

# Harry Alan Potamkin: palabra cinematográfica para los tiempos de crisis

SONIA GARCÍA LÓPEZ

Para Vicente Sánchez-Biosca, a cuyas enseñanzas sobre cine tanto debo

*Cuando Harry Alan Potamkin murió, la capilla ardiente fue instalada en la Central de los Trabajadores de Nueva York. Hablaron en su memoria representantes del John Reed Club, del Partido Comunista y los Jóvenes Pioneros. El hecho de que Potamkin sea, sin duda alguna, el único crítico cinematográfico que haya tenido un funeral rojo en Estados Unidos (aunque no era miembro del partido fue ensalzado “por su actividad revolucionaria en la lucha obrera”) tiene un valor que excede la mera curiosidad. En aquel tiempo, en 1933, el fin del cisma entre arte y política había dejado de ser el sueño de un puñado de intelectuales para convertirse en una práctica articulada por organizaciones de izquierdas. (...) La escritura de Potamkin surgió en un contexto sin precedentes hasta el día de hoy. Una atmósfera en la que el crítico radical podía mantenerse gracias a la existencia real, pequeña, pero activa, de un movimiento obrero revolucionario en Estados Unidos.*

Russell Campbell, “Potamkin’s Film Criticism”, 1978

*¿Hasta cuándo los críticos de cine —ya se trate de principiantes o reconocidos gurús—, especialmente aquellos que confiesen tener conciencia social:*

*servirán refritos basados en generalidades presentándolos como primer plato de principios?*

*Confundirán afirmaciones con principios?*

*Se declararán en contra de Hollywood sin tener en cuenta su importancia en el entorno socioeconómico?*

*Hablarán sobre el cine soviético sin investigar su historia, sin entender su ímpetu social u observar hacia dónde se dirige?*

*Hablarán sobre cine como un todo sin aplicarse en la investigación de la historia económica, política y estética del cine; en la historia de la crítica? y*

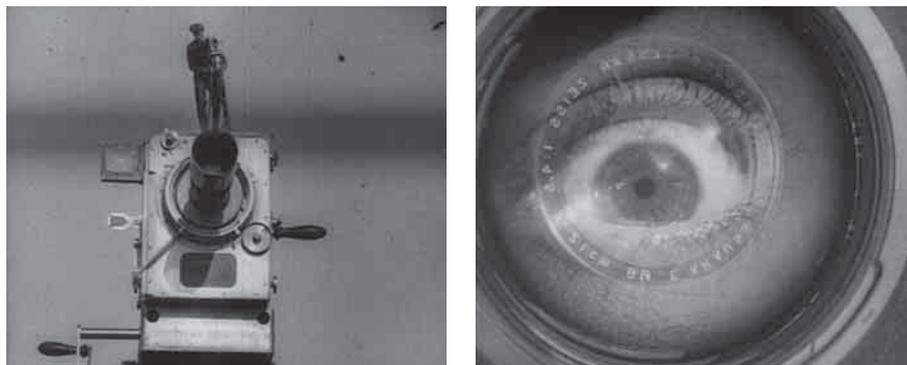
*SOBRE TODO, ¿Hasta cuándo estos críticos lo serán por frustración, egocentrismo, afán de conspiración e inmovilismo?*

**Harry Alan Potamkin**, “A Movie Call to Action!”, 1931

Si existe un nombre en la historia de los estudios sobre cine en Estados Unidos que encarne la armónica unión deseada por Barthes del escritor, el intelectual y el profesor es, sin duda alguna, el de Harry Alan Potamkin. Autor de una extensa obra de crítica cinematográfica, que hoy conocemos gracias al exhaustivo trabajo de compilación realizado por Lewis Jacobs en la década de 1970, líder espiritual de toda una nueva generación de cineastas y críticos cuyos planteamientos utópicos llegaron a cristalizar, siquiera fugazmente, durante los años treinta, y pionero en la pedagogía de los estudios sobre cine, Potamkin constituye un ejemplo paradigmático de la posibilidad histórica de constituir esa tríada en agente de cambio social.

