



1- Un desarrollo de estas problemáticas puede encontrarse en nuestro libro *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona, Paidós, 2004.

Vakulinchuk y Santa Teresa: pasión revolucionaria y patetismo barroco en *El acorazado Potemkin*

Vicente Sánchez-Biosca

A G. P. S.

Quizá el gesto más decisivo de las vanguardias o, al menos, de las más radicales de entre ellas radique en un rabioso impulso de destrucción. Complementario sin duda de otros, negociado con esperanzas constructivas o regenerativas, hay algo en él que adquiere el aire de su tiempo: el asalto a la razón, la destrucción de una tradición ilustrada y humanística. Probablemente, todavía no se ha puesto suficientemente de relieve la conexión entre esa pulsión destructora en el ámbito del arte y la fantasía revolucionaria de los movimientos que atentaron contra la democracia poco después. No se trata del totalitarismo, pues éste define el minucioso proceso de reconstrucción que sucede a la toma del poder; me refiero ahora al acto subversivo, al espíritu que lo nutre y le otorga un vigor desconocido. No son, claro está, fenómenos equivalentes, pero un hilo rojo los conecta de un modo que siento inquietante.

Partir de cero, destruir, construir desde la nada, aniquilar una tradición y una cultura, fundar otra desde nuevos mitos que, en lugar de remontarse a lo ignoto, beben del presente¹. Antipasadismo, presentismo, mitos del siglo XX, ¿no son acaso

2- Stefan Zweig. *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*, Barcelona, El Acantilado, 2001.

palabras que resuenan en la literatura, en los manifiestos y en la prensa de las primeras décadas de siglo? Es un signo de la época que, no por compensado con posterioridad, resulta menos útil de advertir. Las memorias de Stefan Zweig expresan con singular dolor esta automutilación del espíritu en esos tortuosos años².

Este desnudo rasgo, esta mueca soberbia, jamás se dio con tanto entusiasmo en ningún otro lugar como en la Unión Soviética, esto es, en su vida, en su arte, en su industria y en su cine. Tal vez porque la revolución de los Soviets fue la convulsión mayor que sacudió al mundo contemporáneo, quizá también porque la idea de hombre nuevo jamás fue tan fascinantemente intolerante. La máquina en manos del obrero (y no la máquina teórica que nutría el impulso estético de Marinetti y los suyos), el arte convertido en producción que propugnaban en radical extremismo los productivistas, el artista aupado a la condición de ingeniero por la que apostó el constructivismo, la vanguardia enarbolada como proyecto de Estado... son éstas tan extrañas paradojas que conducen a la meditación y a la perplejidad.

Y Eisenstein pudo ser quien, por su condición de teórico, autor de manifiestos, cineasta formado en la tradición clásica hasta la médula y radical (en su sentido literal), lo llevara a su más alto peldaño. Y, sobre todo, que lo viviera como una lacerante escisión que necesitaba suturar, pero que el impulso creador fracturaba a cada instante. Una tenaz búsqueda, un radicalismo sin pactos, una honda formación humanística que emergía con mayor fuerza cuanto con más ahínco se la expulsaba.

Potemkin

Contemplemos este complejo proceso a la luz de unas imágenes: las que pueblan *El acorazado Potemkin* (1925), una obra hondamente pasional, profundamente emotiva. Apela a las pasiones y no a la inteligencia (como haría en 1927 *Octubre*, por ejemplo), las diversifica: el dolor y el duelo, la euforia y el entusiasmo. No en vano habló Eisenstein a su respecto de 'lo patético'. Mas este patetismo adquiere tintes hiperbólicos, inconmensurables: el dolor por la pérdida es insoportable, insuperable, el fervor revolucionario adquiere asimismo una dimensión sublime. Hay algo más: la escena se puebla de efectos plásticos y de montaje que se refuerzan hasta el estallido del *pathos* (cadáveres esparcidos, sangre, víctimas inocentes...). Valdría la pena mirar sin prejuicios, con la más inocente mirada que nos sea posible, la secuencia, sangrienta hasta la náusea, de la matanza de las escalinatas de Odesa.

