

Capítulo 2

***El acorazado Potemkin* y los caminos de la pasión en el cine soviético**

Uno de los numerosos bosquejos que Eisenstein diseñó durante la fase preparatoria de *Alexander Nevski* tiene por objeto lo que el cineasta de Riga denominó «tipificación» y consiste en el dibujo del cuerpo de un hombre, en realidad un héroe. Este cuerpo aparece simétrico o, mejor dicho, se halla concebido según una simetría invertida: la longitud de sus cuatro extremidades es idéntica, sin que sea posible distinguir entre brazos y piernas. Tal reversibilidad queda acentuada por la duplicación de la cabeza, que aparece también en posición invertida en la parte inferior del diseño. En cuanto al tronco, éste queda sacrificado de manera grotesca siguiendo las líneas de fuerza de una cruz interior al mismo. Es difícil sustraerse a la idea de que las extremidades estiran el tronco hasta el punto de hacerlo desaparecer. Y si la palabra sacrificio viene a los labios no es por azar, pues esta idea está explícitamente designada por la cruz; una cruz que desgarrar el cuerpo y que reproduce *en abîme* el asa formada por las extremidades. Doble violencia, pues, ejercida sobre el cuerpo que recuerda los terribles suplicios medievales, en los que brazos y piernas eran arrancados por cuatro caballos que tiraban simultáneamente en dirección a los cuatro puntos cardinales. Además, ¿cómo ignorar las huellas de clavos que exhiben las manos y los pies de la figura, asociándola a la crucifixión de Jesucristo?

Sin embargo, no es dolor lo que expresa este cuerpo. O, cuando menos, no es sólo el dolor, pues un júbilo desbordante parece asimismo desprenderse de la figura. Este goce intenso parece obedecer menos a la psicología humana que al efecto físico de un estallido anatómico. Y, en efecto, la primacía del cuerpo en la expresión de las emociones no carece de relación con el papel que la agresividad desempeñó en la estética de Eisenstein desde su primera poética vanguardista: el llamado montaje de atracciones (1923 para el teatro, 1924 para el cine) en el que el espectador debía ser sometido a un *shock* visual intensísimo. Pero aquí no se trata sólo de una agresividad espectacular; está en juego una violencia ritual, una forma de éxtasis —como escribe el propio Eisenstein en el diseño— que el autor relacionó desde textos muy tempranos con su segunda película, *El acorazado Potemkin* (1925), y que fue tomando más y más protagonismo en sus escritos hasta culminar en su obra inconclusa y póstuma, *La no-indiferente naturaleza*.

Si la red semántica que despliega el bosquejo de *Alexander Nevski* logra sorprender es porque parece extraña a los principios que originaron y dieron universal conocimiento y fama a la vanguardia cinematográfica soviética: maquinismo y superación del hombre (el futurismo y luego el constructivismo de Dziga Vertov), productivismo y búsqueda del método en la ciencia y de la técnica (la biomecánica de Lev Kuleshov), excentrismo, humor y americanismo (la Fábrica del Actor Excéntrico —FEKS— con Trauberg y Kosintsev a la cabeza), didactismo y alfabetización visual de masas (los noticiarios y el *Cine-Ojo*, de Vertov), lirismo al servicio de la revolución (V. Pudovkin), montaje intelectual (el propio Eisenstein en *Octubre*, 1928) y, por último y desde los años treinta, realismo socialista, elogio de las masas y culto al héroe (*Chapaiev*, de los hermanos Vassiliev, 1934, entre otros).

La constelación de ideas de sacrificio, éxtasis y patetismo nos remonta por una doble vía a la emoción: vía aristotélica, por una parte, pues fue el Estagirita quien postuló en su *Poé-*

tica el patetismo como esencia de la tragedia conducente a provocar esa enigmática purificación de las pasiones que él denominó *catarsis*; vía religiosa, por otra, en cuanto el éxtasis entrañaría un extravío de la conciencia que los místicos denominaron *vía unitiva* con la divinidad y que pone a prueba los límites del lenguaje y de la expresión al apuntar a la inefabilidad. En ambos casos, las referencias parecen extrañas a la doxa soviética, ya sea durante los agitados años veinte como durante la estática y férrea década posterior.

