

MOLDEAR A LA AUDIENCIA

SOBRE LA GÉNESIS DEL EFECTO EN EL DISCURSO AUDIOVISUAL

IVAN MARINO

UNIVERSIDAD RAMÓN LLULL, BARCELONA, SPAIN

Abstract

El siguiente artículo explora los primeros ensayos soviéticos destinados a investigar la función del «efecto» en el discurso audiovisual, relacionándolos a su vez con las corrientes del pensamiento dominante de su época. El objetivo de esta investigación consiste en volver a las fuentes de la retórica del audiovisual —una de las técnicas discursivas de mayor eficacia y capacidad persuasiva de la cultura contemporánea— para identificar elípticamente sus reminiscencias en los discursos actuales del cine y la televisión. Siguiendo esta línea de trabajo, analizamos, entre otras, las primeras ideas de Pudovkin (2006), Kuleshov (1974) y Eisenstein (2010a) en torno al tema planteado, deteniéndonos con especial interés en las nociones de «atracción» y «efecto» que, a nuestro criterio, subyacen transformadas en los discursos audiovisuales del presente.

Keywords: discurso audiovisual, Eisenstein, Pudovkin, Kuleshov, efecto, atraccion

Moldear la Conciencia¹

Sobre la génesis del «efecto» en el discurso audiovisual

Interpretando libremente los cánones estéticos de Pudovkin (2006), podría afirmarse que la pobreza retratada en blanco y negro tiene un carácter épico que se diluye en la fotografía policromada. Esto ocurre porque el retrato monocromático, según Pudovkin, concentra los rasgos estructurales de la imagen en pocas líneas expresivas y —agregamos nosotros pensando en un caso concreto— resalta con ellas, en un gesto breve y sintético, la angustia impelente de los rostros transformada en «fuerza revolucionaria». Sobre estos criterios está diseñada, por ejemplo, la escena del puerto en *El desertor* (Pudovkin, 1933), en la cual un grupo de desempleados aguarda con cierta ansiedad, a un costado del atracadero, la caída de algún estibador para ocupar su puesto de trabajo. Mientras esperan, los desocupados siguen con la mirada a los estibadores como si fuesen hienas observando a un animal debilitado. El «desocupado» de Pudovkin anhela el infortunio del prójimo, desea fervientemente que algún bulto se desprenda de las grúas y aplaste a un costalero, para conseguir así el empleo temporal que mitigará momentáneamente su angustia.²

La secuencia del puerto está construida sobre el contrapunto entre dos grupos

humanos diferenciados por su posición social: vigilantes y vigilados, desempleados y trabajadores, lumpenes y militantes, etc. Los sofisticados mecanismos de descarga y transporte de mercancía dejan aún, en esta escena, cierto resquicio para los humanos, que pueden dedicarse a pequeñas labores que las máquinas todavía no consiguen automatizar. El devenir dramático de la secuencia evoluciona al pulso de los ademanes y las muecas: los primeros resaltan el peso inaguantable de los bultos y los segundos acentúan la desesperación de los viejos hambrientos. Representando la espera acechante de los indigentes y el esfuerzo inhumano de los obreros, Pudovkin saca partido de la belleza patética de una hilera discontinua de dientes y también de los rostros ungidos por la «gracia» de la miseria, fuerza impulsora de la revolución.³ En la medida que muchos de los actores de la escena han sido partícipes de la historia que narra el filme, puede afirmarse que sus expresiones —las expresiones capturadas por el celuloide— han cobrado forma previamente a través de los sucesos originales que ahora son duplicados en la pantalla. En otras palabras, las expresiones registradas cobraron vida mediante la confluencia excepcional de los sucesos y su representación, del drama de la vida y el drama del filme. En este contrapunto de imágenes fantasmales que reencarnan el pasado, la escena nos cuenta que la clase obrera se traiciona a sí misma por desesperación —la des-

peración como gesto final del mecanismo de supervivencia, que acaba con el recato y promueve incluso el deseo de la muerte del prójimo para salvarse a sí mismo—. Pero el filme también pretende decirnos, en su progresión, que esa misma fuerza del egoísmo, en otro contexto, alentada por una chispa de conciencia, puede favorecer la revolución y el cambio de las circunstancias sociales execrables que promueven el individualismo. Por una parte, la escena del puerto nos cuenta un drama atemporal, nos habla de la condición humana aislada en un instante; por otra parte, la película, en su desarrollo, contradiciendo el argumento anterior, establece el paradigma del cambio y la evolución a partir de las acciones comunes o de los objetivos concertados a lo largo del tiempo.

En sus primeros escritos relacionados con el montaje de atracciones, Eisenstein perfecciona las ideas de Pudovkin y de Kuleshov sobre la dinámica de las imágenes y su influencia en el espectador. En el manifiesto de 1923 Eisenstein introduce el concepto de atracción vinculado a los montajes teatrales, nociones que trasladaría posteriormente al cine:

El material básico del teatro deriva de la audiencia: la tarea de todo teatro utilitario (de agitación, propaganda, salud, educación, etc.) consiste en moldear a la audiencia en la dirección

o estado de ánimo deseado. El instrumento de ese proceso está compuesto por todas las partes que constituyen el complejo teatral. [...] Una atracción (en nuestro diagnóstico del teatro) es cualquier momento agresivo, por ejemplo, cualquier elemento que someta a la audiencia a una influencia emocional o psicológica, verificada por la experiencia y matemáticamente calculada para producir un shock [trastorno] emocional específico en la ubicación del espectador en relación a un todo [en relación a su contexto]. Estos shocks brindan la única oportunidad de percibir el aspecto ideológico de lo que está siendo mostrado, la conclusión ideológica final (Eisenstein, 2010b, p. 34). [El resaltado es nuestro]⁴