136

Algo que, indudablemente, tiene que ver con los tiempos en los que le tocó vivir su corta vida. Cuando Harry Alan Potamkin murió a la edad de 33 años, en 1933, el mundo solo empezaba a recuperarse de la conmoción provocada por la crisis de 1929, al tiempo que asistía con estupor a la llegada de Adolf Hitler a la Cancillería alemana y una corriente de oposición internacional al fascismo, liderada por la KOMINTERN, cerraba filas en distintos puntos del planeta. Durante esos años se produjo también, en el mundo del arte, un movimiento fundamental de politización de las vanguardias, que aparentemente abandonaron los planteamientos formalistas, autotélicos, para ponerse al servicio de las ideas políticas. El Festival de Cine Independiente de La Sarraz y el Congreso de Cine Independiente de Bruselas, en sus respectivas ediciones de 1929 y 1930, fueron determinantes al respecto, pues en aquellos encuentros, a los que asistieron entre otros, cineastas como S. M. Eisenstein, Joris Ivens o Jean Vigo y críticos como Charles Dekeukeleire, Juan Piqueras o el propio Potamkin, se sentaron las bases de lo que ha dado en llamarse cine *engagé* o comprometido. Un cine que, manteniendo los hallazgos formales de las primeras vanguardias cinematográficas, se planteó la necesidad de lanzar un mensaje político capaz de trascender el entorno de los mecenas capitalistas y los elitistas círculos de la vanguardia para llegar a las masas. Una necesidad que encontró en el cine soviético y en el realismo documental sus banderines de enganche.



*Chelovek s kino-apparatom* (El hombre con la cámara, D. Vertov, 1929)

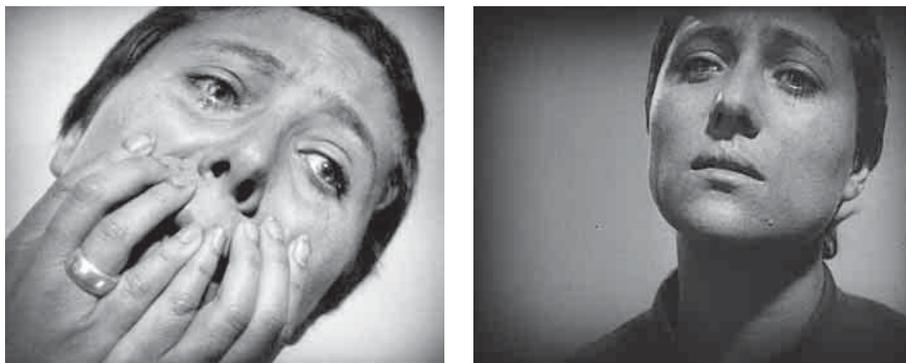
1. En este sentido, cabe citar el trabajo de recopilación realizado por Lewis Jacobs: *The Compound Cinema: The Film Writings of Harry Alan Potamkin*, Nueva York y Londres, The Teachers College Press / Columbia University, 1977, y el extenso capítulo que le dedica a Potamkin Dana Polan en su *Scenes of Instruction: The Beginnings of the U. S. Study of Film*, Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press, 2007, págs. 236-263. Para una interesante semblanza biográfica véase la reseña del libro de Jacobs escrita por Russell Campbell, "Potamkin's Film Criticism", *Jump Cut*, nº 18, agosto de 1978, págs. 23-24.

Versión electrónica: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC18folder/HarryAlanPotamkin.html>, consultada por última vez el 7 de septiembre de 2010. En España, Potamkin sigue siendo una figura desconocida: aparece citado por Carlos Fernández Cuenca en el volumen V de su *Historia del Cine*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1948, pág. 202. Asimismo, Román Gubern rescató el texto "Cinema Iberia" en su libro *Benito Perojo: pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca Española, 1994. Agradecemos al autor la indicación de ambas referencias.

