



Eisenstein y El Greco: la cinematografía del éxtasis

María del Carmen Molina Barea¹

Recibido: 21 de septiembre de 2016 / Aceptado: 3 de julio de 2017

Resumen. El presente artículo analiza la obra teórica de Serguéi Eisenstein centrándose en la noción de “*éxtasis*”, la cual ocupa un puesto destacado en la producción conceptual del cineasta soviético. En concreto, el artículo estudia la vinculación de dicho término con la pintura del Greco, artista muy admirado por Eisenstein, a quien dedica parte de sus escritos y relaciona directamente con el montaje cinematográfico. Así pues, estas páginas buscan esclarecer qué entiende Eisenstein por cine “*ex-tático*” y por qué define este vocablo a partir de las composiciones pictóricas del Greco. El artículo ahonda en las implicaciones de índole escenográfica y psicopatológica que circundan la problemática del éxtasis como principio creativo en la obra de Eisenstein.

Palabras clave: Eisenstein; El Greco; éxtasis; histeria; biomecánica; pathos; montaje de atracciones.

[en] Eisenstein and El Greco: The Cinematography of Ecstasy

Abstract. The present paper analyses the theoretical work of Serguéi Eisenstein focusing on the notion of “*ecstasy*”, which plays a prominent role in the conceptual production of the celebrated Soviet filmmaker. Specifically, the paper explores the linkage between this term and the paintings of El Greco, an artist who was widely admired by Eisenstein. So much so that Eisenstein devoted some of his writings to El Greco, relating his paintings to the film montage. Ultimately, these pages want to clarify why Eisenstein defines “*ecstatic cinema*” according to the pictorial compositions of El Greco. This paper also excavates the scenographical and psychopathological implications which surround ecstasy as a creative principle within Eisenstein’s work.

Keywords: Eisenstein; El Greco; ecstasy; hysteria; biomechanics; pathos; montage of attractions.

Sumario: 1. Introducción: El Greco, cineasta; 2. La locura extática del Greco; 3. El éxtasis a escena; 4. La cinematografía del éxtasis: el montaje de atracciones; 5. Coda.

Cómo citar: Molina Barea, M.C. (2017) “Eisenstein y El Greco: la cinematografía del éxtasis”, en *Escritura e Imagen* 13, 75-94.

¹ Universidad de Córdoba
mcpalladio@hotmail.com

1. Introducción: El Greco, cineasta

La omnívora pasión intelectual que caracterizó a Serguéi Eisenstein hizo del singular cineasta ruso un creador polifacético, entre cuyos intereses figuró también el mundo del arte, y en particular, una acusada admiración por la figura del Greco. De su gusto por la pintura del griego toledano dan buena cuenta los escritos en los que Eisenstein reflexiona sobre la obra del autor manierista, quien acabaría convirtiéndose, en palabras del realizador, en ‘objeto de una de mis pasiones más ardientes.’² Ello justifica que entre 1937 y 1941 Eisenstein trabaje en un texto dedicado al artista, que tituló *El Greco, cineasta*. En dicho artículo se propone esclarecer una apreciación que le intriga profundamente, a saber, el convencimiento de haber hallado una fuerte *impronta cinematográfica* en las pinturas del Greco. Según su expresión: ‘¡Qué cinematográfico era todo lo que este viejo español hacía! *C’est piquant!*’³ A este respecto, Eisenstein llega a la conclusión de que los recursos pictóricos empleados por El Greco son equivalentes a los métodos de composición y montaje cinematográficos, los cuales, como se verá, adquieren específicamente un determinado carácter *extático*.

La teorización emprendida por Eisenstein constata que la pintura, aun careciendo de las características propias del cine, anuncia herramientas que en muchos casos pueden calificarse de “cinematográficas”. Así ocurre con el efecto de dinamización y sucesión de acontecimientos, o con el modo de representación del paisaje. Este hecho de remitir a la pintura –y también a otras disciplinas artísticas– en busca de “antecedentes” cinematográficos se enmarca en un proyecto de envergadura que Eisenstein acariciaba con el título *Notas para una historia general del cine*, en el que realizador se propuso rastrear aquellos creadores que, con anterioridad a la aparición del cine, habían puesto en práctica recursos que tiempo después emplearía el cinematógrafo.⁴ Esta forma peculiar de entender la genealogía del cine, dada su “dialéctica heterodoxa”, ha sido descrita por George Didi-Huberman como una suerte de “*mythopoïétique*”.⁵ Para ilustrar sus argumentos, Eisenstein encuentra un ejemplo

² Eisenstein, S., *El Greco, cineasta*, Barcelona, Intermedio, 2014, p. 12.

³ *Ibidem*, p. 7.

⁴ ‘After having investigated, since the end of the 1920s the relationships between cinema and the history of the arts, Eisenstein tried to establish in the Notes [for a general history of cinema] a vast, double genealogy, organized into different meandering “lines” (linii). On the one hand, the genealogy of “cinema’s expressive means” (vyrazitelnye sredstva kino), that is, the history of all the media and all the forms of representation that had explored, before cinema, the same “expressive means” that cinema would later employ: the recording of images onto a light-sensitive surface, the composition of forms within a frame, the projection of images onto a screen, as well as all the possible forms of visual, audiovisual, and chromatic montage. On the other hand, the genealogy of all the media and all the forms of representation which had been invented, once more before cinema, in order to respond to the same “urges” (Eisenstein alternates this English term with the German “Trieb”, “drive”) to which cinema had responded: in particular, the “urge to record phenomena”, that is, to register, to preserve, and reproduce a variety of phenomena which would otherwise be destined to disappear with the passing of time. Rather than a history of cinema conceived as a “portrait hall of characters” (portretnaia galereia personazhei) –a history centered on authors and works, directors and films– Eisenstein chose to construct his “general history” as a vast genealogy of all the “forerunners” of which in the history of the arts (drawing, painting, sculpture, architecture, literature, theater, music) [...] Entire sections of the Notes are then dedicated to finding the “forerunners” of cinema in the history of visual media [...].’ Eisenstein, S., *Notes for a General History of Cinema*, Kleiman, N. y Somaini, A. (eds.), Amsterdam University Press, 2016, p. 20.

⁵ Didi-Huberman, G., «Pathos et Praxis: Eisenstein contre Barthes», *Revue de l’association française de recherche sur l’histoire du cinéma*, 67 (2012), pp. 8-23.

inmejorable en las pinturas del Greco. Éstas le permiten referirse a la composición pictórica de los lienzos como equivalencia del encuadre cinematográfico (“cinemacomposición por planos”), y habla, en concreto, de “imagen-concepto del encuadre”.⁶ La sabiduría compositiva del Greco se aprecia sobre todo en *El martirio de San Mauricio y la legión tebana*, cuadro que Eisenstein tomó como modelo para diseñar los planos de muchas películas. En sus palabras: ‘*El martirio de San Mauricio* se parece a uno de esos planos intermedios en los cuales, viniendo progresivamente del fondo, el tema propiamente dicho llega a aparecer en primer término de una acción preliminar.’⁷

El cuadro muestra, en orden secuencial, la deliberación de San Mauricio y sus hombres, y justo detrás del grupo principal de figuras, la consiguiente tortura por decapitación. Es sabido que el hecho de relegar a un segundo plano el suplicio del santo resultó un motivo de disgusto para Felipe II, quien encargó la obra, puesto que la escena martirial debería haberse ensalzado en primer plano como objeto de devoción. [Fig. 1] A Eisenstein, sin embargo, este gesto le sirve para afirmar que El Greco compone sus primeros planos de *manera cinematográfica*, alterando el sentido narrativo-funcional en virtud de necesidades expresivas. *El martirio de San Mauricio* implica además un tratamiento temporal que El Greco resuelve acoplando acontecimientos sucesivos en una misma imagen, lo que Eisenstein denomina “descomposición simultánea de una acción en fases separadas en el tiempo”. Gracias a este sistema de ruptura y reajuste espacio-temporal de los planos, el cineasta localiza en El Greco los precedentes del montaje filmico, influyendo decisivamente en su propia concepción cinematográfica.

