

ANTONIA CABANILLES

EL PRINCIPIO DE MONTAJE Y LA FUNCIÓN POÉTICA

«Cette construction consciente d'un langage cinématographique se réalise sous l'influence directe des lois du discours humain et de l'expérience du discours poétique des futuristes, en particulier de Maïakovski»¹.

La reflexión sobre el principio de montaje y su vinculación a la función poética constituye el objeto de este trabajo, que tiene como base la producción fílmica de la vanguardia soviética de los años veinte y que intenta volver sobre unos estudios teóricos, mayoritariamente pertenecientes al formalismo ruso, que son pioneros en la propuesta de una poética comparada.

Este conjunto de reflexiones teóricas se realiza en los años veinte, coincidiendo con la consolidación del cine como práctica artística. Atrás quedaba, como señalará Eikhenbaum en 1927, los tiempos en que el cine era considerado «una forma artística baja, vulgar»:

«En comparación con otras artes, el film aparecía como algo primitivo, casi vulgar— un insulto para cualquier paladar delicado. El mismo hecho de crear un nuevo arte sobre la base de la fotografía violaba el tradicionalmente «elevado» concepto de creatividad. La cámara cinematográfica se erguía en cínica contraposición al figurado carácter artesanal de las viejas artes, convirtiéndolas, sobre todo al teatro, en arcaicas. Un novato temerario había logrado establecerse entre los límites tradicionales de las artes, amenazando con convertir el arte en tecnología»².

Es interesante subrayar como Eikhenbaum apunta ya la crisis del sistema tradicional de las artes que se produce «en la época de su reproductibilidad técnica»; una crisis que unos años después, en 1936, teorizará W. Benjamin³.

A finales de esta tercera década el cine ya poseía «una cierta historia artística además de comercial, una historia de estilos y escuelas»⁴. En definitiva, estaba cristalizando una tradición y una competencia de lectura. Una tradición en la que comenzaban a consolidarse los

¹ I. Lotman, *Sémiotique et esthétique du cinéma*, París, Éditions Sociales, 1977, pág. 70.

² «Problems of Film Stylistics», *Screen*, XV, 3, 1979, pág. 10.

³ «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.

⁴ Una historia analizada por los propios formalistas. V. Sklovskij, en un texto de 1927, «Las leyes del cine» (*Cine y lenguaje*, Barcelona, Anagrama, 1971), estudia el nacimiento y desarrollo de algunos de estos estilos, aunque sin intentar agotar las tendencias: la comedia americana, los «films de efecto», films «con un solo actor», los «seriales», films literarios, el film psicológico «de tipo sueco».

códigos básicos del cine narrativo, que según N. Burch son el fundamento del Modelo de Representación Institucional⁵. Pero antes de que ese modelo se convierta en hegemónico, el cine narrativo tuvo que pugnar con otros modelos de representación, y muy especialmente, con un cine basado en el principio de montaje que, como subrayará Eikhenbaum, situaba en un primer plano el problema de la «forma»:

«El desarrollo de la técnica cinematográfica y la materialización de las diversas potencialidades del montaje obligó a establecer la necesaria distinción entre el material y el modo como éste es usado —su construcción— característico de cada arte. En otras palabras, el problema de la forma hizo su irrupción»⁶.

Un aspecto fundamental en el análisis de la vinculación del principio de montaje con la función poética reside en la consideración del montaje como un principio de construcción del texto, no restringido, por tanto, al discurso fílmico:

«Igual que el poeta, al preparar un libro con poemas ya escritos previamente, crea una nueva composición, considerando sus poemas anteriores no como complejas representaciones formales sino como simples materiales, el realizador cinematográfico puede crear un argumento mediante el montaje»⁷.

Aunque, como señala Y. Tynjanov, sería un error analizar el montaje sólo en relación con el argumento, ya que el montaje no consiste en la unión de imágenes, sino en «la sucesión diferencial de las mismas»⁸. La correlación de imágenes afecta, sobre todo, al estilo porque produce un desplazamiento semántico. Esta sucesión diferencial, este desplazamiento, es característico del discurso poético:

«La teoría tradicional del verso expresa la violencia de la interrupción que rompe la continuidad. El mundo continuo es el mundo de la visión. El mundo discontinuo es el mundo del reconocimiento.

El cine es hijo del mundo discontinuo»⁹.

Eisenstein en 1929 insistirá en ese carácter diferencial, al indicar que lo que define al montaje es «el enfrentamiento, el conflicto de dos trazos opuestos entre sí»¹⁰. Consecuencia de ello será el énfasis formalista en la relación entre principio de montaje y función poética: la operación de montaje, en contra de las ya por entonces habituales comparaciones entre discurso fílmico y discurso narrativo, se corresponderá con el *découpage* característico del discurso poético.