Esta doble referencia distingue a Eisenstein de las corrientes de su época al visitar una tradición clásica, pero además revela, en un estrato más profundo, las agudas contradicciones del cineasta. A lo largo de su obra, escrita y fílmica, Eisenstein trató la pasión como una contradicción abierta, una herida imposible de cicatrizar que pugnaba con la no menos imperiosa necesidad de expresar conceptos, en el sentido de hacer del cine una forma de expresión del materialismo dialéctico. *El acorazado Potemkin* constituye el extremo de un arco que tendría su otro punto terminal en *Octubre*. ¿Cómo entender esta tensión que a menudo acaba en esquizofrenia?

El itinerario de Eisenstein ilustra cuanto decimos, no tanto por evolución o sustitución cuanto por simultaneidad y conflicto. Resulta fascinante que esa desgarrada expresión de lo heroico expuesta en clave religiosa conviva con una búsqueda obsesiva del concepto a través de la imagen, como si los conflictos entre la razón y la pasión se expresaran a cielo abierto en sus obras, aspirando el autor a sistematizar a cada instante un programa que inmediatamente se desmorona por el efecto de una fuerza incontrolable, más intensa todavía que la del programa teórico. Precisemos algo más el escenario histórico. Entre 1927 y 1928, Eisenstein se sumerge en la investigación de una forma de expresión cinematográfica capaz de transmitir ideas abstractas. De tales fechas (entre el 12 de octubre de 1927 y el 22 de mayo de 1928) datan las notas de un proyecto probablemente quimérico de filmar *El capital*, con

guión (*sic*) de Karl Marx, mientras buscaba auxilio en la escritura japonesa entendiéndola (cabría decir forzándola) como un montaje de elementos concretos en vistas a la expresión de nociones abstractas. Esos mismos años son los de la producción y estreno de *Octubre*, película en la que la atracción de antaño (el célebre montaje de atracciones que pusiera en práctica en su filme *La huelga*) pasa a convertirse en atracción intelectual, teorizando un abandono de la violencia y del *shock* perceptivo de su estética anterior para fines más fríos y expositivos. En el horizonte de este filme-ensayo (*Octubre*) se abrigo la esperanza de dar un salto de gigante hacia el filme-tratado (*El capital*), cuyo cometido sería desadjetivar la imagen, desanecdotalizarla, despojarla de sus atributos, no tanto por depuración plástica como por el trabajo relacional que sobre los planos realizaría el montaje. Pues bien, en el curso de ese proceso abierto entre la atracción, entendida como *shock* perceptivo y psicológico (*La huelga*, 1924), y la atracción intelectual (*Octubre*, 1928), nace una película insólita, origen del diseño comentado del héroe en éxtasis y contradictoria con la evolución lógica por la que parecía avanzar el pensamiento de Eisenstein. Esta película —*El acorazado Potemkin*— encarna una dramática noción de lo patético.

Sin duda, la situación histórica es menos tajante y esquemática de lo que acabamos de exponer y algo comparte *Potemkin* de las preocupaciones manifiestas en las otras películas: ya sea por medio de la violencia perceptiva y el *shock* psíquico, ya por la intensidad de la emoción, ya por vía conceptual, Eisenstein evidencia su determinación de transformar a su espectador, de someterlo a un estado de violencia que le haga participar intensamente en su obra. Dicho espectador será un conejillo de indias en aras de una performatividad ideológica que lo convertirá, idealmente y por diversos métodos, en sujeto revolucionario.

Sin embargo, la profundidad de Eisenstein al proponerse sus retos y asumir los peligros que aquéllos entrañan no puede

ponerse en tela de juicio; fue siempre consciente de cada contradicción, de cada conflicto entre sus distintas nociones y tan brusco debió parecerle el salto de la atracción de *La huelga* a la emoción patética del *Poteskin* que no pudo por menos que exigirse a sí mismo una explicación. Un texto de 1926 titulado «Constanza» escrito apenas concluido el *Poteskin*, expone esa obsesiva búsqueda de un argumento quizá algo peregrino: del mismo modo —razona Eisenstein— que la Nueva Política Económica del estado soviético había supuesto un momentáneo retroceso en la colectivización, haciendo concesiones tácticas al liberalismo capitalista, así en el ámbito artístico la emoción del *Poteskin* debía ser entendida como un retroceso táctico del cine que recurre a mecanismos propios del arte tradicional (vacilaciones, llanto, sentimentalismo, lirismo, psicología, sentimiento maternal...), aun cuando —añade a renglón seguido— estos elementos son arrancados de su conjunto armónico tradicional y transportados a un exceso que Eisenstein no se priva de denominar con el término místico *râvissement* (rapto).