En esta línea, Eisenstein recurre al vocablo “*pars pro toto*” para aludir al montaje cinematográfico por fragmentos. Al explicar su funcionamiento, el realizador se centra de nuevo en la pintura del Greco, y toma como muestra las tres Vistas de Toledo debidas al artista: *Vista y plano de Toledo*, *Toledo con el puente de Alcántara*, y *Vista de Toledo bajo la tormenta*. Lejos de tratarse de fieles reproducciones, en estas pinturas El Greco desintegra y modifica a voluntad cada elemento de la ciudad (la ubicación de los edificios, la orientación de ciertos enclaves, la correlación real de dimensiones), que luego unifica por medio de una síntesis de perspectivas. De este modo, el artista obtiene una *unificación desarticulada* de la urbe, esto es, un montaje a base de fragmentos. Sus Vistas de Toledo constituyen, por tanto, una revolución en el montaje del paisaje tradicional.⁸ Fascinado por este procedimiento, Eisenstein

⁶ En sus *Notas para una historia general del cine*, Eisenstein recorre la Historia del Arte indagando los precedentes de aquellos principios cinematográficos que particularmente le interesaban, sobre todo los relacionados con el montaje y el éxtasis: ‘*Such a history, though, had for Eisenstein a very peculiar nature: it was a history of possibilities, the history “of the One Thousand and One Nights of the possibilities of cinema” [...] it is also a way of underlining the extravagant nature of the history Eisenstein had been gradually elaborating in his writings, roaming freely through time and space –from the Acropolis to Le Corbusier, from Kabuki theater to Stanislavsky, from Indian miniatures to El Greco, from Japanese haiku poetry to Joyce’s Ulysses– in order to find, decipher and compare the most interesting precinematographic manifestations of the aesthetic principles that Eisenstein was theorizing in his texts: “montage” in all its forms in the book Montage, “pathos”, “organicity” and “ecstasy” in Nonindifferent Nature, and “regression” in Method.* Eisenstein 2016, *op. cit.* (nota 4), p. 35

⁷ Eisenstein 2014, *op. cit.* (nota 2), p. 66.

⁸ ‘Ya hemos señalado el hecho de que el montaje está compuesto, en esencia, no por detalles sino por innumerables representaciones generales acerca del objeto o fenómeno, las cuales, por la ley del *pars pro toto* surgen a partir de los detalles. Por ello, en el orden (secuencia) de montaje no tenemos una simple suma de partes a la cual se añaden los elementos formando un todo sumatorio-estático, sino mucho más. Serán cinco todos, cada uno

declara: ‘Esto es lo que me lleva a incluir a El Greco entre los precursores del... montaje cinematográfico.’⁹ Es más, en su opinión, “la voluntad de montaje” del Greco es lo que le hace al pintor “sacar los elementos de sus correlaciones habituales (*stasis*)”. Esta idea de sacar las cosas de su estado habitual anuncia las claves del revestimiento teórico del “*ex-stasis*”.

2. La locura extática del Greco

Cuando Eisenstein designa al Greco como uno de los “padres” del montaje cinematográfico, lo posiciona asimismo entre los autores que él denomina “extáticos”. Este calificativo presenta distintos niveles de significación, si bien todos ellos giran en torno a una idea central sugerida en su propia construcción semántica, “*ex-stasis*”, o lo que es lo mismo, “*estar fuera del estado que corresponde*”. Por eso, lo extático suele indicar fenómenos imprevistos, irregulares, llamativos, que “están fuera de lugar” o que se salen de lo habitual. De ahí también que este apelativo se relacione de manera natural con estados transitorios ajenos a la normalidad clínica, entre ellos, los ataques histéricos, crisis de nervios, epilepsia, espasmos y convulsiones, así como alucinaciones y sucesos pseudo-místicos de arrobamiento y revelación, emparentados con la propia experiencia del éxtasis. Eisenstein es consciente de estas implicaciones cuando rescata el término para sus formulaciones cinematográficas. Lo expresa de la siguiente manera:

No entraré en detalles sobre el fenómeno psíquico del éxtasis, pues eso nos llevaría demasiado lejos. Me limitaré a abordar ese estado en lo que lo distingue literalmente, en el sentido literal de su designación. Todos los diccionarios etimológicos lo descifran de manera idéntica, dando la única interpretación posible de *ex-stasis* como “fuera de su estado” o, expresándonos con términos rusos, “transporte”, “frenesi”. Esa definición engloba todas las formas del estado extático, entre las cuales el éxtasis religioso no es más que un islote específico en medio de un mar que incluye también la histeria, el orgasmo y toda serie de fenómenos.¹⁰

Así pues, lo extático asume hasta cierto punto un barniz patológico. La definición, un tanto elástica, a la que se acoge Eisenstein permite abarcar múltiples fenómenos vinculados en mayor o menor medida con el exceso, la anormalidad y la locura. Podría decirse entonces que lo extático es aquello que sobrepasa los límites, que no se ajusta a una medida racional y que se sale de los márgenes de la sensatez. Toda reacción extática se corresponde, en efecto, con un posicionamiento *desmesurado, irracional, insensato*. En este sentido, Eisenstein encuentra poderosas similitudes entre lo extático y la obra del Greco, cuyas características plásticas encajan a la perfección con los principios formales del éxtasis: figuras de canon deformado, posturas imposibles, actitudes forzadas y gestos expresivos, así como composiciones de violentas perspectivas y colores antinaturales. [Fig. 2] Tampoco es de extrañar

de los cuales ha sido tomado desde otro ángulo de visión bajo otro aspecto, coincidentes todos uno con otro.’

Eisenstein, S., *Cinematismo*, Buenos Aires, Domingo Cortizo/Editorial Quetzal, 1982, p. 141.

⁹ Eisenstein, S., *Hacia una teoría del montaje*, Barcelona, Paidós, 2001, pp. 141-142.

¹⁰ Eisenstein 2014, *op. cit.* (nota 2), pp. 84-85.

esta vinculación del Greco con el éxtasis conociendo la simpatía de Eisenstein por los alienados y lunáticos. Él mismo reivindicó la figura del artista como “Greco el loco”, y comparó su pintura con la de otro célebre loco, Van Gogh.

De hecho, la *locura extática* del Greco estaba ya presente en las Vistas de Toledo antes comentadas. Eisenstein argumenta que la acentuación y deformación de las distintas partes de la ciudad son el resultado de una *imagen de la locura*, una imagen personal del Greco, que surge de sus necesidades expresivas en forma de “fuga soñada” o “imagen onírica”, como las imágenes de las pinturas infantiles o los dibujos de los esquizofrénicos. A la hora de llevar este *extatismo* al cine, Eisenstein se propone hacerlo a través del objetivo de 28 mm, que otorga a la imagen un efecto de ensoñación o alucinación, comparable a la visión de un individuo narcotizado o sonámbulo. No por casualidad, Eisenstein encuentra este tipo de imagen en los lienzos del Greco, ejecutadas de manera prácticamente cinematográfica. Tanto es así que, en palabras del propio Eisenstein: ‘¡El Greco ve y pinta recurriendo a un objetivo de 28 mm de la mejor especie!’¹¹

En su entusiasmo por lo extático, hay que resaltar que Eisenstein demostró siempre especial atención por el arte de los niños, los primitivos y los enfermos mentales, tal y como evidencia su atenta lectura de *Les démoniaques dans l’art* (1887), libro escrito por el doctor Charcot junto a su colaborador Paul Richter. Eisenstein se interesó además por la psicología, lo que le impulsó a trabajar con Lev Vygostsky y Alexander Luria. También se familiarizó con el psicoanálisis: ferviente admirador de Freud, sus lecturas incluían también obras de C. G. Jung, Wilhelm Reich y Otto Rank. Asimismo, Eisenstein se hizo paciente del psicoanalista Hanns Sachs, discípulo de Freud, quien le ayudó a aclarar sus traumas infantiles y a apuntalar la teoría del éxtasis. Según el testimonio de Eisenstein: ‘Nos hicimos muy amigos. Me dio un libro muy interesante sobre el psicoanálisis. *Thalassa, ensayo sobre la teoría de la genitalidad* de Sandor Ferenczi, que explica muchas cosas (¡reconozco que *post factum!*) que yo había encontrado en mi búsqueda obsesiva del acceso a los secretos del éxtasis.’¹²

