¿Pensar con las imágenes, pensar por las imágenes? ¿Cómo es posible? Hay un pathos inherente a las imágenes: es uno de los vehículos más potentes para que nos convoquen, nos “miren”, nos impliquen. Ahora bien, ¿cómo hacer que este mismo pathos contribuya al logos del pensamiento? Tomemos el caso más difícil, el del modelo de pensamiento filosófico por excelencia, la dialéctica. Tomemos el problema tal como pudo plantearse en los años veinte entre algunos artistas de la vanguardia europea: antes entonces de que Walter Benjamin —cuyo primer desarrollo sobre las “imágenes dialécticas”, en los márgenes de El libro de los paisajes, data de 1929—1 dé su versión filosófica,
admirable, del problema; y luego de que Aby Warburg hubiera dado su versión filológica en el análisis de los cuadros de Botticelli, en los que las tres Gracias componen una verdadera “danza dialéctica”, según Marsile Ficín. Entre Warburg y Benjamin se ubica entonces Serguei Eisenstein: él se preguntó también cómo puede danzarse la dialéctica y también supo producir admirables “ímagenes dialécticas”.

*

Eisenstein tomó de su maestro Vsevolod Meyerhold algunas ideas fundamentales sobre el gesto “patético”, que prolongó y luego modificó en un texto fundamental de 1923, en coautoría con Serge Trétiakov: “El movimiento expresivo”. El cineasta vuelve en ese texto a la intensificación patética, consecutiva a las asociaciones conflictivas que hay que saber producir en el interior mismo de cada gesto, por así decir. Habla de un “movimiento rítmico primario”, reflexiona —a partir de Schiller y de Kleist— sobre el vínculo entre juego y conflicto en toda producción artística y no omite insistir en el hecho de que la concentración patética de un gesto adviene primero en la contradicción, lo que Meyerhold llamaba la akra (palabra que denota al mismo tiempo el rechazo y la retractación, el descarte y el corte, la debilidad y el “fracaso”) de ese gesto. Para representar un crimen, por ejemplo, Meyerhold aconsejaba al actor que representaba al asesino que titubease un instante y luego se retrajese antes de asesinar. Ya se nota —siendo Eisenstein, desde algún tiempo antes, asiduo lector de Freud— una reflexión sobre el vínculo paradójico entre “expresión” e “inhibición”, y hasta entre la evolución de un gesto y la necesidad de parar por la regresión. Una fotografía contemporánea, tomada en el set de Masques à gaz (Máscaras de gas) en 1924, muestra bastante bien esta dialéctica del gesto expresivo: se trata de una escena de crimen (se ve el cuchillo en la mano derecha del personaje que domina al otro) y, sin embargo, el abrazo de los dos cuerpos evoca algo como un dispositivo de Pietà (como una Virgen que lleva en su regazo el cuerpo demasiado grande de su hijo).

En este texto de 1923, se da un impulso teórico fundamental que nunca dejará de ocupar la mente de Eisenstein. Consiste en basar toda propuesta artística, toda artificialidad o hecho estético, en la comprensión de un hecho antropológico más amplio o más profundo, querer decir una regla estructurante a nivel de la realidad psíquica o social —aunque fuese patológica, como en el caso de la histeria, que interesará mucho a


4 Ibid., pp. 201-214.
Eisenstein—de las sociedades humanas. Por eso, se arremolinan, ya en el texto de 1923, las teorías de Rudolf Bode y de Ludwig Klages sobre la expresión corporal o las experiencias de William James y de Duchenne de Boulogne sobre la ley muscular de las emociones. Se debe recordar que el gran libro de Charles Darwin La expresión de las emociones en el hombre y en los animales ubicaba el “principio de la antítesis” en el centro de su comprensión del gesto expresivo, principio del que Sigmund Freud, por un lado, y Aby Warburg, por otro, pudieron extraer considerables beneficios teóricos. No asombrará, entonces, que Eisenstein nunca haya dejado de querer proyectar sus investigaciones artísticas en las dos direcciones concomitantes de una antropología metapsicológica inspirada en sus lecturas de Freud o de Lévy-Bruhl y de una experimentación concreta de los fenómenos “patéticos” que tanto lo fascinaban.