Potemkin se encuentra en el nudo gordiano de la estética de Eisenstein y no tanto porque transforma en arte su aparato teórico cuanto porque lo adelanta, lo desborda y plantea el enigma más complejo con el que se tropezó la estética marxista más consecuente: la pasión. *Potemkin* apunta, en el lugar preciso y en una coyuntura irrepetible, los grandes dilemas del cine soviético: humanismo o materialismo, tradición o arte nuevo, masa o protagonismo individual, frialdad revolucionaria o patetismo. Y lo hace precisando que las contradicciones no pueden ser entendidas como disyuntivas excluyentes, sino como conflictos dialécticos susceptibles de generar síntesis de diversos grados, siempre imperfectas, fallidas. *Potemkin* se nos aparece hoy

como un cuerpo extraño dentro del cine soviético, al tiempo que la única película del realizador que no fue cuestionada en su país; pero también como una obra enigmática, cuyos nervios teóricos habían de reaparecer en la pluma y la cámara del artista de Riga en cada inflexión en la que un concepto nuevo tomaba el relevo del anterior.

Dos escenas religadas

Centremos nuestra atención en dos amplios fragmentos que expresan con inusual claridad la red metafórica que pone en marcha la idea misteriosa de pasión, así como la recolección de motivos que Eisenstein, intuitiva o deliberadamente, hace de la tradición artística occidental: en primer lugar, el acto tercero, que se desliza del duelo por la muerte del héroe al clímax revolucionario, y, en segundo, la matanza en las escalinatas de Odesa. El primero de ellos constituye la cesura clave de la película en su conjunto y el propio Eisenstein se refirió a él en los términos de una detención previa a la mutación, pues partiendo de un paisaje inerte del puerto concluía con un estallido de júbilo incontrolable³. El segundo entraña, en cambio, una estructura distinta, pues arranca de una situación jubilosa (las muestras de solidaridad entre los ciudadanos de Odesa y los tripulantes del *Potemkin*) para sumergir de súbito al espectador en una orgía sacrificial en la que el pueblo sufre su calvario a manos de los deshumanizados verdugos del ejército, sin que exista compensación narrativa alguna. Por esta razón, dicha compensación habrá de buscarse metafóricamente en la constelación de formas e ideas que Eisenstein recoge de la tradición mística.

3- S. M. Eisenstein, *La non-indifférente nature*, vol. 1, París, U.G.E., 1976, p. 56.

El muerto grita

En los compases finales del acto segundo, el triunfo de la rebelión del Potemkin paga su precio emocional: la vida del militante más noble, Vakulinchuk, ha sido cobardemente arrebatada por un traidor disparo en la cabeza. La espiral de acción que constituía el centro de dicho acto frena abruptamente su crecimiento y da paso a una repentina inactividad que corresponde a la expresión del dolor. Una lancha transporta el cadáver del héroe al puerto para recibir en una modesta tienda de campaña los postreros honores de sus camaradas. Varios planos de los alrededores del puerto crean una atmósfera espesa a partir de los reflejos del agua y el humo denso que escupe la lancha fúnebre. Un cartel, que indica simplemente 'Odesa', nos conduce al puerto donde un velero atraca muy lentamente mientras los últimos rayos del sol caen en el horizonte. Desde el interior de la tienda donde yace el difunto, se contempla el puerto: este plano, que será recurrente a lo largo de la secuencia, se encuentra dotado de una disposición matemática, pues la imagen está por así decir reencuadrada por la tela negra que forma el vértice superior de la tienda a la que se unen dos crespones negros. En otras palabras, el exterior se percibe desde un lugar que encarna la mirada imposible del muerto, reforzando así plásticamente el clima de duelo.

Sobre el pecho del cadáver, un lamento escrito: "Por una cucharada de sopa". Una vela encendida, el rostro sereno, los ojos cerrados, los pies inertes, todo aislado en primeros planos. De nuevo regresamos al plano visto desde el interior de la tienda a tiempo para contemplar deslizarse un velero de izquierda a

derecha que, cual velo mortuorio, oscurece por completo el objetivo de la cámara en soberbia metáfora de la muerte.