La atracción puede considerarse, desde esta perspectiva, como una hipérbole destinada a «moldear» la conciencia del espectador a través de la magnificación de un detalle en apariencia ordinario; de esta manera, el cambio de escala de una circunstancia que hubiese pasado inadvertida en su dimensión original, y la percepción trastornada que produce su «realidad aumentada», provoca el reposicionamiento intelectual del observador en relación al contexto, como quien detiene casualmente la mirada en una gárgola y ya no logra deshacerse de

la impresión demoníaca que provoca la fachada en su conjunto. Así, por ejemplo, en *El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925a), el Borsch agusanado deviene potaje revolucionario (metonimia más hipérbole), el marinero que arroja repetitivamente el plato contra el suelo opera como «la gota que colmó el vaso» (repetición más hipérbole), y los sublevados adquieren la fuerza leonina de las esculturas que se alzan en el pórtico del teatro de Odesa (metáfora más hipérbole).⁵ Generalmente, en este contexto discursivo, el cambio de escala —efecto cuantitativo— gira el sentido —efecto cualitativo— de los significantes hacia su anverso, hacia lo que no son en relación a sus referentes: en 1905 los proletarios eran gacelas, la gota no colmó el vaso, etc.⁶ En el filme de Eisenstein, el complemento retórico de las hipérboles son las figuras supresivas —ambas marcan los extremos entre decir mucho y no decir nada—.⁷ Los silencios retóricos, a través de los cuales los hechos históricos son suprimidos del relato, sirven también para construir el sentido ideal con el cual se pretende moldear la conciencia del espectador; de esta manera, el filme esconde las disidencias fatales entre los mandos revolucionarios, omite las bajas civiles provocadas por la mala puntería de los improvisados artilleros y nos oculta el final tragicómico del buque y los marineros extraviados en Rumania.⁸

En las obras de Eisenstein, la atracción resalta sobre lo habitual de la misma

manera que lo hace el rasgo exagerado en la figura bidimensional y atemporal de la caricatura. En uno y otro caso la atracción se vuelve efectiva porque existen otras formas atenuadas que permiten reconocer el contexto en el cual se inserta el acento. En este esquema, la atracción representa el punto de máxima tensión entre la forma y la deformación. La atracción se constituye así en el borde entre lo reconocible y lo irreconocible, en el límite entre lo prosaico y lo poético —en el sentido de Shklovski (1994 [1927])—, o bien en la frontera entre el gesto documental y la desviación ficticio-delirante. En el momento de éxtasis inducido por la atracción, Eisenstein se permite llevar al grado mínimo de cohesión la unidad formal y temática del discurso, arrojando al espectador un sistema al borde del caos o de la disolución del sentido. Así ocurre, por ejemplo, en la escena de represión de *Huelga* (1925b), en la escalinata de *El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925a), en la toma del palacio de invierno de *Octubre* (Eisenstein, 1928), y más notablemente en la lluvia láctea de *Lo viejo y lo nuevo* (Eisenstein, 1929).⁹ Si bien, desde esta perspectiva, la atracción constituye una cierta ruptura en el devenir de los acontecimientos habituales reflejados en las instancias intermedias del relato, corresponde considerar con especial atención la manera en la que Eisenstein prepara este salto repentino de estado, que es diferente a las nociones de cambio en Kuleshov y Pudovkin.

La teoría elemental de Kuleshov concibe el discurso fílmico como un apilamiento de tomas que, eventualmente, pueden intercambiar posiciones para resignificar el discurso.¹⁰ Construido sobre un fenómeno aditivo que conmuta cuatro unidades con sentido autónomo (un rostro neutro, un plato de sopa, una niña en un ataúd, una mujer en el diván), radicalmente desunidas en relación a sus principios internos, el efecto Kuleshov es un ensayo que pone en evidencia las proyecciones delirantes del espectador antes que la lógica interna del discurso.¹¹ En el estado obrero, la metáfora predilecta de Kuleshov para simbolizar la construcción de un filme es una tapia: el ladrillo, en tanto unidad mínima, representa la toma, y la técnica de apilamiento constituye el montaje (Eisenstein, 2010b, p. 143; Kuleshov, 1974, pp. 183-195). Por el contrario, los pensamientos de Eisenstein relacionados con la construcción del filme no están inspirados en la albañilería sino en una serie de procesos creativos con rasgos comunes que cautivan su atención: la integración de líneas en los ideogramas, la evolución del dibujo en los makemotos desarrollados, la comunión entre el Yin y el Yang, la colisión de partículas o la proliferación de células son los fenómenos aludidos por Eisenstein cuando se propone teorizar sobre la unidad del discurso fílmico.¹² En el ámbito de la teoría, Eisenstein encuentra su fuente de inspiración en *La dialéctica de la naturaleza* (Engels, 2006), de donde extracta argumentos organicistas para justificar

sus estructuras narrativas.¹³ La «célula» es la metáfora predilecta de Eisenstein para designar las unidades del discurso que se reproducen por división, transformándose en algo nuevo sin dejar de ser lo que eran.¹⁴ En lugar del efecto aditivo de las unidades mínimas de Kuleshov, entendidas como compartimentos estancos, Eisenstein concibe el discurso como tendencias que no están montadas sucesiva o paralelamente entre sí, sino la una a través de la otra (Eisenstein, 1982, p. 289).¹⁵ Los diferentes «trazos» del registro construyen conceptos al igual que las líneas en los ideogramas, generando una noción de conjunto que trasciende la sumatoria de las formas iniciales (Eisenstein, 2010b, p. 139).¹⁶ El «principio de organicidad» exige que todos los instantes de un filme (cada cuadro y cada partícula del cuadro) cifren la identidad del conjunto. Como el celuloide no encierra, al menos desde un punto de vista positivo, el misterio de la vida, su identidad está asociada a los fenómenos específicos impresos en la película: líneas, figuras, masas, colores, contrastes, etc. Para conservar la unidad orgánica, un fotograma debe heredar lo sustancial de lo anterior y cederlo, a su vez, a la progenie. En otras palabras, todos los cuadros del filme deben conservar ciertos rasgos filogenéticos que permitan identificar sus relaciones de parentesco.¹⁷

Los procesos compositivos del filme orgánico remedan, según Eisenstein, las leyes que rigen el devenir del mundo.¹⁸