Descubre la experimentación, particularmente—esperando a Alexandre Luria y Lev Vygotsky—, en oportunidad de su viaje a Alemania en 1929. Oksana Bulgakowa hizo un análisis muy detallado de ese viaje s-


5 Juliando paso a paso la búsqueda de Eisenstein en el sentido del psicoanálisis freudiano así como de la psicología experimental. Allí el cineasta entra en contacto con Kurt Lewin y descubre con estupor—y entusiasmo—que el principio de ataraxia va mucho más allá de una simple elección artística heredada de Meyerhold o emparentada con el “distanciamiento” de Brecht: es un proceso inherente a las relaciones más fundamentales entre cuerpo y psique por gestos interrumpidos. Kurt Lewin estaba desarrollando una teoría del psiquismo como “sistema dinámico” hecho de “tensiones” y “satisfacciones” en lucha permanente, de manera que una dialéctica de la atracción-retención podía ser observada en el menor gesto de una niña que quiere tomar un objeto del piso o sentarse en una silla, pero en un momento retrae su movimiento voluntario. Esto dará lugar no solo a artículos científicos sobre el gesto infantil, sino también a películas experimentales y consideraciones más filosóficas sobre el rol del conflicto en cualquier relación psicológica y social.
Se comprende que, a partir de allí, Eisenstein se haya sentido justificado plenamente —o filosóficamente— para representar la “imagicidad” (obraz) del gesto humano en términos de “no” o de otkaz. Admira que un gesto pueda integrar la complejidad en el centro de su misma inmediatez: es tan fácil, por ejemplo, con un único gesto —y tan difícil con palabras—, describir una escalera de caracol... Pero es muy importante, también, contrariar los gestos en la puesta en escena teatral o cinematográfica, como Anatole France había podido decirlo para la escritura de la novela: “Contrarien los epíftetos!” También es fascinante comprobar que, como en los grandes symψemes históricos, los gestos pintados por El Greco corresponden a los “estados disociados” descriptos por Charcot y, sobre todo, comprendidos por Freud en términos de “sintomatología contradictoria”, en la que se oponen fantasmas inconscientes que se dicen “no” unos a otros.

Será necesario, entonces, para representar una escena de crimen como la del episodio de Rogojine, en El idiota de Dostoievski, tener en cuenta una dialéctica infinitamente compleja, sutil, en el simple hecho de querer levantar el brazo sobre otro, lo que ocupa más de sesenta páginas en el texto de Eisenstein llamado “Questions de mise en scène”. Finalmente, será crucial comprender que un solo gesto está hecho, muy frecuentemente, de dos gestos que se interpenetran y se contradicen. Se sabe que, al final de su vida, en Método (Método), Eisenstein volverá sin cesar sobre estos problemas de “movimiento expresivo” y su dialéctica del otkaz.

Ahora bien, lo que Eisenstein dice del gesto corresponde también a la imagen en general: una única imagen ¿acaso no está formada casi siempre por dos imágenes al menos, que se interpenetran y se contradicen? El montaje solo es tan necesario en el cine como en otras partes porque los descensos en la psiquis, los gestos en los cuerpos, están en permanentes relaciones de abarrotamientos conflictivos. Esto es lo que justificaba que Eisenstein

