

La revolución contemporánea del montaje

(una genealogía traductiva: poesía - cine - arquitectura - historia)

En el horizonte de la revolución contemporánea de los hábitos dominantes de representación que ha impuesto el montaje, con sus efectos de significación interruptiva por fragmentación perspectivista y yuxtaposición reveladora, se indaga su irrupción a partir de una serie de escenas traductivas entre las artes a lo largo del siglo XX. Tras mostrar cómo la traducción de la "imagen dinámica" de la poética clásica china insemna la poética imagista y el subsiguiente método ideogramático, se examina el modo en que tales poéticas inspiran el desarrollo del montaje cinematográfico (S. Eisenstein), el que a su vez es traspuesto en estrategia de proyección arquitectónica (Le Corbusier, J. Nouvel, B. Tschumi) y de conceptualización histórico-filosófica (W. Benjamin).

In the horizon of the contemporary revolution in the dominant habits of representation imposed by montage, with its effects of interruptive signification by perspectivist fragmentation and revealing juxtaposition, this article inquires into its emergence starting from a series of transductive scenes between the arts throughout the 20th Century. After showing how the translation of the "dynamic image" of classical Chinese poetry impregnates imagist poetry and the subsequent ideogrammic method, it examines the way in which these poetics inspire the development of cinematographic montage (S. Eisenstein), which in turn is transposed into strategies for architectural projection (Le Corbusier, J. Nouvel, B. Tschumi) and for historic-philosophical conceptualization (W. Benjamin).

Montaje _ representación contemporánea _ traducción entre las artes _ poética imagista _ cinematografía _ imagen-movimiento arquitectónica _ historiografía interruptiva. Montage _ contemporary representation _ translation between arts _ imagist poetry _ cinematography _ architectural image-movement _ interruptive historiography.



Es difícil sobrestimar hasta qué punto el advenimiento del montaje ha revolucionado los hábitos de representación en la era contemporánea —las maneras de sentir, pensar y habitar un mundo compartido—, constituyéndose en la respuesta más difundida y duradera ante la desmesura con que vuelve a experimentarse lo real tras la crisis de los metarrelatos de la modernidad. A apenas cien años de sus primeros desarrollos sostenidos en Occidente, en un momento en que los hábitos figurales del montaje dominan toda nuestra cotidianidad —desde el lenguaje visual y digital hasta el cine y las demás artes—, puede que su trabajo formal pase desapercibido: que en vez de notar las formas de fragmentación perspectivista y de yuxtaposición significativa mediante las cuales opera, se perciban tan solo sus efectos de representación (manera de decir que su acción ha devenido trascendental: que sin que las formas de montaje sean notadas por sí mismas, operan como condición de posibilidad de la representación y la experiencia compartida). Pero su despliegue inicial, que puede situarse en el primer tercio del siglo XX en torno a las artes de vanguardia, constituyó un

quiebre consciente y radical frente a los hábitos de representación heredados, que se mostraban incapaces de asumir los desafíos de un acontecer histórico que desbordaba las posibilidades figurales de la modernidad tardía.

En principio, la revolución de la representación mediante las formas del montaje —una revolución a la que contribuyeron la pintura cubista, la poesía imagista e ideogramática, el nuevo lenguaje cinematográfico, y pronto desde la proyección arquitectónica hasta la conceptualización histórica y filosófica— aparece como una respuesta decisiva ante la gran crisis de la representación, incluida la representación de la historia como tal, que se arrastraba desde fines del siglo XIX y se hace impostergable tras la Primera Guerra Mundial. Ante la desmesura con que vuelve a experimentarse lo real, las formas tradicionales de representación se mostraban insuficientes o ingenuas, comenzando por las formas de representación metafórico-analógicas que habían dominado en diversas versiones a lo largo de la historia occidental. En efecto, son sobre todo las configuraciones idealizantes de la onto-teleología —configuraciones que, fundadas en el

Andrés Claro

Licenciado en Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile _ DEA, Écoles des Hautes Études en Sciences Sociales _ Doctor of Philosophy, Universidad de Oxford _ Investigador y Profesor, Doctorado en Filosofía c/m en Estética y Teoría del Arte, Universidad de Chile. B.A. in Philosophy, Pontificia Universidad Católica de Chile _ DEA, Écoles des Hautes Études en Sciences Sociales _ PhD, Oxford University _ Investigator and Professor at the PhD program in Philosophy, Aesthetics and Art Theory, Universidad de Chile.

modo en que lo metafórico subordina la imagen sensible a una significación ideal, sometían el devenir de la inmanencia a la Idea, proyectando una metafísica dualista que se diacroniza en una teleología histórica— las que entran en una crisis sin retorno. Una primera reacción irónica no se hizo esperar, la cual, volviendo la tradición contra sí misma, dejó una marca indeleble en el temple de muchas de las vanguardias históricas. Su puesta en escena de una tensión irresoluble entre afirmación y negación, entusiasmo y escepticismo, fue capaz de activar un perspectivismo contradictorio que sancionaba al menos la crisis como tal. Con todo, dejaba en un *impasse*: en el camino sin salida de una representación como movimiento de autocreación y autodestrucción incesantes. Tras ella, la gran virtud de la figuración por montaje estuvo en ser capaz de preservar el perspectivismo polivalente sobre lo real que había activado la ironía, pero dándole un rendimiento francamente positivo y a menudo impersonal. Pues al multiplicar los puntos de vista más allá de la tensión irresoluble entre afirmación y negación, la fragmentación y yuxtaposición del montaje permitiría proyectar no solo una representación más polivalente, sino también menos subjetiva de lo real, imponiéndose un tipo de figuración capaz de desbordar en un mismo gesto el teleologismo idealista de la figuración clásica y la intencionalidad fuerte del subjetivismo moderno.

En cuanto a su funcionamiento y efecto, lo más evidente sería insistir en que

el dispositivo del montaje supone las dos operaciones básicas de una “fragmentación perspectivista” y una “yuxtaposición reveladora”. De una parte, producir o identificar cortes discretos, tomas significativas en lo real desde una perspectiva determinada, de acuerdo a ciertos criterios que se suele imponer el artista. De otra, un trabajo de yuxtaposición más o menos paratáctico de tales cortes o fragmentos discretos, sean distintas perspectivas sobre un mismo objeto o acontecimiento —como ocurre por ejemplo en el llamado cubismo analítico—, sean distintos objetos o acontecimientos discontinuos en el espacio y en el tiempo —como ocurre en los *collages* del cubismo sintético—, donde si el artista se sigue imponiendo ciertos criterios, suele actuar como un catalizador al servicio de una reacción que lo desborda. Es lo que otorga al montaje la capacidad de proyectar una representación que no solo va más allá del sentido de las partes que vincula —que es lo que hace cualquier figura en realidad—, sino con una polivalencia y dinamismo que desbordan la anticipación intencional hasta un grado al que no nos tenían acostumbrados los hábitos de figuración clásicos. Si lo que se desarrolla es una forma más significativa y menos subjetiva de generar representación, en último término tiende a hacer experimentar lo real como una inmanencia abierta al acontecimiento, no como el orden dualista y analógico que proyecta el hábito metafórico.