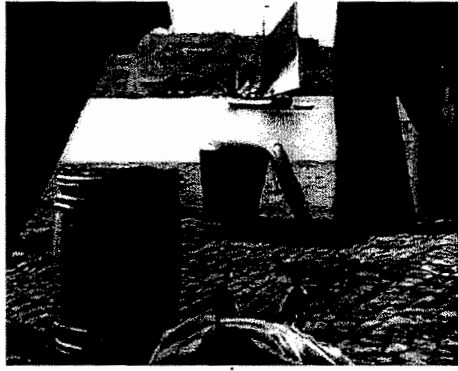
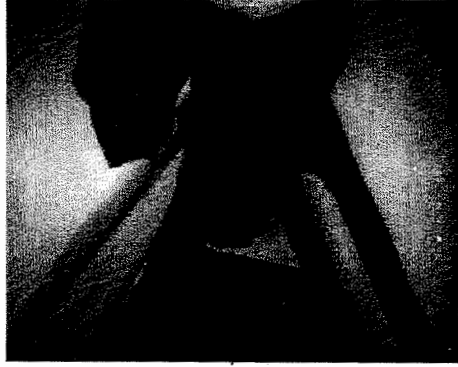
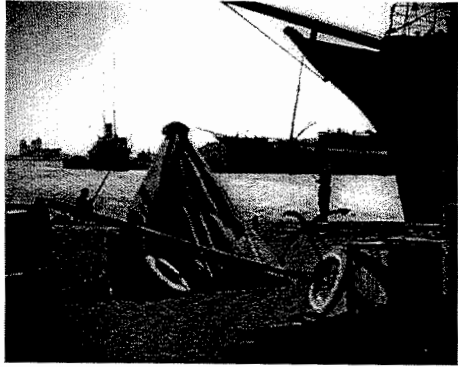
El despertar del acto tercero no puede ser más lúgubre. Un cartel señala: “Por la noche cayó la niebla”. Nueve planos desprovistos de acción y carentes por completo de función narrativa labran una atmósfera de duelo⁴. A pesar de sus diferencias, todos ellos aparecen unificados por las tonalidades grises de la bruma que se despliega sobre el puerto y sus alrededores; en todos se perciben reflejos, aire denso, tonalidad grisácea, humo. Diríase que la naturaleza misma se ha vestido de luto en señal de respeto por el caído hasta el punto de que la madrugada no osa ofrecer su luz. El reflejo de la luna, todavía visible sobre la superficie del agua, ilumina el velamen en calma de los barcos atracados, mientras caprichosas aves emprenden esporádicamente el vuelo. La impresionante proa del Potemkin se abalanza decidida en dirección a la cámara, señalando una cesura en la secuencia. En seguida, la cámara salta al interior de la tienda donde reposa el marinero muerto. La calma de la madrugada, el tono fúnebre de las velas y el espesor del aire, unido a los hermosos reflejos del mar crean la sensación de algo inerte.

Con la luz resplandeciente del amanecer, comienzan a desfilar algunos aislados hombres, mujeres y niños, en torno a la tienda funesta, inclinándose con reverencia ante el difunto. Cíclicamente, el montaje nos devuelve a ese plano —ubicado en el interior de la tienda— que sirve de eje a la secuencia, al tiempo que de fúnebre recordatorio. Entre los personajes, llega una anciana, se inclina y enciende el cirio que el difunto lleva entre sus manos. Entre tanto, unos pescadores tienden sus cañas

4- Tales planos fueron rodados al azar por Eduard Tissé una madrugada con motivo de un paseo en barca en compañía de Eisenstein y de su ayudante Grigori Alexandrov y no estaba prevista su inserción en la película. Años más tarde, Eisenstein recurriría a esta secuencia para reflexionar sobre el paso de la plástica a la musicalidad del paisaje, con sus acordes emotivos y sentimentales.

en el puerto. Nuevos visitantes van aproximándose a Vakulinchuk, unos descubriéndose ante el cadáver, otros, con su parasol, observando con curiosidad. Los crespones al viento riman entonces en sutil movimiento con el velamen de un gran barco. Un cartel apunta: "A la mañana llegó la noticia a la ciudad". Entonces, las figuras aisladas devienen en multitudes que, desde todos los rincones, escaleras y puentes, se encaminan al puerto. Tanto es el crecimiento numérico de las masas que Eisenstein recurre a planos cenitales para provocar la impresión hiperbólica de esa multitud al límite de lo inverosímil. Una vez alcanzado el puerto, las masas inician su circulación alrededor de la tienda. Mas lo colectivo y lo singular se abrazan: un niño deposita una monedita en la gorra del marino muerto, mientras la muchedumbre continúa su *cancerígeno* crecimiento.