2. Lewis Jacobs: op. cit., p. xxviii.

La crítica cinematográfica no permaneció ajena a este viraje, ni en su forma ni en su sustancia ya que, lejos de asistir pasivamente a las transformaciones que se estaban produciendo en el mundo del cine, participó de ellas y quedó igualmente transmutada. La Association des Écrivains et Artistes Revolutionnaires en Francia o la Workers Film and Photo League en Estados Unidos, con integrantes que procedían de la vanguardia, como Leon Moussinac en el país galo o Lewis Jacobs en ultramar, nacieron al calor de aquellos cambios. Leída de forma cronológica, la producción de Harry Alan Potamkin, que solo abarcó seis años (entre 1927 y 1933), permite reconstruir el recorrido ideal de un crítico cinematográfico modelo cuya impronta habría de perdurar a lo largo de toda la década de 1930 y caer en el olvido durante los crudos años de la guerra fría para comenzar a ser rescatado tímidamente, ya desde los círculos académicos, más de treinta años después<sup>1</sup>.

Hasta 1927, las inquietudes artísticas y sociales de Potamkin discurrían por senderos bifurcados. Por una parte, trataba de abrirse camino en el mundo literario como poeta, editando su propia revista, *The Guardian*, al tiempo que escribía para otras publicaciones de vanguardia como *Tambur*, *SFN* (*Stands For Nothing*) y *Transition*; por otra, cumplía con su vocación pedagógica trabajando a tiempo parcial como asistente social en el Smith Memorial Playground, donde dirigía un programa de teatro educativo, "Children's Play Village" para los niños del gueto de Filadelfia. Su interés por el cine comenzó durante un viaje a Europa, en el que, en calidad de editor de *The Guardian*, entró en contacto con Blaise Cendrars, André Breton, Robert Desnos y Marcel L'Herbier, quienes "habían comenzado a publicar sus "cinéarios" en la *Nouvelle Revue Française*, mientras que el periodista René Clair y los pintores Fernand Léger y Man Ray habían realizado ya cortometrajes de vanguardia cuya intensidad y fervor debieron impresionar a Potamkin"<sup>2</sup>.



*La passion de Jeanne d'Arc* (La pasión de Juan de Arco, C.T. Dreyer, 1928)

Sin embargo, fue la lectura de los textos sobre cine escritos por Riciotto Canudo, Louis Delluc, Jean Epstein, Germaine Dulac y Marcel L'Herbier, unida a la frecuentación de salas de cine independiente como el Théâtre du Vieux Colombier, el Studio des Ursulines o Studio 28, lo que hizo decantarse definitivamente a Potamkin por la crítica cinematográfica. Allí pudo ver y conocer la obra de cineastas de la talla de Abel Gance, René Clair, Carl Theodor Dreyer, Murnau, Sjöström y los grandes maestros soviéticos, por quienes manifestó una admiración creciente: Eisenstein, Kuleshov, Pudovkin y Vertov.

138

A su regreso a Estados Unidos se zambulló en el estudio del cine americano y comenzó a escribir en revistas como *The National Board of Review Magazine*, *American Cinematographer*, *Film Front* y, desde 1930, *The New Masses*, el semanario del Partido Comunista de Estados Unidos (CPUSA) y uno de los más influyentes entre la izquierda norteamericana. Cada vez más convencido del valor social del cine y de la importancia del papel que este desempeña en los procesos de cambio, adoptó un papel más activo en las actividades de difusión del cine independiente y en la pedagogía del cine. Por una parte, fue nombrado secretario ejecutivo del John Reed Club de Nueva York, una organización proletaria creada en 1929 y vinculada al CPUSA que tenía por objeto la animación y difusión cultural de obras producidas por jóvenes talentos proletarios. Las labores de difusión de los John Reed Clubs, que en 1932 ya se habían extendido por todo el país, iban desde la organización de cineclubes en los que se proyectaban películas soviéticas o europeas independientes hasta la publicación de revistas culturales como *Partisan Review* (Nueva York) o *Left Front* (Chicago)<sup>3</sup>.