Ahora bien, si en general puede afirmarse que todos los conceptos eisensteinianos perduran más allá de la utilidad inmediata para la que fueron creados, la huella del *Poteskin* es indeleble y perenne; tanto que la postrera e inconclusa obra escrita de Eisenstein —*La no-indiferente naturaleza*— contiene un amplísimo desarrollo teórico y analítico de dos conceptos —lo orgánico y lo patético— que Eisenstein se afana por estructurar de forma dialéctica y en cuya explicación *Poteskin* constituye la piedra de toque de una red de fuentes que se mueve entre El Greco, Piranesi, Zola, Kant, Durero, Prokofief, Chaucer, Víctor Hugo, el gótico y cientos de referencias más. Si hubiese sido convincente a sus ojos la hipótesis del retroceso táctico en función de la coyuntura, Eisenstein no se habría tomado la molestia de nutrir constantemente su idea de pasión, de diseñar bosquejos, de reflexionar de manera recurrente sobre los componentes desbordantemente trágicos que

contienen sus películas *¡Que viva México!* o *Iván el terrible*. *Potemkin* se encuentra, pues, 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. Precisamente, las palabras que a modo de dedicatoria dirige el maduro Eisenstein a su antropomorfizado acorazado en las primeras páginas de *La no-indiferente naturaleza* son reveladoras del impulso misterioso y todavía vivo de aquella obra de juventud:

Invariablemente —dice—, tendía hacia ti [*Potemkin*] cada vez que nuevos temas y problemas de nuestro arte cinematográfico, unidos a nuevas posibilidades y descubrimientos técnicos, nos planteaban nuevas y desconcertantes cuestiones.

Desde nuestro encuentro, el sonido, el color, el relieve y la realidad de la televisión han entrado en el cine. Diversas disciplinas en el interior mismo de nuestro arte exigían también soluciones teóricas: el problema del paisaje y el sistema del lenguaje cinematográfico, las bases de la poética cinematográfica y la estética del primer plano, los principios y la teoría del montaje, el problema del cine patético y los problemas del contrapunto audiovisual, la dirección sinfónica del color a través de la estructura de toda una película, la noción de musicalidad de la imagen plástica, la composición dramática del filme, los principios de la cine-poesía épica y de la alegoría plástica, y la puesta en imagen de las nociones abstractas, estadio que siguió a la conquista del tropo fílmico, de la metáfora, de la metonimia y de la sinécdoque fílmicas.

Y en cada ocasión, errante y desconcertado frente a la marea de nuevas posibilidades y exigencias, siempre me dirigía a ti (EISENSTEIN, 1976, 19-20).

Con la desmesura que le es habitual, Eisenstein no se engaña: *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), precisando que las contradicciones no deben ser entendidas como disyuntivas excluyentes, sino como conflictos dialécticos susceptibles de generar síntesis de diversos grados. Y es que la reflexión sobre la emoción no fue ajena a ningún marxista de talla que trabajara en el dominio del espectáculo, como demuestra el caso de Bertolt Brecht en un ámbito tan distinto de la Rusia revolucionaria como la Alemania de Weimar y en un campo artístico diferente (el teatral).¹ El *shock*, el extrañamiento y la interrupción que constituyeron el teatro épico se fundamentan en una poética que Brecht denominó antiaristotélica, no por suprimir la emoción, sino por superarla en un determinado estadio de su aparición provocada: «El teatro épico no combate las emociones, sino que las examina y no vacila en provocarlas. La separación entre razón y sentimiento debe atribuirse a la acción del teatro convencional, que se empeña en anular la razón (BRECHT, 1983, 136-137).²

Así pues, *Potemkin* se nos aparece hoy como un cuerpo extraño dentro del cine soviético, al tiempo que la única obra maestra del realizador que no fue cuestionada en su país; pero también como una obra enigmática, cuyos nervios teóricos habían de reaparecer en su reflexión a cada momento en que un concepto nuevo tomaba el relevo. En cualquier caso, una tentación debe orillar el analista contemporáneo: sucumbir al poderoso embrujo de la interpretación que Eisenstein hace de su propia obra. Aunque no podemos ignorarla, debemos consi-

1. Si bien Brecht aplicó muchos de estos mecanismos —en particular, la emoción melodramática— al filme que realizó con Slatan Dúdown en 1932, *Kuble Wampe*.