En estas circunstancias, gracias a su directa relación con el psicoanálisis, Eisenstein tuvo conocimiento del fenómeno clínico de la histeria y de las polémicas investigaciones emprendidas por Charcot en el sanatorio parisino de La Salpêtrière, cuya espectacular gestación icónica ha sido investigada con acierto por Georges Didi-Huberman en *Invention de l’hysterie* (1982). Precisamente, Eisenstein estudió en detalle la *Iconographie photographique de La Salpêtrière*, obra elaborada por Bourneville y Régnaud hacia 1880, constituida íntegramente por fotografías de mujeres histéricas recluidas en dicha institución, entre las que destaca el protagonismo indiscutible de la paciente Augustine.¹³ El catálogo recopila numerosas imágenes que retratan a la joven en distintas actitudes pasionales, gesticulaciones orantes, contorsiones, rictus y aspavientos, dependiendo de las fases del ataque histérico, las cuales suelen clasificarse en: “período epileptoide”, “período de contorsiones” o “clownismo”, “período de trance” o de “actitudes pasionales”, y “período terminal” o “delirante”.¹⁴ [Fig. 3] Cada fase acoge un amplio repertorio de síntomas:

¹¹ *Ibidem*, p. 102.

¹² Eisenstein, citado en Bergan, R., *Serguéi Eisenstein. Una vida en conflicto*, Barcelona, Alba Editorial, 2001, p. 191.

¹³ Véase la reciente y cuidada edición de Viver, J., *Révélations. Iconographie de la Salpêtrière. Paris, 1875-1918*, Barcelona, RM Verlag, 2015.

¹⁴ ‘Conocida es la descripción esquemática, hecha por Charcot, del “gran” ataque histérico, según la cual el ataque

El ataque histérico varía desde los movimientos superiores, de expresión psíquica, hasta la descarga refleja elemental; desde la pantomima afectiva a la *epilepsia afectiva*. En uno de los extremos de la serie se hallan los gestos de expresión psíquica, que ofrecen un sentido al que los contempla, gestos de ira, de miedo, de alegría, descargados bajo la acción de la hipobulia y acompañados de espasmos musculares, de negativismos, de fenómenos sugestivos y de mecanismos reflejos. En el otro extremo de la serie encontramos, por el contrario, movimientos convulsivos y de temblor, predominantemente rítmicos; crisis motoras explosivas, originadas a consecuencia del espasmo afectivo y mezcladas con movimientos superiores de expresión afectiva.¹⁵

A este abanico de elementos se añaden los estados de sonambulismo y autohipnosis en el que se sumen las histéricas durante sus ataques. En estos llamados “*estados crepusculares*” la conciencia del individuo deja paso al inconsciente liberado y le permite conducirse como si estuviera soñando, generando alucinaciones hipnagógicas o ensoñaciones en duermevela. Muy influido por este imaginario de posturas extáticas, Eisenstein analizó los dibujos de las fases histéricas incluidos por Richter en *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie* (1881). También estudió los que aparecen en *Les démoniaques dans l’art*, en cuyas páginas se ponen a dialogar estas manifestaciones psicopatológicas con obras seleccionadas de distintas épocas de la Historia del Arte.¹⁶ A partir de estos dibujos, el cineasta realizó sus propios bocetos de los cuerpos histéricos en trance y los comparó expresamente con las posturas adoptadas por las figuras de varios cuadros del Greco, poniendo así de relieve sus notorias semejanzas. [Fig. 4] Concretamente, los cuadros que compara Eisenstein son *La resurrección de Cristo*, *El expolio*, *Pentecostés* y *La oración en el huerto*.¹⁷ Todos ellos presentan personajes en formas quebradas, cuerpos arqueados y retorcidos, gestos exaltados, la mirada convulsa, desorbitada y lacrimosa, vuelta hacia lo alto, y brazos abiertos en cruz, extendidos de manera suplicante, en el instante de recibir la gracia divina. [Fig. 5]

Eisenstein se da cuenta de que estas poses de las figuras del Greco guardan un enorme parecido con aquellas que mostraban las histéricas en las fotografías y dibujos de La Salpêtrière.¹⁸ ‘Es el mismo arqueamiento, la misma postura tan característica de la histeria, de la epilepsia y de los demás estados *frenéticos*.’¹⁹ [Fig. 6] En efecto, el cineasta está convencido de encontrar en El Greco las claves del éxtasis:

completo mostraría cuatro fases: primera, la epileptoide; segunda, la de los grandes movimientos; tercera, la de las actitudes pasionales (la fase alucinatoria), y cuarta, la del delirio final.’ Freud, S., *La histeria*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 18.

¹⁵ Kretschmer, E., *La histeria*, Madrid, Editorial Revista de Occidente, 1928, p. 207.

¹⁶ Se remite a la elaborada edición de Férida, P. y Didi-Huberman, G., de Charcot, J. M. y Richer, P., *Les démoniaques dans l’art*, Paris, Éditions Macula, 2016.

¹⁷ En opinión del realizador soviético, el cuadro más “extático” del Greco es *La resurrección de Cristo*, y el que menos *La expulsión de los mercaderes del templo*, el cual reúne características del periodo “pre-éxtasis”, sin alcanzar el “éxtasis genuino”.

¹⁸ ‘[...] a la representación de hecho del arqueamiento de la histeria, ¡se le adjunta mecánicamente la pose convencional de acogida del Espíritu Santo! Pienso que esta es exactamente la explicación. Si me he detenido en ella con tanto detalle es porque, como ya he señalado, se encuentra exactamente la misma pose en innumerables ángeles del Greco.’ Eisenstein 2014, *op. cit.* (nota 2), p. 92.

¹⁹ *Ibidem*, p. 87.

Así pues, hemos descubierto en el Greco toda una serie de representaciones del estado de éxtasis. Esto asimismo afecta tanto a la representación del comportamiento de los personajes (“*le gran arc*, “[el gran arqueamiento]”), como a la representación de personajes y fenómenos tal y como son percibidos en el espacio cuando no son ellos, sino el observador quien se encuentra en un estado fuera de la norma, en el estado en el que el éxtasis tiene reminiscencias de los estados narcóticos, por ejemplo.²⁰

Más allá de la temática específica de cada cuadro, Eisenstein rastrea la presencia de un tema constante en la obra del Greco, un leitmotiv conductor y dominante en la producción del artista. ‘Ese tema omnipresente del Greco es –en la mayor parte de su obra en cualquier caso– el del éxtasis, desvelado en los sacramentos y en la vida de los santos [...].’²¹ No en vano, la importancia del asunto religioso es fundamental a la hora de perfilar la naturaleza del éxtasis.²² Eisenstein pone como ejemplo los éxtasis de Santa Teresa de Jesús y de otras santas místicas –tantas veces relacionadas con los procesos formales de la histeria (si bien el fenómeno del éxtasis desborda en varios frentes el campo de lo patológico)– para hablar del éxtasis como proceso psíquico.²³ Para Eisenstein se trata de un estado psíquico intrigante: estar simultáneamente dentro y fuera de uno mismo. Le llama especialmente la atención el grado de corporalización de la sugestión emocional que decanta en los ataques histéricos.²⁴ Lo define como “acto performado” por ser una suerte de *actuación vivida*, algo análogo a lo que sucede en los cuadros del Greco, que según el cineasta, no están *representados*, sino *actuados*. Una forma de actuación que deviene característica de las histéricas, siendo célebre el citado caso de Augustine, o también el de Madeleine, que trató Pierre Janet en *De l’angoisse à l’extase* (1928):

Como tantas místicas, Madeleine, objeto del estudio, ama a Cristo, lo convierte en su Esposo y lo adopta como Hijo desamparado y herido, y lo imita en lo más físico de sus sufrimientos con una minuciosidad toda exterior, exasperada, *histérica*. Primero caminaba de puntillas, en lo que Janet llamó “el paso de la bailarina”; luego, en sus ataques extáticos, permanecía durante días con los pies así y los brazos extendidos, las palmas hacia fuera, en la postura de la crucifixión [...].²⁵

²⁰ *Ibidem*, p. 104.