«Los montajes se *alternan*. Tal es el principio del montaje. Alternan como un verso, una unidad métrica, sucede a otra, según una demarcación precisa. El cine realiza *saltos* de una imagen a otra, como la poesía de una línea a la siguiente»¹¹.

Una vinculación que también sería señalada por Béla Balázs en 1924, para quien la naturaleza del cine sería más lírica que épica, de ahí que montaje sea descrito como unas «tierras poéticas»:

⁵ Cfr. *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1987.

⁶ «Problems of Film Stylistics», *loc. cit.*, pág. 8.

⁷ V. Sklovskij, «Eisenstein» (1926), en *Cine y lenguaje*, ed. cit., pág. 143.

⁸ «Fundamentos del cine» (1927), en *Cine soviético de vanguardia*, ed. cit., pág. 132. Cfr. también Eikhenbaum, para quien el montaje «not only plot form but also stylistic form», «Problems of Film Stylistics», *loc. cit.*

⁹ V. Sklovskij, «Literatura y cine» (1923) en *Cine y Lenguaje*, ed. cit., pág. 48.

¹⁰ «Dialéctica de la forma cinematográfica» (1929) en *Cine soviético de vanguardia*, ed. cit., pág. 170.

¹¹ *Ibid.*, «Fundamentos del cine» (1927), en *Cine soviético de vanguardia*, ed. cit., pág. 133.

«Gracias al montaje, el fluir de los planos será a veces rápido y amplio como el hexámetro del antiguo canto épico, y otras veces semejante a la balada que primero posee un ritmo inquieto y luego va apaciguándose. El montaje es el soplo vivificador del cine y todo depende de él»¹².

Y por Eisenstein, quien insistirá en la comparación entre el verso en el poema y el plano en la secuencia fílmica:

«Nuestro cine ha conocido, en cierto modo, una severa responsabilidad por cada plano, admitiéndolo en el montaje de la secuencia con el mismo cuidado que se admite una línea de poesía en un poema o cada átomo musical en el movimiento de una fuga»¹³.

El estudio de los principios generales de la estructura cinematográfica, así como la reflexión sobre sus procedimientos estilísticos, se beneficiará sobremedida de esa óptica ferozmente antirreferencialista y extremadamente atenta a los problemas de la «construcción» con que el movimiento formalista abordó, en términos genéricos el espacio de los lenguajes artísticos. Y, más concretamente, se benefició del cambio de rumbo en el análisis de la iconicidad auspiciado por las poéticas de la vanguardia pictórica, patente, ciñéndonos al área rusa, en los manifiestos y escritos de Kandinsky, Malevich.

Por lo demás, esta infravaloración de la «función narrativa» ha de ser relacionada con el rechazo formalista de la «motivación naturalista» y de las leyes sintácticas que de ella se derivan. De ahí que se insista en aquellos procedimientos estilísticos cinematográficos que, como el primer plano, suponen un progreso en el desarrollo de sus leyes semánticas autónomas.

«Si se destruye la motivación (la relación entre primer plano y mirada del personaje o del espectador), el primer plano puede considerarse un procedimiento autónomo que sirve para destacar y subrayar la cosa, considerada como signo semántico, al margen de las relaciones espaciales y temporales»¹⁴.

El primer plano será uno de los procedimientos estudiados con más detenimiento. Por una parte, tanto Tynjanov como Eisenstein subrayarán el carácter metonímico del primer plano, y el primero señalará las consecuencias que se derivan de que totalidad y detalle se ofrezcan bajo un mismo signo de orientación, ya que esta conmutación parece desmembrar la cosa visible, la convierte en una nueva serie con un signo semántico único¹⁵. Por otra parte, en ejemplos excepcionales la metáfora también puede provenir de la utilización del primer plano, como cuando Eisenstein fotografía un par de ojos para expresar la conciencia. En definitiva, el uso de la imagen como tropo poético, a la que se dirige una gran parte de los esfuerzos innovadores de Eisenstein —*Octubre* sería una obra ejemplar en este aspecto—, muestra cómo la imagen del cine al intentar desvincularse de la «motivación» naturalista recibe rasgos del discurso poético.

El cine de montaje pretendía la constitución de un lenguaje cinematográfico específico. El propio Eisenstein en un artículo de 1944 recordaba la pugna entre las dos grandes corrientes que marcan el desarrollo de la historia del cine:

«Nosotros oponíamos, al paralelismo y primeros planos alternados de América, el contraste de unirlos y fusionarlos: el montaje-tropo»¹⁶.

La consideración del montaje como un procedimiento estilístico supone que su significado depende de su función. Eikhenbaum distinguirá entre un «film sintáctico» donde el

¹² Cit. por G. Aristarco, *Historia de las teorías cinematográficas*, Barcelona, Lumen, 1968, pág. 174.