Al pasar desde su estructura y efecto básicos hacia su historia, se puede notar hasta qué punto el desarrollo inicial del

montaje dependió de una serie de traducciones entre distintas artes de vanguardia, en la mayoría de las cuales se puede rastrear en último término una in-seminación directa o indirecta de las formas de la imagen dinámica de la poética clásica china (y de la japonesa derivada de la misma). Antes que nada, entonces, su genealogía supondría rastrear el impacto contemporáneo de una tradición poética oriental milenaria, cuyas formas de fragmentación de puntos de vista y de yuxtaposición vibratoria, puestas al servicio de una concepción de lo real como Proceso natural de correspondencias y alternancias, producirían sus propios efectos al ser injertadas en los sistemas de las lenguas y las artes occidentales. Luego, esta genealogía traductiva supondría examinar el modo en que las artes mismas de vanguardia se observaron mutuamente e intentaron traducir sus modos de figuración por montaje a sus propios lenguajes, a las posibilidades que ofrecía su propia materialidad expresiva. Pues que las traducciones entre distintas lenguas y distintas artes fuesen exitosas, se debió a que, como suele ocurrir en las traducciones fuertes que hacen historia, se logró traspasar no solo un contenido, una comunicación —que es lo que ocurre cuando se adaptan los sucesos narrados en una novela al cine, por ejemplo—, sino que se logró recrear el comportamiento formal de un lenguaje artístico en otro, lo que supone un delicado equilibrio entre respeto y transformación creativa de los hábitos de representación específicos de las artes en cuestión.

«Cuando las palabras terminan, pero la significación se prolonga, es lo que llamamos *xing*» (como se citó en Yu, 1987, pág. 164). Así resumía en el siglo V Zheng Zhong el efecto poético por antonomasia que desarrolla la tradición literaria china, la resonancia propia de *xing*, que se suele traducir como “incitación” o “estímulo”. Es lo que puede observarse en diversas formas de “imágenes dinámicas”, desde las correlaciones que pone en escena el paralelismo hasta aquellas formadas a partir de la yuxtaposición de puntos de vista objetivos y subjetivos, imagísticos y proposicionales, formas de resonancia que pueden llegar a estructurar el poema como un todo. Pues cualquiera sea el nivel al que se active, lo decisivo en este modo de figuración vibratorio es que no pone en escena un vínculo estático o cerrado entre las partes, un desplazamiento retórico desde un punto de partida hasta un punto de llegada, como hace la metáfora clásica. Lo que pone en escena es un proceso abierto y dinámico, generado a menudo pero no exclusivamente mediante una tensión entre correlativos, lo que es solidario y proyecta su cosmovisión característica de un Proceso de correlaciones o alternancias (el *Tao*). Como lo pone ya el “Ensayo acerca del paralelismo” (anónimo, s. VII): «En toda obra literaria el paralelismo es una necesidad. Pues nada está aislado en el cosmos, todas las cosas acceden a la existencia en pares» (como se citó en Martín, 1989, pág. 121). O, como lo confirma mucho más tarde Fang Hui (s. XIII): «El sentido profundo (...) de *xing*, es el de establecer los vínculos ocultos que vinculan todas las cosas del universo» (como se citó en Yu, 1987, pág. 164).

Son estas figuraciones poéticas al servicio de una configuración de lo real como Proceso las que, al ser injertadas en los sistemas de las lenguas y las literaturas occidentales, contribuirían de manera decisiva al desarrollo de las técnicas del montaje poético. Es lo que puede observarse no solo cuando se traducen poemas formalizados donde las yuxtaposiciones de puntos de vista y correlaciones internas son particularmente enfáticas, como es el caso de los *lu-shi*, por ejemplo, u otras formas de poesía regulada de la época Tang¹. La in-seminación se observa incluso cuando se traducen poemas antiguos de temple más narrativo, donde, dada la escritura logográfica, la sintaxis posicional y la alternancia de perspectivas que caracterizan a la poesía china, se sigue experimentando e in-seminando con una compresión sintáctica y parataxis muy superior a lo que tenía acostumbrado para entonces la literatura occidental.

Tómese uno de los llamados “Diecinueve poemas antiguos” (c. s. II), que a la letra da:

Verde-verde: los pastos de la ribera.
Tupido-tupido: los sauces del jardín.
Lozana-lozana: la mujer en la torre.
Radiante-radiante: ante la celosía.
Hermosa-hermosa: la cara empolvada de rojo
Delgada-delgada: sobresale la mano pálida.
En otros tiempos fui una cortesana,
Ahora, la mujer de un errabundo,
Un errabundo que parte y nunca vuelve
Es difícil mantener sola una cama vacía.²

¹ El *lu-shi* u octeto regulado es un poema de ocho líneas penta o heptasílabas agrupadas en cuatro dísticos, de los cuales los dos centrales están formados por líneas paralelas de presentación objetiva, mientras los dísticos inicial y final están formados por líneas de presentación subjetivo-proposicional (ocasionalmente, el primer dístico puede ser paralelo, pero nunca el último, donde el remate proposicional subjetivo viene a menudo logrado a través de encabalgamiento entre sus dos líneas, único lugar donde ocurre en la poesía regulada china). A ello se agregan correspondencias acústicas dadas por la rima alternada y una serie de correspondencias tonales que en maneras bastante complejas oponen tonos flexionados y planos al interior de cada dístico. Algunos poetas fuertes, sin embargo, se permitieron violar estas reglas estrictas de composición (especialmente en lo que respecta a los tonos y al orden entre los dísticos objetivos y proposicionales). Es el caso de Li Po, por ejemplo, quien escenifica a menudo la yuxtaposición entre lo objetivo y lo subjetivo de maneras novedosas. He aquí cómo alterna estas perspectivas en su célebre poema “Despedida de un amigo” (mis itálicas), que a la letra, da:

Montañas azules tras las rampas del norte.
Aguas blancas en torno al muro del este.
Desde este lugar, una vez separados,
La hierba huérfana correrá sin fin.
Nube flotante: pensamientos de viajero.
Sol poniente: sentimientos de viejos amigos.
Con un saludo de manos te apartas de aquí,
Xiao-Xiao, relinchan los caballos al partir.

Para la versión literaria que hace Pound de este poema, véase “*Taking Leave of a Friend*” en *Cathay* (1990, pág. 141).

² 青青河畔草，
鬱鬱園中柳。
盈盈樓上女，
皎皎當窗牖。
娥娥紅粉妝，
織織出素手。
昔為娼家女，
今為蕩子夫。
蕩子行不歸，
空床難獨守。

(“Diecinueve poemas antiguos”, 2).