²¹ *Ibidem*, p. 84.

²² Un ejemplo de ello es la obra de Dupain *Étude clinique sur le délire religieux* (1888), en la que se relaciona directamente la histeria con el éxtasis religioso.

²³ La relación de Santa Teresa con el fenómeno histérico halla ejemplo ilustrativo en la comparación realizada por Josef Breuer, pionero en el estudio psicológico de la histeria: ‘Creemos que entre los histéricos se pueden encontrar las personas mentalmente más lúcidas y de mayor voluntad, de carácter más firme y de mayor crítica. La histeria no excluye ninguna medida de talento psíquico y eficiente, aun cuando frecuentemente, debido a la enfermedad, el rendimiento real se hace imposible. Sí, también la santa patrona de los histéricos, santa Teresa, era una mujer genial y de la mayor eficiencia práctica.’ Breuer, J., *Contribución a los “Estudios sobre la histeria”*, México, Siglo XXI Editores, 1976, p. 141.

²⁴ ‘*Aura histérica*, una sensación de quemadura ácida en todos los miembros, los músculos retorcidos y como en carne viva, ese sentimiento de ser de cristal y rompible, un *miedo*, una retracción del movimiento, un desasosiego inconsciente en el andar, en los gestos, en los movimientos. Una voluntad perennemente tensa en los gestos más simples. El rechazo al gesto simple. Una fatiga abatidora y central, una especie de fatiga de muerte. La sensación de una *oleada*: Augustine decía que parecía que un soplo subiese desde sus pies hasta su vientre, y luego desde su vientre hasta su cuello. La palabra se entrecorta, la mirada que se extravía, latir de sienes, silbar de inconcebibles estridencias íntimas en los oídos.’ Didi-Huberman, G., *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 134.

²⁵ Lahuerta, J. J., *El fenómeno del éxtasis. Dalí ca. 1933*, Madrid, Siruela, 2004, p. 167.

Sin embargo, los recursos extáticos del Greco no se perciben solamente en motivos religiosos, sino también en obras de distinta temática, como es el caso de *Laocconte y sus hijos*. Eisenstein observa en esta pintura el frenesí de la composición y la tensión de los miembros corporales, que lleva a las figuras a retorcerse y arquearse en curvaturas pronunciadas y acusados escorzos. Asimismo, no olvidemos que esta *locura extática* que encamina al Greco hacia el éxtasis se manifiesta, como antes veíamos, en una desarticulación de la perspectiva, en la ruptura de la integridad física de los personajes y en la reubicación de los elementos secundarios. Aspectos de esta índole influyen directamente en el cine de Eisenstein, afectando al montaje, al ritmo del relato, y a la composición del encuadre y planos. No casualmente, González Requena habla de “frenesí emocional” para aludir al cine de Eisenstein, que califica también de “discurso psicótico”. El propio cineasta se refería a la composición de sus imágenes precisamente como un “caos histórico”.

3. El éxtasis a escena

Por otra parte, no puede entenderse la relación de la obra pictórica del Greco con la noción eisensteiniana de éxtasis sin indagar en las conexiones latentes con el contexto en que ésta se desarrolla. Abrimos, pues, un necesario paréntesis para atender mínimamente a las aportaciones artísticas de una época en la que las teorías psicopatológicas y nuevos métodos teatrales –en los que se forma el joven Eisenstein– dejan una huella determinante en la estética asimilada por el cine.²⁶ Sin ir más lejos, la histeria, por sus dotes “teatrales”, se convierte en una fuente expresiva de primer orden en las artes escénicas, inspirando patrones de actuación en materia de coreografía y danza.²⁷ Véase por ejemplo el trabajo de famosas actrices y bailarinas del momento, cuyo estilo se relaciona directamente con el repertorio de posturas extáticas derivadas de la histeria. Entre las más destacadas, cosecharon un notable éxito Eleanora Duse, Loïe Fuller, Cleo de Mérode, Adah Menken, Ruth Saint Denis, Valentine de Saint-Point, Theda Bara, Tórtola Valencia, Polaire, y Eugénie Fougère.²⁸ Todas ellas participaron de la moda del tarantismo y los “bailes epilépticos” que hicieron su aparición en los escenarios de teatros y cabarets a principios del siglo XX.²⁹ [Fig. 7] Actuaban curvadas hacia atrás y bailaban de puntillas, con los brazos

²⁶ Véase Gordon, R. B., *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

²⁷ ‘La histeria es precisamente una enfermedad que se relaciona tanto con la imitación (la capacidad de copiar síntomas de otras patologías) como con la idea de un cuerpo autónomo, funcional, teatral (en la medida en que esos síntomas no tienen un referente orgánico “real” y por tanto el cuerpo histórico es, por definición performativo y desarrolla una actuación que no concluye cuando cae la máscara pues no hay nada tras ella).’ Clúa Ginés, I., «El cuerpo como escenario: actrices e históricas en el *fin de siècle*», *Dossiers Feministes*, 10 (2007), pp. 165-166.

²⁸ Véase Garelick, R. K., *Electric Salome: Loie Fuller's Performance of Modernism*, Princetown/Oxford, Princetown University Press, 2007.

²⁹ ‘The artistic representation and popular spectacle of the body as a collection of nervous tics, dislocations, and mechanical reflexes, with the accompanying implications of medical pathology, began in the cabaret. [...] The Parisian cabaret and café-concert between 1865 and 1907 were characterized by a convulsive body language made up of frenetic, angular, and “mechanical” movements accompanied by tics and grimaces. Late nineteenth-century cabaret performance was very much influenced by the medical discourse surrounding hysteria and epilepsy and by popular depictions of the nervous disorders in newspapers and magazines. [...] The most popular performers of the café-concert and cabaret between 1875 and 1900 jerked and twisted their bodies in

extendidos y gestos exasperados, recordando las posturas de arco y clownismo de las fases del ataque histérico.³⁰ [Fig. 8]

En esta línea, conviene recordar también a la bailarina Hélène Vanel, que en 1938 participó en la inauguración de la *Éxposition Internationale Surréaliste* con una pieza titulada *L'acte manqué* (*El acto fallido*), fuertemente inspirada en las crisis histéricas. En la performance, Vanel se retorció sobre una cama, desgarrándose el camión, con la cabellera suelta y los ojos alucinados, de modo que parecía totalmente una recreación histérica, como las que ilustran los estudios de La Salpêtrière.³¹ [Fig. 9] Gran impacto tuvieron asimismo Sarah Bernhardt e Isadora Duncan, dos grandes damas de la escena que tampoco se substraen de la influencia *espectacular* de la histeria y su poder de *teatralidad*. Como dijera Didi-Huberman: ‘La histeria considerada como “todo un arte”, el arte y la manera del “teatralismo”, como siempre se dice en psiquiatría, y que ninguna teatralidad habrá podido igualar en sus farsas.’³² En estas circunstancias, no es baladí que la hermana mayor de Sara Bernhardt, también actriz de profesión, fuera hospitalizada en La Salpêtrière a causa de frecuentes crisis nerviosas. Por otro lado, basta con observar las fotografías de Isadora Duncan bailando para constatar la gran similitud de su danza con el extatismo histérico. Puede apreciarse en las instantáneas que toma Jacob Schloss en 1899, donde las poses de Duncan mantienen gran similitud con las histéricas de Charcot. [Fig. 10] Así se aprecia también en los esbozos que realiza Abraham Walkowitz durante las actuaciones de la artista en 1917:

En los dibujos de Abraham Walkowitz, por ejemplo, se aprecia el modo en que Duncan moldeaba su cuerpo, cómo curvaba la columna, inclinaba hacia atrás la cabeza, extendía los brazos y piernas en un sentido de apertura, o cómo se recogía sobre sí misma en torno al centro corporal identificado como “plexo solar”.³³

En este contexto, no cabe duda de que Eisenstein se influenció de dicha estética del éxtasis durante sus años de aprendizaje teatral, y que de ésta tomó referencias fundamentales para su reforma del trabajo del actor, luego aplicada al cine. Téngase en cuenta que en esta etapa de formación, el futuro cineasta estuvo en contacto con el Laboratorio Coreográfico, inaugurado en Moscú en 1923, y que su interés se extendió también al mundo del circo y del *music-hall*.³⁴ Ya en 1920 Eisenstein había entrado a trabajar en el teatro de vanguardia ruso Proletkult, muy vinculado a la FEKS (Fábrica del actor excéntrico), supervisando los talleres de escenografía y

bizarre contortions and dislocations, kicking, hopping, and gesticulating like a marionette or an epileptic, their faces alive with grimaces and mechanical tics. Micale, M. S., *The Mind of Modernism: Medicine, Psychology, and the Cultural Arts in Europe and America, 1880-1940*, Stanford, Stanford University Press, 2004, p. 100.