Estas leyes no controlan solamente la evolución de los aspectos formales del filme, sino también el desarrollo de las ideas que el filme declara. Siguiendo el pulso de la evolución natural, Eisenstein plantea que el tema rector del filme debe atravesar progresivamente las tres instancias de la regeneración dialéctica, que describe como procesos de estratificación, divagación y reconstitución —parafraseando a Williams (1977) hoy podríamos reordenarlos como impulso, restricción y tono—. En otras palabras, el proceso creativo del filme tiene que transitar el siguiente camino: a) el establecimiento de la idea (hipótesis) vinculada a un tema concreto; b) la instancia revolucionaria de la divagación («el estado extático provocado por la intensidad de la experiencia inspirada del tema», Eisenstein, 1987, p. 169);¹⁹ c) el retorno al mundo de las apariencias, ahora transformadas por su fricción con las ideas delirantes. Como el tema es presentado a través de las diferentes líneas dramáticas que lo instrumentan —evolución de figuras, masas, sonidos específicos, etc.—, debemos considerar que cada una de ellas posee su propia micronarrativa que, por momentos, confluye o diverge de las otras, construyendo armonías y disonancias en el devenir del relato. Si bien las confluencias y divergencias entre las diversas líneas dramáticas que Eisenstein refiere pueden encontrarse en cualquier fragmento de sus obras, un ejemplo literario nos ayudará, a nuestro entender, a ver con mayor claridad aquello que Eisenstein

define como movimiento dialéctico del filme. Comentando la técnica de Gogol, Nabokov extracta un párrafo de *Las almas muertas* en el cual la narración se detiene para describir la fiesta de los señores del pueblo. Gogol compara, en una misma frase de largo aliento, el movimiento de los hombres cortejando a las mujeres con el vuelo de las moscas entorno a un terrón de azúcar:

Los fraques negros aparecían y desaparecían, pasaban raudos, *por separado y en grupos*, aquí y allá, como moscas que revolotean sobre el níveo pilón de azúcar en los tórridos días de julio cuando la vieja ama de llaves [ya estamos] lo parte en centelleantes trozos ante la ventana abierta: los niños todos [segunda generación!], apiñados a su alrededor, miran y siguen con curiosidad los movimientos de las duras manos que levantan el martillo, mientras que los aéreos escuadrones de moscas, levantados por un aire suave [...], entran audazmente como dueños de todo [...], y, aprovechándose de que la vieja es cegata y el sol le da en los ojos, se precipitan sobre los sabrosos terrones, *ya por separado, ya formando nutridos grupos* (Nabokov, 2010, pp. 60-61).²⁰

En el fragmento de Gogol observamos la presentación, la digresión y el regreso al presente transformado de una idea, el retorno a una instancia de lectura en la cual los señores que acosan a las mujeres ya no son imaginados ni siquiera

como trajes negros (*pars pro toto*), sino como un elemento sincrético, híbrido de ser humano y moscardón propulsado por la libido. Liberado de la monodía de la prosa, Eisenstein regula también las convergencias y divergencias de las diferentes líneas narrativas que surcan sus imágenes al estilo de Gogol; cuando todas ellas confluyen en una instancia de divagación, se produce entonces el momento orgiástico del discurso. Siguiendo las fórmulas de Eisenstein, podríamos afirmar que en los momentos extáticos del filme el sentido del discurso anida en el espectador a través de la pregnancia del artificio. Expresado con la rústica jerga militante de la época, podría decirse que la atracción/éxtasis representa el trance en el cual la matriz se aplica y ahorra la conciencia, instancia descrita con diversos nombres por la literatura marxista, equivalente, por ejemplo, al «salto hacia delante» en Mao (Tse-Tung, 1972, p. 153) o la sincronización cósmica de las moléculas en la conciencia de las masas que plantea Trotski, entre otras posibles equivalencias.²¹

En el desarrollo de sus escritos, Eisenstein puede llegar a confundirnos con ciertos cambios de terminología. En sus primeros ensayos sobre las características esenciales de la obra cinematográfica domina el concepto de «atracción», mientras que en los últimos desarrolla meticulosamente la noción de «éxtasis». Los vocablos de una y otra etapa constituyen, a nuestro entender, dos caras de un mismo fenómeno: el primero es

la causa del segundo; la «atracción» es la fórmula del «éxtasis» que el discurso genera en su lector; el primero consiste en un artilugio retórico —la técnica del filme— y el segundo en la impresión trastornada del espectador que provoca nuevos estados de conciencia. Eisenstein, que en la búsqueda del discurso perfecto evita las elucubraciones de la psicología contemporánea, estudia sin embargo procesos semejantes a los que encontramos en los escritos fundamentales de Freud, aunque lógicamente termina explicándolos desde un punto de vista distinto y asignándoles funciones diferentes. Por una parte, Freud estudia el trance histórico, el delirio místico, la comunión de las masas, el sentimiento oceánico, el atesoramiento, etc., enmarcándolos como técnicas paliativas de la economía libidinal.²² Eisenstein, por otra parte, estudia las visiones de San Ignacio de Loyola en las montañas de Manresa, las regresiones a periodos intrauterinos, la sensibilización inducida por drogas, los estados exultantes del amor, etc., enmarcándolos como técnicas espontáneas del organismo de las cuales pueden aprehenderse estrategias narrativas para reconducir las emociones y los estados de conciencia frente a la pantalla (Eisenstein, 1987, pp. 165-183).²³ Mientras los textos de Freud reconocen en su objeto de estudio un ser enfermo y disfuncional que intenta salir de las encrucijadas en las que lo ha colocado una instancia inaccesible de sí mismo, Eisenstein, en cambio, concentra sus esfuerzos intelectuales en concebir al

hombre nuevo, al ser mejorado por sus incesantes principios evolutivos.