¹³ «Lenguaje del filme» (1934), en *Teoría y técnica cinematográficas*, Madrid, Rialp, 1989, 4.ª ed., pág. 170.

¹⁴ Y. Tynjanov «Fundamentos del cine» (1927), en *Cine soviético de vanguardia*, ed. cit., pág. 126.

¹⁵ *Ibid.*, pág. 122.

¹⁶ «Dickens, Griffith y el filme de hoy» en *Teoría y técnica cinematográficas*, ed. cit., pág. 293.

montaje operará sobre la frase, sobre el periodo, y un «film semántico» que sería esencialmente metafórico, inmotivado¹⁷. Para Sklovskij.

«Existe un cine de prosa y un cine de poesía; en esto reside la diferencia fundamental entre los géneros, y lo que distingue a uno del otro no es el ritmo, o no exclusivamente el ritmo, sino la preponderancia de los momentos técnico-formales en el cine poético frente a los semánticos, teniendo en cuenta el hecho que los momentos formales sustituyen los semánticos, resolviendo la composición»¹⁸.

Esta diferenciación entre un cine prosa y un cine poesía la encontramos también en Tynjanov y Eikhenbaum¹⁹. El cine narrativo, aquel cuyo montaje es una simple soldadura de escenas, un collage no percibido, es, según Tynjanov, un cine «antiguo». El «nuevo» cine utiliza el montaje como un ritmo perceptible: las del montaje serían, según la certera expresión de B. Balázs, unas «tijeras poéticas».

Conviene tener muy presente que el horizonte de todas estas reflexiones lo constituye el cine mudo. En los años treinta, con la aparición del cine sonoro se irá imponiendo el cine «antiguo», un cine basado en unos códigos narrativos que, como hemos apuntado anteriormente, serán el fundamento del M.R.I. Es interesante como otro ilustre formalista, R. Jakobson, en 1933 después de bosquejar los principios generales de los dos tipos básicos de la estructura cinematográfica —el metonímico y el metafórico—, apunta ya esta tendencia en un artículo titulado, muy oportunamente «¿Decadencia en el cine?».

«En cuanto es fijado el conjunto de los medios poéticos y el canon se cristaliza con tal perfección que la competencia de los epígonos se convierte en una evidencia, aparece en general el deseo de una prosaización. [...] Por eso se oye de repente cómo gritan ciertos cineastas para pedir reportajes sobrios y contruidos como epopeyas, por eso crece la oposición contra la metáfora cinematográfica, contra el juego gratuito de los primeros planos. Al mismo tiempo, aumenta progresivamente el interés por las composiciones temáticas, siendo así que, en época aún reciente, se las evitaba, casi con ostentación»²⁰.

Con estas palabras Jakobson, como después hará Mukarovski²¹, recoge la hipótesis de Sklovskij, para quien las técnicas graduales de transición, más que el montaje-tropo, serían las que adquirirían preponderancia a medida que el cine controlaba mejor sus medios de expresión artísticos:

«El cine posee su lenguaje, sus palabras particulares, y está elaborando su gramática. El futuro del cine consiste precisamente en un continuo aumento de los factores convencionales que le permitan introducir cada vez más fácilmente al público en una ulterior serie de asociaciones»²².

A partir de los años treinta los efectos de montaje se reservarán para potenciar los puntos culminantes del film, para pasar de un tipo de exposición *narrativa* al de la concentrada imagen *poética*. La función poética, la «poeticidad», es sólo una de las partes constituyentes de la compleja estructura del discurso fílmico.

Para finalizar, podríamos decir con J. Lotman que una vez que el montaje hace su aparición como principio de construcción del texto fílmico —y del texto artístico en general—, no es obligatorio utilizarlo, e incluso puede ser *prohibido*, pero renunciar a los efectos de montaje se convierte en un medio de expresión artístico.

ANTÒNIA CABANILLES

¹⁷ «Problem of Film Stylistics», *loc. cit.*, pág. 22.

¹⁸ «La poesía y la prosa en el cine» (1927) en *Cine y lenguaje*, ed. cit., pág. 87.

¹⁹ Cfr. T. Aman, «The Formalists and Cinema: an introductory note», *20th Century Studies*, núms. 7-8 (1972).

²⁰ En J. Urrutia ed., *Contribuciones al análisis semiológico del film*, Valencia, Fernando Torres, 1976, pág. 181.

²¹ Cfr. F. W. Galan, *Las estructuras históricas*, México, Siglo XXI, 1988, pág. 139.

²² «Las leyes fundamentales del encuadre cinematográfico» (1927), en *Cine y lenguaje*, ed. cit., pág. 112.