³⁰ La postura del arco histérico ha sido recreada en las esculturas de la artista francesa Louise Bourgeois, tituladas precisamente *L'arc de l'hystérie*.

³¹ En esta línea se entienden las fotografías de bailarinas que realiza Man Ray en la misma época, o los cortometrajes de la directora surrealista Maya Deren sobre temas de danza experimental (*A study in choreography for camera* y *Ritual in transfigured time*).

³² Didi-Huberman 2007, *op. cit.* (nota 24), p. 221.

³³ Introducción de Sánchez, J. A., en Duncan, I., *El arte de la danza y otros escritos*, Madrid, Akal, 2003, p. 24.

³⁴ ‘Lo que reclama del teatro, Eisenstein lo ha encontrado ya, previamente, como otros artistas de su tiempo, en el circo y en el *music-hall*, esos que son los únicos ámbitos teatrales que, en el universo cultural del XIX, se confiesan espacios donde los cuerpos realizan determinados alardes y proclaman, desprovistos de toda coartada literaria, también descolgados de todo soporte narrativo, ciertos goces.’ González Requena, J., *S. M Eisenstein. Lo que solícita ser escrito*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 48.

dirección. Aparte, con Nikolai Foregger estudió las técnicas de la *commedia dell'arte*, y de Rudolf Böde tomó los principios de la gimnasia expresiva y eurytmia, lo que motivó sus preferencias por el “teatro acrobático”. Todo ello decantó finalmente en un modelo de actuación que Eisenstein recibió de manos de quien fuera su profesor y mentor: Vsevolod Meyerhold, creador del método denominado “biomecánica”. En 1921, Meyerhold abrió su Taller Estatal de Alta Dirección. Allí estudió Eisenstein, al mismo tiempo que trabajaba de ayudante de producción de Meyerhold. Entre sus funciones estaba la de dar apoyo docente, y enseñar, por tanto, a los demás alumnos el sistema para la formación de actores diseñado por el maestro.

La biomecánica consistía básicamente en un sistema preciso de movimientos que el actor debía saber realizar en el escenario. Meyerhold lo concibió como un método pedagógico de preparación del actor, acompañado de una completa filosofía de control y manipulación del cuerpo en sus formas, posturas y expresiones. Muy influido por el libro de Georg Fuchs *El teatro del futuro* (1905), Meyerhold convirtió la biomecánica en la pieza angular de su “Teatro Revolucionario” (“teatro como fábrica”), incorporando en sus clases una amplia variedad de ejercicios: gimnasia, salto de altura, equitación, esquí, vela, esgrima, etc.³⁵ Asimismo, los alumnos recibían lecciones teóricas sobre las leyes del movimiento y del ritmo, anatomía, sentido temporal, psicología y emociones. Además, como parte esencial de este programa docente es muy significativo que Meyerhold hiciera mención expresa a la danza de Isadora Duncan y Loie Fuller, cuyo estilo corporal debía ser aprendido por los estudiantes.³⁶ Esto último no es motivo de sorpresa, ya que Meyerhold estaba muy interesado en los procesos de “estilización” escénica, que vinculaba en forma y expresión con lo “grotesco”. Los métodos de lo grotesco en el entrenamiento biomecánico incluían movimientos de cabeza, balanceo del busto, extender los brazos, y en definitiva, el perfeccionamiento de todos aquellos gestos vinculados con el mecanismo de la danza. De ahí que en este sistema confluyan por un lado las formas extáticas de la histeria, y por otro, el lenguaje corporal de las expresiones plásticas.³⁷ A ello contribuyó igualmente el profundo conocimiento de Meyerhold sobre teatro tradicional chino y japonés, sobre todo kabuki, del que tomó la estilización de las pautas rítmicas corporales, muy entroncadas con la danza.

³⁵ ‘En su apreciación exterior el juego biomecánico es, en principio, una combinación de toda la gama mecánica circense, del ritmo y dislocación del movimiento deportivo, de la danza, del music-hall; la cabriola, el salto, el equilibrio, la distorsión, se conjugan armónicamente pero no al azar sino en base a una formulación rigurosa, obedeciendo a leyes escénicas racionales y sirviendo al actor de medio de expresión de un personaje que como su trabajo, nunca está fuera de la historia sino participando consciente o inconscientemente en su proceso.’ Hormigón, J. A. (ed.), *Meyerhold: Textos teóricos*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1992, p. 84.

³⁶ Véase Braun, E., *Meyerhold. A Revolution in Theatre*, Methuen Drama, Dunfermline, Inglaterra, 1998.

³⁷ Al igual que Eisenstein, Meyerhold encontró siempre una fuente de inspiración en la expresividad de las obras de arte: ‘A key inspiration for Meyerhold for his choreography of the actors’ gestures in his production of *The Government Inspector* was Albrecht Dürer’s painting *Jesus Among the Doctors*. During rehearsals he showed reproductions of it to his actors. He was particularly fascinated by the expressive dance of hands in Dürer’s painting. [...] Both Meyerhold and Eisenstein drew extensively from the fine arts in their work. Meyerhold amassed a huge personal collection of engravings, reproductions and art books, yet he envied Eisenstein’s own apparently larger collection. Meyerhold mentioned inspiration and ideas he derived from amongst others, Perugino, Botticelli, Giotto, Holbein, Longhi, Callot, Rembrandt, El Greco, Manet, Renoir, Doré, Daumier, Hokusai, Rivera and Picasso.’ Robertson, R., *Eisenstein on the audiovisual. The Montage of Music, Image and Sound in Cinema*, London/New York, I.B.Tauris Publishers, 2009, pp. 60-61.

Un tiempo después, siendo ya profesor, Eisenstein supo transmitir este bagaje a sus alumnos del State Institute of Cinematography (GIK), efectuando así un traspaso de la teoría teatral de Meyerhold al mundo cinematográfico. En su material docente se hace evidente la deuda contraída con la biomecánica. Por ejemplo, en su “Programación para la enseñanza de la teoría y práctica de dirección cinematográfica”, Eisenstein esboza un temario muy similar al de Meyerhold, incorporando clases de movimiento, educación rítmica y danza, orientación espacio-temporal, desarrollo del equilibrio y reflejos motores.³⁸ Asimismo, Eisenstein formaba a sus alumnos en la adquisición de una cultura física general por medio del circo, las acrobacias, la gimnasia, el boxeo, el atletismo, juegos de equipo, o esgrima. Eisenstein tampoco olvida el gesto y el mimo como aspectos principales en el entrenamiento del actor. En este sentido, se basa también en la estilización y extatismo gestual del teatro kabuki, por el que tenía gran afición gracias a sus estudios de japonés y caligrafía oriental. Finalmente, ‘Eisenstein trabajó también con Nikolay Foregger, que inició un régimen de formación del actor basado en la organización del movimiento en forma de danza. El sistema *tye-fe-trenage* acabaría convirtiéndose en un entramado de trescientas poses que representan gestos estilizados.’³⁹

Llegados a este punto, salta a la vista la huella inconfundible de la biomecánica en la teoría de Eisenstein. El cineasta nunca ocultó la influencia debida a Meyerhold, a quien llegaría a considerar, en sus propias palabras, un “segundo padre”.⁴⁰ Realmente puede hablarse de una próspera relación profesor-alumno hasta que Eisenstein fue expulsado del círculo de Meyerhold por cuestiones que rondaban la envidia profesional del maestro hacia su brillante pupilo.⁴¹ En cualquier caso, incluso después del desencuentro final entre ambos, la lealtad del alumno hacia su profesor fue siempre intachable, como relevante la huella de éste en la obra posterior de Eisenstein. Según el testimonio de Meyerhold: ‘ Toda la obra de Eisenstein tiene su origen en el laboratorio en el que entonces trabajamos juntos como profesor y alumno ’.⁴² No obstante, aun siendo incuestionable la herencia recibida, no debe perderse de vista que buena parte de las ideas teóricas de la biomecánica fueron aportaciones del mismo Eisenstein, que supo sistematizar y dar cuerpo conceptual a las intuiciones pragmáticas de Meyerhold.⁴³ Cabe afirmar que Eisenstein pulió la metodología aprendida y la llevó más allá, dotándola de mayor complejidad teórico-práctica y potenciando sus posibilidades expresivas en el campo cinematográfico.