A nuestra duda actual sobre si el gran momento del salto hacia delante, en el cual la conciencia se eleva a una instancia superior a golpes de efecto, se produce primera y exclusivamente en el plano discursivo —es decir, si es esencialmente una construcción retórica del filme—, o bien si tiene un referente fáctico en la percepción de los espectadores —es decir, si existe en la mente del proletariado una instancia de sedimentación de los pensamientos/emociones tan claramente discernible e irreversible, equivalente la épica trotskista y maoísta que comentamos—, Eisenstein responde:

Porque el paso por saltos sucesivos de una cualidad a otra no es solo la fórmula del crecimiento, sino también la fórmula de un progreso que nos arrastra, no como unidades «vegetativas» aisladas, subordinadas a las leyes naturales de la evolución, sino como individuos de una colectividad, de una sociedad, participando conscientemente de su progreso, porque sabemos que tales saltos, que estamos ahora comentando, existen también en ciertos aspectos de los fenómenos sociales, en aquellas revoluciones de las cuales proceden el desarrollo y el progreso social. Ahora podría decirse que aquí se nos presen-

ta, subrayada por tercera vez, la unidad orgánica de *El acorazado Potemkin*. El salto que caracteriza la estructura de cada eslabón de la composición, tanto como la composición de la película en su conjunto, traduce en la estructura de la composición el elemento-clave del tema: la explosión revolucionaria. Y es éste uno de los saltos por los que se opera la cadena continua del progreso social consciente. [...]

El momento de culminación es entendido aquí en el sentido general de aquellas inflexiones a través de las cuales el agua pasa, en determinado punto, a convertirse en hielo o vapor, el hierro en acero, etc. Estos procesos son equivalentes a ser más allá de sí mismo, a cambiar de estado, a moverse de cualidad en cualidad, o bien a alcanzar el éxtasis. Y si el agua, vapor, hielo, y acero pudiesen registrar psicológicamente sus propios sentimientos en estos momentos críticos —momentos de alcanzar el salto de cualidad—, ellos dirían que están expresando el pathos, que ellos están en éxtasis (Eisenstein, 1987, pp. 35-36).²⁴

El problema del pensamiento de Eisenstein en relación a la composición orgánica del filme, desde nuestro punto de vista, estriba en la idea de la comunión de la conciencia con las células, o bien, en otras palabras, en la ambición del

positivismo de explicar los fenómenos de la psiquis a través de dosificaciones químicas o de analogías con el comportamiento de la naturaleza.²⁵ De haber encontrado la solución del dilema entre química y conciencia, el socialismo, o el liberalismo que perfeccionó las técnicas publicitarias de la Unión Soviética, en lugar de debilitarse habría podido reforzarse a través de estrategias discursivas conscientemente planificadas, convenciendo al auditorio de que el estadio superior de la evolución social había sido alcanzado. Sin embargo, el fracaso de estos proyectos iniciales del cine nos obliga a intentar esclarecer la manera en la que fue adaptada, a través del kitsch y de la espiritualidad postmoderna, la teoría del efecto en las obras audiovisuales de nuestro tiempo; en otras palabras, cómo ha mutado la teoría del efecto en las producciones actuales que, a nuestro criterio, continúan persiguiendo el mismo objetivo por otros medios —en palabras de Eisenstein, «moldear la conciencia en la dirección o estado de ánimo deseado» (Eisenstein, 2010b, p. 34)—.²⁶

El mundo del cine soviético de los años 1920 legó a su posteridad —nuestro presente— el esquema de las atracciones que contagió no solamente la producción cinematográfica venidera, sino también los discursos de la publicidad, el documental y la ficción distribuidos en los diversos soportes que sucedieron al filme. A diferencia de su modelo original, la atracción actualizada ha vuelto

a sus fuentes radicalizando el artilugio de feria, la pirueta acrobática, el truco ilusionista, y todo aquello que Eisenstein se esforzó en evitar. Siendo Eisenstein quien había ideado originalmente el concepto de atracción extrayendo artilugios retóricos de la narrativa circense con el objetivo de «excitar a la psiquis» para guiarla en la dirección deseada, el director ruso consideraba importante resaltar las diferencias entre el efecto puro y el concepto de atracción. Mientras que el efecto estaba asociado a determinado tipo de maestría formal de un valor absoluto y cerrado en sí mismo, la atracción presentaba un valor relativo, vinculado a una idea rectora que «evolucionaba» a través de inferencias formales y procesos deductivos hasta alcanzar su punto culminante.

En la producción audiovisual de nuestros días, por el contrario, observamos cierta atenuación de los vínculos motivados y de las inferencias formales típicas del relato eisensteiniano. Aislada de las instancias intermedias del discurso, el efecto ha cobrado hoy un carácter puramente ilusionista que, en lugar de pretender clarificar la conciencia —golpearla para que se desplace a un estrato superior en el cual ya nadie cree y pueda explicar la condición, por lo demás inexplicable, de un espectador devenido cliente del discurso— busca dejarla suspendida en una instancia límbica. Al haberse extinguido en el cine las relaciones lógicas entre lo fáctico y lo representado, los golpes de efecto de las

obras actuales son presentados como revelaciones esotéricas de dudosa procedencia. En otras palabras, el sistema de representaciones audiovisuales y las condiciones materiales de la vida misma se encuentran divorciados: los códigos del audiovisual se organizan ahora como inferencias sin premisas que pueden afirmar, indistintamente, lo cierto como incierto o lo falso como verdadero, sin que el discurso ofrezca las claves para dilucidar sus trampas. Por ejemplo, la contracara actual de *El desertor* (Pudovkin, 1933) es el *reality* titulado *The Boss* (Lambert, 2009), donde se plantea un tema sin argumento (sin causas, sin consecuencias, sin progresión), en el cual el empresario es siempre presentado como víctima y el proletario como traidor. En un futuro ensayo deberíamos elaborar explícitamente cómo han sido reinterpretadas las claves que analizamos elípticamente en este primer artículo: las transformaciones, las constantes y las funciones del concepto original de «atracción» en el relato televisivo de los *realities*, que constituye uno de los grandes paradigmas del audiovisual actual.