Este es uno de los poemas que recibe Ezra Pound en los cuadernos de Ernst Fenollosa, los que incluían una fonetización de los caracteres chinos al japonés, una transcripción carácter por palabra y paráfrasis en inglés, además de explicaciones de las líneas o los poemas como un todo. Apoyándose por añadidura en las reflexiones que entrega Fenollosa en su ensayo “El carácter chino como medio poético”, donde, errores de detalle mediante, enfatiza el impacto visual y la presentación dinámica del cosmos que promueve la escritura, la sintaxis y la prosodia clásica chinas, Pound traduce del siguiente modo (c. 1914):

THE BEAUTIFUL TOILET

*Blue, blue is the grass about the river
And the willows have overfilled the close garden.
And within, the mistress, in the midmost of her youth,
White, white of face, hesitates, passing the door.
Slender, she puts forth a slender hand;*

*And she was a courtesan in old days,
And she has married a sot,
Who now goes drunkenly out
And leaves her too much alone.*

(Pound, 1990, p. 132)³

La gracia de esta versión literaria está en la efectividad con que hace experimentar la yuxtaposición de planos de percepción y puntos de vista. Desde ya, el modo en que las imágenes objetivas de las cinco primeras líneas van cerrando progresivamente el foco sobre la escena, un *zoom-in* que se acompaña de un incremento en la saturación cromática e intensidad lumínica (se trata de seis líneas en el original, y con un paralelismo y repeticiones mucho más evidentes, las que eran funcionales al acompañamiento musical hoy perdido). Es así como la primera parte del poema lleva paso a paso desde una especie de *establishing shot* sobre el paisaje general hasta un momento climático en que el *close-up* se concentra en el detalle único del gesto de la mano de la mujer. Tras este instante climático, sin embargo, el encanto se rompe bruscamente, imponiéndose un cambio de perspectiva, un punto de vista subjetivo-proposicional que explica la situación de la escena y redefine el sentido de todo lo anterior. Es lo que esta versión de Pound acentúa al espaciar el poema en dos partes y, sobre todo, al imponer un cambio rítmico y perceptivo notorio: mientras genera una cadencia titubeante en la primera parte para aislar las imágenes que impactan la imaginación visual, todas con un sentido de atemporalidad dado el predominio del presente, impone un ritmo plano en la segunda parte, donde aparece con asiduidad el verbo abstracto “ser” determinado en pasado, todo lo cual enfatiza el carácter de explicación prosaica y subjetiva.

Si las alternancias entre puntos de vista imagísticos-objetivos y subjetivo-proposicionales —muchas veces entre paralelismo y ausencia de paralelismo, escena natural y significación humana— constituyen una de las bases prosódicas de la poética china, lo cierto es que al ser injertadas en los sistemas de las lenguas y poéticas occidentales —con sus

propias convenciones e inercias gramatológicas, sintácticas y prosódicas— terminarían generando sus propios efectos, los que se pueden verificar desde el montaje incipiente de la poética imagista hasta formas ideogramáticas mucho más sostenidas y complejas que permitirían redefinir las posibilidades de representación de lo histórico y de lo real en general. Pues en el nuevo horizonte de las lenguas y artes occidentales, el hábito figural del montaje no promovería la configuración característica de un Proceso de correlaciones y alternancias que promueve la imagen dinámica en la tradición china, sino una configuración más interruptiva de la inmanencia, donde se permanece abierto a eventos de significación (que es lo que explica, entre otras cosas, el culto contemporáneo al acontecimiento, desde las artes a las formas de pensamiento).

Para comenzar con un ejemplo tan conocido como limitado, tómese el poema original y la explicación que da Pound en 1914, mientras se circunscribe aún a la técnica básica del haikú japonés:

«El “poema de una sola imagen” es una forma de superposición, lo que quiere decir una idea sobre otra. Me pareció adecuado para salir del impasse en que me había dejado la emoción en el metro. Escribí un poema de treinta líneas y lo destruí porque era lo que puede llamarse “trabajo de intensidad secundaria”. Seis meses más tarde, hice un poema la mitad del anterior; un año más tarde hice la siguiente frase tipo haikú:

EN UNA ESTACIÓN DEL METRO

*La aparición de estas caras en el gentío;
Pétalos en rama negra, húmeda.*

(1991, pág. 281)

La cadencia del original inglés es mucho más efectiva, retardando el paso en el único momento de estasis —con el polisílabo “*apparition*”— y luego imponiendo una serie de golpes de percepción discreta que entran en relación efectiva:

IN A STATION OF THE METRO

*The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.*

Se debe reconocer que este pequeño montaje es efectista, yuxtaponiendo como lo hace apenas dos planos discretos (tres incluyendo al título) a partir de ciertas ideas idiosincráticas de cómo funciona el haikú japonés, al punto que el truco se aprende fácilmente y cansa rápido. Pero lo importante a estas alturas es que se ha descubierto ya cómo transformar los requerimientos de fragmentación y de yuxtaposición propios del montaje artístico en una técnica poética. No al modo de una aplicación literal, visual, de los principios de la plástica a la poesía, como ocurrió por ejemplo en gran parte de la llamada poesía cubista, sino al modo de principios estrictamente lingüístico-poéticos. He aquí una redefinición posible de estos dos requerimientos de fragmentación y yuxtaposición en resumen del mismo Pound hacia 1916; en carta a Iris Barry, comenta:

«Todo el arte de la poesía se divide en:

- a. Concisión, o estilo, o decir lo que se significa con la menor cantidad y las palabras más claras.
- b. La necesidad actual de crear o construir algo; de presentar una imagen, o suficientes imágenes de cosas concretas arregladas para incitar al lector» (1951, pág. 141).

Es este doble trabajo de fragmentación y de yuxtaposición lo que explicaría más ampliamente los llamados “tres principios del imagismo”, de una parte —(1) tratamiento directo de la cosa, (2) no usar palabras que no contribuyan a la presentación, (3) componer en la secuencia de la frase musical—, y la nueva concepción poética de la “Imagen”, de otra: «Una “Imagen” es aquello que presenta un complejo emocional e intelectual en un instante temporal. (...) Es la presentación instantánea de un “complejo” tal lo que da un sentido de liberación súbita; ese sentido de libertad de los límites espaciales y temporales» (Pound, 1991, pág. 120).

A la hora de superar el efectismo restringido de estas yuxtaposiciones epifánicas características de la primera poesía imagista, a su vez, serían sobre todo los arreglos de imágenes dinámicas mucho más complejos y sostenidos traducidos de la poesía china los que darían al montaje poético un alcance completamente nuevo, permitiendo la creación de obras de mucho más largo aliento y variedad. Es lo que hallaría una primera consagración a comienzos de los años veinte en poemas como *The Waste Land* de T. S. Eliot —«He apuntalado estos fragmentos contra mis ruinas» (2001, pág. 17)—, obra que cabe recordar fue editada (montada) por el mismo Pound, quien publica dos años más tarde su propio *A Draft of XVI Cantos* (1924): «These fragments you have shelved (shored)» (Pound, 1998, pág. 28)⁴. Es lo que se observa también en la prosa de novelas como el *Ulysses* de James Joyce (1922), donde se pone en escena un montaje más analítico que sintético; esto es, donde más que yuxtaponer fragmentos discontinuos en el espacio y en el tiempo, al modo de las mencionadas obras de Eliot y Pound, se superpone una miríada de perspectivas estilísticas sobre un evento discreto, como lo es un solo día de la vida de Dublín, lo que hace aparecer en anamorfosis toda la historia de Irlanda («Es un símbolo del arte irlandés. El espejo trizado de un sirviente») (Joyce, 1993, pág. 6, I. 145). Se inicia así un montaje cultural y temporal de personajes, eventos, citas y estilos de distintos lugares y tiempos que entran en relaciones significativas, polivalentes y no dominables intencionalmente, redefiniendo, entre otras cosas, la representación del pasado y del presente en la simultaneidad del texto. Es lo que Pound rebautizaría bajo el nombre sintomático de “método ideogramático” de las artes, al que concibe como un montaje de particulares significativos con aires de familia para generar una significación a la vez concreta y dinámica, la cual se diferencia explícitamente de los modos de conceptualización por abstracción de la metafísica clásica.