2. Sin embargo, Brecht entiende que entre emoción y razón hay una dialéctica, por lo que en otros momentos acentuará la importancia de lo racional en detrimento de lo emotivo: «La característica esencial del teatro épico reside quizá en que no apela tanto al sentimiento como a la razón de los espectadores» (BRECHT, 1983, pág. 37).

derarla parte esencial, pero parte sólo, de un discurso que incluye la película. Tan brillante es su exposición, tan fascinantes sus conexiones y referencias a toda la historia del pensamiento y del arte que corremos el riesgo de dejarnos ahogar por ella sin un solo resquicio a una juiciosa distancia.

El acorazado y la década prodigiosa

Potemkin nació en plena ebullición de la vanguardia soviética, es decir, en un momento jubiloso del mágico encuentro entre la experimentación en las artes y la causa revolucionaria; situación que pronto sufriría la regresión encadenada de las grandes planificaciones, el realismo socialista y la represión de los artistas de *procedencia burguesa*. Un sucinto itinerario puede ayudar a comprender la coyuntura de esta obra de Eisenstein.

En agosto de 1919, las autoridades soviéticas decidían la nacionalización del cine ubicándolo bajo la tutela del Comisariado del Pueblo para la Instrucción Pública. A partir de diciembre de 1922, toda la actividad del medio queda centralizada por el *Goskino*, que intenta dar estabilidad al período de liberalización de la Nueva Política Económica (NEP). No obstante, la ineficacia de ese organismo condujo a la creación del *Sovkino* en diciembre de 1924, cuyo cometido fue producir filmes más comerciales y rentables con el fin de invertir los eventuales beneficios en producciones ideológicamente más conformes a las expectativas del poder. Con la imposición del estalinismo, el comité central del partido convocó una conferencia nacional sobre cinematografía el 21 de marzo de 1928 que, precedida de intensos debates, determinó el futuro del cine estalinista. La conclusión alcanzada era inequívoca y amenazante: la *intelligentsia* del momento, debido a su procedencia burguesa, no estaba en condiciones de producir obras que reflejasen el espíritu de la contemporaneidad soviética. Esta declaración oficial de divorcio entre cineastas de vanguardia y

masas corrió pareja al desplazamiento del interés de la propaganda hacia la población rural.

En suma, la nueva consigna de expresarse en un lenguaje de masas imponía el retorno de elementos narrativos tradicionales y de fácil comprensión: guión clásico, aparición del héroe positivo encarnado por un tipo social, todo ello al servicio de una temática revolucionaria orientada hacia la reconstrucción del período contemporáneo. La divisa era doble: un ciento por ciento de contenido ideológico unido a una rentabilidad comercial en la misma proporción. Así pues, el estalinismo político que se asentó en 1928 iba a desarrollar un modelo cultural que acabaría por imponerse definitivamente en 1932, con el decreto de 23 de abril en torno a la reorganización de las instituciones literarias y artísticas, que daba por concluido el paso entre la fase NEP y la fase de colectivización. Significativamente, en 1932, en el seno de una reunión celebrada en Moscú, Gronski, presidente del comité de organización de la futura Unión de Escritores, pronunció por vez primera la consigna *realismo socialista*. Fue el punto de no retorno: quedaba simbólicamente inaugurada una etapa definida por el recurso a nuevos géneros (el cuento, el drama, la comedia), por el llamado guión de hierro (en oposición a las osadías vanguardistas de antaño). Su modelo señero sería la obra antes citada de los hermanos Vassiliev, *Chapaiev* (1934).³

Sin duda, el itinerario que hemos trazado es excesivamente sintético, pero sirve para ubicar *El acorazado Potemkin* en el contexto experimental del cine soviético. El motivo de la película era celebrar el vigésimo aniversario de la revolución de 1905, que fue considerada por los ideólogos leninistas un ensayo general de la que tuvo lugar en octubre de 1917. La composición de la comisión encargada del aniversario estaba formada por un plantel de artistas inmejorable en aquellas circunstan-

3. Véase un estudio de todas estas fases de transición y pugna en Schmulevitch (1996).

cias: Anatoli Lunacharski (comisario del pueblo para la Instrucción Pública), Vsevolod Meyerhold, el dramaturgo que Eisenstein consideraba su padre espiritual, Kasimir Malevich, el fundador del suprematismo, y el responsable del *Proletkult*, Valerian Pletnirov. Por supuesto, también formaban parte de la misma algunos dirigentes estrictamente institucionales: Kirill Shutko, responsable de *agit-prop* del partido, Leonid Krasin, miembro del comité central y Vasily Mijailov, primer secretario del partido en Moscú.