³⁸ Véase a este respecto Nizhny, V., *Lecciones de cine de Eisenstein*, Barcelona, Seix Barral, 1964.

³⁹ Bordwell, D., *El cine de Eisenstein. Teoría y práctica*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 144.

⁴⁰ Véase Christie, I. y Taylor, R., *Eisenstein Rediscovered*, London/New York, Routledge, 2005.

⁴¹ ‘Eisenstein se sorprendió al recibir una nota por mediación de la actriz Zinaída Raij (también Reich), la ayudante y futura segunda esposa de Meyerhold: “Cuando el alumno no es sólo igual, sino superior al maestro, ¡entonces lo mejor que puede hacer es marcharse!” Eisenstein se quedó anonadado. “Las incontables agonías de los que como yo lo amaron desinteresadamente. Los incontables momentos de triunfo de quienes fuimos testigos de la creatividad mágica de este mago único del teatro (...) Qué purgatorio (...) Me expulsaban de las puertas del paraíso (...)’ Bergan 2001, *op. cit.* (nota 12), p. 102.

⁴² Meyerhold, citado en Bordwell 1999, *op. cit.* (nota 39), p. 24.

⁴³ ‘*In fact, one of Eisenstein’s chief functions during his year and a half in Meyerhold’s Directors Workshops was to create a scientific theoretical framework for Biomechanics. Eisenstein’s empirical and scholarly research led him to rebel against Meyerhold as the former engineer-cum-director developed his own system of Expressive Movement. In a way, Eisenstein, through his super-rational means, was the only avant-garde artist who fully explored the aesthetic and scientific principles of Biomechanics. Today, we owe much of our understanding of Meyerhold’s ideas on acting and movement to Eisenstein’s critical appraisal and elaboration.*’ Law, A. y Gordon, M., *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics. Actor Training in Revolutionary Russia*, Jefferson, North Carolina/London, McFarland & Company, 1996, p. 75.

Específicamente, Eisenstein relacionó la expresión del actor con los movimientos psicofísicos; un método de trabajo que denominó “movimiento expresivo”, y que está en la base de su teoría del éxtasis y del montaje cinematográfico. Pues aunque el extatismo estaba ya presente en Meyerhold, nunca fue planteado desde el revestimiento psicológico que tanto interesó al realizador.⁴⁴ Meyerhold había introducido el “taylorismo” en el teatro, como fundamento de la biomecánica, exigiendo al actor una *capacidad innata de excitabilidad reflexiva*.⁴⁵ Eisenstein recibe esta influencia y la formaliza en un sistema coordinado de movimientos orgánicos y gestos expresivos en torno al fenómeno del éxtasis. En este contexto, el cineasta destaca la importancia conferida al “*raccourci*”, un estado de máxima expresividad y excitación sistemática que enseña al actor cómo descomponer sus movimientos y fijarlos, para luego reconstruirlos en la medida en que su figura es percibida por el espectador.⁴⁶ Como puede comprobarse, esta función del *raccourci* pareciera aludir a la capacidad de desintegración y reunificación visual empleada por El Greco en sus cuadros. Además, según advierte Eisenstein, el *raccourci* no es tan sólo una mera “pose”. La pose es la actitud del cuerpo como un conjunto armónico, que agrada a la vista, y cuyo carácter es meramente utilitario. Mientras que el *raccourci* designa el cuerpo en su estado máximo de expresividad, provocando con sus movimientos un efecto contundente en el espectador. Estos movimientos aislados, dice Eisenstein, no están en la naturaleza salvo en casos no armónicos, o mejor, casos *ex-táticos*, como la histeria y la epilepsia.⁴⁷ No por casualidad, entre los aspectos recomendados por Eisenstein para el entrenamiento del actor se encuentra la “autohipnosis nerviosa”, rasgo que vimos característico de los ataques histéricos.

4. La cinematografía del éxtasis: el montaje de atracciones

Vista, pues, la importancia que Eisenstein concede al elemento extático, no es de extrañar que lo tuviera particularmente en cuenta a la hora de concebir su idea de montaje cinematográfico. Por el propio Eisenstein sabemos que su famosa teoría del “montaje de atracciones” iba a ser denominada en un principio “teoría de los excitantes estéticos”, dado que el cineasta establecía una íntima relación conceptual entre la excitabilidad del éxtasis y el término “atracción”. Un maridaje teórico que supo rastrear especialmente en el análisis compositivo y expresivo de las pinturas del Greco, donde encontró una de sus mejores aplicaciones, dadas sus cualidades *casi* cinematográficas. Siguiendo las pautas del *raccourci* teatral, herederas a su vez del método biomecánico, Eisenstein define la atracción cinematográfica como el

⁴⁴ Como puede comprobarse, el montaje de atracciones superará los fundamentos de la biomecánica: ‘El “movimiento expresivo” proponía doctrinas que iban más allá de las teorías biomecánicas de Meyerhold, que Eisenstein consideraba demasiado mecánicas y asistemáticas.’ Bordwell 1999, *op. cit.* (nota 39), p. 26.

⁴⁵ ‘De toda una serie de posiciones y estados físicos nacen los *puntos de excitabilidad*, que después se colorean de éste o aquel sentimiento. Con este sistema de *suscitar el sentimiento*, el acto conserva siempre un fundamento muy sólido: las premisas físicas. La gimnasia, las acrobacias, la danza, la danza rítmica, el boxeo, la esgrima, son materiales útiles; pero sólo son útiles si se introducen, como materias accesorias, en el curso de *biomecánica*, material fundamental e indispensable para cualquier actor.’ Hormigón 1992, *op. cit.* (nota 35), p. 232.

⁴⁶ ‘*A raccourci is a fixed movement pulled out from the general movement, a point of break between two movements, a potential movement, the dynamics frozen for a moment.*’ Law y Gordon 1996, *op. cit.* (nota 43), p. 169.

⁴⁷ ‘*You find things like that in hysterics, in epileptic seizures, when there is an individual spasm, an individual muscle contraction.*’ *Ibidem*, p. 212.

instante en que la interpretación del actor ejerce un profundo impacto emocional y psicológico en el espectador.⁴⁸ De hecho, lejos de lo que pudiera parecer, la atracción no tiene nada que ver con el truco, dice Eisenstein, sino con la reacción del público.⁴⁹ Este recurso determina las posibilidades de desarrollar una nueva puesta en escena “activa”, fundada, pues, en el “movimiento expresivo”.⁵⁰ Todo ello sienta las bases del montaje de atracciones que dará forma característica al cine eisensteiniano.