Notes

- 1 La expresión «Moldear a la audiencia» proviene de las primeras teorías de Eisenstein sobre el montaje de atracciones, que analizaremos exhaustivamente en el desarrollo de nuestro artículo (Eisenstein, 2010b, p. 34).
- 2 Véase la cronofotografía de la secuencia de *El desertor* (Pudovkin, 1933) en las láminas que cierran el artículo. También en línea: < <https://www.youtube.com/watch?v=0pUfLH0JozE> >. Última visita: Noviembre 2016.
- 3 Nos referimos al concepto de «gracia» en el sentido definido por Pasolini (2010).
- 4 En el periodo de publicación del texto citado, Eisenstein se encontraba preparando una serie de montajes teatrales junto a Tretiakov para el Proletkult (Cfr. Kolchevska, 1987). Texto fuente citado: «Theatre's basic material derives from the audience: the moulding of the audience in a desired direction (or mood) is the task of every utilitarian theatre (agitation, advertising, health, education, etc.). The instrument of this process consists of all the parts that constitute the apparatus of theatre) [...] An attraction (in our diagnosis of theatre) is any aggressive moment in theatre. i.e. any element of it that subjects the audience to emotional or psychological influence, verified by experience and mathematically calculated to produce specific emotional shocks in the spectator in their proper order within the whole. These shocks provide the only opportunity of perceiving the ideological aspect of what is being shown, the final ideological conclusion» (Eisenstein, 2010b, p. 34). [El resaltado es nuestro]
- 5 Nos referimos, respectivamente, a estas tres secuencias de *El Acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925a): a) la resistencia de los marineros a comer la carne podrida —resistencia que deviene en motín—; b) la metáfora construida con las dos esculturas del

Referencias

- Aumont, J., & Hildreth, L. (1983). Montage Eisenstein I: Eisensteinian Concepts. *Discourse*, 5, 41-99.
- Bordwell, D. (1974). Eisenstein's Epistemological shift. *Screen*, 15 (4), 29-46.
- Calinescu, M. (1991). *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Postmodernismo* (M. T. Beguiristain, Trad.). Madrid: Tecnos.
- Campos, H. (2000). *De la razón antropofágica y otros ensayos* (R. Mata, Trad.). México: Siglo Veintiuno Editores.
- Eisenstein, S. (1957). *Film Form (Essays in Film Theory) and The Film Sense* (J. Leyda, Trad. J. Leyda Ed.). New York: Meridian Books.
- Eisenstein, S. (1961). *Eisenstein Dessins Drawings*. Moscú: Tocydacmbehhoe uzdamerbcmbmo.
- Eisenstein, S. (1970). *Reflexiones de un cineasta*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eisenstein, S. (1982). *Cinematismo* (L. Sepúlveda, Trad.). Buenos Aires: Editorial Quetzal.
- Eisenstein, S. (1986). *Eisenstein on Disney* (A. Upchurch, Trad. J. Leyda Ed.). Calcuta: Seagull Books.
- Eisenstein, S. (1987). *Nonindifferent Nature: Film and the Structure of Things* (H. Marshall, Trad. 1 ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Eisenstein, S. (1994 [1923]). The Montage of Attractions (R. Taylor, Trad.). En R. Taylor (Ed.), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939* (pp. 87-89). Londres: Routledge.
- Eisenstein, S. (2004). *Problems of Film Direction*. Honolulu: University Press of the Pacific.
- Eisenstein, S. (2010a). *Sergei Eisenstein Selected Works (Towards a Theory of Montage)* (M. Glenny, Trad. M. Glenny & R. Taylor Eds. Vol. 2). London: I. B. Tauris.
- Eisenstein, S. (2010b). *Sergei Eisenstein: Selected Works (Writings, 1922-1934)* (R. Taylor, Trad. R. Taylor Ed. Vol. 1). London: I. B. TAURIS.
- león que ornamenta el teatro de Odesa y que, a través de los artilugios del montaje, parecen levantarse en el momento que el Acorazado decide bombardear a los representantes del Zar; c) el gesto de un marinero anónimo que arroja un plato contra el piso, instaurando con su gesto la idea de la rebelión inminente.
- 6 Sobre los sucesos históricos relacionados con el filme, véanse las memorias de Feldmann, entonces miembro del partido revolucionario de Odesa (Feldmann, 1908).
- 7 Sobre las figuras supresivas, Grupo μ nos dice: «[si la disminución] es llevada al extremo, la litote desemboca en el *silencio*, pues a veces la mejor manera de decir menos es no decir nada. Tiene así valor de litote, en ciertas circunstancias, el silencio del gobierno, de la prensa o de los bienpensantes. El silencio, que es el equivalente metalógico de la elipsis, confirma que el número de las unidades de significación no es el criterio que pueda distinguir resueltamente a los metasemas de los metalogismos. [...] Si la litote opera una supresión *parcial* de los semas, el silencio opera una supresión *total* de los signos. No obstante, abre de esta manera el camino a la conjetura y permite tal vez, por parte del descodificador, una adjunción, si no de signos, al menos de semas entre los cuales no obliga a elegir» (Grupo μ , 1987, p. 216).
- 8 El motín acabó con una fuga pusilánime del acorazado Potemkin hacia Rumania, donde los marineros se dispersaron con suertes diversas. Antes de abandonar el barco, los revolucionarios intentaron hundirlo infructuosamente abriendo los grifos. El acorazado quedó encallado y pudo ser recuperado posteriormente por la flota rusa. El Zar, para evitar que el barco se transformara en un emblema de los revolucionarios, ordenó rebautizarlo con el nombre del santo *Panteleimon* (Pantaleón). En 1917, cuando finalmente triunfó la revolución bolchevique, le fue restituido el nombre *Potemkin*, aunque inmediata-

Eisenstein, S. M. (1925a). *El acorazado Potemkin [Bronenosets Potemkin]* [Filme]. URSS: Goskino.

Eisenstein, S. M. (1925b). *Huelga [Stachka]* [Filme]. URSS: Goskino.

Eisenstein, S. M., & Aleksandrov, G. (1928). *Octubre [Oktyabr]* [Filme]. URSS: Sovkino.

Eisenstein, S. M., Aleksandrov, G., & Tisse, E. (1929). *Lo viejo y lo nuevo [Gore i radost zhenshchiny]* [Filme]. URSS: Sovkino.

