

La transparencia o la utopía ambivalente. Eisenstein, el cine y la *Glasshouse*

Daniele Dottorini (trad. Malena Di Bastiano)

Arkadin (N.º 5), pp. 12-19, agosto 2016. ISSN 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

LA TRANSPARENCIA O LA UTOPIA AMBIVALENTE¹

Eisenstein, el cine y la *Glasshouse*²

DANIELE DOTTORINI

daniele.dottorini@gmail.com

Università della Calabria. Italia

TRADUCCIÓN DE MALENA DI BASTIANO

malena.dibastiano@gmail.com

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 28/01/2016 | Aceptado: 30/04/2016

RESUMEN

En torno al caso del proyecto de la *Glasshouse*, de Sergei Eisenstein, Daniele Dottorini revisa el concepto de transparencia tal y como se dio en el campo artístico entre fines del siglo XIX y principios del XX, en tanto lo considera uno de los conceptos clave de la contemporaneidad.

PALABRAS CLAVE

Transparencia; contemporaneidad; vanguardia; cine

¹ «Della Trasparenza, o dell'utopia ambivalente. Eizenštejn, il cinema e la casa di vetro».

² Aunque el proyecto eisensteiniano ha sido citado frecuentemente en nuestro idioma como *La casa de cristal*, el autor prefiere conservar el término original en inglés con que Eisenstein aludía a su futuro film en sus notas, respetando su particular grafía: *Glasshouse*, y no como se la refiere convencionalmente en bibliografías y filmografías del cineasta: *The Glass House* (N. del E.)



Revisar el concepto de transparencia a través de la historia de las imágenes permite mostrar no solo la fecundidad sino también la complejidad (y ambivalencia) del mismo, que lo vuelve uno de los conceptos clave del mundo contemporáneo; repensar, en particular, la forma de la transparencia habilita a focalizar la atención sobre la centralidad del concepto a partir del pasaje que va del último decenio del siglo XIX al primer decenio del siglo XX y de allí a la contemporaneidad. Es en este período clave, como se verá luego en algunos ejemplos, donde se concentra –al interior de disciplinas y prácticas artísticas muy diferentes entre sí– un fermento exploratorio del concepto de transparencia.

Dentro de la multiplicidad de ejemplos posibles recurriremos a dos constantes aspectos fundamentales: el primero, obviamente, trata de la pulsión y la obsesión escópica que lo atraviesa –en el concepto de transparencia se pone en juego el binomio clásico del pensamiento occidental que une visibilidad y conocimiento–; mientras que el segundo se refiere a la ambivalencia de la visión total, de la visibilidad como utopía realizada, pero, a su vez, como extensión sin residuos de la posibilidad de control.

La transparencia como elemento constitutivo del habitar, del modo de vivir y de existir en la modernidad y el vidrio como su material principal, instrumento de multiplicación de la visibilidad y al mismo tiempo, instrumento infernal de control. Es en esta dicotomía que podemos situar, entre otras, la utopía del proyecto arquitectónico del *Crystal Palace* de Joseph Paxton que vio la luz en 1851 en ocasión de la Gran Exposición de Londres y que inspiró a Nikolái Chernyshevski para su casa del futuro en *¿Qué hacer?* de 1863 o la escritura febril y feroz de Fiódor Dostoyevski, quien comenzaría al año siguiente su crítica al «gallinero de cristal» en *Memorias del subsuelo*, pasando por la novela futurista de 1914-15 *Nosotros y nuestros edificios*, de Velimir Khlebnikov.