Y, a la larga, serían estas nuevas concepciones y técnicas las que permitirían a la poesía occidental dar todavía algunos pasos adicionales hacia la concisión de los ideogramas y la comprensión sintáctica de la escritura y poética chinas, generando transiciones aún más delicadas entre formas de presentación objetivo-imagísticas y subjetivo-proposicionales. De modo que al llegar

³ La versión, retraducida al castellano, daría:

EL HERMOSO TOCADO

Azul, azul es el pasto a orillas del río
Y los saucos desbordan el jardín cerrado,
Y dentro, la dueña, en la flor de la juventud,
Blanca, blanca de rostro, vacila, pasando la puerta.
Delicada, extiende una mano delicada.

Y fue cortesana en otros tiempos,
y se casó con un beodo
quien ahora sale a emborracharse
y la deja demasiado tiempo sola.

⁴ Canto VIII, alusión a *The Waste Land* de T. S. Eliot.

a un poema como el “Canto XLIX” (1937) de Pound, por ejemplo, forjado a partir de una yuxtaposición de traducciones del chino, Louis Zukovsky le comenta: «Lo que me interesa acerca del XLIX no es la pecera de marfil, sino el hecho de que has usado las palabras y los sonidos, la cadencia & pulso (& pausa) como los trazos de los caracteres chinos, es decir, se trata de un desarrollo técnico veinte años tras *Cathay*, su fruto, pero distinto de *Cathay* (cualquiera sea su belleza). Y te lo digo porque probablemente no más de tres personas en Europa van a comportarte» (Pound y Zukovsky, 1987, pág. 193). El canto comienza:

*For the seven lakes, and by no man these verses:
Rain; empty river; a voyage,
Fire from frozen cloud, heavy rain in the twilight
Under the cabin roof was one lantern.
The reeds are heavy; bent;
and the bamboos speak as if weeping.*

Y tras desplegar sus viñetas, se cierra:

*Sun up; work
sundown; to rest
dig well and drink of the water
dig field; eat of the grain
Imperial power is? and to us what is it?*

*The fourth; the dimension of stillness.
And the power over wild beasts.
(Pound, 1998, págs. 244-245)*

Puede que estas formas de montaje extremadamente paratáticas hayan resultado exigentes para sus primeros lectores en la década de los treinta, tal como habían resultado las primeras formas de montaje cinematográfico para los espectadores unas décadas antes. Pero hoy, cuando estas estrategias de representación dominan completamente nuestra cotidianidad, resultan bastante menos sorprendidas. Lo que sorprende es más bien la delicadeza con que se han logrado las transiciones de puntos de vista; como lo ponía ya el mismo Zukovsky en su correspondencia anterior a Pound: «Ambos compartimos el principio cinemático, [pero] tú hasta un grado mayor y más progresivo, aunque sería bastante difícil distinguir cuando el montaje se acaba y la narración comienza & viceversa» (Pound y Zukovsky, 1987, pág. 112).

No hay duda de que sería sobre todo el desarrollo del lenguaje cinematográfico el que mostraría y habituaría masivamente a toda la gama de posibilidades de representación que ofrece el montaje artístico, un desarrollo que incluyó otras tantas escenas traductivas, con inseminaciones que abarcan desde la literatura imagista hasta sus antecedentes en la gramatología y la poética oriental. Es lo que puede verificarse de manera ejemplar en el legado clásico de Sergei Eisenstein, cuya influyente teoría del montaje cinematográfico, así como los experimentos tempranos y radicales que realizó con el mismo, se nutren explícitamente no solo de su mirada a las artes de vanguardia y otras del pasado inmediato, sino también de sus estudios de la escritura y poesía sino-japonesa.

«La cinematografía es, en primer lugar y sobre todo, montaje» (Eisenstein, 2003, pág. 33). Eisenstein comienza haciendo ver que, a diferencia de lo que ocurre en las demás artes, el montaje no es para el cine una posibilidad entre otras, sino una forma consubstancial a la imagen-movimiento del nuevo arte, a su capacidad de generar dinamismo a partir de la yuxtaposición de imágenes discretas. Es lo que se activa ya a nivel de la retención retiniana. Sobre todo, es lo que explica el trabajo de filmación y edición: de una parte, se tiene la fragmentación propia del trabajo de la toma cinematográfica, donde, en sus palabras, se trata de «cortar un trozo de actualidad con el hacha de la lente» (Eisenstein, 2003, pág. 45); de otra, se tiene la yuxtaposición de la edición, que Eisenstein define como un choque o colisión de tomas independientes que generan una nueva representación de lo real, a la que llama a menudo la “cuarta dimensión cinematográfica” o la “dinamización del espacio-tiempo” (Eisenstein, 2003).

A la hora de indagar en otras artes los principios estéticos susceptibles de dirigir e inseminar su trabajo de montaje cinematográfico, la sorpresa está en que Eisenstein no suele remitir tanto a las artes visuales como al lenguaje y más precisamente a la poesía. En principio advierte:

«¿Por qué habría el cine de seguir las formas del teatro y la pintura más que la metodología del lenguaje, que permite que surjan conceptos e ideas enteramente nuevas de la combinación de dos denotaciones concretas de dos objetos concretos? El lenguaje está mucho más próximo al cine que la pintura» (Eisenstein, 2003, pág. 62).

Eisenstein no está pensando en cualquier tipo de lenguaje, sin embargo, sino fundamentalmente en dos esferas interrelacionadas: en las formas de la literatura de vanguardia, desde la poética imagista a la narración perspectivista —«lo que Joyce ha hecho en literatura es muy cercano a lo que hacemos y aún más cercano a lo que tenemos la intención de hacer en la nueva cinematografía» (como se citó en Burkdall, 2001, pág. xii)— y sobre todo en sus antecedentes en las formas gramatológicas y poéticas orientales, del ideograma chino al haikú japonés.

Así, en un sentido aún básico, Eisenstein hace notar cómo el montaje se halla activo en la forma de significación de los llamados “ideogramas compuestos” de la escritura china, donde la yuxtaposición de dos significaciones más simples y concretas genera una significación de orden conceptual. Explica:

«Una palabra concreta (una denotación) junto a una palabra concreta da por resultado un concepto abstracto —como en el lenguaje chino o en el japonés, donde un ideograma material puede indicar un resultado trascendental (conceptual).
(...)
Por ejemplo, la representación del agua y la imagen de un ojo significan “llorar” (...) un cuchillo + corazón = pena, y así sucesivamente.
¡Esto es montaje!»
(Eisenstein, 2003, págs. 34-35).