Engels, F. (2006). *Introducción a 'Dialéctica de la naturaleza' y otros escritos* (G. d. T. d. I. F.F.E., Trad.). Madrid: Fundación Federico Engels.

Feldmann, C. (1908). *The Revolt of the Potemkin*. Londres: William Heinemann.

Fenollosa, E., & Pound, E. (1977). *El carácter de la escritura china como medio poético* (M. A. Rato, Trad.). Madrid: Visor Libros.

Freud, S. (1992 [1921]). Psicología de las masas y análisis del Yo (J. L. Etcheverry, Trad.) *Sigmund Freud: Obras Completas* (Vol. 18, pp. 63-136). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1992 [1924]). Presentación autobiográfica (J. L. Etcheverry, Trad.) *Sigmund Freud Obras Completas* (Vol. 20, pp. 7-70). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Freud, S. (1992 [1929-30]). El malestar en la cultura (J. L. Etcheverry, Trad.) *Obras completas Sigmund Freud* (Vol. 21, pp. 57-140). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Greenberg, C. (1999). Avant-Garde and Kitsch. En C. Harrison & P. Wood (Eds.), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas* (pp. 529-540). Oxford: Blackwell.

Kolchevska, N. (1987). From Agitation to Factography: The Plays of Sergej Tretyakov. *The Slavic and East European Journal*, 31(3), 388-403. doi: 10.2307/307564

Kuleshov, L. (1974). *Kuleshov on Film* (R. Levaco, Trans.). Los Angeles: University of California Press.

Lambert, S. (2009). *Undercover Boss* [Reality Television]. UK: Studio Lambert.

Leslie, E. (2002). *Hollywood Flatlands: Animation, critical theory and the avant-garde*. Londres: Verso.

mente fue rebautizado como «Luchadores por la libertad» —nombre indicado por los miembros del partido que no veían la figura del excéntrico príncipe Potemkin como emblema de la revolución—. El mismo objeto (barco) que evocó a un príncipe hedonista, pasó luego a identificar un mártir cristiano aficionado al sufrimiento y al arte de curar, para finalmente transformarse en símbolo del proletariado ruso a través de un lema inconcluso (¿luchadores por la libertad de quién?). Sin haber resultado verdaderamente útil en guerra alguna, antes que un instrumento militar el barco funcionó como una metáfora de múltiples caras que enlazaba, de acuerdo al lugar desde el cual se lo observara, significados opuestos (monarquía y revolución, éxito y fracaso, religión y ateísmo, etc.). En relación a la fuga, véase el texto de Feldmann (Feldmann, 1908). El legendario Grigory Potemkin (1739-1791), amante de Catalina II e inventor de los «pueblos Potemkin», tuvo una diversión póstuma legándole su nombre a un grupo de revolucionarios (sobre «pueblos Potemkin», cfr. Montefiore, 2007).

9 Cfr. el audiovisual interactivo *Ensayo sobre Eisenstein Nº 1* (Marino, 2016). En línea: <http://ivan-marino.net/eisenstein/51.html>. Última visita: Noviembre 2016.

10 A propósito de las estructuras conmutativas, Ernest Fenollosa nos dice: «Ya he mencionado la tiranía de la lógica medieval. Según esta lógica europea, el pensamiento es una especie de fábrica de ladrillos. Se compone de pequeñas unidades o conceptos. Estas unidades se apilan en hileras según su tamaño y se marcan con palabras para su uso futuro. Este uso consiste en coger unos cuantos ladrillos y ordenarlos para construir, formar una especie de pared llamada oración, empleando una masa blanca para la cópula positiva «es», o bien una masa negra para la cópula negativa “no es”. De esta manera producimos proposiciones tan admirables como: “Un babuino de cola enroscada no es una asamblea constitucional”» (Fenollosa, 1977, p. 54).

- Macdonald, D. (1938a). The Soviet Cinema: 1930-1938 (Part II). *Partisan Review*, V(3), 35-62.
- Macdonald, D. (1938b). The Soviet Cinema: 1930-1938 (Part One). *Partisan Review*, V(2), 37-50.
- Marx, K., & Engels, F. (1974). Feuerbach: Contraposición entre la concepción materialista y la idealista (W. Roces, Trad.) *La ideología Alemana: Crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feurbach, B. Bauer y Stirner y del socialismo alemán en las de sus diferentes profestas* (5 ed., pp. 13-91). Barcelona: Grijalbo.
- Montefiore, S. S. (2007). *Catherine the great & Potemkin: The Imperial Love Affair*. Londres: Phoenix.
- Nabokov, V. (1981). *Lectures on Russian Literature*. Fort Washington: Harvest Books.
- Nabokov, V. (2010). *Curso de literatura rusa* (M. L. B. Fernández-Campoamor, Trad.). Barcelona: RBA Libros.
- Pasolini, P. P. (1991). *Empirismo Erético*. Milan: Garzanti.
- Pudovkin, V. (1933). *El desertor [Dezertir]* [Filme]. URSS: Mezhrabpomfilm
- Pudovkin, V. (2006). *Selected Essays* (R. Taylor & E. Filippon, Trad.). Londres: Seagull.
- Rotha, P. (1936). *Documentary Film*. Londres: Faber and Faber Limited.
- Shklovski, V. (1994 [1927]). Poetry and Prose in Cinema (R. Taylor, Trad.). En R. Taylor (Ed.), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939* (pp. 176-178). Londres: Routledge.
- Trotsky, L. (1994 [1923]). Vodka, the Church and the Cinema (R. Taylor, Trans.). In R. Taylor (Ed.), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939* (pp. 94-97). Londres: Routledge.
- Trotsky, L. (2007). *Historia de la Revolución Rusa* (F. F. Engels, Trad. Vol. II). Madrid: Fundación Federico Engels.
- Tse-Tung, M. (1972). *Obras Escogidas* (Vol. I). Pekin: Ediciones en Lenguas Extranjeras.
- Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- 11 Nos referimos al clásico experimento de Kuleshov sobre el montaje, en línea: < https://www.youtube.com/watch?v=_gGl3L-J7vHc >. Última visita: Noviembre 2016.
- 12 Sobre el montaje y los ideogramas, véase «Beyond the Shot» (Eisenstein, 2010b, pp. 138-160), previamente traducido por Leyda como «The Cinematographic Principle and the Ideogram» (Eisenstein, 1957, pp. 28-44); sobre los *Makemonos* y el *Yin* y el *Yang*, véase el capítulo «La división del todo» en *Cinematismo* (Eisenstein, 1982, pp. 275-292). Las metáforas que homologan las leyes del montaje con la estructura atómica de la materia provienen de *Nonindifferent Nature* (Eisenstein, 1987).
- 13 Sobre metáforas organicistas y referencias a Engels, véase «Organic Unity and Pathos in the Composition of Potemkin» (Eisenstein, 2004, pp. 1-10) y sus últimos textos publicados en *Nonindifferent Nature* (Eisenstein, 1987).
- 14 Por su parte, Engels afirmaba: «La vida, el modo de existencia de un cuerpo albuminoideo, consiste, pues, ante todo en que en cada instante es él mismo y otro; y esto no es consecuencia de un proceso al que esté sometido desde afuera, como puede ser el caso también en los cuerpos inertes» (Engels, 2006, p. 107).
- 15 En su estudio *El carácter de la escritura china como medio poético*, Fenollosa nos dice: «Uno de los hechos más interesantes de la lengua china es que en ella podemos distinguir, además de las formas de las oraciones, las partes de la oración surgiendo, creciendo literalmente unas de otras. Como la naturaleza, las palabras chinas están vivas y son plásticas, dado que cosa y acción no están formalmente separadas. La lengua china, pues, desconoce la gramática. Sólo posteriormente los extranjeros, europeos y japoneses, han empezado a torturar esta lengua vital forzándola para que se