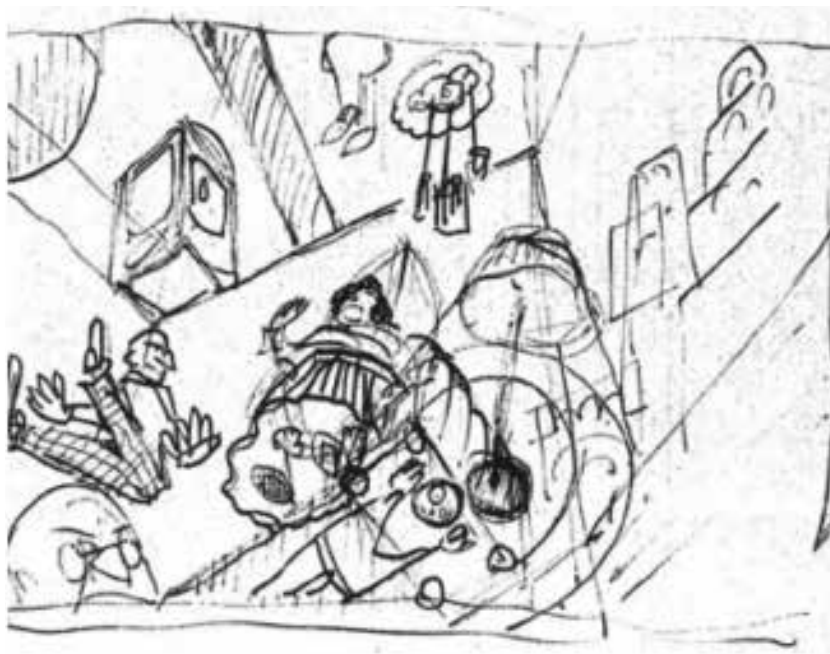
Los ejemplos podrían naturalmente continuar. Bruno Taut (constructor del *Glaspavillon* de Colonia en 1914) veía en el vidrio la posibilidad de establecer una nueva relación entre el ser humano y el universo; fundó la *Cadena de cristal* y colaboró con Paul Scheerbarth, célebre autor de *Glasarhitektur* (1914); también los constructivistas rusos, sobre todo El Lissitzky, se dedicaron a este estudio. Walter Benjamin habló de la casa de cristal en su ensayo sobre el surrealismo de 1929 (*¿el cristal como virtud revolucionaria? Lo veremos más adelante*); en contraposición a él, Yevgeny Zamyatin, autor de *Nosotros* (1920), propuso una crítica feroz en la que irrumpió la idea de vigilancia total.

¿Qué surge de estos ejemplos? Ante todo, la estrecha relación entre la transparencia y la nueva forma de vivir. Vinculación que hace de la arquitectura (real o utópica) la metáfora

más potente de una sociedad de la mirada absoluta que fascina e inquieta al mismo tiempo. En segundo lugar, la materia principal de constitución de una nueva transparencia del vivir colectivo, el vidrio, a través del cual imaginar un nuevo tipo de construcción, el edificio capaz de poner en acto la *visibilidad total* (la libertad y el conocimiento absoluto). El edificio en sí ya no es simplemente el lugar del habitar, sino el dispositivo a través del cual rediseñar roles y comportamientos sociales. La casa, el edificio, son máquinas que permiten la visión absoluta, que impiden a los obstáculos cerrar la perspectiva ocular: la casa de cristal como máquina símbolo de la utopía de la transparencia. Utopía ambivalente, celebrada y temida, como se ha visto en los pocos ejemplos hasta aquí abordados.

Se trata ahora justamente de retomar esta profunda y, en muchos sentidos, fecunda ambivalencia del concepto de transparencia, con la intención de encontrar allí aquella pasión por lo real que agita, hace tiempo, al cine contemporáneo y que siempre necesita más de una serie de reflexiones capaces de poner de relieve su alcance teórico (y obviamente político).

Vidrios, casas, espacios de visión y de vivienda. En esta convergencia de imaginario literario, artístico y arquitectónico se juega la tensión entre apertura «revolucionaria» de lo abierto (para anticipar a Benjamin) y pérdida total de sí y de la propia libertad en la ilusión de la transparencia (para anticipar a Dostoyevski). Benjamin y Dostoyevski representan, en cierto sentido, los dos modelos de ambivalencia de los que nos estamos ocupando aquí y pueden ser vistos como punto de partida para desarrollar un discurso capaz de conectarse con la demanda urgente de la contemporaneidad.