A la hora de generar un efecto más dinámico, a su vez, él mismo hace ver las posibilidades que ofrece la traducción al cine de las estrategias prosódicas de la poesía sino-japonesa, con sus formas de representación vibratoria por fragmentación y yuxtaposición de momentos de percepción discreta. Apelando a un ejemplo bastante simple, que por lo mismo conserva su valor pedagógico, explica:

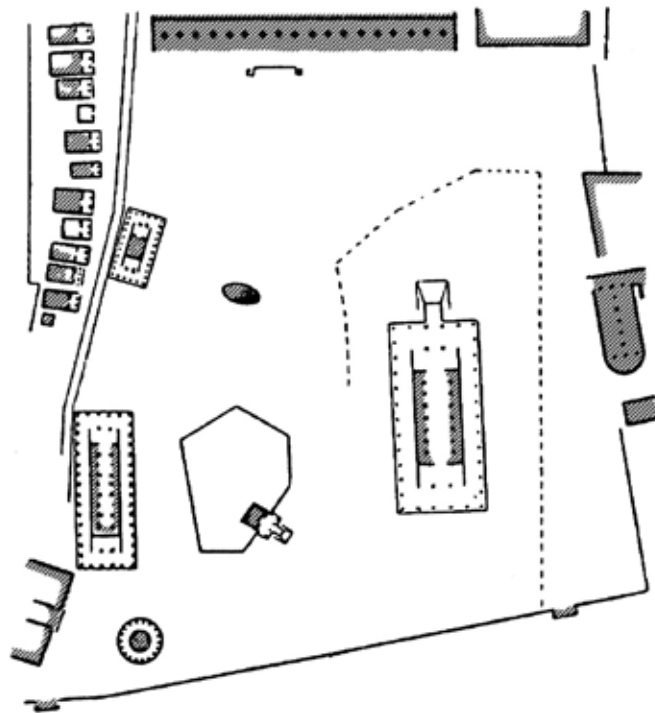
«Si el mismo método se expande en el lujo de un grupo de combinaciones verbales ya formadas, se amplía hasta alcanzar el esplendor de un efecto *imagista*.
(...)
Sopla la brisa de la tarde.
Las ondas del agua
contra las patas de la garza.
(...)
Desde nuestro punto de vista, estas son frases de montaje. Listas de tomas. La simple combinación de dos o tres detalles de tipo material proporciona una representación perfectamente acabada de otro tipo psicológico» (Eisenstein, 2003, págs. 35-36).

El haikú suele consistir en una transición mediante yuxtaposición entre dos momentos de percepción dispuestos en tres líneas de poesía, donde es habitual pasar desde una perspectiva u horizonte general (lo que en lenguaje cinematográfico se llamaría una *establishing shot*) hacia una perspectiva discontinua y más cerrada que revela una situación particular (un *close-up*). Es la transposición de este tipo de estrategias de representación lo que permitiría comprender y explorar las posibilidades de significación del nuevo arte cinematográfico, especialmente cuando se comienzan a incorporar una serie de formas adicionales —la alternancia de puntos de vista objetivos y subjetivos, las aperturas y cierres progresivos de foco, en fin, toda la serie de patrones de imágenes que se vio habían sido desarrollados de manera más sostenida y variada en la poética china—.

En este sentido, en lo que respecta al impacto de las imágenes dinámicas de la poética clásica china es posible discernir al menos una doble genealogía traductiva que se corresponde con dos formas distintas de traducción. De una parte, se tiene la traducción en sentido estricto, lingüístico-literario, que se verifica en la acogida de las formas de significación de la imagen dinámica de la poética oriental en las lenguas y las poéticas occidentales, lo que se vio permitiría desde la confirmación de la reflexión y experiencia de la poética imagista hasta el desarrollo posterior del llamado método ideogramático y la inseminación de las narrativas perspectivistas y caleidoscópicas de la novela contemporánea. De otra parte, se tiene una traducción intersemiótica, un traspaso de estas formas de la imagen dinámica oriental a otras artes, con un impacto particularmente discernible y fructífero en el desarrollo del lenguaje cinematográfico. Entre otras cosas, porque en apenas unas cuantas décadas el cine cambiaría completamente nuestras maneras de mirar el mundo, de sintetizar lo real, al punto de devenir pronto la nueva matriz ejemplar de las artes contemporáneas. Al imponer masivamente la efectividad de su hábito de representación por montaje, el cine dejaría atrás tanto la matriz mimética clásica de la pintura (*ut pictura poesis*)

5 Carta a Léon Moussinac.

En apenas unas cuantas décadas, el cine cambiaría completamente nuestras maneras de mirar el mundo, de sintetizar lo real, haciendo de las formas de significación por yuxtaposición de planos una matriz incluso para artes como la arquitectura o discursos como la filosofía y la historia.



6 Choisy explica: «En este sistema [de proyección axonométrica], una sola imagen, dinámica, y animada como el edificio mismo, reemplaza la figuración abstracta en plano, sección y elevación. El lector tiene frente a los ojos, de manera simultánea, la planta, el exterior del edificio, su sección y su disposición interior» (como se citó en Bois, 1989, pág. 114).

S. Eisenstein. "Montage and Architecture". Planta y story-board de recorrido de la Acrópolis de Atenas.



como aquella abstracta moderna basada en el lenguaje puro musical, haciendo de las formas de significación por yuxtaposición de planos una matriz incluso para artes como la arquitectura o discursos como la filosofía y la historia.

Ya Eisenstein, en medio de su búsqueda sostenida de principios cinemáticos en otras artes del presente y del pasado, los halla no solo en la literatura y en el teatro, sino también en la arquitectura. Tal como ocurre al espectador inmóvil frente a la imagen-movimiento en la pantalla —hace ver en "Montaje y arquitectura"—, ocurre al espectador móvil frente a ciertas construcciones monumentales del pasado que imponen una experiencia dinámico-secuencial por yuxtaposición de planos: «El espectador se movía en medio de una serie de fenómenos cuidadosamente dispuestos que absorbía de manera secuencial con su sentido visual» (Eisenstein, 1989, pág. 115). Influido por la *Historia de la arquitectura* de Choisy y su uso masivo de la proyección axonométrica⁶, Eisenstein ilustra mediante el ejemplo de la Acrópolis de Atenas, haciendo ver que la asimetría de la obra en planta, que sigue sorprendiendo y molestando a la "sensibilidad clásica", adquiere forma y significación artística en la medida en que se la comprende y experimenta como un recorrido secuencial: «Los griegos nos han dejado los ejemplos más perfectos de una composición por tomas, cambio de tomas, y duraciones de tomas (esto es, la duración de una impresión particular) (...). La Acrópolis de Atenas tiene el mismo derecho a ser llamada el ejemplo perfecto de uno de los films más antiguos» (Eisenstein, 1989, págs. 116-117).