Estas actividades coordinadas desde el John Reed Club se vieron complementadas con su labor como profesor en la recientemente creada y muy prestigiosa New

3. Véase Michael Denning: *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, Londres / Nueva York, Verso, 1998, pág. 205.

4. Dana Polan: op. cit., p. 239.

5. Véase Babette Gross: *Willi Münzenberg. Una biografía política*, traducción de Ruth Gonzalo-Bilbao, Bilbao, Ikusager, 2007, pp. 163 y ss. Surgida con el objetivo inicial de organizar el auxilio internacional al pueblo ruso diezmado por la hambruna de 1921, la IAH contaba ya, en realidad, con una sección dedicada a la producción de cine proletario y, para ese propósito, había ido creando delegaciones cinematográficas, primero en Alemania (en cuya capital estaba la sede central) y en la URSS y después en Italia, Noruega, Estados Unidos, Francia, Suiza y otros países. Véase William Alexander: *Film on the left: American Documentary Film from 1931 to 1942*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1981, p. 4, y Russell Campbell: "Film and Photo League Radical Cinema in the 30s", en *Jump Cut*, nº 14, 1977, pp. 23-25.

Versión electrónica: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinesays/JC14folder/FilmPhotoIntro.html>, consultada por última vez el 16 de septiembre de 2010.

Véase también Bert Hogenkamp: "Worker's Film in Europe", *Jump Cut*, nº 19, 1978. Versión electrónica:

<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinesays/JC19folder/WorkersFilmDialog.html>, consultada por última vez el 16 de septiembre de 2010.

6. Véase, por ejemplo, "The Eyes of the Movie", el panfleto elaborado a partir de los escritos de Potamkin y publicado póstumamente por Film and Photo League en 1934. Lewis Jacobs considera este texto, establecido por Irving Lerner a partir de conferencias, notas sueltas y fragmentos de críticas y artículos, como uno de los más doctrinarios entre los atribuidos a Potamkin.

7. Nos referimos a cineastas y

School for Social Research, que pronto se convirtió en un espacio de enseñanza cuya principal premisa era la absoluta libertad de cátedra y en destino privilegiado para intelectuales antifascistas europeos refugiados en Estados Unidos. Según Dana Polan, "al menos desde 1931, la New School había albergado un ciclo de cine que la Workers Film and Photo League (WF&PL), organización de la que Potamkin era miembro clave, había programado para la educación obrera"<sup>4</sup>.

Por lo demás, Potamkin fue, junto a Robert Del Duca, Lester Balog y Sam Brody, uno de los fundadores de la WF&PL, constituida en 1930 (bajo el nombre temporal de Workers Camera League) por cineastas y críticos afiliados a la IAH (Internationale Arbeiter Hilfe, Ayuda Internacional Obrera, creada por Willi Münzenberg en 1921 en Berlín por encargo de Lenin)<sup>5</sup>. La WF&PL aspiraba a seguir el ejemplo de los proletarios alemanes, cuyas fotografías y películas documentales sobre las huelgas y las manifestaciones de 1920 habían impresionado a Bertolt Brecht y Kurt Weill. Fue en WF&PL donde Harry Alan Potamkin creó verdaderamente escuela y donde sus ideas adquirieron un carácter casi programático<sup>6</sup>, llegando a influir tanto en las temáticas, el montaje y la estética de las películas y los noticieros proletarios que pronto comenzaron a producirse desde la organización, como en la labor de crítica cinematográfica de toda una nueva generación marcada por la militancia política<sup>7</sup>.

En un breve lapso de seis años, el trabajo de Harry Alan Potamkin como crítico cinematográfico basculó, pues, desde la convicción, arropada por la doctrina estética de Louis Delluc, de que el cine debía ser únicamente cine y liberarse del lastre del teatro y la literatura, hasta la elaboración de una auténtica visión dialéctica, más afín a las propuestas críticas y filmicas procedentes de la Unión Soviética, a partir de la que, como veremos, habría de sentar las bases de su aportación más original a la teoría del cine: el concepto de cine integral.