La realización del guión ganador del certamen —*El año 1905*, de Nina Agadjanova-Shutko— fue confiada a Eisenstein a raíz del éxito de *La huelga*. El rodaje comenzó en julio de 1925 en los escenarios naturales de la verdadera historia. Sin embargo, pronto se hizo evidente que el enorme fresco que aspiraba a pintar la película era inabarcable y el propio director se vio obligado a reescribir el guión técnico centrándose en un acontecimiento singular que habría de convertirse en sinécdoque de la revolución de 1905, a saber: la sublevación de la tripulación del *Potemkin*. El 21 de diciembre de 1925 se estrenaba con éxito en el teatro Bolshoi de Moscú, si bien su carrera comercial arrancó un poco más tarde, el 18 de enero en dos cines de Moscú; poco después, la película triunfaba en Berlín, donde impresionó muy favorablemente a dos espectadores americanos que se encontraban de paso por la capital alemana, Douglas Fairbanks y Mary Pickford. En ese mismo año de 1926, el negativo fue vendido a Alemania, dado que la Unión Soviética carecía de la tecnología adecuada para su duplicación y fue cortado de acuerdo con las exigencias de la censura alemana y las supresiones se perdieron. El negativo ya censurado no fue devuelto al país que había producido la película hasta 1940, cuando estuvo en vigor el pacto germanosoviético. Ésta es la razón de que no existan hoy copias en circulación indiscutibles y conformes al original (TAYLOR, 2000, 12).

Las garras del Potemkin

Decir, como hizo su autor, que *El acorazado Potemkin* cedía a los artilugios del arte convencional, de corte melodramático, induce a equívocos. En efecto, hay emoción e identificación, pero éstas no están supeditadas a una estructura narrativa convencional ni tampoco dependen de protagonistas característicos de un filme narrativo. En realidad, la idea de patetismo, el protagonismo individual o colectivo y la estructura misma de la película deben ser considerados con rigor. Con el fin de movernos más libremente en el análisis del filme nos parece oportuno detenernos ahora en establecer su estructura explícita, dividida en cinco actos o partes que el director asimiló a la tragedia canónica.

La primera parte lleva por título *Hombres y gusanos* y refiere la opresión a la que son sometidos los marineros del acorazado a través de una metonimia: los gusanos que invaden la carne podrida con que sus superiores los alimentan. Las protestas de la tripulación son desoídas por los mandos del ejército. Mientras un marinero lava los platos en la cocina, lee la cínica consigna que se halla escrita en uno de ellos («El pan nuestro de cada día, dánosle hoy»). Presa de una furia incontenible, el marino lanza el plato contra el suelo y lo hace añicos; manifestando así el primer estallido de la violencia revolucionaria. El segundo acto lleva por título *Drama en el castillo de popa* y relata el rechazo de algunos marinos a ingerir la comida putrefacta que se les ofrece, lo que conduce a la represión bajo la forma de una tentativa de fusilamiento (la famosa escena en la que los cuerpos de los condenados son cubiertos con una lona antes de ser ejecutados, como si se tratara de una hiperbólica venda) y a la rebelión de los revolucionarios encabezada por el héroe, Vakulinchuk. Con su asesinato de un tiro en la cabeza y el traslado de su cadáver al puerto de Odesa concluye esta parte. El tercer acto —*El muerto grita*— transcurre en el puerto de Odesa, donde los despojos mortales del

héroe son expuestos para que los ciudadanos le rindan su último homenaje. Entre llantos y proclamas, se va encendiendo la pasión revolucionaria y el odio de clase, y las masas estallan en un arrebató de ira que conduce al linchamiento de algunos burgueses reaccionarios que contemplan burlones la escena del dolor ajeno. El cuarto acto —*La escalera de Odesa*— arranca con la expresión de solidaridad entre la tripulación del acorazado; que iza la bandera roja, y la población de Odesa, la cual, desde lo alto de una escalinata, saluda jubilosamente a sus hermanos. De repente, la llegada de los cosacos hace cundir el pánico y consuma una masacre colectiva al ritmo trepidante del descenso por las escaleras de la multitud aterrorizada. El quinto y último acto —*El encuentro con la escuadra*— refiere la angustia que se adueña de la tripulación durante la noche mientras aguarda su enfrentamiento con la escuadra del almirantazgo que avanza hacia ellos. En el último momento, se produce la señal de hermandad entre unos y otros marinos y la proa del Potemkin invade enteramente la pantalla desbordándola y concluyendo el filme.