serie 1: *el duelo*





serie 1: el duelo

serie 1: el duelo



Se leen proclamas que oportunos carteles reproducen, intercaladas con planos de personajes que confirman la dialéctica entre lo singular y lo colectivo: dos iconos de mujeres que se inclinan de manera reverencial ante el difunto, el primer plano de Vakulinchuk con los ojos cerrados, un hombre provisto de anteojos, un burgués tipificado que fuma con gesto cínico y despreciativo, una cabeza de mujer inclinada ante el muerto hasta el punto de que es imposible adivinar su rostro. Entre todos, destaca una anciana cuya expresión desgarrada desborda todos los límites de la interpretación actoral. Besa las manos del muerto y, mientras sus ojos claman al cielo, enjuga el sudor de su conmoción febril en un pañuelo. La desmesura de este dolor indica la proximidad familiar, pues sólo una madre podría sentir tal desazón. Este hecho resulta sumamente significativo: Eisenstein trabaja con una dialéctica muy particular entre la masa y el individuo; pero también entre el individuo tipificado, es decir, aquél que representa a una clase o grupo social y, por tanto, se encuentra en el límite de la carencia de rasgos específicos y aquel otro —en este caso, la madre— cuyas particularidades lo hacen único. Es precisamente este ser tan particular, con sus arrugas, sus manos temblorosas y sus ojos extraviados por un sufrimiento sin fondo, el que está llamado a provocar el salto emotivo, pero también formal, de la escena.

Roland Barthes, empeinado en los últimos años de su vida intelectual y biográfica en captar todo aquello que escapaba a una significación analizable con criterios y códigos objetivos, halló en los fotogramas que representan a esta mujer la encarnación de un sentido *obtusos* del cinematógrafo (opuesto

al sentido *obvio*) y que apunta a la inefabilidad, en la medida en que apuntaría desde el lenguaje un significante carente de significado⁵.

El montaje procede a una nueva y sorprendente dispersión ya no motivada por las distancias, sino por un sistema de tropos: planos tipificados de obreros, marinos, burgueses, se combinan con la lectura pública de proclamas por parte de algunos de ellos, mientras otros reverencian al muerto. Unos entregados al dolor; otros, en cambio, a la propaganda que el crimen desencadena como consecuencia inevitable de la lucha popular. Reaccionarios y mirones de todo pelaje curiosean bromeando sin decoro alguno mientras los manifiestos siguen salmodiándose en voz alta, si bien sus consignas revolucionarias están a todas luces divorciadas del tono emotivo y de la intensidad del duelo. Son como una letanía. Si provocan alguna adhesión (y así es de suponer en el contexto soviético de los años veinte) es porque quienes las escuchan comparten de manera racional, por principios, la ideología que las inspira. Ahora bien, si el discurso de Eisenstein se apoya en esta racionalidad revolucionaria es sólo con el fin de ahondar en su contraste con los acordes emotivos que serán la palanca del cambio en la escena. Varios hombres dirigen sus miradas con gesto respetuoso y ceremonial en dirección al lugar (situado ahora fuera del encuadre, pero en realidad donde está ubicada la cámara) en el que yace el difunto; entretanto, otras mujeres vestidas con túnicas negras se inclinan a los pies de Vakulinchuk con movimientos tan excesivamente devocionales que sugieren una actitud distinta a la del dolor humano por la pérdida del líder; recuerdan la piadosa devoción de los iconos rusos.

La tensión emocional crece al tiempo que la individualización de personajes se va imponiendo. Un hombre, la cabeza cubierta con una capucha, lleva su mano pudorosamente al rostro, vencido por las lágrimas que no puede contener. Los cuerpos de otras mujeres se desploman verticalmente en actitud suplicante ante el difunto; entretanto, el menudo cuerpo de la madre, transido de dolor, es sacudido por las convulsiones que provoca su desconsolado llanto. Los cantos revolucionarios no cesan y así lo revela un montaje que bien cabría denominar orquestal por la gran cantidad de elementos que armoniza. Es entonces cuando Eisenstein intercala una serie de planos extraños, desorientadores, sin anclaje espacial alguno: una mano inequívocamente obrera, unida a un brazo nervudo y desnudo, con las venas muy marcadas, asalta el primer plano. Siguen enigmáticos planos de las nuca de los obreros y marineros reunidos y, de nuevo, irrumpe el puño por segunda vez para, en un movimiento *in crescendo*, recuperar, entre el gentío, y por tercera vez a la madre en pleno desgarrado lamento. De pronto, la mano obrera se abre lentamente, como una poderosísima maquinaria animada por la furia, estirando al máximo los dedos y los nervios que los rigen e inicia un movimiento lento pero de máxima tensión hasta cerrarse de nuevo. El montaje nos transporta una vez más junto a la madre doliente; mas en ese preciso momento se produce un insólito cambio: ésta lanza su brazo al aire; movimiento del brazo que el montaje encadena con el del plano anterior del puño y prolonga en el siguiente, también del puño, convirtiendo así el desgarrador sufrimiento en imparable motor de la acción. Y como por ensalmo una oleada de puños, ahora sí unidos a los

cuerpos de los obreros, se alza en dirección a la cámara.