Dicho de otro modo, Potamkin adoptó en sus primeros años como crítico cinematográfico el punto de vista de la estética y el formalismo que enarbolaron los paladines de la vanguardia a principios del siglo XX (especialmente los formalistas rusos), mientras que a principios de la década de 1930, momento en el que descubrió el compromiso, se decantó en mayor medida por una concepción del cine impregnada por la crítica y la sociología. En este sentido, Potamkin es a la crítica cinematográfica lo que muchos artistas y cineastas de vanguardia fueron a la pintura y al cine durante los treinta: una corriente que hundía sus raíces en el modernismo anglosajón, en la vanguardia, y que se había despojado de su carácter autorreflexivo para potenciar un mensaje de crítica social, aunando la vanguardia formal con la vanguardia política.

Desde este punto de vista, podemos situar la figura de Harry Alan Potamkin en el contexto de una segunda generación de vanguardia estadounidense, la que, no



Bronenosets Potyomkin (El acorazado Potemkin, S.M. Eisenstein, 1925)

140

sin muestras de rebeldía, tomó el relevo a una primera generación encabezada, en el ámbito de la crítica, por Vachel Lindsay, Hugo Münsterberg y los críticos de las *little magazines*<sup>8</sup> que abrieron la senda de la crítica cinematográfica<sup>9</sup> cuando el cine solo era, para citar las propias palabras de Potamkin, “un niño balluciente”.

Los textos que presentamos al lector en este dossier fueron escritos entre la primavera de 1930 y la de 1931, un momento que funciona a modo de bisagra en la producción de Potamkin, al encontrarse en el ecuador de su trabajo como crítico y coincidir con la época de su radicalización política, por no hablar de la coyuntura histórica y cinematográfica, con la hecatombe económica del 29 y el conflictivo paso del cine mudo al sonoro marcando un fundamental momento de crisis. A nuestro juicio, estos textos condensan, mejor que ningún otro escrito por el autor, el deseo de encontrar el lugar del cine en los procesos de cambio social sin que este perdiera un ápice de su valor artístico, estético. Se trata, por lo demás, de tres textos en los que la teoría del cine integral (*compound cinema*), a la que nos referíamos más arriba, queda bien delineada y aplicada a distintos aspectos del cine<sup>10</sup>.

críticos que, como Ralph Steiner, Samuel Brody e Irving Lerner, combinaron la práctica fílmica con la escritura, publicando en revistas de nuevo cuño, adscritas al denominado *Cultural Front* a lo largo de la década de 1930: *Workers Theatre, New Theatre and Film, Experimental Cinema*, etc.

**8.** Revistas literarias de carácter independiente y a menudo apadrinadas por figuras relevantes del *New Criticism* que llevaban a cabo labores de promoción y exégesis de nuevos estilos.

**9.** A este respecto véase el interesante dossier que Juan Antonio Suárez publicó en esta misma revista: “Fragmentos de un discurso olvidado: la primera vanguardia cinematográfica y el cine”, en *Archivos de la Filmoteca*, nº 45, octubre de 2003, págs. 9-45.

**10.** Potamkin esbozó esta teoría en dos textos anteriores: “The Compound Cinema”, publicado en la revista *Close-Up* en enero de 1929 y “The Compound Cinema: Further Notes” publicado en la misma revista en abril de ese año.

**11.** Por ello, a sabiendas de que nos desviamos de la literalidad, hemos optado, en la mayor parte de los casos, por traducir *compound cinema* como cine “integral”, que según la R. A. E. designa “cada una de las partes de un todo: que entra en su composición sin serle esencial, de manera que el todo puede subsistir, aunque incompleto, sin ella”.

**12.** No seguimos aquí el orden cronológico de aparición de los textos y sí uno temático, que va desde el presente al futuro del cine (en el momento en que escribe Potamkin), pasando por la evaluación del estado de la crítica cinematográfica de la época.