Ésta es la estructura explícitamente segmentada en partes, mas en su interior el movimiento fílmico está provisto de un vaivén constante que conduce de la calma a explosiones de frenético movimiento, de un dolor paralizador al estallido de un fervor patético, del júbilo de la población a la masacre y al terror. El propio Eisenstein señaló la existencia de cesuras que determinaban en cada acto y en la obra completa cambios abruptos a los que denominó con la terminología marxista «saltos dialécticos», pues marcaban el paso de un aspecto a su contrario. Tales movimientos implican la totalidad de la forma cinematográfica y plástica, desde el ritmo hasta el montaje. Así, en el primer acto el clima de resistencia ante la carne putrefacta se transforma en actividad; en el segundo, la sumisión ante la ejecución de los compañeros en la cubierta precede al motín; en el tercero, el duelo por la muerte engendra la furia de la masa enardecida; en el cuarto, la jubilosa solidaridad en-

tre ciudadanos y tripulación se quiebra por el horror de la masacre indiscriminada y, en el quinto, la espera angustiosa precede al triunfo de la solidaridad y la euforia consiguiente. Además, las explosiones emotivas no se presentan como meras y confortables identificaciones con personajes sufrientes y resignados como sucedería en la economía pasional del melodrama; antes bien, el espectador se halla confrontado con un exceso de sufrimiento que, aun a falta de un análisis más profundo, resulta ya a simple vista desmesurado. Como pretendiera Eisenstein, lo patético (si de patetismo se trata aquí) consiste en hacer saltar al espectador de su butaca, hacerle abandonar su cómoda posición, incluso emocional, y golpearlo con una virulencia tan fuerte como la que antaño asimiló la represión obrera al sangriento sacrificio de bueyes en el matadero (*La huelga*). En este sentido, no son casuales los paralelismos que el autor hizo con los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola o con el éxtasis religioso.

Mas ¿cómo sucede todo esto? Centraremos 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 (1976, 56) 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 incontrolable. El segundo entraña, en cambio, una estructura distinta, pues parte de una situación placentera (las muestras de solidaridad entre los ciudadanos de Odesa y los tripulantes del Potemkin) para sumergir 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 misma razón, la compensación debe buscarse metafóricamente en la constelación de formas e ideas que Eisenstein recoge de la tradición mística, aunque el autor jamás lo reconoció.

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 bien calculada, 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 iz-

quiera a derecha que, cual velo fúnebre, 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 duelo.⁴ 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 algunas aves emprenden esporádicamente el vuelo. La impresionante proa del *Poteskin* se abalanza decidida en dirección hacia la cámara, provocando una cesura en la secuencia. Enseguida, 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 recordatorio de su clima mortuorio. Entre los per-

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.

sonajes, llega una anciana, se inclina y enciende el cirio que el difunto lleva entre sus manos. Entretanto, unos pescadores lanzan sus cañas en el puerto. Nuevos personajes 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 señala: «A la mañana llegó la noticia a la ciudad». Entonces, las figuras aisladas se convierten en multitudes que, desde todos los rincones, escaleras y puentes, se encaminan al puerto. Tanto es el crecimiento numérico de las masas que Eisenstein opta por planos en picado, algunos incluso cenitales, para impresionarnos con esa multitud casi 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.

Se leen proclamas que oportunos carteles reproducen, intercaladas por 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 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.⁵ 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 indi-

5. Roland Barthes (1974) aplicó a los fotogramas que representan a esta mujer su idea de un sentido *obtus* en el cinematógrafo (opuesto al sentido *obvio*) que apunta a la inefabilidad: si ésta se refiere a una experiencia incontentible en el ámbito del lenguaje, el sentido obtuso señala desde el lenguaje un significante carente de significado.

ca 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, aquel 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 singular, 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.

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. Reaccionarios mirones curiosean bromeando sin decoro alguno y los manifiestos siguen leyéndose en voz alta, si bien sus consignas revolucionarias están a todas luces divorciadas del tono emotivo y de la intensidad del duelo. 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 que provoque el cambio de signo de 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) donde yace el difunto; entretanto, otras mujeres vestidas con túnicas negras se inclinan a los pies de Vakulinchuk con movimientos tan excesivamente devocionales que parecen calcados de una actitud distinta a la que aquí está en juego, a saber, en gesto de devoción piadosa propio de los iconos religiosos rusos.

