

Sergei M. EISENSTEIN, *El Greco*. Marta PIÑOL (ed., intr., trad.). Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2019, 172 pp.

Sergei M. Eisenstein (1898 Riga, Letonia-1948 Moscú, Rusia), el famoso director soviético, autor de películas como *El acorazado Potemkin* y otras obras influyentes en la práctica y la teoría del montaje, además de un referente del cine, puede considerarse, desde un enfoque interartístico, entre los mejores analistas de la obra del pintor Doménikos Theotokópoulos, más conocido como El Greco (1541 Creta, Grecia -1614 Toledo, España). La editorial Sans Soleil, primero en Argentina en 2014, y en España el año pasado, ha publicado la traducción de un par de ensayos del cineasta, escritos en los años 30 y 40 del siglo XX, complementarios, donde Eisenstein reflexiona acerca de los recursos cinematográficos que expresan el tema del ‘extatismo’ en la pintura.

En el más extenso y sistemático, el primero de ellos (“El Greco”, *Cinematismo*), el maestro del cine en blanco y negro confiesa que solo tuvo un “encuentro cromático”, con una obra de El Greco, en 1929 en la National Gallery de Londres, y que, desde entonces, no creyó en las reproducciones en color. En un contexto de experimentaciones audiovisuales en el cine, le impactó el cromatismo ‘sonoro’ de esta pintura que utiliza en sus ensayos como ejemplo de un uso estructural de la luz, y de un colorido entendido como “factor indispensable para la cinematografía del mañana”. En este sentido, la edición combina acertadamente los textos del director con ilustraciones en blanco y negro de sus dibujos, de las pinturas que analiza, de fotogramas de sus películas, esquemas y fotografías que ayudan a imaginar las impresiones del cineasta y acompañan al discurso minucioso de su análisis formal. Marta Piñol, la traductora, en una breve presentación, advierte que su edición solventa así algunas “carencias” del original; añade una introducción histórica y artística al autor y a sus películas y ensayos, y traducciones de citas a los autores franceses, alemanes, anglosajones que maneja Eisenstein en estos textos; todo sin interrumpir la lectura con unas notas de edición concisas, que suman informaciones relevantes, o corrigen errores historiográficos que continuó el cineasta al partir de estudios previos.

Eisenstein quería aprender de los antiguos, la técnica primitiva del montaje, y como pionero en su aplicación en el nuevo arte, partió de estudios sin motivación cinematográfica de donde interpretó ‘maliciosamente’ pruebas cinematográficas. El ensayo abarca impresiones alejadas a la suya para descubrir facetas inesperadas de su objeto, y utiliza bibliografía artística y científica, fuentes históricas, y obras de pintura, literatura, música, arquitectura, fotografía, bagaje fruto del interés en los recursos comunes a estos medios. Con su análisis transhistórico de pintura trata de descubrir un sistema general de la estética, considerando el montaje como mecanismo fundamental del arte. Sus reflexiones tienen valor para las investigaciones en cualquier técnica de expresión, aunque los ejemplos se dirigen a los artistas de los nuevos medios de representación cinematográfica, de modo que El Greco es presentado como “cineasta español” y viene a

dar su lección a los realizadores de la imagen en movimiento. Este análisis sinestésico surgido del clima que estalla en la Segunda Guerra Mundial, mezcla intereses científicos, filosóficos, psicológicos, sociológicos, para alcanzar conclusiones estéticas llamadas a sostener la ideología política que el autor buscaba transmitir, desde los niveles estructurales de la expresión, en sus películas.

El montaje, según esta teoría artística, es un mecanismo básico del arte mimético que, partiendo de la experiencia del espectador, transforma las percepciones de la realidad para lograr la representación del movimiento y la variedad de puntos de vista de los objetos. La arquitectura se diseña a base de la experiencia de un tránsito, y la pintura, como fija a su espectador en un punto, yuxtapone fragmentos del edificio, para transmitirle “la impresión que el autor quiere imprimir en la percepción mediante la transformación de las relaciones reales”. El cuadro-pantalla del cine, también reúne distintas partes de un objeto, pero, para transmitir su movimiento, recrea su duración yuxtaponiendo sus fases en cuadros sucesivos; el solo cuadro de la pintura, en cambio, recurre a la yuxtaposición simultánea de esas fases sucesivas. La comparación con el referente “real” determina el tipo de “desviación” de la representación respecto del modelo, y como no lo tenemos en el caso de la imagen que combina distintos puntos de vista, ante ella padecemos la ilusión de una “representación real”. La convención de esa deformación es la “perspectiva”, una forma que, como en la teoría panofskiana, contiene significado y lo transmite, y es tan arbitraria que, en su forma medieval, confiere tamaños a personajes a base de su posición extraartística (social). Eisenstein compara esta perspectiva jerárquica con el uso de la mayúscula en los textos, y con el sueño, donde lo “esencial de modo afectivo” se resalta en primer plano al modo de una yuxtaposición elíptica. La retórica del cine también es este “arte de destacar mediante el primer plano”, y explota montaje (transición y conexión) y yuxtaposición (articulación y limitación para la modificación interdependiente de elementos) que ya eran –cita Eisenstein a De Quincey– los dos “secretos” de la narración. Así se nos introduce a un análisis estructurador de los elementos que, en la pintura, plantean problemas cinematográficos y adoptan la solución que dota de “temperamento” a la composición por medio del montaje.