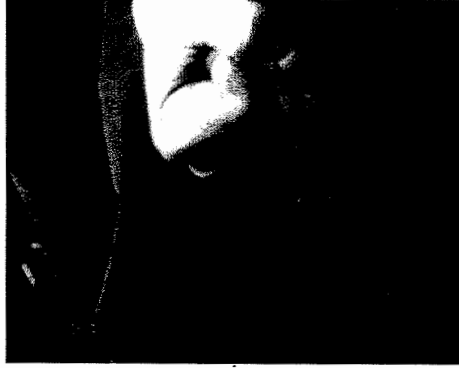
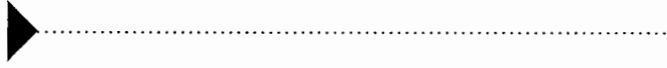
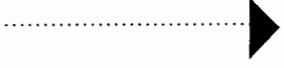
Ese puño que se cierra, signo estereotipado de la solidaridad proletaria preconizada por el discurso comunista, cortado aquí de relaciones de continuidad y contigüidad con el entorno, se convierte gracias al montaje en un gesto, ubicado con precisión, el de la madre. Además, se inserta en el contexto emotivo de las imágenes, pues irrumpe en el preciso instante en que entra en contacto con la expresión desconsolada del dolor. Dicho de otro modo: es la madre y nadie sino ella quien está legitimada para proveer de sentido humano a esa lucha, trascendiendo el dolor en aras de un ímpetu no menos intenso, pero activo, la furia revolucionaria. Y es ella, huelga decirlo, porque encarna la expresión más intensa y aniquiladora del duelo. Esta transformación del duelo en furia fue denominado por Eisenstein, siguiendo la terminología engelsiana, *salto cualitativo* y expresa la visión romántica que el autor poseía de la revolución: que ésta surja no ya de una convicción, tampoco de un artificio narrativo desatado por la represión, sino de un trabajo, larvado y minucioso, con el dolor, rebosante de iconos religiosos, de paisajes fúnebres y miradas encarnadas de un muerto, revela el cariz del patetismo al que Eisenstein apela.

En Eisenstein, ese puño que se cierra con un vigor sobrehumano se desprende por completo de la anécdota y de los personajes pulverizando la verosimilitud escénica y narrativa: no pertenece a nadie porque en última instancia es patrimonio de la clase obrera en su conjunto. Mas tal independencia no lo exime de mantener una relación plástica con la escena, ya que el montaje lo integra en una cadena visual y cinética extraespa-

cial gracias a su rima con el movimiento de la madre y lo lanza a una dimensión superior a la anécdota narrativa, aun cuando ésta retorna con la oleada de puños obreros amenazantes. Este puño es la más pura expresión de una clase social que pasa a la acción y para hacerlo ha atravesado la noche oscura del sufrimiento donde ha germinado su fuerza. Por esta razón, sólo cobrará su sobrehumana potencia desencadenado por el dolor inconmensurable de una madre ante el cadáver de su hijo.

serie 2: *el puño y el dolor*





serie 2: el puño y el dolor

serie 2: el puño y el dolor



No sorprenderá que Eisenstein respondiera a la poética vertoviana del Cine-Ojo propugnando la idea de un cine-puño que impactara sobre el rostro, la conciencia y la emoción de su espectador. Las metáforas nunca son gratuitas y el puño, en el discurso teórico y fílmico de Eisenstein, encarna ese momento de violencia que es a un tiempo impulso sobre la escena representada y conmoción del espectador; espectador que, así, abandona su butaca para participar activamente de ese fervor performativo.

Pues bien, ese puño obrero desencadena en la escena eisensteiniana un nuevo frenesí de las masas que tendrá en la violencia y el linchamiento de los reaccionarios su consumación. Lo que comenzó con la melancolía paralizadora del paisaje brumoso, de una naturaleza teñida de duelo por la muerte del héroe, deviene en explosión de un pueblo ejerciendo una violencia que Eisenstein juzga no sólo liberadora en lo psicológico, sino también en lo espectacular. Pocas veces el espíritu de destrucción ha sido tan diáfano e imparable.

