

**SERGEI M. EISENSTEIN. NOTES FOR A
GENERAL HISTORY OF CINEMA**

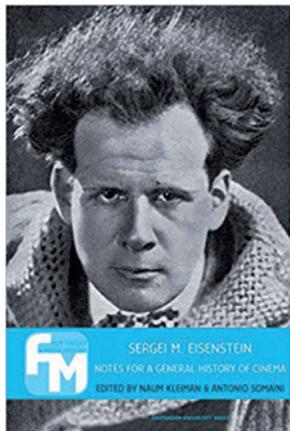
Naum Kleiman, Antonio Somaini (eds.)

Ámsterdam

Amsterdam University Press, 2016

545 páginas

105 €



Entre octubre de 1946 y enero de 1948, tan solo un mes antes de su muerte y mientras se encontraba al frente de la Sección Cinematográfica del Instituto de Historia del Arte de la Academia Soviética de las Ciencias, Sergei M. Eisenstein realizó una serie de anotaciones, lo que vendría a ser un esquema comentado, para una historia general del cine. El proyecto no superó el estado embrionario, pues un fatal ataque al corazón sesgó la vida del cineasta el 11 de febrero, a los pocos días de cumplir los cincuenta años. Sin embargo, estas notas revelan, al decir de Dana Polan (*Film Quarterly*, 70.2, p. 111), la extraordinaria capacidad y ambición intelectual de Eisenstein en todo su esplendor. A pesar de tratarse de un conjunto de fragmentos manuscritos en varios idiomas, dibujos y esquemas de difícil legibilidad, estos capturaron la atención de Leonid Kozlov, colaborador de Naum Kleiman —antiguo curador de la Casa-Museo del cineasta y del Museo del Cine de Moscú—, ya a finales de la década de 1950 o principios de la de 1960. Pero no sería hasta la década

de 1990 cuando estos escritos comenzaron a publicarse en la revista rusa *Kinovedcheskie zapiski*. En 2014, el proyecto de Eisenstein fue por fin traducido al francés y publicado en forma de libro en una edición de la Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma al cuidado de Antonio Somaini y François Albera, con introducción de Naum Kleiman. Dos años más tarde, vio la luz en inglés una nueva edición, a cargo esta vez de Kleiman y Somaini, en la que otras doce contribuciones de autoras y autores como Masha Salazkina y Natalie Ryabchikova, Georges Didi-Huberman, Philip Rosen o Jane Gaines, entre otros, venían a sumarse a la inicial de Albera. La edición de estas *Notas para una historia general del cine* publicada por Amsterdam University Press que aquí se reseña es, por tanto, el resultado de un proyecto de largo aliento cuyo germen se remonta más de sesenta años atrás.

Y es que este libro es, sin duda alguna, uno de los más ambiciosos y cuidados proyectos de cuantos se han gestado en el campo de los estudios filmicos en las últimas décadas. El volumen consta de dos partes claramente diferenciadas: la primera contiene la selección de notas de Eisenstein realizada por Kleiman y Somaini (pp. 109-254), quienes dejaron fuera anotaciones en el diario del cineasta o notas adicionales sobre historia del cine claramente relacionadas con otros proyectos. De estas *Notas*, que en ocasiones se reducen a meros listados y en otras revelan destellos de pensamiento, se desprende su hipótesis fundamental respecto al proyecto de *Historia general del cine*: que este es el heredero y, al mismo tiempo, la síntesis de todas las artes, las cuales habrían respondido, en todos los tiempos y en todas las geografías, a una constante antropológica relacionada con la pulsión (del alemán «*Trieb*») de registrar el fenómeno («*the urge to record phenomena*») o, dicho de otro modo, la cuestión de la captación de lo real, sea o no en términos miméticos. El principio de montaje se articularía aquí, más que como técnica, como categoría estética y filosófica. Su naturaleza relacional es la que

preside, por ejemplo, los listados elaborados por Eisenstein, tomados en gran medida de la obra de Lewis Mumford *Técnica y civilización* (1934), que no responden tanto a la idea de «trasladar» a la historia del cine el pensamiento del autor estadounidense, como a la voluntad de establecer nuevas relaciones (cfr. Albera, p. 272). La segunda parte del libro consta de las citadas contribuciones, en las que se abordan cuestiones relacionadas con aspectos tratados en las *Notas* desde perspectivas múltiples que van desde la posible filiación de Eisenstein con autores tan dispares como Roland Barthes (Didi-Huberman), Honoré Daumier (Ackerman) o Jean-Luc Godard (Hediger) —por mencionar a tres autores procedentes de distintos campos—, al lugar que ocupa en la historiografía del cine (Albera, Gaines) o en la creación de la cultura cinematográfica en Europa (Salazkina y Ryabchikova).

No obstante, es preciso, en un libro de estas características, llamar la atención, en primera instancia, sobre el estudio preliminar de Antonio Somaini (pp. 19-108), pues no solo tiene un valor filológico y hermenéutico, sino que ofrece las claves que permiten comprender por qué un documento tan extraordinario ha tardado más de medio siglo en ver la luz. El carácter fragmentario de las *Notas* de Eisenstein es, sin duda alguna, fuente de la dificultad de abordar el material y motivo imperante tanto en la concepción del volumen como de la invocación de un modelo teórico de la historia del cine que mira hacia atrás hundiendo sus raíces en la iconología —más concretamente el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929) de Aby Warburg— y en el principio de montaje presente en la obra de Walter Benjamin, pero también hacia delante, con impronta del pensamiento foucaultiano en la arqueología del cine que propone, entre otros, Thomas Elsaesser.