En dos pinturas de El Greco, Eisenstein, a partir de Willumsen, aprecia una “nueva aproximación icónica” al paisaje urbano y la “recreación eidética” del paisaje natural: el cuadro *Vista y plano de Toledo* (Museo del Greco), como es sabido, incorpora un texto que explica por qué el cuadro altera forma y posición de un edificio (Hospital de Tavera) que, de otra manera, impediría apreciar el paisaje. Esta es, para Eisenstein, una construcción del montaje, como Willumsen la definió: “retrato topográfico” de un griego formado en la “prescindencia” bizantina de la perspectiva. El otro cuadro es *Tormenta en Toledo* (MET NY), para Willumsen, una “construcción” desde un “punto de vista supuesto”, y añade Eisenstein: “no sobre la base de una mirada, sino de un conocimiento”, sin punto de vista real sino “como en el curso de un paseo (o sea, de una sucesión de puntos de vista)”. Así el cineasta contradice al pintor danés, citando a Zola: la “descripción topográfica” de *Vista y Plano de Toledo*, altera relaciones entre edificios, y *Tormenta en*

Toledo transmite una “naturaleza vista a través de un temperamento” que “eleva los motivos a la generalidad”.

Estos rasgos básicos del montaje en la pintura, el autor los basa en características cinematográficas secundarias de estos cuadros: el *staccato* de El Greco, que da sensación de movimiento, o las “figuras recortadas”, acuñadas por Willumsen, o *découpage* (en las versiones de *Cristo en los Olivos*, por ejemplo): un recurso de la variación, comprensible en un pintor bizantino que reproduce maquinalmente sus iconos –indica el cineasta con ‘malicia’– como en la “copia en masa” del cine. El jeroglífico es uno de los sistemas de expresión que interesaba a Eisenstein y a partir del cual vincula Bizancio y China a base de una “búsqueda” de un “signo integrador”, ligada al montaje por yuxtaposición de motivos semejantes, para lograr la sensación de movimiento. Esta “descomposición simultánea de una acción en fases separadas en el tiempo” se distingue de otro nivel de montaje que consiste en representar las fases del movimiento en distintas figuras reunidas, de modo que la mirada lo reproduce recorriéndolas por el cuadro.

Otro recurso relacionado con el montaje es aquella perspectiva jerárquica, medieval, definida como “desproporción entre los primeros planos y la escala en perspectiva real de las dimensiones”. En *Vista y plano de Toledo*, como en el cine, el plano general de la urbe se yuxtapone a la vista en detalle del grupo celeste de la Virgen y San Ildefonso, y la diferencia entre este empleo del recurso y el del caso medieval es, para Eisenstein, que El Greco –como el cineasta– es consciente de ello, según la interpretación que hace de la inscripción donde el pintor también explica que, el tamaño desproporcionado de ese grupo de personajes, se debe a su carácter divino: “la motivación que subyace bajo las concepciones medievales –sospecha Eisenstein– no hace sino encubrir la verdad tratando de justificar esta vía”.

La explicación se aparta del contenido religioso de la pintura también cuando se detecta la peculiar “imagen-concepto del encuadre” con figuras incompletas, que asemeja la obra de El Greco al arte veneciano, o al de Lautrec y Degas. En el *Martirio de San Mauricio*, el primer plano, desde este enfoque no-católico, es el “cuadro introductorio” de una serie que van moviendo “de cuadro en cuadro”, o de detalle en detalle, el foco temático de la composición. El cineasta desvela que, esta técnica, la empleó para el montaje de *Lo Viejo y lo Nuevo* (1929).