**13.** Mantenemos aquí la distinción que utiliza Potamkin entre montaje, entendido como procedimiento de la técnica cinematográfica de yuxtaposición de imágenes orientado a lograr la continuidad narrativa, frente al *montage*, entendido como procedimiento expresivo que pone de relieve la estructura creada por el montaje y los procesos significativos que esta desencadena.

**14.** Véase Rick Altman: *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 2000 y “Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo de crisis”, en *Archivos de la Filmoteca* n° 22, IVAC, febrero de 1996.

En su teoría del cine integral Potamkin quiso articular la idea de un cine que, lejos de quedar lastrado por otras artes, como el teatro o la literatura, o permanecer anclado en sus formas más primitivas, fuera capaz de combinar los diversos recursos expresivos a su alcance para lograr un todo unitario. La palabra inglesa *compound*, que literalmente significa compuesto, combinado, agregado, da cuenta de un conjunto de cosas homogéneas que se consideran formando un cuerpo. Distinguibles entre sí, con entidad autónoma, pero integradas armónicamente en el cuerpo resultante<sup>11</sup>.

El primero de los textos que presentamos,<sup>12</sup> “Tendencias en el cine”, se sitúa en la línea de las teorías formativas, ya que observa las líneas de expresión que surgen de la práctica cinematográfica al tiempo que se posiciona sobre el camino que esta debe seguir para lograr su realización plena. Plenitud que el cine alcanzaría, según Potamkin, bajo el signo de lo integral, que el autor identifica con los procesos reflexivos formulados, entre otros, por Eisenstein, y su plasmación en el *montage* soviético<sup>13</sup>.

Potamkin enfoca el cine desde una perspectiva teleológica, pues reivindica su naturaleza evolutiva y su necesaria maduración como medio de expresión. De hecho, emplea metáforas organicistas, como la ya mencionada comparación del cine con “un niño balbuciente”, o aquella otra en la que se refiere a la “intelectualización del cine”, entendida casi como un estado superior de conciencia referido al medio en su proceso de evolución hacia una forma más compleja. Sin embargo, hay que situar (y, por tanto, comprender) este evolucionismo que hoy, con lecturas tan críticas como la que hace Rick Altman de esta actitud teórica<sup>14</sup>, nos parece tan anacrónico, en un momento en el que el evolucionismo no se consideraba como algo opuesto a, pongamos por caso, un enfoque dialéctico, sino como algo opuesto, precisamente, al inmovilismo, al discurso crítico que consideraba el cine como una forma cerrada y acabada a la que cualquier innovación formal y/o discursiva (como la llegada del sonoro) únicamente podía perturbar.

El segundo de los textos que rescatamos en este dossier está consagrado a “La crítica cinematográfica”. En él, Potamkin traza una genealogía de la crítica de cine que se remonta a los pioneros procedentes de otras esferas artísticas, como el teatro y la literatura, que se interesaron vagamente por el cine, para llegar hasta quienes, como Hugo Münsterberg o Vachel Lindsay, le confirieron, en palabras del autor, un estatuto “escolástico”, un valor académico que legitimó su concepción como objeto de estudio independiente y digno de la atención de académicos y críticos de cine por igual.

Parte importante de esa genealogía la integran quienes, como el propio Harry Alan Potamkin en sus comienzos, formaron parte del fenómeno de las *little*



142

*Arsenal* (A. Dovzhenko, 1929)

*reviews* abanderadas del arte por el arte, contra las que el crítico arremetió en sus últimos años, marcados por el compromiso social, como queda de manifiesto en el artículo que comentamos. Los primeros textos de crítica cinematográfica aparecidos en Estados Unidos fueron publicados en revistas dedicadas al arte y la literatura experimental y vieron la luz, como señaló Juan Antonio Suárez, “entre 1912 y 1913, un periodo de florecimiento para las vanguardias. [En este periodo] surgen De Stijl, el dadaísmo, Bauhaus y el constructivismo ruso, entre otros muchos movimientos. Y en este periodo tiene lugar, además, la popularización de la vanguardia europea en Estados Unidos y el afianzamiento de una vanguardia propia”<sup>15</sup>. Con aquellos pioneros de la crítica cinematográfica<sup>16</sup> compartió Potamkin, además del entusiasmo por las vanguardias, la defensa del cine como arte autónomo y culturalmente legítimo, bastión desde el que se enfrentaron a las críticas de las ligas de la decencia durante la década de 1920<sup>17</sup>.