---

utilizan tan a menudo lo que llamó las construcciones “por la solución inversa” 15. Esto justificaba la “atracción” o el ōtekā como “partículas elementales” que crean en la pantalla de cine ese “drama molecular nacido del choque de los fragmentos de montaje”... 16 Eso justificaba que la famosa escena de lamento del Potemkin se haya podido construir como una escena no de “muerte”, sino, como se atreve a decir Eisenstein, de “muerte vivificante”. 17 Es que las emociones del Potemkin debían ser “oposivas” y no simplemente “fusionales”. 18 creadoras así de un verdadero «vértigo de imágenes». A tal punto es cierto que “el hombre retrocede frente a lo que lo espanta, pero con la misma frecuencia, como hechizado, se siente atraído y se acerca al objeto de su espanto. Así nos ‘atrae’ el borde del precipicio”. 19 Fue eso tal vez y no otra cosa lo que Eisenstein quiso con su Potemkin: atraernos —si, atraernos (ad-trahere)— al borde del precipicio abierto por el levantamiento de un pueblo enlutado.

17 EISENSTEIN, Sergei, La non-indifferent nature, ob. cit., p. 36.
19 EISENSTEIN, Sergei, La non-indifferent nature, ob. cit., p. 15.

Era necesario para eso que las formas surgieran, volvieran, nos marcaran. Evocando los ritmos del jazz, Eisenstein hablará más tarde de una “vuelta de la forma” 20 como para decírnos algo de su proyecto estético más fundamental. Vuelta: es la danza de los conflictos, el movimiento por excelencia –o el drama– de las ideas y vueltas. Esta palabra nos expresa el gesto: la danza, la pirueta, el revoloteo de los cuerpos. Y también la oposición que supone toda “media vuelta”. Nombra también la revolución, la de los astros en el cielo, las sociedades en la historia. Nombra la poesía, ya que volvere designa, en latín clásico, el acto de discurso que consiste en “desarrollar un período”; por esa razón, Dante pudo utilizar la palabra volta –lo que los teóricos del Opoiez contemporáneos de Eisenstein, no ignoraban– para designar el verso poético mismo (versus) en cuanto imprevisible retorno de las palabras, las rimas o los ritmos en un poema. 21 Volte expresa, finalmente, lo que interiormente, emocionalmente nos mueve, nos da vuelta. Lo que la escena de lamento en El acorazado Potemkin pone en escena perfectamente es como un movimiento en espiral centrífuga: a través de las imágenes que se repiten sin cesar, el patos de vueltas y más vueltas en los corazones, las almas, los movimientos de todos. Termina dando vuelta los cuerpos. Extrapolas, por medio de

20 Idél., p. 17.
lágrimas o gestos, el dolor que se siente. Ahora bien, al hacer girar para un lado y el otro –obstinada, rítmicamente–, de pronto sale de su órbita; estalla, hace surgir la diferencia desde el centro de la repetición, lo imprevisto desde el centro de la tradición. Hace bailar y sub-levarse a toda una sociedad que terminará revolucionando su propia historia.

Es como las olas en el acantilado: todo el mundo se acostumbró, desde hace mucho, a oír el golpe de las olas olvidando que en realidad atacan al acantilado, se rebelan en su contra. Un día, el acantilado se derrumbará tan repentinamente como pacientes habían sido las olas en sus vueltas rítmicas. Eisenstein, no hay duda, vio en la práctica del montaje algo de este orden: las imágenes vienen una y otra vez a nuestra mirada hasta que algo, en un momento, se quiebra en nuestra vista o se derrumba en nuestro pensamiento. No por casualidad, Eisenstein había pensado que su Potemkin podría terminar –metafórica o aun físicamente, como fue previsto para la función inaugural de 1925– con el desgarrarse de la pantalla por el potente avance de la proa del buque: cómo cuando el telón del templo de Jerusalén se desgarró en el momento más patético –el grito de agonía– de la crucifixión; cómo cuando el actor y dramaturgo Plancher Valcour, al enterarse de la toma de la Bastilla, “rompió con el puño el telón de tul [del teatro] y lo desgarró en dos partes al grito de ¡Viva la libertad!”