Boceto preparatorio para *Glasshouse*

DOSTOYEVSKI Y BENJAMIN: SOBRE LA UTOPÍA DE LA TRANSPARENCIA

1864-1929: el arco de tiempo que va de la publicación de *Memorias del subsuelo* [1864] (2006), de Dostoyevski, al ensayo sobre el surrealismo de Benjamin, da cuenta de un período en el cual la vanguardia se apropia del concepto de transparencia, reformulándolo y modulándolo en diversas direcciones. La dimensión del subsuelo, de una pura y maníaca conciencia interior del personaje dostoyevskiano, se opone en la versión de Benjamin a lo abierto y lo transparente como virtud revolucionaria respecto a la interioridad burguesa. Son famosas las palabras que el hombre del subsuelo exclama contra el «palacio de cristal»:

Ustedes creen en el palacio de cristal, indestructible, eterno, al que no se le podrá sacar la lengua ni mostrar el puño a escondidas. Pues bien, yo desconfío de ese palacio de cristal, tal vez justamente porque es de cristal e indestructible y porque no se le podrá sacar la lengua, ni siquiera a escondidas. Verán ustedes: si en vez de un palacio de cristal tengo un simple gallinero, cuando llueva podré cobijarme en él; pero aunque le esté muy agradecido por haberme preservado de la lluvia, no lo tomaré por un palacio. Ustedes se ríen y me dicen que en este caso un palacio y un gallinero tienen el mismo valor. Y yo les responderé que así es, pero que no vivimos sólo para no mojarnos (Dostoyevski, [1864] 2006).

La imposibilidad del gesto, incluso obsceno («sacar la lengua» y «mostrar el puño»), la transparencia y la indestructibilidad del «palacio de cristal» provocan temor, miedo a la pérdida de una libertad absoluta que solo puede darse, en el pensamiento dostoyevskiano, no en la visibilidad total y en su fantasma, sino en la interioridad. Como escribe Marshall Berman:

Para los rusos de mediados del siglo XIX, el Palacio de Cristal fue uno de los sueños modernos más obsesivos e irresistibles. El extraordinario impacto psíquico que tuvo sobre los rusos —el papel que desempeña en la literatura y el pensamiento rusos es mucho más importante que en la literatura y el pensamiento ingleses— proviene de su carácter de espectro de la modernización que acosa a una nación a la cual la angustia del atraso atormentaba cada vez más convulsivamente (1988: 244).

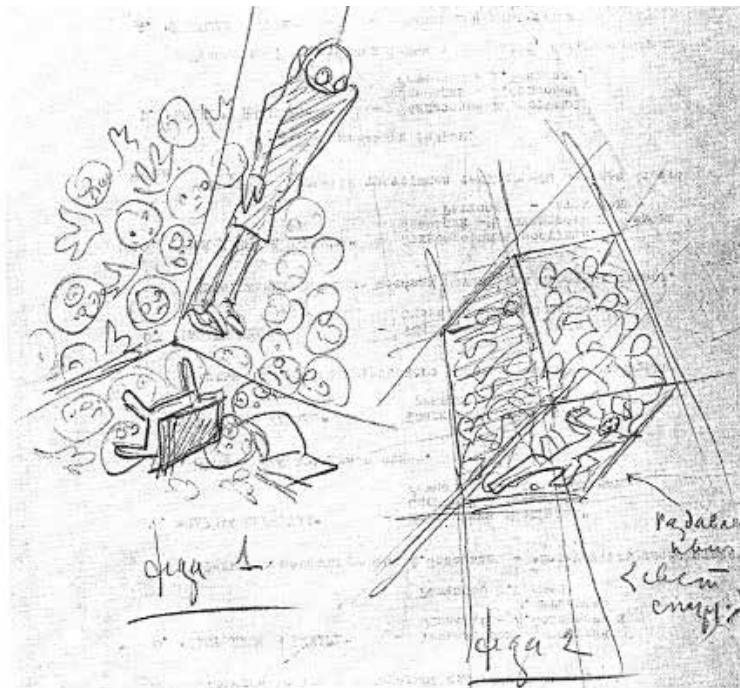
La inversión total del *interior* (virtud burguesa por excelencia) es, sin embargo, representada por Benjamin en el gesto surrealista de la apertura y de la exposición total de sí. El ver, la visión absoluta de todo y de todos se vuelve gesto revolucionario:

Vivir en una casa de cristal es la virtud revolucionaria *par excellence*. Es una ebriedad, un exhibicionismo moral que necesitamos mucho. La discreción en los asuntos de la propia existencia ha pasado de virtud aristocrática a ser cada vez más cuestión de pequeños burgueses arribistas [...]. Antes que estos visionarios e intérpretes de signos nadie se había percatado de cómo la miseria (y no sólo lo social, sino la arquitectónica, la miseria del interior, las cosas esclavizadas y que esclavizan) se transpone en nihilismo revolucionario. Para no hablar de *Passage de l'Opéra*, de Aragon: Breton y Nadja son la pareja amorosa que cumple, si no en acción, sí en experiencia revolucionaria, todo lo que hemos experimentado en tristes viajes en tren (los

trenes comienzan a envejecer), en tardes de domingo dejadas de la mano de Dios en los barrios proletarios de las grandes ciudades, en la primera mirada a través de una ventana mojada por la lluvia en una casa nueva. Hacen que exploten las poderosas fuerzas de la *Stimmung* escondidas en esas cosas (Benjamin, [1929]1980).

La mirada de Dostoyevski y la de Benjamin: es en esta doble exposición del concepto de transparencia, oscilante entre utopía y temor, en el que se desarrolla la historia del concepto a lo largo de 1900 y, podríamos agregar, que bajo esta misma modalidad atraviesa también la contemporaneidad, donde en una suerte de cortocircuito temporal, la palabra transparencia asume nuevamente un rol fundamental, aunque con una configuración en parte novedosa.

Para evidenciar dicha doble modalidad analizaremos ahora brevemente la experiencia de un *film* sin terminar, un proyecto ambicioso y extraordinario como la *Glasshouse*, de Sergei Eisenstein, uno de los proyectos en que el director soviético, en esa época bajo contrato con la *Paramount*, se vio sometido a un *tycoon* por parte de la *major* hollywoodense. Entre interrupciones y pausas, la *Glasshouse* ocupa varias páginas del diario de Eisenstein, entre 1927 y 1930. Páginas intensas, muy ricas en ideas teóricas, algo que el propio director tuvo bien presente (son los años de elaboración de la teoría del montaje intelectual) y que servirán como punto de partida para un recorrido teórico sobre el problema que estaba en la base del proyecto: la relación entre transparencia y opacidad tanto de la imagen como de la cámara, del producto de la visión como del dispositivo capaz de crearlo.



Boceto preparatorio para *Glasshouse*

EISENSTEIN Y LA GLASSHOUSE

El director soviético comienza a pensar en la *Glasshouse* a partir de una serie de proyectos y obras arquitectónicas que operaron como estímulos en él y que se centraban en la metáfora de la transparencia y en el uso del vidrio como material del *conocimiento*, de la visibilidad total del mundo. El impacto de Berlín (donde Eisenstein se establece en marzo de 1926 para el estreno en Alemania de *El acorazado Potemkin*), su arquitectura, su cine, están en el germen de la *Glasshouse*. Eisenstein hace una visita a Fritz Lang en el set de *Metropolis* (1927), y conversa largamente con Karl Freund y Gunther Rittau sobre las ventajas de una cámara «desencadenada» (*Entfesselte Kamera*) capaz de moverse libremente a lo largo del espacio del set, sea natural o no.³ En el proyecto de Lang (y en la experimentación de Freund y Rittau) el cine se vuelve el instrumento a través del cual se busca alcanzar una visibilidad total, más que humana, del mundo. Pero para Eisenstein la visibilidad posee siempre un doble significado en el cine y el vidrio termina convirtiéndose en una superficie en el fondo obscena («El horror de un cristal pulido»);⁴

Es precisamente a partir de estas consideraciones que Eisenstein comienza a trabajar en el proyecto. Ya desde los primeros bocetos la visibilidad total se vuelve para el director soviético el mito de la disipación y el cine (el dispositivo cinematográfico) se plantea como instrumento capaz de mostrar la «falsa» visibilidad del mundo.