Partiendo de la minuciosa lectura realizada por los editores de los fragmentos dejados por Eisenstein —sustentada en un ingente aparato crítico y de notas que incluye la identificación de conceptos y referencias cinematográficas,

teatrales, musicales y literarias, o procedentes de la antropología, la filosofía y la psicología en la producción intelectual del cineasta—, pero realizando también un ejercicio de imaginación y creatividad filosófica e historiográfica, el estudio de Somaini establece correspondencias entre el trabajo de Eisenstein y las corrientes de pensamiento de principios del siglo XX que la *New Film History* comenzó a rescatar a finales de la década de 1970. Ese modelo de historia del cine gestado alrededor del Congreso de la FIAF celebrado en Brighton en 1978 no solo se habría propuesto realizar, sin saberlo, el programa que Eisenstein había desarrollado incluyendo experiencias de visión, máquinas y juguetes ópticos, aparatos visuales como panoramas, dioramas o estereoscopios, la instantánea fotográfica o la cronofotografía, así como espectáculos visuales como las fantasmagorías, el *Grand Guignol*, los museos de cera, los autómatas, los juegos de sombras del *Chat Noir*, fuentes iluminadas, pirotecnia, etc. (cfr. Albera, p. 272); también, *sin saberlo*, la *New Film History* guardaba una estrecha sintonía con los planteamientos de Eisenstein al plantear una perspectiva sobre el estudio del cine que integraba acercamientos de la historia social y económica para romper con el paradigma de los «monumentos a los grandes autores y las grandes naciones» en la historia del cine (cfr. Hediger, pp. 354-355). Frente a la idea de genealogía que rige las aproximaciones «paleontológicas» a la historia del cine, según la ocurrente metáfora de Vinzenz Hediger («Archaeology vs. Paleontology: A Note on Eisenstein's *Notes for a General History of Cinema*») a propósito del episodio de *Cinéastes de notre temps* titulado «Le dinosaure et le bébé» (André S. Labarthe, 1967), la nueva historiografía del cine, heredera del Congreso de Brighton, toma la forma de una arqueología del cine o una epistemología histórica del dispositivo fílmico (Hediger, p. 355) que trasciende los linajes y las fronteras geográficas y disciplinares. Invocando —explícitamente o no— esos preceptos, Somaini arroja luz sobre las *Notas* de Eisenstein

planteando cuestiones como el enfoque de la historia del cine basado en el montaje (*montage*, para diferenciarlo del mero procedimiento técnico); la conexión de ese enfoque con la práctica fílmica y teórica del cineasta; las connotaciones del concepto de «síntesis» en los escritos de Eisenstein (presente en su hipótesis de la historia del cine); las genealogías que Eisenstein plantea a la hora de trazar los medios expresivos del cine en las artes precedentes (por ejemplo, el teatro kabuki como precedente cultural de la fragmentación corporal que lleva a cabo el montaje cinematográfico) y la variedad de formas y medios en los que se aprecia la «pulsión de registrar el fenómeno» (como las máscaras mortuorias); los principios psicológicos y antropológicos que rigen la *Historia general*; las inesperadas concomitancias entre las *Notas* y los escritos de Bazin y Kracauer; las analogías con el *Proyecto de los pasajes* de Benjamin (1927-1940); la idea eisensteiniana de «libro esférico» y su conexión con el *Atlas* de Aby Warburg y el proyecto de visualizar diversas fases del desarrollo histórico en el espacio rectangular de la página; y la apertura de la *Historia general* hacia los desarrollos futuros del cine y los medios audiovisuales a través de su reflexión sobre la televisión y su relación con el ditirambo dionisiaco. Todo un compendio del amor por las artes, el cine y el conocimiento como instrumentos de conexión del sujeto con la vida y con el mundo y como agentes de cambio social. Pues preciso es no olvidar que el espíritu de transformación que está presente en toda la poética eisensteiniana tiene un sentido revolucionario que levanta el vuelo ante la triste circunstancia a

que se vio abocada la Unión Soviética en los duros años del estalinismo.

Quizá una objeción puede hacerse al libro de Kleiman y Somaini y (parcialmente) al proyecto de Eisenstein. Y, en un ejercicio de rigor y generosidad intelectual, está contenida en el propio volumen. Se trata de la que realiza Jane Gaines («Eisenstein's Absolutely Wonderful, Totally Impossible Project») a partir de los desarrollos teóricos que ha llevado a cabo en sus trabajos de historiografía feminista, en los que precisamente se apoya parcialmente en las implicaciones del «giro histórico» acaecido en el campo de los estudios fílmicos durante la década de 1980. Para Gaines, la cuestión de la «historia» implícita en la noción de «historia del cine» está atravesada por una imposibilidad que tiene que ver, por un lado, con la asunción de que el pasado no se puede recobrar ni representar de manera fidedigna, no se puede reproducir. Es decir, que la única manera de acceder a él está atravesada por la narración y tiene un sentido hermenéutico. Desde este punto de vista, toda genealogía pierde su razón de ser. Por otro lado, al tiempo que cuestiona la posibilidad de articular un relato histórico, Gaines rescata el valor filosófico de la imposibilidad como agente deconstructor de la historia. Eisenstein, que nunca llegó a escribirla, pero también Benjamin con su *Proyecto de los pasajes* y, de otra forma, Jacques Derrida, estarían alineados con esa imposibilidad en la que se inspira una nueva forma de estudiar el cine en nuestros días.

Sonia García López