- adecuara a sus definiciones» (Fenollosa, 1977, p. 44).
- 16 Sobre los paralelismos entre la construcción de sentido en los ideogramas y la expresión poética, véase el texto citado de Fenollosa (Fenollosa, 1977), y también la relectura de Campos sobre este texto, titulada «Ideograma, anagrama, diagrama: Una lectura de Fenollosa» (Campos, 2000, pp. 48-132).
- 17 De esta manera, Eisenstein asocia la unidad del filme con el devenir de los cuerpos. Siguiendo esta línea de pensamiento, no resulta extraña ni paradójica la admiración que Eisenstein profesa en sus escritos por el carácter «revolucionario» de los primeros dibujos de Disney. En ellos, Eisenstein admira el movimiento generativo de las masas que, integradas unas a otras, se reproducen siguiendo las estrictas leyes del mundo físico (identidad, asimilación, elasticidad, fricción, inercia, etc.) sin desmedro de su deriva creadora. Sobre el vínculo de Eisenstein con Disney, cfr. *Eisenstein on Disney* (Eisenstein, 1986), especialmente el capítulo dedicado a los dibujos (pp. 69-90). Véase también el ensayo: «Eisenstein shakes Mickey's hand in Hollywood» (Leslie, 2002, pp. 219-250). Los rasgos que hemos comentado también pueden observarse en los propios dibujos de Eisenstein (Cfr. Eisenstein, 1961).
- 18 En relación a Eisenstein y la dialéctica de Engels, Bordwell nos dice: «Auméntese la velocidad de las moléculas de agua y, en cierto punto, ellas serán transformadas en vapor; auméntese el capital que posee una clase en la economía feudal y el sistema se transformará a sí mismo en una economía burguesa. Eisenstein insiste que en el cine acontece el mismo proceso "multiplicativo" [reproductivo], ubicándose así él mismo en oposición a lo que percibió como la teoría "aditiva" del montaje de Kuleshov-Pudovkin. En cada uno de los niveles de la forma del cine de Eisenstein, la transformación de la cantidad en cualidad y el salto dialéctico a una nueva dimensión determinan el montaje». || Texto fuente: «Increase the speed of water molecules and at some point they will be transformed into steam; increase the capital possessed by a class in a feudal economy and the system will transform itself into a bourgeois economy. Eisenstein insist that in cinema the same "multiplicative" process obtains, thus placing himself in opposition to what he perceives as the Kuleshov-Pudovkin "additive" view of linkage-editing. The transformation of quantity into quality, the dialectical leap into a new dimension — this conception rules Eisenstein's conception of montage at every level of film form» (Bordwell, 1974, p. 36).
- 19 Texto fuente: «[...] the ecstatic state evoked by the intensity of the inspired experience of the theme» (Eisenstein, 1987, p. 169).
- 20 Extracto de *Las almas muertas* (Gogol, 1842) citado por Nabokov en sus clases de literatura rusa. Texto fuente: «The black tail-coats flickered and fluttered, *separately and in clusters*, this way and that, just as flies flutter over dazzling white chunks of sugar on a hot July day when the old housekeeper [here we are] hacks and divides it into sparkling lumps in front of the open window: all the children [second generation now!] look on as they gather about her, watching with curiosity the movements of her rough hands while the airy squadrons of flies that the light air [...] has raised, fly boldly in, complete mistresses of the premises [...] and, taking advantage of the old woman's purlblindness and of the sun troubling her eyes, spread all over the dainty morsels, *here separately, there in dense clusters*» (Nabokov, 1981, p. 22). Los comentarios entre corchetes son de Nabokov; el resaltado es nuestro.
- 21 En sus textos, Trotski afirma que la revolución estalla cuando el malestar particular de cada obrero se cristaliza en «los procesos moleculares que operan en la conciencia de las masas» (Trotski, 2007, p. 197). Por otra parte, en 1921 Freud ensaya una explicación tangencialmente opuesta sobre el carácter detonante del espíritu revolucionario. Mientras Trotski encuentra las causas de la efervescencia revolucionaria en las «moléculas proletarias», y Mao en el «gran salto» de la conciencia, Freud las ubica en la envidia de los sífilíticos: «[el espíritu comunitario] no desmiente este linaje suyo, el de la envidia originaria. Ninguno debe querer destacarse, todos tienen que ser iguales y poseer lo mismo. La justicia social quiere decir que uno se deniega muchas cosas para que también los otros deban renunciar a ellas o, lo que es lo mismo, no puedan exigirlos. Esta exigencia de igualdad es la raíz de la conciencia moral social y del sentimiento del deber. Inesperadamente, se revela en la angustia de infección de los sífilíticos, que el psicoanálisis nos ha enseñado a comprender. La angustia de estos pobres diablos proviene de su violenta lucha contra el deseo inconsciente de propagar su infección a los demás; en efecto, ¿por qué debían estar infectados ellos solos, y apartados de tantos otros? ¿Por qué no deberían estarlo estos?» (Freud, 1992 [1921], pp. 114-115).
- 22 Nos referimos a los estudios de Freud sobre técnicas de sugestión—véase el encuentro, en la década de 1880, de Freud con Hansen «El Magnetizador» y las ulteriores investigaciones sobre la electroterapia y la hipnosis como técnica de cura de los síntomas neuróticos en su *Presentación autobiográfica* (Freud, 1992)—, a las posteriores investigaciones en *Psicología de las masas y análisis del Yo* (Freud, 1992 [1921]), y al análisis de los avatares de la libido en *El malestar en la cultura* (Freud, 1992 [1929-30]), entre otras referencias posibles.
- 23 Comentando el concepto de éxtasis en Eisenstein, Aumont distingue dos instancias claramente separadas en función de sus compromisos e intereses. Por una parte, el éxtasis asociado a la realización de una causa eficiente en el contexto social, como «la unión, la conquista de la unidad, en tanto tema ideológico típico del estalinismo,