Desde este punto de vista, el proyecto eisensteiniano muestra toda su complejidad y sobre todo su actualidad. La obsesión de la *Glasshouse* no se relaciona con el ojo de un Gran Hermano que controla la vida pública y privada de los individuos (el tema actual y delicado de la televigilancia), sino con la multiplicación de las miradas que es en el fondo el éxtasis del cine, su fuga: «Un ojo que ve todo. Luego todos los ojos. Todos viendo todo, es la pesadilla de la revelación, luego el terror de los ojos y de la capacidad de ver, el deseo aterrado de ocultarse».⁵ El ojo se vuelve múltiple, plural, como las imágenes, los cuerpos y los objetos al interior del encuadre de una *pantalla monstruo*. Lo que Eisenstein despliega en su proyecto visionario es un mundo donde la dinámica del control óptico no es atributo de un centro único, sino que se delega a todos los sujetos, al mismo tiempo expuestos a las miradas y *voyeurs*: el modelo es el del *Synopticon* y no el del *Panopticon* benthamiano.⁶

La dialéctica entre opacidad y visibilidad total que constituía la ambivalencia del término «transparencia» asume, por lo tanto, en Eisenstein las características de un proyecto teórico complejo y articulado que habilita un nuevo salto y conduce directamente hacia una dialéctica contemporánea: la de un cine que trabaja constantemente y de forma consciente en la zona intermedia entre transparencia y opacidad, el cine de lo real.

La metáfora arquitectónica y urbanística que caracterizaba a la obsesión por la transparencia en el pasaje de 1800 a 1900 se diluye, se transforma y se torna una metáfora fluida,

³ La *Entfesselte Kamera*, cámara «sin cadenas», «desencadenada», es una imagen recurrente en los autores expresionistas alemanes de los años veinte y revela la creencia en el poder del cine, en la posibilidad de visión que la máquina cinematográfica acarrea.

⁴ Nota del 18 de setiembre de 1927. En N. Kleiman. *La casa di vetro*, p. 98.

⁵ Nota del 18 de setiembre de 1927. En N. Kleiman. *La casa di vetro*, p. 102.

⁶ En este pasaje que se encuentra en el centro de la reflexión de Zygmunt Bauman, sobre todo en *El tiempo apremia* (2010). En cierto sentido, el movimiento que Eisenstein describe en el proyecto del film («todos ven todo») es aún más radical que el *Synopticon*, de Mathiesen, Bauman o Lyon, cuyo movimiento se puede sintetizar como *muchos ven poco*.

que ya no se sitúa en un lugar particular, sino que se basa en la multiplicación de las miradas y las pantallas. El *Synopticon* que Eisenstein señalaba como nacimiento del proyecto inconcluso de la *Glasshouse* se refracta y fragmenta en los millones de pantallas y dispositivos de la vida social contemporánea sin tener (literalmente) lugar, sin situarse concretamente en un espacio de vivienda determinado (un edificio como el *Crystal Palace* o el edificio de vidrio de Eisenstein). La característica de la transparencia contemporánea es precisamente la de no situarse, no poder ser encarnada en un lugar, un espacio-dispositivo que pueda demandar imágenes. La transparencia contemporánea da lugar a un espacio sin límites ni determinaciones, el espacio de la *vigilancia líquida* como lo llama David Lyon, vale decir, el lugar (no-lugar) de las relaciones sociales (Lyon & Bauman, 2014).