A estos elementos del montaje por yuxtaposición, se superpone la luz como elemento estructural de la transición. Para Eisenstein, El Greco anticipa el “efecto Rembrandt” en *Niño soplando la vela*, o *Proverbio español*, un claroscuro que confiere realismo al referente –dice– sin desfigurarlo, pero elevándolo a la “imagen generalizadora” mediante el “sistema de cortes y recortes luminosos de la imagen y de su yuxtaposición de montaje en una imagen nueva”. La combinación de lo claro que se describe, y las omisiones en lo oscuro, acentúan la imagen como en las narraciones del “simbolismo realista” en la literatura.

El color lleva este uso estructural de la luz a un nivel de expresividad no-naturalista, que Eisenstein atribuye, de nuevo, a la formación bizantina del pintor. El

tornasolado característico de El Greco, de tipo florentino, consiste en la yuxtaposición de colores complementarios, y así su pintura tiende a forjar, de esta mezcla de los opuestos, ese elemento de “orden superior” que es, para Eisenstein, el “éxtasis expresivo”. Cada recurso de cada cuadro de El Greco que se analiza, se vuelca en este tema, incluso, observando su obra en conjunto, se reafirma que, su tema conductor, es el éxtasis.

El éxtasis, contrario a *stasis*, es lo que está ‘fuera de sí’ y se manifiesta en síntomas que pueden indicar distintos fenómenos psíquicos, y se formula con distintos medios; uno es, en la pintura de El Greco, la elección de temas religiosos que facilita la justificación argumental de lo extático y sobrenatural (por ejemplo, en *Resurrección*, que capta el momento extático o de transición de un personaje pasando a otro “estado”).

El tratamiento dibujístico de la mirada, pero especialmente de la postura, colabora a esta expresión de “los estados extremos del éxtasis”. La “flexión extática” es la “contorsión en arco” que normalmente adoptan los personajes que tienen experiencias místicas en estos cuadros. Eisenstein ordena las fases de este movimiento recogiendo ‘tomas’ de esos personajes, y comparándolos con bocetos de posturas de histeria de la obra de P. Richer y J.M. Charcot. Pero también detecta síntomas extáticos ajenos a la temática religiosa, como el “dolor” en la pintura *Laocoonte*, si bien aquí se trata, ya no de la representación de lo extático, sino de la imagen extática de los personajes, pues la forma de arco no se obtiene del dibujo de la posición, sino del “modelado pictórico” de la figura: *Pedro con las llaves* se presenta en el escorzo de la perspectiva “característica extática de la ‘ascensión””, y sus medios de “distorsión” producen la sensación de arqueamiento frontal de una figura sin forma de arco, una deformación conceptual que se logra representando puntos de vista simultáneos del mismo cuerpo en la vista convexa que corresponde al objetivo de 28 mm.

Este había sido definido por Eisenstein en 1927 como “apropiado para crear un conflicto entre el objeto y su apariencia”, y “responde a la exigencia del extatismo” con la unidad de lo lejano y lo cercano que, con otros objetivos, como el ojo, resulta de elaboración mental. Además, describe un estado psicológico donde el ojo ve en 28 mm: bajo efectos de narcóticos, y ejemplifica la plasmación de este tipo de “visiones” del artista –ya no del personaje– exático en sus representaciones del estado de éxtasis: cuadros de El Greco y de Van Gogh, o las cabezas esculpidas de Quetzalcóatl, filmadas por él mismo en México, son el ejemplo de cómo una percepción en un “estado especial” –aquí afectada de peyote– permite al ojo “aposentarse” en algo “natural” para luego expresar la “forma de una ‘visibilidad’ material” y acentuar los rasgos estilísticos de los motivos iconográficos.

A lo largo de la copiosa y repetitiva obra de El Greco, dice Eisenstein, estos rasgos se van sucediendo y acumulando en un repertorio diverso. Para explicar esta dinámica, a la anterior explicación de corte antropológico y psicológico sigue una historia de la técnica, que conecta el estilo personal con la época, aludiendo a una relación entre el individuo y la sociedad que recuerda al Triángulo de Kandinsky: cuando un elemento se pone de moda, un artista puede desarrollarlo hasta convertirlo en personal, y luego, a

imitación suya, reconvertirse en moda; así, acerca de la manera del 28 mm, Eisenstein se pregunta si los espejos convexos han impulsado este tipo de deformaciones en las representaciones desde los egipcios y, sobre todo, en el arte flamenco, estimulando “transformaciones extáticas”. Si el cretense aprendió a pintar con Jacopo di Bassano, a su vez influido por Parmigiano, se arriesga el cineasta a señalar que, el autorretrato convexo de este último pintor barroco, ofreciese al griego un modelo de “alteración extática”: esa técnica que expresa la visión en trance –dice el Eisenstein en una especie de confesión– como en las fotos de Man Ray que los editores han incluido en el libro junto con tomas convexas de las películas del autor.