El éxtasis místico y la revolución

El largo fragmento que relata la masacre en las escalinatas de Odesa constituye en sí mismo todo un programa de montaje. Al comenzar el acto cuarto tienen lugar las muestras de solidaridad entre el pueblo y los marinos del Potemkin. Las chalanas se hacen a la mar aportando víveres y apoyo moral a la tripulación, mientras desde las escalinatas hombres, mujeres y niños saludan con entusiasmo dominical al acorazado en cuyo mástil ondea la bandera roja. Este fragmento permite al espectador identificar algunos de los personajes que cobrarán protagonismo

de inmediato. Pero hay algo más. Con un realismo que no hubiéramos sospechado, Eisenstein se explaya en la mostración del mosaico de ciudadanos que componía la Odesa de 1905, convertida en un puerto multirracial y multicultural⁶. Es más, el realizador expone esta variedad étnica, social y física bajo la forma de agudos contrastes que permiten enriquecer la visión: burguesas provistas de parasoles lujosos y sofisticados zapatos de tacón al lado de tullidos o paralíticos, campesinas junto a institutrices, niños endomingados al lado de obreros y ancianos... Entonces, un cartel corta de cuajo este ambiente de concordia: "De repente". Una sucesión de tres planos de una cabellera femenina sacudida por un brusco impacto se encadena de forma casi indescifrable, presentándose como la consecuencia de una causa, todavía inexpresa, que provoca la conmoción; el efecto se confirma en los planos siguientes cuando el parasol blanco de una de las mujeres se precipita hacia la cámara cubriendo el objetivo por completo. Inmediatamente, el terror se adueña de los pacíficos ciudadanos que corren despavoridos escaleras abajo en un movimiento caótico que un plano casi cenital nos brinda desde la estatua de Richelieu. Sólo entonces aparece representada la causa: otro movimiento, éste ordenado y sistemático, de uniformados soldados que descienden desde lo alto de las escaleras disparando sus fusiles acabados en bayonetas sobre la multitud. La oposición rítmica y figurativa entre estos dos grupos humanos será uno de los ejes constantes de la secuencia y el resto de elementos que la complican se interpola en ella. La matanza se expresa por medio de todos los tropos imaginables: unas gotas de sangre caen sobre un escalón, la cámara

6- Así lo recuerda Richard Taylor en su libro monográfico *The Battleship Potemkin*, Londres & Nueva York, I. B. Tauris, 2000, p. 33.

se desploma justo a tiempo de ver caer el cuerpo de un hombre. Hombres, mujeres, niños y ancianos corren sin orden a medida que nuevos y nuevos cadáveres pueblan desordenadamente la escalinata. El protagonismo coral está perfectamente logrado en el doble ámbito de las víctimas y de los verdugos, mas Eisenstein es consciente de que, para despertar el sentimiento de lo patético, necesita de lo singular. Y lo singular irrumpe en dos fases sucesivas y climáticas.

La primera de ellas está representada por uno de los niños acompañado por su madre. Un *travelling* de descenso filma a madre e hijo en su trepidante huida cuando un contraplano de los fusiles disparando conecta con la abrupta caída del niño, al parecer alcanzado por una bala. La madre sigue su camino presa del terror sin advertir que su niño ya no se encuentra a su lado. Éste, tendido en el suelo, ensangrentado, grita en primer plano; la madre prosigue su carrera hasta que gira al haber oído la llamada. La cámara filma entonces en plano medio seguido de un contraplano del niño (primer plano) con la cabeza ensangrentada y el brazo extendido implorando auxilio. Un intercambio da lugar a un primerísimo plano de la madre con el rostro desencajado por el horror. Vestido con una camisa blanca que resalta el color de la sangre, el niño es pisoteado por la masa fugitiva en planos que Eisenstein ralentiza para conferirles un carácter más doloroso. Entonces, el rostro de la madre se incrusta literalmente en la cámara con un movimiento a contracorriente en dirección a su hijo, al que recoge del suelo (por cierto, sin que el montaje respete el *raccord* de dirección). Con el pequeño cuerpo en brazos, la madre emprende en solitario un camino de