Pero lo que Eisenstein llamó un día “vuelta-revuelta de la forma” lo llamaba desde siempre, y jamás lo dejó de llamar, “dialéctica de la forma” o “de las formas”. Jamás desmintió su recurso a la dialéctica, aunque fuera o para darle un significado desplazado. Como bien observó Jacques Aumont, el cineasta reivindicó la dialéctica sin jamás, o casi, hablar como sus contemporáneos de “materialismo dialéctico”.

23 Practicaba el montaje como un arte de las imágenes dialécticas, una manera de poner la representación a prueba de la dialéctica –y de los “poderes de lo negativo”–, una manera también de poner la dialéctica de escuela a prueba de las imágenes concretas. Así como su contemporáneo Georges Bataille se inventó una dialéctica ad hoc, en síntesis, una dialéctica heterodoxa que remataba la clásica “reconciliación” o “sinthesis” de los procesos dialécticos por algo que sin duda tenía que ver con el valor de sintoma de la dialéctica en Bataille.
decidió llamar —con algún riesgo en el contexto soviético— “éxtasis” (ekstasis).

La dialéctica de las formas en Eisenstein es una danza, un “giro” dionisiaco. No tiene como objetivo la síntesis, sino, al contrario, el éxtasis, lo que quiere decir que no busca la reunión (syn) de lo múltiple en el uno, sino más bien la salida (ex) de uno en lo múltiple. Ahora bien, el pathos designaría, justamente, esta potencia capaz de hacer salir la representación fuera de sí misma; por lo tanto, al espectador fuera de sí mismo: “Lo patético es lo que hace saltar al espectador del asiento. Es lo que lo hace cambiar de lugar, […] lo que lo hace salir de sí mismo.”25 Esto es lo que se llama estrictamente un éxtasis. Un fenómeno tan elemental como el encuadre de una imagen, en una pintura o un film, debería ser susceptible, según Eisenstein, de esa puesta en vértigo de las formas: lo que ocurre, por ejemplo, en los cuadros de El Greco o en los “dibujos extáticos” de san Juan de la Cruz según sus propias visiones del Crucificado.26 Es lo que ocurre, también, con la utilización que se podrá hacer —como fue el caso en el rodaje de ¡Que viva México!— del objetivo 28 milímetros en orden a una verdadera “perspectiva extática” en el cine.27

Lo que Eisenstein abarca teóricamente del vocabulario “dialéctico” y del vocabulario “extático” suscitó, por supuesto, de parte de los comentaristas, gran cantidad de interrogantes e interpretaciones. Jean Mitry, por ejemplo, veía en el Potemkin una sucesión incesante de polarizaciones dialécticas que iban a explotar “extáticamente.”28 Barthélémy Amengual no dudó en idear toda una parte de su monografía sobre el film alrededor de la noción de “ek-stasis”, cuando “la idea salta de cuadro en cuadro, se transforma, se enriquece dialécticamente.”29 Jacques Aumont, por su parte, habló de la dialéctica eisensteiniana —con cierta distancia crítica— en términos de “mágia” tanto como de “éxtasis”.30 Dominique Chateau reconoció más bien una manera de ser “hipersensible a las contradicciones” de las situaciones concretas.31

27 Ibid., p. 107.
31 CHATEAU, Dominique, “La question de la dialectique dans les théories d'Eisenstein” (La cuestión de la dialéctica en las teorías de Eisenstein), en Eisenstein: l'ancien et le nouveau, ob. cit.,
Gilles Deleuze –a quien, como se sabe, nunca le gustó la palabra ni la noción filosófica de dialéctica, fuera hegeliana o marxista— no pudo dejar de admirar la manera tan heterodoxa con la que Eisenstein había podido hablar de la “dialéctica de las formas”: estilo artista, como lo hacían también, en la misma época, Raoul Haussmann o László Moholy-Nagy, Georges Bataille o Carl Einstein, Aby Warburg o Walter Benjamin… Estilo nietzscheano, hasta cierto punto y por paradójico que pueda parecer a los ojos de los filósofos de escuela. Deleuze, entonces, rindió homenaje a la “patetización” o al “extatismo” eisensteiniano de la dialéctica y sin duda no es casualidad si, lejos de Roland Barthes, es en la escena de lamento del Potemkin en la que se sustenta su homenaje:

No hay solo vínculo orgánico entre dos instantes, sino salto patético, en el que el segundo instante adquiere una nueva potencia ya que el primero entró en él. De la tristeza a la cólera, de la duda a la certeza, de la resignación a la revuelta… Lo patético conlleva estos dos aspectos: es a la vez el pasaje de un término a otro, de una cualidad a otra y el surgimiento repentino de la nueva cualidad que nace del pasaje realizado.32

“Y eso es lo esencial de la revolución de Eisenstein”, concluye Gilles Deleuze: “Da a la dialéctica su sentido propiamente cinematográfico, arrebata el ritmo a su evaluación solo empírica o estética, como en Griffith, se hace del organismo una concepción esencialmente dialéctica”.33 Esto implica, para Deleuze, todas las consecuencias de una práctica de la “imagen-afecto” a través del uso del primer plano y de la relación cinematográficamente establecida entre efecto o afecto, por una parte, efecto o acción, por la otra.34 También en la “línea ascendente del pesar”, en El Azaracado Potemkin, se construirá la “serie intensiva” capaz de producir la “explosión revolucionaria” que pretende justamente contar el filme de Eisenstein.35

En L’image-temps, Gilles Deleuze volverá sobre el modo eisensteiniano –en el que “el montaje procede por alternancias, conflictos, resoluciones”– a “dar al tiempo su verdadera dimensión como al todo su consistencia”.36 Pero será, de alguna manera, para retirar a la dialéctica según Eisenstein lo que le había acordado previamente en La imagen-movimiento. Deleuze, sin duda, no estaba dispuesto a desdichirse completamente de su aversión fundamental respecto de la dialéctica filosófica en general y

32 Ibid., p. 56.
33 Ibid., pp. 125-219.
34 Ibid., p. 128.
es sin duda por eso que terminará describiendo esta dialéctica como un simple método para “formar un todo con dos expresiones de las que se descubriría el punto en común”. Pero ¿no es esto acaso ignorar el proceso que había sido reconocido primero con tanta pertinencia, a saber, ese “surgimiento repentino de la nueva cualidad que nace del pasaje realizado”? La palabra ekstasis ¿no había sido acaso elegida por Eisenstein para subvertir precisamente el punto en común que supone toda síntesis dialéctica? ¿No es acaso una dialéctica de la desmesura y de lo incommensurable lo que hace surgir el obraç más allá de todas las representaciones reunidas en un mismo cuadro? ¿No vuelve acaso al montaje de hacer caber juntas imágenes precisamente incommensurables —y sin solución de síntesis— como lo son, por ejemplo, esa multitud de extras en plano general y esa cabeza de ternero degollado en primer plano, visibles juntos en la escena final de La huelga?

Sin duda, sería necesaria una monografía completa para evaluar el empleo de la palabra dialéctica en Eisenstein y particularmente cuando la palabra éxtasis se le aproxima como para tomarla a contrapelo, horripilarla, hacerla erizar, ponerla fuera de sí. Tal monografía es, por otra parte, imposible de establecer hoy en la medida en que muchos textos de Eisenstein sobre todo textos escritos en la esfera privada, fuera de la limitación de la censura ideológica estaliniana, permanecen inéditos. Elena Vogman, quien trabaja actualmente sobre los manuscritos de Método, me señaló, por ejemplo, que en los diarios inéditos del cineasta, al final de su vida, aparece la idea de que habría dos dialécticas: una “seria” e idealista (la de Hegel), la otra “materialista” y eventualmente tragicómica (es la que el cine y el arte en general son capaces de hacer surgir). Idea para profundizar, sin duda, pero que ya se ve en los diferentes estilos gráficos a través de los cuales Eisenstein quiso, a lo largo de toda su vida, consignar sus ideas. Estilo constructivo, por un lado: se da cuando el cineasta busca, particularmente en el marco de su enseñanza—dar una visión abarcadora, una Übersicht de las cuestiones que lo preocupan y de las que siente que, cualesquiera sean sus diferencias, son indisolubles unas de otras.