Así pues, Eisenstein formula su montaje de atracciones en virtud de la capacidad de apelar al público ‘por medio de un cuidadoso ensamblaje de “momentos fuertes”, de impresiones y sorpresas.’⁵¹ Este “*shock*” dirigido contra el público recuerda, por otra parte, a los objetivos del “Teatro de la Crueldad” de Antonin Artaud, o del “Teatro Imposible” de Lorca, donde la interpretación y puesta en escena buscan quebrantar y sacudir el inconsciente entumecido del espectador.⁵² De igual forma, el cine de Eisenstein se convierte en un revulsivo que pretende provocar afectos en la psique del espectador. No obstante, la atracción no se limita únicamente a la capacidad del cine para provocar impactos emocionales, sino que a partir de éstos quiere suscitar en el público la aparición de conceptos. Por eso dice Eisenstein que el montaje de atracciones es la “senda del conocimiento a través del juego de las pasiones”, o lo que es lo mismo, enseñar al espectador a pensar dialécticamente—lo que Eisenstein llamó “efecto reflexológico”. De este modo, la atracción debe entenderse como forma de agitación y también de conocimiento; una doble faceta que Eisenstein aborda en el texto titulado “La dramaturgia de la forma cinematográfica”, de 1929.

Como se ha visto, Eisenstein da el salto de la dirección teatral a la cinematográfica sin que ello implique para él un abismo teórico insalvable. Por el contrario, de esta manera consigue perfeccionar la teoría teatral, conjugando puntos de encuentro fundamentales con el cine. En esto Eisenstein se conduce de forma distinta a su maestro Meyerhold, para quien el cine no tenía siquiera un hueco en el mundo del arte. Eisenstein, en cambio, da un paso más, y no sólo vincula teatro y cine, sino también cine y pintura, revelando así los principios metodológicos de su montaje de atracciones:

Al pasar del teatro al cine y al ingresar, así, en una nueva fase cualitativa, la puesta en escena se transformaba para mí en leyes de la “puesta en cuadro” [*mise-en-cadre*] (que ha de entenderse no sólo como la disposición dentro de la toma, sino también como la correlación de las formas entre sí), convirtiéndose en una nueva pasión: el montaje.⁵³

⁴⁸ ‘La atracción (en su aspecto teatral) es todo momento agresivo del espectáculo, es decir, todo elemento que someta al espectador a una acción sensorial o psicológica, experimentalmente verificada y matemáticamente calculada para obtener determinadas conmociones emotivas del observador, conmociones que, a su vez, le conduce, todas juntas, a la conclusión ideológica final.’ Eisenstein, S., *Reflexiones de un cineasta*, Barcelona, Lumen, 1970, p. 313.

⁴⁹ ‘Una atracción es lo que entendemos como cualquier hecho demostrable (una acción, un objeto, un fenómeno, una combinación consciente, etc.) que se sabe y se ha demostrado que ejerce un efecto concreto en la atención y las emociones del público y que, combinado con otros, posee la característica de dirigir las emociones del público en la dirección dictada por el objetivo de la producción.’ Bergan 2001, *op. cit.* (nota 12), p. 117.

⁵⁰ ‘Eisenstein se pasa la mayor parte del tiempo intentando definir cómo la actuación de un actor puede convertirse en atracción. Esto le lleva a formular uno de los más difundidos y duraderos conceptos de sus escritos teóricos: el movimiento expresivo.’ Bordwell 1999, *op. cit.* (nota 39), p. 144.

⁵¹ *Ibidem*, p. 26.

⁵² ‘Más radicalmente aún, Eisenstein ve al espectador como si ofreciera una resistencia que hay que vencer con violencia. Hay que atacar al público; la obra de arte es un tractor que ara la psiquis del espectador; el artista administra una serie de “choques” [...]’ *Ibidem*, p. 142.

⁵³ Eisenstein, S., *Yo, memorias inmorales*, Madrid/México/Bogotá, Siglo XXI Editores, 1988, p. 51.

He aquí que Eisenstein se vale del montaje y de la composición de los planos como el pintor acomete la realización de sus cuadros, y lo hace además con una finalidad *extática*, enfocada a despertar en el espectador los efectos del movimiento expresivo.⁵⁴ Se recordará de páginas anteriores que los principios de esta hibridación plástica se localizaban ya en los procedimientos formales del Greco, a quien el cineasta consideró antecedente directo del montaje cinematográfico. Podríamos decir incluso que las características de extatismo vistas en El Greco contribuyen finalmente a dar forma al montaje de atracciones. Por ejemplo, la metodología compositiva del cine eisensteiniano responde al sistema que el pintor patentase en *El martirio de San Mauricio y la legión tebana*: división de la acción en planos, unidos después por el montaje para dar continuidad, según la puesta en escena que ordena el conjunto. Eisenstein sigue esta pauta de composición, ubicando a los actores en el tiempo y el espacio, y conjugando el ritmo general de los planos conforme a una planificación previa diseñada por el propio director. La función del montaje resulta, pues, esencial en la visión cinematográfica de Eisenstein. Es más, a este respecto el realizador hace una distinción expresa entre “cine” y “cinematografía”: el primero es el mundo de las estrellas, de las grandes producciones, los dramas épicos..., mientras que la segunda es, por encima de todo, montaje. ‘*Cinematography is, first and foremost, montage.*’⁵⁵

Así entendida, la cinematografía eisensteiniana consigue materializar la atracción, habida cuenta de que los recursos formales del montaje permiten alterar la composición según los requerimientos del movimiento expresivo. Es en este sentido que el montaje de Eisenstein presenta también un carácter “*patético*”, elevado prácticamente a rango de estructura. Parafraseando al cineasta, el “*pathos*” es lo que fuerza al espectador a saltar de su asiento, llevando al extremo las posibilidades expresivas y emocionales del arte. De ahí también que, según ha señalado Didi-Huberman, el elemento patético sea un aspecto clave para desencadenar el compromiso político y la “*praxis revolucionaria*” del cine eisensteiniano.⁵⁶ De este modo, para Eisenstein, pasión y montaje están indefectiblemente unidos. Tanto es así que hacia 1939, Eisenstein reexamina el principio de atracción concretándolo en la síntesis de dos valores básicos: ‘El primero era un máximo grado de pasión como punto de partida, y el segundo una ruptura de la habitual dimensión como método de darle forma.’⁵⁷ Aún más, Eisenstein asume esta idea de *pathos* como el desencadenante natural del éxtasis: ‘Por su parte, la teoría del patetismo acentuará el componente emotivo, hasta el extremo de postular una experiencia de éxtasis en la que la emoción y la conceptualización se iluminarán en su mutua asociación [...]’.⁵⁸

⁵⁴ ‘Un objeto debe ser *escogido* de tal manera, enfocado de tal modo y colocado dentro del cuadro con tal finalidad que, aparte de la imagen, nazca un complejo de asociaciones que refuercen la carga semántico-emocional del pasaje. Así se crea el *dramatismo* de la toma. De este modo el *drama* se entreteje con la textura de la obra. Luz, ángulo, corte del cuadro –todo viene subordinado al propósito de no tan sólo representar un objeto, sino descubrirlo de acuerdo con el aspecto semántico-emocional que un momento determinado se va realizando a través del objeto dado, frente a la cámara. El “objeto” debe entenderse en un sentido amplio. No sólo se trata de las cosas, sino en igual medida de los objetos como pasiones (gente, modelos, artistas), construcciones, paisajes o cielos cubiertos de todo tipo de nubes.’ *Ibidem*, p. 56.

⁵⁵ Eisenstein, S., *Film Form. Essays in Film Theory and The Film Sense*, Cleveland/New York, Meridian Books, 1957, p. 28.

⁵⁶ George Didi-Huberman arriba a esta conclusión a partir de la contraposición dialéctica entre Eisenstein y Barthes al respecto de la teoría del *pathos*. Véase Didi-Huberman, G., *Peuples en larmes, peuples en armes*, París, Les Éditions de Minuit, 2016.

⁵⁷ González Requena 2006, *op. cit.* (nota 34), p. 182.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 183.