LA TRANSPARENCIA LÍQUIDA

No se nos escapa, sin embargo, en este pasaje, en este cortocircuito que se produce entre la obsesión escópica del siglo XIX y la forma de la transparencia contemporánea, el hecho de que lo que resulta sacrificado, susceptible siempre de perder importancia sea justamente aquello que, por el contrario, constituía el centro del proyecto de la *Glasshouse* de Eisenstein, vale decir, la recuperación de la profundidad de la mirada, de una posición ética y estética frente a las imágenes y el punto de vista.

La monstruosidad de la transparencia sin límites depende justamente de esto, del hacer de la visión un proceso descentralizado, sin proyecto y sin velos, sin opacidad que constituya el necesario polo dialéctico de cada imagen.⁷ La transparencia se acerca a una pesadilla sin sentido, incluso, más terrible que la metáfora del Gran Hermano o de la práctica de la televigilancia. «Todos ven todo» es la palabra clave del horror, de la visión antiutópica de la *Glasshouse*. Pero esta visión infinitamente expandida es a su vez el fin del cine, su negación (quizás también sea este el secreto capaz de explicar el hecho de que este film nunca haya sido terminado). El cine –y la mirada– vive en cuanto se ve atravesado por una opacidad que lo funda, un punto ciego que hace posible cada imagen, cada visión. La transparencia y su mito son abordados como tales por Eisenstein, que para su film contemplaba la única conclusión posible: la destrucción de la casa, el fin del mito. El dispositivo cinematográfico llega a experimentar su propio límite –la multiplicación potencialmente infinita de la mirada sin centro, sin origen– precisamente para explorar la autodestrucción del mito fundante de la modernidad en su matriz iluminista (porque la modernidad produce también su propia negación): precisamente, la transparencia. No es casualidad pues que justamente en este segundo cortocircuito temporal el cine recobre con fuerza su rol de «mirada», de dinámica ambivalente entre opacidad y transparencia, de fecunda duplicidad entre construcción de una mirada documental y revelación del montaje de ficciones que es lo real.

Sobre todo en el cine contemporáneo, en una línea que puede acumular autores y miradas incluso muy diversas entre sí, el concepto de transparencia recupera su complejidad porque se muestra como dialéctica, como posibilidad para una mirada cinematográfica de

⁷ Es preciso subrayar que el carácter absolutamente peculiar de la dialéctica eisensteiniana no es reducible a la escolástica del materialismo dialéctico como doctrina de estado del estalinismo.

ser aún un medio para interrogar lo real. Frederick Wiseman, Roberto Minervini, Lav Diaz, Apitchatpong Weerasethakul, Sergei Loznitsa, Peter Mettler, Wang Bing, Gianfranco Rosi, Eric Baudelaire, Thomas Heise, Werner Herzog, Naomi Kawase, Claire Simon, Isaki Lacuesta, Andrés Di Tella, J.P. Sniadecki, Massimo d'Anolfi y Martina Parenti, Rithy Pahn, Joshua Oppenheimer y muchísimos otros: nombres que se suceden uno tras otro construyendo un camino múltiple en el que la pasión por lo real se convierte en la búsqueda de un cine capaz de afrontar lo real como montaje, construcción y ficción. Y de esta manera reinventa la transparencia como mirada que actúa, que no sólo se ve afectada. Es decir, redescubre el poder del cine.

La modernidad se «desvanece en el aire» también gracias al cine que, no obstante, en el fondo, elabora y recoge su proyecto. Una vez más el dispositivo cinematográfico muestra toda su duplicidad, su carácter contradictorio y, por lo tanto, su potencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMAN, Zygmunt (2010). *El tiempo apremia*. Barcelona: Arcadia.
- BENJAMIN, Walter [1929] (1980). *Iluminaciones I. Imaginación y sociedad*. Madrid: Taurus.
- BERMAN, Marshall (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- CHERNYSHEVSKI, Nikolái [1863] (1983). *¿Qué hacer?* Madrid: Júcar.
- DOSTOYEVSKI, Fiódor [1864] (2006). *Memorias del subsuelo*. Buenos Aires: Colihue.
- LYON, David y BAUMAN, Zygmunt (2014). *Sesto potere. La sorveglianza nella modernità liquida*. Roma: Laterza.