La tensión emocional crece al tiempo que la individualización de personajes se va imponiendo. Un hombre, provisto de una capucha, se cubre pudorosamente el rostro, vencido al parecer por las lágrimas que el dolor le arranca e incapaz de contenerlas. Los cuerpos de otras mujeres siguen desplomándose en actitud suplicante ante el difunto, mientras 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 reconocible: 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, a la madre en medio de su desgarrado lamento y así por tercera vez. 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 comunismo, cortado aquí de relaciones de continuidad y contigüidad con el entorno, se convierte gracias al montaje en un gesto, ubicado con preci-

sión, 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 forma romántica bajo la cual el autor concebía la revolución: que ésta surja, no ya de una convicción, tampoco de un artificio narrativo motivado por la represión, sino de un trabajo, larvado y minucioso, con el dolor, reboante de iconos religiosos, de paisajes fúnebres y miradas encarnadas de un muerto, revela el cariz del patetismo al que Eisenstein apela.

Una breve comparación puede contribuir a aclarar algo más la opción eisensteiniana. En la película que Pudovkin realizó en 1926 sobre la novela de Gorki, *La madre*, tiene lugar un interrogatorio que transcurre en el misérrimo domicilio de los Vlások. Pavel, el hijo comprometido con la revolución, es cuestionado en presencia de su atemorizada madre por un coronel del ejército sobre la existencia de armas y panfletos de propaganda clandestina. La mujer, que acaba de sufrir el amargo trance de la muerte de su esposo, un borrachín degradado que actuaba como soplón en la fábrica, sabe de la militancia de su hijo y teme que también él sea sacrificado. Pudovkin, siguiendo su estilo cinematográfico basado en una continuidad salpicada de momentos dramáticos y líricos, monta la escena con una claridad espacial impecable y recurre a la alternancia plano/contraplano para confrontar interrogado con interrogador, mientras los carteles intercalados transcriben su diálogo. Pudovkin no rehúsa el tropo, en particular la hipérbole, agrandando para fines dramáticos la escala de los planos y alteran-

do la frontalidad y la lateralidad respecto a los personajes a fin de intensificar el plano simbólico-dramático. A tal fin, incrusta en medio de esa alternancia un primer plano del puño de Pavel que enfatiza la resistencia del personaje a responder; a éste sigue un primerísimo plano lateral del rostro del coronel y, enseguida, un plano de detalle de sus impolutos y lujosos guantes blancos que acarician sus manos. Así pues, aun cuando los detalles simbólicos no escasean, éstos no ponen jamás en peligro la inteligibilidad espaciotemporal de la escena. Este puño, efectivamente, supone la emergencia de un signo extracinematográfico, asociado al comunismo, pero Pudovkin se esmera en inscribirlo con maestría innegable en la continuidad narrativa, sobre la cual despliega su dimensión simbólica. Se advierte, así, una dialéctica entre lo narrativo (continuidad, localización del puño en relación con el personaje), lo dramático (intensidad y expresión de la resistencia a plegarse a la autoridad) y lo simbólico (el puño como expresión abstracta de la opción comunista de Pavel).

Por el contrario, 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 extraespacial gracias a su rima con el movimiento de la madre y lo lanza a una dimensión superior a la de la anécdota narrativa a la que retorna con la oleada de puños obreros amenazantes. Si el puño de Pavel es el de un hombre que, en un contexto ficcional determinado y merced al montaje de Pudovkin, desborda sus coordenadas concretas y apunta a una idea, el de Eisenstein 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 se ha gestado su fuerza. Por esta razón, sólo cobrará su sobrehumana potencia cuando lo

desencadene ese dolor desmedido de una madre ante el cadáver de su hijo.

A tenor de lo expuesto en este análisis, no parece casual 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, quien, así, abandona su butaca, como dijera Eisenstein, y participa 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 en armas ejerciendo una violencia que Eisenstein juzga no sólo liberadora en lo psicológico, sino también en lo espectacular. Pocas veces el espíritu de destrucción que nutría a muchas vanguardias fue 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. El acontecimiento fue enteramente inventado por el cineasta y no existe referente histórico alguno de él. Su filmación llevó dos semanas enteras y el despliegue técnico fue ejemplar: una buena parte de esos planos fue rodada con trípode y con la cámara situada sobre una plataforma de madera sostenida con cuerdas que permitían seguir el desplazamiento de la muchedumbre hacia abajo, como aparece en una foto de rodaje. Sobre dicha pla-

taforma se situaban los cinco ayudantes de realización: Grigori Alexandrov, Maxim Strauch, Mijaíl Gomorov, Alexander Antonov y Alexander Liovshin (TAYLOR, 2000, 6-8).