Todos los especialistas en Eisenstein conocen bien el esquema “pedagógico” con el que intentó, en 1939, resumir su empresa teórico-artística. Es un dibujo en forma de templo griego, parece, si no fuera por esa pequeña bandera irónica que flamea en lo alto—como en lo alto del

**EISENSTEIN, Sergei, Journees inédite (Diarios inéditos), 1946 (comunicado por Elena Vogman).**
Potemkin, o bien como en el de una simple maqueta de un juguete tectico, si se puede decir así — con la inscripción: “Cine-método”. Evoca la pequeña representación de la Acrópolis de Atenas que figura en un dibujo de los años 1946-1948 para significar la doble vocación del arte por la estructura (para la base, el frente y las columnas) y el movimiento (para las metopas en las que los caballos de mármol se precipitan como en las cronofotografías de Marey). Eisenstein designa los basamentos de esta construcción con una expresión literalmente “fundamental”: “Método dialéctico”. Pero su campo de aplicación, justamente en el dibujo—será definido como el antropológico e inmenso de la “Expresividad humana”. Aquí estamos, entonces, en la entrada del templo: la puerta central no es otra que el “Montaje”. Las cuatro columnas son llamadas “Pathos”, “Puesta en escena”, “Puesta en cuadro” y “Cómico”. Todo lo que engloba la gran noción de Obras la “Imagen”. Finalmente, el frente está constituido por tres elementos: “Pensamiento sensible”, “Sociología” y “Técnica”, en el centro de los cuales se ubica, frente a nosotros, la “Filosofía del arte”.80 Una fotografía de los años treinta, tomada en oportunidad de una de esas festividades soviéticas con desfiles militares y carros carnavalescos, muestra a Eisenstein trepado en medio de un decorado de cartón piedra en el que, sobre tres inmensos libros abiertos, se leen las palabras “Pathos” (pathos) y “Extasis” (ekstasis), luego, en alemán,


“Movimiento expresivo” (Ausdrucksbewegung) y “Dramaturgia de la forma filmica” (Dramaturgie der Filmform).

Pero hay otro estilo en Eisenstein: es un estilo extático, precisamente. Un estilo gestual, erratico, casi automático, explosivo en todo caso. Parece destinado a consignar, como en “tiempo real”, los movimientos dialécticos imaginados por el cineasta. Ese estilo evoca el de un sismógrafo que trazara, según el dictado del mundo, las sacudidas telúricas más profundas y más temibles. Existen incontables ejemplos. Piense espontáneamente en un esquema de 1939 que intenta figurar la temporalidad “intervalar” del montaje literario en Pushkin porque se parece curiosamente a los diagramas de Sigmund Freud sobre los síntomas históricos o a los gráficos de Aby Warburg sobre las “fórmulas patéticas”.81 Piense también —a la espera de evocar México, colmo del momento “extático” en Eisenstein— en los dibujos centrifugos que se encuentran un poco en todas partes en su Teoría general del montaje para ilustrar la dinámica arremolinada del trabajo de la imagen.