Si la temporalización del espacio arquitectónico al concebirlo como recorrido o *promenade* había sido más bien obviada por la arquitectura moderna, con su dependencia de la perspectiva albertiana y la monumentalidad barroca, sería recuperada como modo explícito de proyección arquitectónica en la época contemporánea precisamente a partir del ejemplo del montaje cinematográfico, generándose un nuevo tratamiento dinámico y un multiperspectivismo constructivo capaz de llegar hasta un efecto caleidoscópico. Ya en 1925 Robert Mallet-Stevens puede declarar: «Es indudable que la cinematografía tiene una influencia poderosa en la arquitectura moderna (...). La arquitectura moderna consiste esencialmente (...) en imágenes en movimiento» (1925, pág. 96). Es lo que Le Corbusier activa en sus célebres *promenades* arquitectónicas, donde, más allá de la influencia que recibe del urbanismo árabe y otros⁷, reaparece nuevamente el protagonismo del montaje cinematográfico. Si, en su parecer, «la arquitectura y el cine son los únicos dos artes de nuestro tiempo», Le Corbusier agrega más particularmente: «En mi propia obra suelo pensar del modo en que Eisenstein piensa en sus películas» (como se citó en Cohen, 1992, pág. 49). Una vez más, de lo que se trata es de dinamizar la imagen y la experiencia, en este caso la experiencia en principio espacial de la obra arquitectónica, mediante un recorrido que genera una imagen por yuxtaposición de planos: «La puesta en escena arquitectónica se presenta a la vista de manera consecutiva; uno sigue un itinerario y las vistas evolucionan con gran variedad; juegas con el flujo de la luz» (Le Corbusier, 1964, pág. 60).⁸ Es así como al recorrer la Ville



Le Corbusier. Vistas de Ville Savoie.

7 «La arquitectura árabe nos da una lección preciosa. Es apreciada solamente al ser recorrida a pie; es al caminar, al moverse, que uno ve desarrollarse al orden de la arquitectura. Es un principio contrario al de la arquitectura barroca, que es concebida en papel, alrededor de un punto fijo teórico. Yo prefiero la lección de la arquitectura árabe. En esta casa es una cuestión de una verdadera *promenade* arquitectónica, que ofrece vistas constantemente cambiantes, inesperadas, a veces sorprendentes» (Le Corbusier, 1964, pág. 24).

8 Está hablando de la Maison La Roche, 1922.

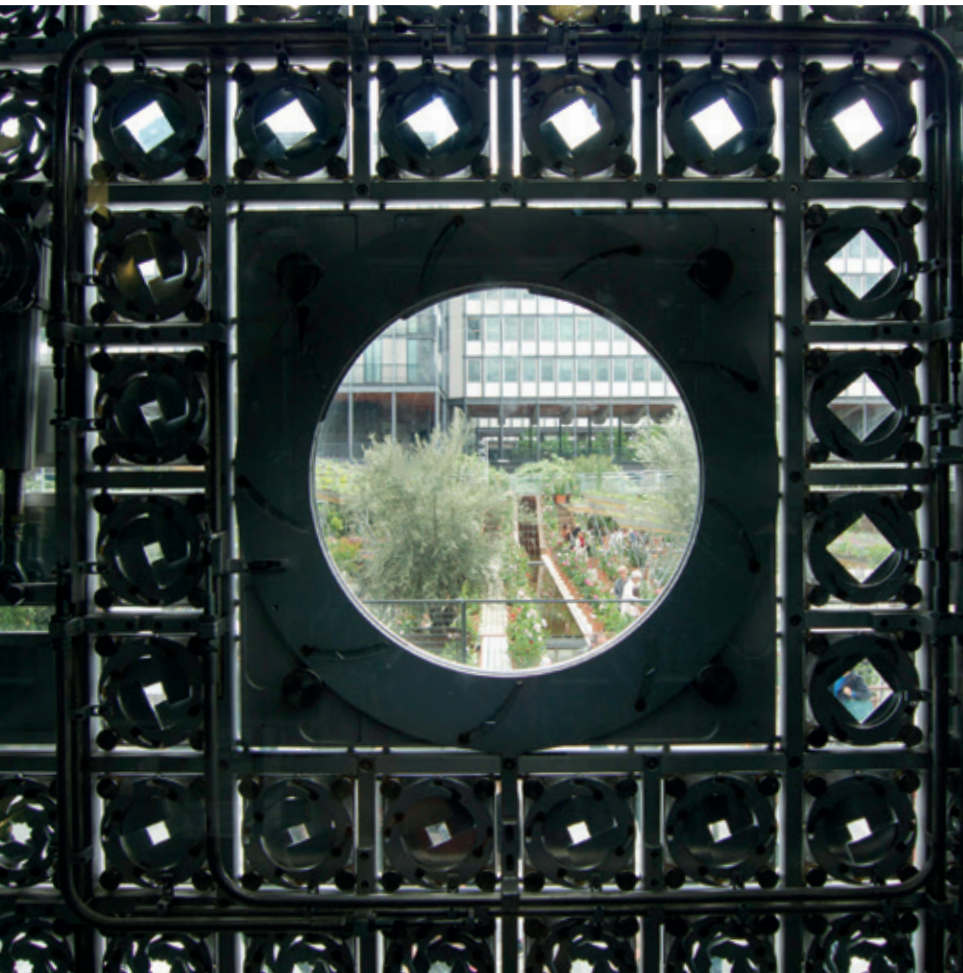
Savoie y otras obras de Le Corbusier que pueden aparecer a distancia o desde el exterior como un marco consolidado, se experimenta una serie de imágenes en yuxtaposición o encadenamiento, un montaje que genera una secuencia espacio-temporal que traduce el tipo de imagen-movimiento al que venía habituando el cine, con vistas cambiantes de efectos a menudo inesperados.

Es lo que se intensifica en ciertos intentos de construcción y urbanismo contemporáneos, donde arquitectos como Jean Nouvel, Bernard Tschumi, Rem Koolhaas y muchos otros han radicalizado la reflexión y experimentación de la proyección arquitectónica como secuencia espacio-temporal de planos de efecto súbito en referencia explícita a los procedimientos del montaje cinematográfico.

Así, espacios comunitarios en principio bastante diferentes como el Instituto del Mundo Árabe y el Museo Quai de Branly proyectados por Jean Nouvel en París, más allá de su lenguaje híbrido al modo de un *collage* de referencias espacio-temporales, imponen un itinerario a través de una serie de umbrales que dan una reorientación permanente a la vista del espectador, presentando planos o encuadres cambiantes que forman una imagen dinámica por retención mental. Yuxtaponiendo esta vez sus propias palabras: «Intento crear un espacio (...) que sería la prolongación mental de aquello que vemos (...). Me sirvo de lo que ha pasado en el dominio del cine»; «El cine nos enseña a cultivar esta memoria y la noción de movimiento se convierte en un nuevo principio compositivo. Tener la memoria de un lugar que se ha recorrido significa tener una sucesión de emociones plásticas que están en relación evidente con la cultura cinematográfica»; «Uno concibe y lee un edificio en términos de secuencias. Erigir un edificio es predecir y buscar efectos de contraste y unión a través de los lugares por donde se pasa (...). En el continuo de tomas o secuencias se define un edificio, el arquitecto trabaja con cortes y montajes, aperturas y encuadres» (Nouvel & Baudrillard, 2013, págs. 15-17). Una vez más, lo que se busca con esta temporalización de la imagen espacial mediante el montaje es el plus de un efecto resonante, una proyección más polivalente y menos intencional: «Se trata de una tentativa de sobrepasar la lógica de la perspectiva albertiana (...) A partir de nociones como esta, se llega a crear más que aquello que se ve. Y este “plus a lo que se ve” se manifiesta»; «Este lugar (...) podrá vehicular cosas (...) que son del orden de lo incontrolable voluntariamente. Hay que hallar una dosificación entre aquello que se controla y aquello que se provoca» (Nouvel & Baudrillard, 2013, págs. 16-17).