En “Crítica cinematográfica” Potamkin se posiciona, por tanto, en el contexto de la teoría y la crítica cinematográfica que en la década de 1930 se encuentra ya algo más definida como disciplina o esfera de conocimiento autónoma: establece un diálogo y, al mismo tiempo, una distancia generacional y/o ideológica, según

15. art. cit., pág. 11.

16. Si bien por aquellos años ya existían en Estados Unidos revistas que, como *Camera Work* y *The Seven Arts*, se interesaban por el cine, Potamkin llegó a la crítica cinematográfica, como hemos señalado, desde la literatura y la crítica de arte, tras el descubrimiento de la crítica europea y, concretamente, francesa.

17. Aspecto que estudia en profundidad Dana Polan: op. cit.

los casos, con respecto a las corrientes críticas de su tiempo. Sin embargo, más allá de estas cuestiones coyunturales, de interés para los estudiosos del periodo, este texto de 1931 permite entender el importante papel que la crítica cinematográfica desempeña para Potamkin con respecto al cine entendido como “obra integral”. Es decir, la importancia de la crítica cinematográfica en el proceso de “validación” de las innovaciones técnicas o expresivas introducidas en el cine y el papel de la crítica en la consolidación de la estructura cinematográfica, reconociendo la naturaleza orgánica, evolutiva, del cine.

De esa manera de entender la crítica cinematográfica surgen la concepción de esta como parte del cine “integral” y la promesa de la aparición de una nueva perspectiva para la que el cine es parte de un todo, el todo social. Es en el horizonte de dicha promesa en el que cabe enmarcar estas palabras proféticas:

*Surgirá, sin embargo, y está surgiendo en el cine, al igual que en otras artes, un grupo de críticos activos para quienes la película no es el todo, sino una parte del todo. Entenderán la forma como concepción que constantemente informa la estructura; y la concepción como expresión de la mente social. Y así es como examinarán el filme, de manera dialéctica. El menosprecio del espíritu crítico es un mecanismo de autodefensa típicamente burgués. (...) La crítica es parte del proceso de creación; y la creación es la culminación del pensamiento crítico. En última instancia, el artista crea la ley, no sin ejercer el espíritu crítico [...]. Un nuevo crítico se perfila. Creo que su aparición se convertirá en un movimiento más o menos coordinado cuando un grupo social definido comience a poner en práctica su programa social en el cine. Mientras tanto, el trabajo del crítico es contribuir a que ese movimiento se produzca.*<sup>18</sup>

Se refería, sin duda alguna, a la generación de jóvenes críticos y cineastas que, con Jay Leyda a la cabeza, integraban las filas de lo que habría de conocerse como Film Front, la rama cinematográfica del Cultural Front a partir del que se articularon las estrategias culturales contestatarias durante la década de 1930<sup>19</sup>. Un grupo cuyos integrantes encarnaban a la perfección la figura del intelectual proletario tan emblemática durante aquella década.

En sintonía con el ímpetu visionario que destila este texto dedicado a la crítica se encuentra el artículo titulado “El futuro del cine”, en el que Potamkin pone en juego conceptos familiares a la teoría filmica contemporánea como intensidad, movimiento y duración, que el crítico considera claves en la definición de la estructura cinematográfica “del futuro”. En este texto, que analiza la evolución histórica del cine desde el punto de vista de su maduración como estructura,

18. “Crítica cinematográfica”, en este mismo dossier, pp. 159-160.