ascenso en dirección a los soldados. Impasible, como electrizada por la inminencia de la muerte, la mujer atraviesa montones de cadáveres dispersos entre los más rezagados de la masa que descienden apresuradamente. Dos rasgos confieren a esta heroica y, a la par, trágica ascensión un carácter misterioso: por una parte, la forma en que la madre lleva el cuerpecito desmadejado de su hijo, con las extremidades literalmente abiertas en cruz, que recuerda, por su aspecto sacrificial, a la Pasión; por otra, el extrañísimo haz de luz que, formando un rectángulo vertical, indica el camino que conduce al pelotón de fusilamiento, como si una iluminación divina, de fuente desconocida, indicara la senda de un sacrificio todavía mayor. Incomprensiblemente, el ritmo parece haberse suspendido y el ascenso de la madre es acompañado por un *travelling* que la introduce en el radio de acción de los soldados, precedidos de sus sombras alargadas sobre el suelo y, más tarde, por el sable alzado de su capitán. Como desembocadura, la fila ordenada e inmóvil de los cosacos apuntando con sus fusiles hacia la solitaria figura que pide clemencia por su hijo malherido. Desde sus precarios e improvisados refugios, un grupo de víctimas tienden también los brazos en señal de súplica cuando el sable del oficial cae y la descarga del pelotón acaba con la vida de la madre. Su cuerpo se desploma sin vida, pero sin abandonar ni siquiera en ese momento al niño que cae encima del suyo, ambos a su vez sobre la sombra inmóvil de los soldados. Sólo entonces el ritmo del montaje vuelve a acelerarse.

serie 3: *fusilamiento y piedad*



serie 3: fusilamiento y piedad





serie 3: fusilamiento y piedad

Un segundo caso particular viene a continuación: otra mujer vestida de negro, con una túnica y un velo de encajes también negro, protege con su cuerpo un carrito de bebé, cuando es alcanzada en el vientre por una bala perdida. Sus manos aprietan el vientre herido tiñéndose de una espesa sangre. El rostro, sin embargo, muestra unos ojos perdidos, clamando al cielo como antes habían hecho los de la madre de Vakulinchuk. Algo extraño a los imperativos de la acción apunta en estos gestos, pues el velo, el movimiento de la cabeza resaltado en varios planos, así como su desplome, evocan una fuente que Eisenstein jamás explicitó en sus numerosos análisis de la película. Se trata del *Éxtasis de Santa Teresa*, el conjunto escultórico que Gian Lorenzo Bernini realizó en 1646 y que representa con toda su intensidad el *pathos* barroco. ¿Por qué esta cita? Una breve explicación se impone para aquilatar la magnitud del reto eisensteiniano.

En 1646, la canonización de la santa era reciente y Bernini puso en imágenes de piedra una escena particularmente significativa de la condición mística, aquella que relata la santa de Ávila en el capítulo XXIX del *Libro de la vida* (1565), a saber: su raptó divino. En él, Teresa evoca una visita angélica con su habitual y encantadora sencillez. Se trata de un angelote, menudo y, al parecer, perteneciente a la estirpe de los querubines: “Veíale —escribe— en las manos un dardo que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía que las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era grande el dolor que me hacía dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suavidad que pone este grandísimo dolor, que no hay desear

que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal, sino espiritual, aunque no deja participar el cuerpo algo, y aun harto. Es un requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios, que suplico yo a su bondad lo dé a gustar a quien pensare que miento”⁷.

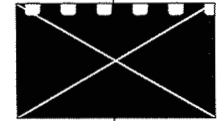
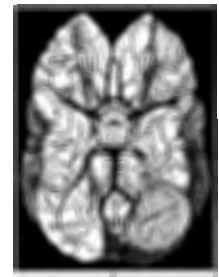
A ningún historiador de la literatura ha escapado (y hoy es un lugar común) que para definir esta fase unitiva con la divinidad, la última y más preciada etapa de la experiencia mística, Teresa de Ávila se enfrenta a una insuficiencia del lenguaje que acomete aquí por medio de una explícita metáfora sexual, precisamente porque la vivencia que da origen a la expresión carece de lenguaje apropiado y se mueve en los márgenes de lo inefable. No es casual que Bernini aspirara a esculpir ese instante preciso de entre todos los que componen la obra de la santa y que, con sus armas plásticas (el cincel y la piedra), pugnara por dar forma a tan rebosante encuentro. No es tampoco casual que Eisenstein acuda, desde un soporte tan nuevo y presumiblemente futurista como es el cinematógrafo y, lo que es más, para una causa tan moderna como la revolucionaria, a tan honda referencia escultórica y literaria, instalándose así en la cadena del humanismo y del arte que tan extraña había de resultar a ojos de los líderes comunistas. Mas, ¿qué hace Eisenstein con esta veta religiosa mística?