Es necesario, entonces, pero en realidad insuficiente, convocar a una fuente filosófica tal como la Dialéctica de la naturaleza de Friedrich Engels para comprender lo que quiso decir la “dialéctica de las formas” en Eisenstein. Ese gran libro de filosofía materialista fue publicado por


primera vez —en alemán tanto como en su traducción rusa— en el mismo año, 1925, en el que el cineasta trabajaba en su Potemkin. El objetivo era comprender, en un plano fundamental, muchas cosas que concernían directamente a Eisenstein: lo que son las “formas fundamentales del movimiento”; cómo operan las “leyes del devenir” histórico que afectan los fenómenos naturales mismos; cómo podría constituirse una verdadera “ciencia de la conexión” que pudiera comprender la “forma espiral del desarrollo al mismo donde los extremos [antagonistas] se tocan”. \(^{42}\) En su texto fundamental de 1929 titulado “Dramaturgia de la forma fílmica”, Eisenstein no dejó de ubicar a Marx y Engels en el rango de premisas filosóficas para su propia concepción estética:

> El fundamento de esta filosofía es la concepción dinámica de las cosas:
> La existencia como nacimiento constante
> a partir de la acción en retorno de dos contradicciones opuestas.
> Síntesis que na en la contradicción
> entre tesis y antítesis.
> En la misma medida ella es tan fundamentalmente importante para la concepción justa del arte y de todas las artes.
> En el área del arte, el principio dialéctico de la dinámica toma cuerpo en el
> **CONFLICTO**

como el principio fundamental más esencial de la existencia de toda obra de arte y de todo género artístico.

> Porque el arte es siempre conflicto:

1. Según su misión social
2. Según su esencia
3. Según su metodología. \(^{43}\)

Estamos aquí en el inicio del texto: Eisenstein acaba de pagar su deuda a Marx y Engels. Cita entonces, lógicamente, el proceso dialéctico en el sentido canónico de la “síntesis (Synthese) que nace en la contradicción entre tesis y antítesis”. \(^{44}\) La palabra Synthese será retomada al final del texto para designar lo que Eisenstein intenta proponer a sus interlocutores de 1929: una “síntesis del arte y de la ciencia”. \(^{45}\) Pero en el ínterin —es decir, en el momento en que se trata de hablar de los temas concretos que lo ocupan, o sea, de las imágenes—, la noción de síntesis parece perder su consistencia operativa y su prestigio filosófico. En el montaje de La buena, la masacre de los obreros representada con degüello real de los terneros en el matadero, no es de “síntesis” de lo que habla Eisenstein, sino más bien de “asociación concordante” —Freud dirá Darstellunghaft, “toma en consideración de la figurabilidad” o intercambio de las representaciones


\[^{44}\] Ibíd., p. 57.

\[^{45}\] Ibíd., p. 90.
visuales y las representaciones de palabras, la palabra rusa bynya designa, en efecto, el acto de la masacre así como el lugar del matadero—de “intensificación” y, finalmente, de “dinamización emocional de la materia”. Al evocar la operación del montaje, privilegiará sistemáticamente el “corte” (Schmitt) que separa en detrimento del “pegado” que reúne. Lo que él llama kadr en ruso lo traducirá espontáneamente al alemán como Bildausschnitt, “término del que le encantaba la conjunción de las palabras Bild (imagen), Schmitt (montaje en alemán, literalmente corte) y Ausschnitt (encuadre)”.

Eisenstein dice, sobre todo, que el montaje hace explotar el espacio y el tiempo más de lo que “sintetizaría” contenidos de significación. La noción misma que el cineasta se hacía de la actividad intelectual tiene menos que ver, de todas maneras, con una facultad sintética que con un gesto estético: “El montaje no es un pensamiento compuesto por trozos que se siguen —dice—, sino un pensamiento que nace del choque de dos trozos independientes uno del otro [y que] estallan en un concepto nuevo”.

Esto “concepto nuevo” tiene entonces, según él, las características de un onbete—en el sentido explosivo como en el sentido poético, el de Baudelaire—y no de un esquema, aunque fuese transcendental.