apropiado para resolver cualquier proceso (dialéctico)* Por otra parte, una vez cumplida la justificación social de sus ideas que reclaman los comisarios políticos, Aumont piensa que Eisenstein pasa a dedicarse a lo que le interesa realmente, que es el éxtasis como medida de placer del espectador: «Eisenstein se esfuerza en demostrar que el éxtasis es una técnica [del placer] que en efecto ha sido extensamente utilizada con fines religiosos (es decir, es una técnica para entrar en contacto con la divinidad), pero cuya esencia no es necesariamente religiosa. Por lo tanto, Eisenstein pone énfasis en una cierta «neutralidad» [independencia] del estado de éxtasis en relación a su contenido, el cual será posteriormente inducido al sujeto extático».** Cabe resaltar que la asociación entre el «efecto» en la religión y en el cine fue tempranamente analizada por Trotski en su artículo «Vodka, Iglesia y Cine» (Trotski, 1994 [1923]). Textos fuente citado en esta nota: *«Union, the achievement of unity, such a typically Stalinist ideological theme, and so proper to cap any conflictual [sic] (dialectic) process» (Aumont, 1983, p. 78). **«Eisenstein strives to demonstrate that ecstasy is a technique, which has indeed been widely used for religious purposes (let us say, as a technique for contact with the divinity), but whose essence is not inevitably religious. Thus, he is lead to insist, and at great length, on a certain "neutrality" of the state of ecstasy with respect to the "content" which will be subsequently proposed to the ecstatic subject» (Aumont, 1983, p. 79).

24 Traducción propia. Texto fuente: «For transition by leaps from quality to quality is not only a formula of growth but also a formula of development — development involving us by its regularity no longer only as single "vegetative" units, subordinate to the evolutionary laws of nature, but as units that are both collective and social, consciously participating in its development, for we know that this leap, which we are now discussing, also exist in certain aspects of social phenomena, in those revolutions by

whose path social development and social movements proceed. And now one could say that for the third time we have before us the organic unity of Potemkin, for the leap that characterize the structure of each compositional link in the whole is the introduction into the structure of composition of the most decisive element of the content of the theme — a revolutionary explosion as one of the leaps, by which the uninterrupted chain of progressive conscious social development is realized. [...] The moment of culmination is understood here in the sense of those points in a process through which water passes at the moment of becoming steam, ice — water, cast-iron — steel. This is that same being beside oneself, going out of a state, a move from quality to quality, ecstasy. And if water, steam, ice, and steel could psychologically register their own feelings at these critical moments — moments of achieving the leap, they would say they are speaking with pathos, that they are in ecstasy» (Eisenstein, 1987, pp. 35-36).

25 Compárense las alusiones de Eisenstein con el texto de Trotski que describe la insurrección de Octubre (Cfr. Trotsky, 2007, p. 481). Este tema se encuentra brillantemente tratado en el texto de Esther Leslie (2002, pp. 219-250).

26 En nuestra mención del kitsch, nos referimos a la adulteración que hiciera el realismo socialista de los experimentos realizados anteriormente por la vanguardia soviética. Si bien este corte se produce en los últimos años de la década del 1920, queda magníficamente representado en las directivas con las cuales Sergei Dinamov clausuró el Festival de Moscú de 1935: «1) La belleza debe ser reinstalada; 2) El cine debe volverse optimista; 3) Uno de los elementos clave del estilo del cine soviético debe ser la reflexión sobre la vida; 4) Debe haber más emoción (sin amor y odio no puede haber arte, no pueden separarse los pensamientos de los sentimientos); 5) Deben regresar los héroes [a nuestros filmes]; 6) Los individuos deben reemplazar

a la masa como héroe (...); 7) Debe haber más pasión; 8) El filme debe hacerse con actores profesionales» etc. (Traducido en Macdonald, 1938a, p. 44). Paul Rotha, referente histórico del cine documental, celebró en su momento el giro anunciado por Dinamov, resaltando que por fin los soviéticos abandonarían la nefasta experimentación y darían espacio a una visión humanizada del mundo (Cfr. Rotha, 1936, pp. 125-126). Sobre el Kitsch en el realismo socialista, confírese el diálogo entre Greenberg y Macdonald en el artículo «Soviet Society and its Cinema» (Macdonald, 1939) y «AvantGarde and Kitsch» (Greenberg, 1999). Véase también el capítulo sobre el Kitsch en Cinco caras de la modernidad (Calinescu, 1991, pp. 221-255).