Eisenstein convierte a esa mujer santa y tocada sólo por la alegoría sexual de la unión con Dios en una madre; una madre cuyo vientre, ese vientre que verosímilmente habría dado a luz al bebé que lleva en su carrito, es horadado por un proyectil; una descarga que provoca la expresión de intensísimo dolor

que, en un grado determinado de su profundización, se desprende de toda conexión con la fuente material que lo produjo y se convierte en expresión de un 'más allá' del dolor, un goce sobrenatural, como si las fronteras que separan el placer y el dolor se hubieran desvanecido de repente reclamando una vivencia extrema, tan sublime como dolorosa. Parece lógico, de una endiablada lógica incluso, que Eisenstein recurra no sólo a la experiencia religiosa, sino a su manifestación extrema, la mística, cuando la representación de un objeto revolucionario y sacrificial toca los límites de lo decible. Es así como el *pathos* revolucionario adquiere la forma del éxtasis; éxtasis de Santa Teresa en palabras, para las que Bernini esculpe la piedra y para las que Eisenstein ofrece sus imágenes cinematográficas. Y se comprende entonces que tales imágenes anhelan salirse de la pantalla, desbordándola y reclamando una participación emotiva del espectador. La idea de revolución en Eisenstein aparece iluminada por un foco descomunal tendido desde el humanismo occidental y desde la más intensa y sublime de sus formas —la mística—, que Eisenstein confirmaría indirectamente en sus reflexiones sobre El Greco, San Ignacio de Loyola o la experiencia religiosa en general.

Lo que sigue a esta suspensión del ritmo y del relato no desmerece en barbarie: la madre, al desplomarse muerta, empuja el cochecito de su bebé, el cual se precipita escaleras abajo hasta que irrumpe una de las metonimias más salvajes que el cine haya dado: un cosaco montado a caballo lanza el filo de su sable con incontenible ira sobre...la cunita en el momento en que ésta se estrella al pie de las escaleras. Esta sugerida

decapitación del recién nacido constituye un clímax en el que la edad y la inocencia de las víctimas ha descendido hasta lo inverosímil y entraña tal violencia perceptiva que aquélla que esto ha contemplado no será capaz de ver nada más. Una mujer que ha seguido el transcurso de la acción, aparece en efecto con su ojo reventado y ensangrentado: nadie podría conservar el sentido de la vista después de asistir a tan salvaje escena.



PENSAR LA IMAGEN

La imagen persuasiva •

Actas de las IV Jornadas celebradas en noviembre de 2006 dentro del programa de Artes Audiovisuales del Área de Cultura de la Diputación de Almería.

Jesús Ángel Baca Martín y Alfonso Galindo Hervás (EDITORES)



DIPUTACIÓN DE ALMERÍA
Área de Cultura

CRÉDITOS

© Textos:

Vicente Sánchez-Biosca.

Ana Belén Molina.

Jesús Baca Martín

Alfonso Galindo Hervás.

Adrián Huici.

Manuel Martín Cuenca.

© Editores:

Jesús Baca Martín.

Alfonso Galindo Hervás.

© Edición:

Área de Cultura de la Diputación de Almería.

cultura@dipalme.org

www.cultura.dipalme.org

Instituto de Estudios Almerienses.

www.iealmerienses.es

© Coordinación editorial:

Elías Palmero Villegas

© Fotografías:

Álbum Archivo Fotográfico. Paramount Pictures.

Goskino. Focus Features. Yoshio Sato. Ana Belén

Molina. Morena Films.

© Fotografía de cubierta:

Álbum Archivo Fotográfico. Goskino.

De la película *El acorazado Potemkin* de Sergio M.

Eisenstein.

© Diseño:

mjconcept - M^a José Martínez

ISBN: 978-848108-407-8

Depósito Legal: AL-2803-2007

Imprenta: Escobar Impresores, S.L. (El Ejido, Almería)

La imagen persuasiva

Actas de las IV Jornadas celebradas en noviembre de 2006 dentro del programa de Artes Audiovisuales del Área de Cultura de la Diputación de Almería.