19. Véase la nota 7.



*Bronenosets Potyomkin (El acorazado Potemkin, S.M. Eisenstein, 1925)*

144

retoma las teorías formuladas por los maestros soviéticos, concretamente el concepto eisensteiniano de “descarga emocional”. El futuro, para Potamkin, se encontraba en el cine ruso. Algo que, por lo demás, resulta perfectamente coherente con su alegato a favor de un cine “integral” en el que los recursos técnicos son medios expresivos y no meros instrumentos de economía narrativa, un cine impregnado por el espíritu crítico cuyo objeto último es lo social.

Es en este tercer texto en el que Potamkin ofrece la que, a nuestro juicio, es la formulación más explícita de su teoría del cine integral, un cine que “incluye todas las combinaciones de audibilidad, tactilidad, etc. con lo visual (el verdadero motor visual)”<sup>20</sup>. Aquí Potamkin recupera su interés, manifiesto en artículos anteriores, por las posibilidades del cine “optofonético” —concepto con el que el dadaísta Raoul Hausmann había abierto una veta fundamental en el arte intermedial—<sup>21</sup> dejando clara, una vez más, la filiación estético-política característica del intelectual de la década de 1930, marcado por la influencia formalista del modernismo y las vanguardias, al tiempo que abogaba por la incidencia social del cine y su indiscutible valor “pedagógico”.

20. “El futuro del cine”, en este mismo dossier, p. 167.

21. Véase Marcella Lista: “Raoul Hausmann’s Optophone: “Universal Language” and the Intermedia”, en Leah Dickerman y Matthew S. Witkovsky: *The Dada Seminars*, Washington, The National Gallery of Art / Distributed Art Publishers, 2005, pp. 83-103.

Si bien estos tres textos ofrecen, de manera esencial, los postulados de Potamkin sobre su teoría del cine integral, no pueden más que hacerlo de manera fragmentaria. Una muerte prematura dejó inconcluso un estudio de mayores dimensiones en el que el crítico habría de sistematizar estas ideas. Del mismo modo, el programa académico para una futura escuela de cine quedó únicamente esbozado. Pero las enseñanzas de Potamkin y, sobre todo, el apasionado espíritu del intelectual proletario que supo articular una crítica cinematográfica atenta a la realidad histórica y económica sin perder de vista los valores estéticos, permanecieron vivos el tiempo suficiente como para seguir alentando a los más jóvenes con su nuevo caballo de batalla: el frente cultural contra el fascismo.

Harry Alan Potamkin: palabra cinematográfica para los tiempos de crisis

Harry Alan Potamkin es un intelectual de referencia para los estudiosos del cine estadounidense, especialmente para aquellos que, preocupados por trazar la genealogía de los estudios sobre cine, fijaron la década de 1930 como momento clave para la consolidación de las relaciones entre el cine y la academia. El trabajo como crítico de Potamkin, que hundía sus raíces en el modernismo anglosajón, en la vanguardia, terminó despojándose del formalismo en estado puro para potenciar un mensaje de crítica social, aunando la vanguardia formal con la vanguardia política. Este artículo trata sobre la posición, intelectual y militante que Potamkin adoptó respecto al cine durante la década de 1930 y presenta tres de los textos a partir de los cuales elaboró su aportación más importante a los estudios sobre cine: el concepto de cine integral.

**Palabras clave:** Harry Alan Potamkin, crítica cinematográfica, años 30, vanguardia, compromiso político

Harry Alan Potamkin: A word on film for times of crisis

Harry Alan Potamkin is a key thinker for North American film scholars, in particular for those who consider the 1930s as the moment when academics whole-heartedly take up the study of film. Potamkin was fully entrenched in English Modernism and the Avant-garde yet he eventually distanced himself from pure Formalism and opted for social critique, thus uniting formalist Avant-garde with political Avant-garde. This article examines Potamkin's intellectual and militant stance on film during the 1930s through three of his major texts in which he develops his concept of integral film.

**Key words:** Harry Alan Potamkin, film critique, 1930s, Avant-garde, political commitment

Fecha de recepción: 27/09/10

Fecha de aceptación: 08/10/10