La tensión entre lo controlable y lo incontrolable, entre lo anticipable y lo no anticipable, gana protagonismo en la proyección arquitectónica y la lectura urbanística de Bernard Tschumi, quien no solo traduce una vez más de manera explícita los principios del montaje cinematográfico a la arquitectura, sino que comprende su representación propia al modo de “eventos” y “efectos de *shock*”.

Ya a la hora de promover una proyección arquitectónica como secuencia dinámica remite al montaje cinematográfico clásico: «El efecto no difiere de un guión cinematográfico al modo de Eisenstein» (Tschumi, 1981, pág. 7). Refiriéndose al modo en que pone en escena tales principios en la “Promenade cinématique” para el Parque de La Villette de París, añade:



Jean Nouvel. Instituto del Mundo Árabe en París.



Jean Nouvel. Instituto del Mundo Árabe en París.

«Cinegrama [1] A la noción de composición, que implica una lectura del urbanismo en base al *plano*, el proyecto de La Villette sustituye una idea comparable al montaje (que presupone partes autónomas o fragmentos) (...). En un film, cada cuadro (o fotograma) es dispuesto en un movimiento continuo. Al inscribir el movimiento a través de la sucesión rápida de fotogramas se constituye el cinegrama (...). [2] La contigüidad y superposición de cinegramas son dos aspectos del montaje. El montaje, como técnica, incluye otros dispositivos como la repetición, inversión, sustitución e inserción» (Tschumi, 1995, págs. 196-197).

Es precisamente esta serie de recursos propios del hábito de síntesis de la representación por montaje lo que le permite por añadidura repensar el urbanismo contemporáneo, proponiendo la lectura misma de la ciudad como experiencia discontinua por efectos de *shock*. De modo que en vez de lamentarse ante la fragmentación y la discontinuidad crecientes, Tschumi hace ver las posibilidades de extrañeza y resemantización de la experiencia que producen, el proceso dinámico que activan desde el momento en que se ha perdido la perspectiva única y el punto de vista central. Resume: «Recientemente, se constata una nueva e importante investigación sobre las ciudades en las que la fragmentación y la dislocación producida por la yuxtaposición sin escala de carreteras, centros comerciales, rascacielos y casas pequeñas es vista como un signo positivo de la vitalidad de la cultura urbana. En oposición a los intentos nostálgicos de restaurar una continuidad imposible de calles y plazas, esta indagación implica hacer del *shock* urbano un evento, intensificando y acelerando la experiencia urbana mediante la disyunción y el choque» (1995, pág. 170).

La promoción de una experiencia de la ciudad como “efectos de *shock*”, al modo de significaciones que asaltan a partir de la yuxtaposición de perspectivas fragmentarias, es directamente inspirada por las reflexiones pioneras al respecto de Walter Benjamin, quien en su inconclusa *Obra de los pasajes* hace del montaje un método historiográfico y de lectura urbanística para desentrañar de manera más polivalente y menos intencional la significación del siglo XIX a partir de la ciudad de París. Y si el “efecto de *shock*” aparece como una de sus concepciones clave para explicar el rendimiento de las economías de fragmentación y yuxtaposición inscritas en lo que llama “imagen dialéctica”, “mónada” y otros, es porque, como se interroga también Benjamin de manera explícita:

«¿No podría uno filmar una película apasionante sobre el plano de la ciudad de París? ¿Del desarrollo de sus diferentes formas en sucesión temporal? ¿De la condensación de un movimiento de un siglo de calles, avenidas, pasajes, plazas en el espacio de media hora? ¿Y qué otra cosa hace el *flâneur*?» (Benjamin, 2005, pág. 120).

A diferencia de la antigua mirada panorámica, de la visión con perspectiva única desde un mirador sobre la ciudad, lo que se propone es un film que genere la experiencia de

yuxtaposición de planos propia del peripatetismo del *flâneur* —con su ojo para el detalle olvidado, para los desechos marginales—, un recorrido de la ciudad como montaje de elementos discontinuos en el espacio y en el tiempo capaces de proveer una significación histórica. Y es que la imposición del hábito de representación por montaje permite experimentar de manera disyuntiva no solo las ciudades contemporáneas u otras que presentan una fragmentación y juxtaposición evidentes, sino hasta la más concéntrica, planificada y aparentemente homogénea de las urbes del pasado, como es el caso de la ciudad de París. Ampliando el procedimiento a método historiográfico general, Benjamin advierte:

«La primera etapa de este camino será acoger el principio del montaje en la historia. Erigir, entonces, las grandes construcciones a partir de las más pequeñas piezas de construcción, confeccionadas de manera cortante y tajante. Y en el análisis del pequeño momento singular, descubrir el cristal del acontecer total. Aprender la construcción de la historia como tal» (Benjamin, 1997, pág. 92).

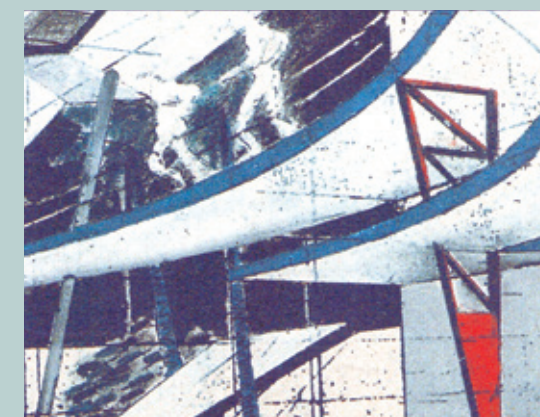
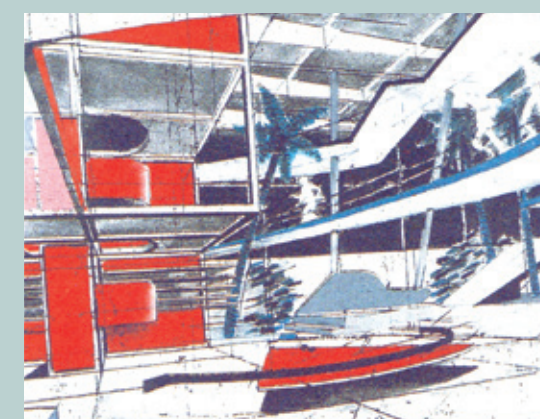
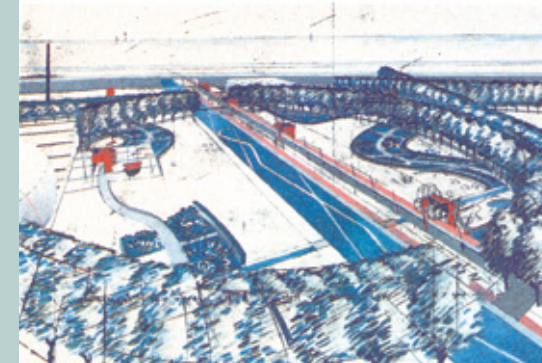
«Método de este trabajo: montaje (...). Yo no tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No voy a hurtar nada valioso ni me apropiaré de formulaciones ingeniosas. Pero los andrajos, los desechos: éstos no los voy a inventariar, sino hacerles justicia del único modo posible: usándolos» (Benjamin, 1997, pág. 91).