En cuanto a la expresión o pathos, sería el evento mismo de esta explosión, de tal manera que el gesto, lejos de “resumir” una emoción, hace desbordar su sentido, la hace entrar en conflicto con otras, la pone en rítmica más que en “síntesis”. Y esto es lo que hace una obra, una imagen montada con otras en un film: nace de entrar en conflicto con las otras. Conflicto del que Eisenstein enunciará todas las posibilidades formales, desde lo que llama los conflictos “gráficos” hasta los conflictos “de planos”, desde los conflictos “de volúmenes” o “espaciales” hasta los conflictos “de iluminación” o “de tempo”... La imagen estalla para formarse, se forma para salir de sí, extasiarse y extasiarnos al mismo tiempo. Por eso, Eisenstein pudo recurrir a una comparación que apenas conviene, estamos de acuerdo, a cualquier idea de síntesis. Es la del zigzag.

Proyección del conflicto en lo espacial. Con la intensidad creciente de los motivos, el zigzag de la expresión mímica es propulsado al espacio circundante, según la misma fórmula de distorsión. Ziguezag de la expresión que nace de la estructuración del espacio por el hombre que se mueve en el espacio.

Producir la imagen de un gesto en el cine (por ejemplo, el de una mujer que lora frente a un muerto) no será entonces, desde esta óptica, ni representarlo simplemente ni tampoco “sintetizarlo” a partir de dos nociones contradictorias que serán su “tesis” y su “antítesis”. Mostrar un gesto en el cine es mostrarlo para ponerlo en éxtasis, más allá de la opera-
ción —sin embargo, crucial— de la actar o el desdecir del sentido que debe tomar este gesto en algún momento de su proceso. Eisenstein, como otras veces, quiso tomar en “Dramaturgia de la forma filmica” el ejemplo de una escena de crimen para asumir su remontaje no cronológico en “fragmentos” destinados a dinamizar —y hasta a dinamitar— lo que él llama magníficamente “la acumulación libre de materia asociativa” (in freiem Anhäben von Assoziationenmaterialisiert). Es por eso que uno no se asombra al encontrar, entre los papeles del cineasta relatos a esta conferencia alemana de 1929, un texto vibrante sobre Valeska Gert, la bailarina menos “sintética” que sin duda hayan conocido las vanguardias artísticas de aquellos años en Europa.

¿Habría que ver entonces el Potemkin de otra forma? ¿No ya desde la única perspectiva de una dialéctica comprendida como desarrollo sintético de la historia —según una visión marxista que sigue siendo, por supuesto, el “sentido obvio” y perfectamente legítimo de su relato—, sino también como un proceso de ekstasis del devenir que compromete una relación totalmente distinta con la temporalidad? ¿Cómo, entonces, la vuelta de un gesto tan inmemorial como el lamento puede llegar al “extasis” de los gestos repentininos de la revuelta y del deseo de liberación política? Esa es la que responde, para Eisenstein, la dialéctica de las imágenes.

52 Ibíd., p. 87.

DESDUE UNA MEMORIA IMPERTINENTE:
LAS IMÁGENES DE LA MATERNIDAD DE ELNA
Sagrario Aznar Almazán

Tenemos que reconocer que miramos estas imágenes con una cierta distinción probablemente provocada por el exceso. Hace mucho que nos sabemos saturados por ellas. Demasiadas imágenes, lo que en principio significaría demasiadas emociones. También hace tiempo que sabemos que somos capaces de protegernos de esas emociones, de esos shocks continuos a los que nos somete nuestro mundo plagado de imágenes.

Por lo tanto, somos conscientes de que el papel que desempeñan las imágenes es complicado. La finalidad de este texto, entonces, podría ser sencillamente intentar recuperar una mirada “interesada” para algunas imágenes e intentar relevar así, con Susan Buck-Morss, una pequeña capacidad de experiencia política.

Maternidad de Elna, 1939-1940.1

1 Todas las fotos de la Maternidad de Elna que aparecen en este artículo están tomadas de http://www.maternitasusiedelne.com/swf/album6/album06 longstanding.html