La editora avisa de que Eisenstein, en su análisis, no busca, pero encuentra estos fundamentos del cine en tan distintas y alejadas manifestaciones. Y no parece casualidad que el tema crucial que encuentre sea el éxtatis. Teniendo en cuenta de qué modo se posiciona el director contra los debates que utilizaron superficialmente los términos metafóricos marxistas de la oposición de la “luz a lo Rembrandt” y el estatismo de Rafael, proponiendo trascenderlos, entendiendo la luz como parte fundamental del montaje de las obras, y de la estructura que las produce y a la que van dirigidas, se entiende que su análisis estético-político se apoye en una relación esencial entre el hombre y el paisaje (para ello, cita a Millet), y que, por tanto, encuentre en las Vistas de Toledo el temperamento extático del “cineasta español” que eleve la obra a la representación de un temperamento nacional, por tanto, extático. La lectura se extiende entre El Greco y Eisenstein, y también, lo español y lo ruso –excentricidades de Europa, internamente enfrentadas en la lucha de clases– por medio del análisis de elementos estéticos antitéticos. La teoría cromática de Goethe sirve para explicar que la tensión que transmite la yuxtaposición de complementarios en esta pintura española de formación bizantina –rasgo oriental del cretense en Occidente que el autor remarca una y otra vez– se resuelve en la conformación de un nuevo y epifánico elemento fruto de un temperamento que conjuga tópicos culturales y expresivos opuestos, en el fenómeno mimético que se armoniza eminentemente en este cine soviético, considerado la reencarnación reciente del éxtatis.

El simbolismo visual de El Greco, según esto, corresponde a “tipo y forma de la estilística musical” que se escenifica en el cante jondo. Para esta comparación, Eisenstein quiere “escapar a las acusaciones” citando a la autoridad: a Willumsen sobre los tornasolados, a Hartmann y Legendre sobre el cante jondo, definido por ellos como mezcla de lo hispano, bizantino, árabe y gitano sobre la tierra ibérica liminar de El Greco, expresada con la “simpleza extrema de la actitud” de cantante y guitarrista, también en la pintura. El cineasta superpone a esto su teoría y concluye que esta fusión de “tonos complementarios” en música y pintura, sonido y visión, tiempo y espacio, son los amantes que “nos llevan a la colisión del montaje... de Oriente y Occidente”, del que nace el fenómeno extático, un “cante jondo de la pintura” que mezcla “la expresión de Oriente y España –insiste– la Oriental y la Occidental”; pero matiza que no es en lo católico donde

reside el efecto de la “mezcla”: la “penetración” del Occidente romano en Oriente hizo al *Falso Nerón* de Feuchtwanger.

Atraído por la vida trágica y el carácter excéntrico, Eisenstein encontró en El Greco y en Van Gogh unos métodos extáticos similares: “la similitud de los tipos y de los pensamientos se nota en sus medios y procedimientos expresivos”; así el ensayo termina con la definición de un elemento fundamental del montaje, relacionado, más que con las obras, con la biografía y personalidad del autor: la actuación del tema. Las obras de El Greco no se “repiten” sino que son “variaciones” de un sujeto cambiante que se manifiesta en cuadros “actuados” por quien se autorretrata en ellos: “El Greco se introducía en la imagen que estuviese representando figurativamente en ese momento y el personaje en el que entraba era el extático en cuyo éxtasis él, el artista, como simple mortal, se vaciaba”. Este procedimiento, que hace del sujeto algo cambiante o fuera de sí, e impide la repetición en las obras, se nos sugiere en el ensayo, desde la óptica del autor-creador, como propio del director de cine, y de cualquier artífice de representación: encarnarse en las figuras que –empleando la metáfora de Eisenstein, con su resonancia revolucionaria– ‘arden’ cada vez, como el viejo papel que reinterpretan los actores en el escenario –o el de viejos textos, como este, reeditados y traducidos para lectores de los nuevos libros clásicos.

<https://doi.org/10.32735/S0718-2201202100052900>

Elena Muñoz Gómez
Universidad de Salamanca (España)
elenia@usal.es