La genealogía de traducciones que llevaba desde las formas de la imagen dinámica en las artes orientales, pasando por la poesía imagista y la narrativa interruptiva, hasta el lenguaje cinematográfico y las nuevas formas de proyección arquitectónica y de lectura urbanística, desembocan finalmente en la posibilidad de aplicar estos hábitos figurales por fragmentación perspectivista y juxtaposición discontinua como método historiográfico: como manera de dar sentido a un evento y de configurar una imagen de lo histórico como tal. Pues, cabe insistir, es sobre todo en esta esfera de la constitución del sentido histórico donde el efecto del multiperspectivismo y ensamblaje del montaje aparecerían como una respuesta posible a la doble exigencia impostergable que se impone tras la crisis de las formas de representación subjetivistas y teleológicas de la Alta Modernidad: a la exigencia de una significación a la vez más polivalente y menos intencional. Era lo que prometía romper con la violencia de las formas de representación dominantes que se habían heredado: con la concepción trágica de la identidad del pasado como lo acontecido inmutable (el pasado-presente que el historicismo pretendía conocer mejor de lo que él mismo se había conocido); con la concepción mítica del presente como lo que acontece irrevocablemente (la presencia del presente donde el fascismo no ve mediación posible entre lo que acontece y lo que debe acontecer); y con la concepción teleológica del futuro como destino inapelable (el futuro-presente del optimismo ingenio de una cierta ideología del progreso que subordina todo decurso material a un fin ideal). Sobre todo, era un modo que se pensaba haría justicia a la desmesura del acontecimiento y de lo histórico como tal.

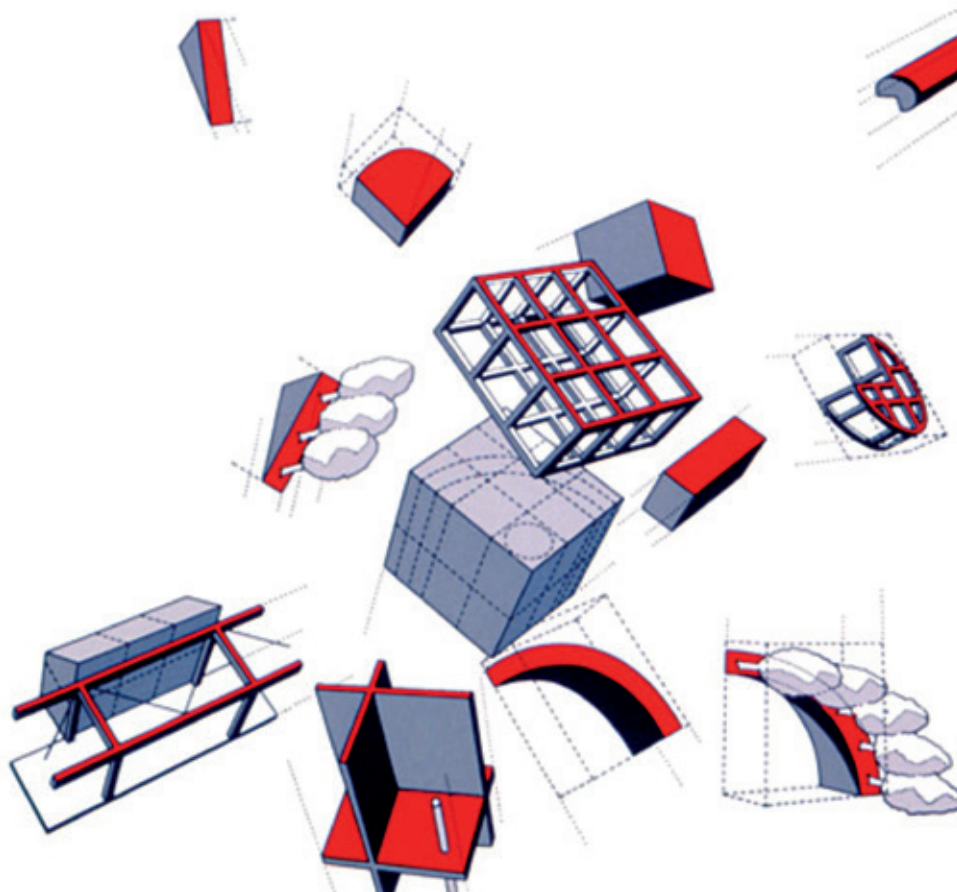
DNA

Referencias

- Benjamin, W. (1997). *La dialéctica en suspenso*. Santiago de Chile: Arcis-Lom.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Bois, Y. A. (1989). Introduction to S. Eisenstein. "Montage and Architecture". *Assemblage* (10), 111-115.
- Burkhardt, T. (2001). *Joycean Frames. Films and the Fiction of James Joyce*. Nueva York: Routledge.
- Cohen, J. L. (1992). *Le Corbusier and the Mystique of the USSR*. Princeton: Princeton University Press.
- Eisenstein, S. (1989). Montage and Architecture. *Assemblage* (10), 110-131.
- Eisenstein, S. (2003). *La forma del cine*. México, D. F.: Siglo XXI.
- Eliot, T. S. (2001). *La Tierra Baldía, The Waste Land*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Joyce, J. (1993). *Ulysses*. Londres: The Bodley Head.
- Le Corbusier (1964). *Oeuvres complètes, 1929-1934*. Zürich: Girsberger.
- Mallet-Stevens, R. (1925). Le cinéma et les arts, l'architecture. *Le Cahiers du mois* (16-17), 95-98.
- Martin, F. (Ed.) (1989). *Traité Tang sur le parallélisme. Extrême-Orient / Extrême-Occident*, II, 109-124.
- Nouvel, J., & Baudrillard, J. (2013). *Les objets singuliers*. Paris: Arlea.
- Pound, E. (1951). *The Letters of Ezra Pound*. Londres: Faber & Faber.
- Pound, E., & Zukofsky, L. (1987). *Pound/Zukofsky. Selected Letters of Ezra Pound and Louis Zukofsky*. Nueva York: New Directions.
- Pound, E. (1990). *Personae. The Shorter Poems*. Nueva York: New Directions.
- Pound, E. (1991). *Ezra Pound's Poetry and Prose. Contributions to Periodicals (Vol. 1)*. Nueva York: Garland.
- Pound, E. (1998). *The Cantos*. Londres: Faber & Faber.
- Tschumi, B. (1981). *The Manhattan Transcripts*. Nueva York: St. Martin's Press.
- Tschumi, B. (1995). *Architecture and Disjunction*. Cambridge MA: MIT Press.
- Yu, P. (1987). *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*. Princeton: Princeton University Press.



Tschumi. Diseños para recorrido cinemático en Parque de la Villette.



Tschumi. Diseños para recorrido cinemático en Parque de la Villette.