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 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 multicultural, como oportunamente recuerda Taylor (2000, 33). Es más, el realizador expone esta variedad étnica, social y física bajo la forma de agudos contrastes que permiten enriquecer enormemente 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 este ambiente de concordia: «De repente». Una sucesión de tres planos de una cabellera femenina sacudida por un brusco movimiento se encadenan de forma casi ilegible, 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 rítmi-

ca 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: unas gotas de sangre caen sobre un escalón al tiempo que la cámara parece desplomarse justo a tiempo de ver caer el cuerpo de un hombre. Hombres, mujeres, niños y ancianos corren despavoridos a medida que nuevos y nuevos cadáveres pueblan de forma desordenada 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 que saludaba poco antes al acorazado. 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, supuestamente al haber oído la llamada. La cámara filma entonces a ésta 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 o acaso para representar el traumático punto de vista de la madre, pese a que no se adopta la posición física de ésta. 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 di-

rección). 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 (de un modo semejante al que indicamos más arriba respecto al diseño del éxtasis); 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 levantado del jefe de los cosacos. Como desembocadura de este movimiento de la cámara, se advierte la fila ordenada e inmóvil de éstos 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 tiende 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 sobre la sombra de los inmutables soldados. Sólo entonces el ritmo del montaje vuelve a acelerarse.

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. No se advierte el mínimo esfuerzo por ubicar esta escena dentro del espa-

cio general de la acción. Las manos de la mujer aprietan su 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 al suelo, evocan una fuente artística demasiado conocida, si bien Eisenstein nunca la explicitó, que nosotros sepamos, 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 stirpe 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 ecesiva 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 hartó. 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» (SANTA TERESA, 1984, 353).

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.⁶ 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 ha dado a luz al bebé que lleva en su carrito, es horadado por una bala; una bala que provoca una 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 que convoca un goce sobrenatural, como si las fronteras que separan el placer y el dolor se hubieran desdibujado de repente reclamando de nosotros 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 indecible. 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

6. El caso no es único y la literatura mística de san Juan de la Cruz prolifera también en este abanico retórico de signo intensamente erótico.

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 han descendido hasta lo inverosímil y entraña tal violencia perceptiva que un plano posterior muestra el rostro de un personaje —la institutriz—, quien ha seguido el transcurso de la acción, con un ojo reventado y ensangrentado: nadie podría conservar el sentido de la vista después de haber asistido a tan salvaje escena.

En suma, si el ojo fue para la vanguardia cinematográfica un órgano privilegiado, la violencia que sobre él ejerce Eisenstein revela bien lo que en su poética fue la agresión al espectador: para el futurista Vertov, el ojo privilegiado fue el de la cámara, más perfecto —solía decir— que el humano; para el Buñuel de *Un perro andaluz*, el ojo de la mujer era seccionado para dar paso a un discurso interior regido por asociaciones libres; el ojo de Eisenstein es reventado por el proyectil del enemigo, pero lo es por la desmesura del festín de horror contemplado. El público no será privado jamás de agresiones semejantes.

Sumario

Prólogo	11
Introducción. Vanguardia y modernidad en el cinematógrafo	13

PRIMERA PARTE LOS AÑOS GLORIOSOS

Introducción. La cita entre vanguardias artísticas y cinematógrafo	29
1. <i>El gabinete del doctor Caligari</i> y los destinos del filme expresionista	35
2. <i>El acorazado Potemkin</i> y los caminos de la pasión en el cine soviético	59
3. <i>La edad de oro</i> en el contexto del surrealismo	87
4. <i>Metrópolis</i> : la máquina, la ciudad, la masa y el modernismo reaccionario	115
5. La asimilación de la vanguardia por Hollywood	137

SEGUNDA PARTE
AMÉRICA, AMÉRICA

Introducción. De Europa a América, de América al mundo	161
6. Surrealismo, ensoñación y sadismo en Norteamérica: <i>Meshes of the Afternoon</i> y <i>Fireworks</i>	167
7. De la improvisación de <i>Shadows</i> al azar frío de Warhol	185
8. Subjetividad y conceptualismo: entre el diario fílmico de Mekas y el minimalismo de Snow	207
9. El resurgir de la vanguardia política: entre Jean-Luc Godard y Fernando Solanas	229
10. <i>Arrebato</i> : reciclaje y tragedia	249
Referencias bibliográficas	265