El propio cineasta define el régimen de lo patético en términos muy parecidos a los del éxtasis:

El principal índice de la composición patética es un constante “frenesí”, una constante “salida fuera de sí” –un constante salto de una cualidad a otra de cada elemento aislado o de cada signo sintomático de la obra, y esto a medida que aumenta cuantitativamente la intensidad, sin cesar creciente, del contenido emocional de la secuencia, del episodio, de la escena, de la obra en su totalidad.⁵⁹

No en vano, Eisenstein concibe la estructura patética como un “momento de culminación y transubstanciación”, que hace hincapié en ese “salirse de sí mismo” como tránsito de una condición a otra y vía necesaria para alcanzar el éxtasis. [Fig. 11] Por eso el montaje de atracciones, en tanto que montaje patético, es el único capaz de llevar al espectador al estado del éxtasis:

Estrechamente ligado al concepto de *pathos* está el concepto de éxtasis. Ésta es una de las ideas más escurridizas de Eisenstein. Dicho simplemente, “el efecto del *pathos* de una obra consiste en llevar al espectador hasta la situación de éxtasis.” [...] Eisenstein insiste en que *éxtasis* significa “fuera de *stasis*”. Es decir, un estado de embeleso, de sentirse transportado. [...] El éxtasis se convierte en la versión psicologizada de su versión fisiológica anterior a la empatía. [...] el éxtasis religioso es lo que más se aproxima a lo que él persigue.⁶⁰

Sirva decir en este punto que el interés de Eisenstein por el aspecto artístico del éxtasis le llevó finalmente a colaborar con los ya citados psicólogos Lev Vygostsky y Alexander Luria en varios proyectos sobre lenguaje del cine y psicología de la expresividad. Estas incursiones de Eisenstein en el mundo científico de la psicología son también aspectos significativos a la hora de entender su teoría cinematográfica de las emociones, y sobre todo para comprender en qué sentido sitúa el *pathos* como base misma del montaje de atracciones:

La física conoce los iones, los electrones y los neutrones. ¡El arte tendrá las “atracciones”! Un vocablo de la técnica se ha incorporado al lenguaje corriente. [...] Una palabra tan bonita: ¡El montaje! Todavía no está de moda, pero tiene todo lo necesario para ponerse en boga. ¡Vamos a por ello!⁶¹

5. Coda

Eisenstein habla de *pathos* para referir “pasión”, “emoción”, relacionándolos de manera tan estrecha que no pueden darse éstas sin aquél. A esto agrega su convicción en las capacidades del medio cinematográfico para hacer viable el montaje patético, esto es, el montaje de atracciones que deberá conducir al espectador al estado cumbre de emoción psicológica, o *éxtasis*. ‘*Putting it more elegantly, we might say that the*

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 183-184.

⁶⁰ Bordwell 1999, *op. cit.* (nota 39), p. 226.

⁶¹ Eisenstein 1970, *op. cit.* (nota 48), p. 64.

*effect of the pathos of a work consists in bringing the viewer to the point of ecstasy.*⁶² La influencia del Greco en la obra eisensteniana se hace evidente precisamente en este intento del realizador por lograr un cine de carácter *ex-tático*. La huella del pintor se deja sentir no sólo en el encuadre y la composición de los planos, sino también en el montaje, con sus desarticulaciones espacio-temporales y sucesión de eventos. Se aprecia incluso un préstamo importante en el tratamiento estético del color y la luz. Así por ejemplo, al hablar de la función de la luz en el cine, Eisenstein refuta el uso de la iluminación *rembrandtiana*, tan popular entre los operadores de la época, para remontar sus orígenes al Greco.⁶³ De él toma Eisenstein el valor contrastado de una luz eléctrica que juega con la tensión antinatural de tonalidades vibrantes y opuestas. Al mismo tiempo, el cineasta se inspira en el cromatismo de la mirada sinestésica (anomalía que él mismo padecía) y en la excitación nerviosa de la acromatopsia de las histéricas de Charcot. Todos estos elementos justifican ampliamente la admiración de Eisenstein por el Greco, a quien llegó a calificar, como sabemos, de pintor cinematográfico, o lo que es lo mismo, de artista *cinemático*:

Hemos pasado pues revista a los rasgos más variados y característicos de la obra del Greco; hemos descubierto, ocultos en sus métodos de trabajo, rasgos cinematográficos –de una fineza asombrosa– relativos a todos los *sectores* del cine. Queda por indicar un último punto: el más notable. El hecho precisamente de que su tema el Greco lo exprese *de part en part* (“de parte en parte”), es decir, utilizando por igual todos los medios expresivos a su alcance. Así que, como hemos visto, en su obra se puede hablar de actuación (representada en los personajes), de encuadre y de montaje (sin olvidar el color, el cual se va convirtiendo igualmente en un elemento indisoluble del cine).⁶⁴

Todos estos factores presentes en la obra del Greco desembocan en la que es su cualidad cinematográfica por excelencia: el “*ex-stasis*”. Aquella característica que obsesionó a Eisenstein, y que recorre toda su producción filmica, hermanándolo con los fenómenos histéricos, hipnóticos y epilépticos. La cualidad de “salirse del marco”, de romper con el hábito, de retorcer los cuerpos y exagerar los gestos, no se debe tan sólo a la formación teatral del joven Eisenstein bajo la autoridad de Meyerhold y la biomecánica. Ni tampoco a la influencia que recibe de la estilización gestual del teatro kabuki, o el control mecánico que adquiere por medio de la gimnasia, la actividad circense o la danza eurítmica. Eisenstein conoce los efectos del éxtasis gracias también, y muy especialmente, a su vivo interés y amplio conocimiento de las representaciones plásticas de la Historia del Arte. Es, pues, en este escenario donde el cineasta encuentra su mejor interlocutor. El Greco se perfila como sostén conceptual y apoyo material de los objetivos estéticos perseguidos por Eisenstein. Sus pinturas se convierten en una fuente de inspiración y referencia insustituible para terminar de configurar el corpus teórico del cineasta. Gracias al Greco pudo Eisenstein concebir en su totalidad la idea de la cinematografía del éxtasis, y por extensión, dar forma final a su célebre montaje de atracciones.

⁶² Eisenstein, S., *Nonindifferent Nature. Film and the Structure of Things*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 27.

⁶³ ‘Y enseguida interesa señalar que la *luz de Rembrandt* fue introducida mucho antes de su nacimiento (el 15 de julio de 1606), por un *cineasta* español: hablamos nuevamente del Greco. Habitado al pensamiento del montaje en todos los aspectos de su arte, no podía dejar de llegar también al montaje luminoso.’ Eisenstein 2014, *op. cit.* (nota 2), p. 71.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 82-83.

Listado de Ilustraciones

- Fig. 1. *El martirio de San Mauricio y la legión tebana* (El Greco).
- Fig. 2. Detalle de *La expulsión de los mercaderes del templo* y *Pentecostés* (El Greco).
- Fig. 3. Esbozos y anotaciones de Eisenstein: tabla comparativa entre la histeria y las figuras del Greco.
- Fig. 4. Fotografía de Augustine (fase pasional, suplicación amorosa). Detalle de *Las lágrimas de San Pedro* (El Greco).
- Fig. 5. Fotografías de Augustine en varias fases del ataque histérico, en *Iconographie photographique de La Salpêtrière*.
- Fig. 6. Detalle de *La Resurrección* (El Greco). Dibujo de ataque histérico, en *Les démoniaques dans l'art*.
- Fig. 7. *Danseuse* (fotografía de Man Ray, ca. 1932). Valentine de Saint-Point representando *Poème d'atmosphère* (1913). Tórtola Valencia bailando la Danza de La Serpiente (1915).
- Fig. 8. Arco del ataque histérico-epiléptico (*Iconographie photographique de La Salpêtrière*, *Les démoniaques dans l'art*). *L'arc de l'hystérie* (Louise Bourgeois, 1993).
- Fig. 9. Hélène Vanel en *L'acte manqué*, *Exposition Internationale Surréaliste*, 1938.
- Fig. 10. Isadora Duncan fotografiada por Jacob Schloss, 1899.
- Fig. 11. Fotografía de Augustine (fase pasional, crucifixión). *Ex-stasis = pathos* (dibujo de Eisenstein, ca. 1930). Fotograma de *El acorazado Potemkin* (S. Eisenstein, 1925). Detalle de *La visión del Apocalipsis* (El Greco).

Ilustraciones



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

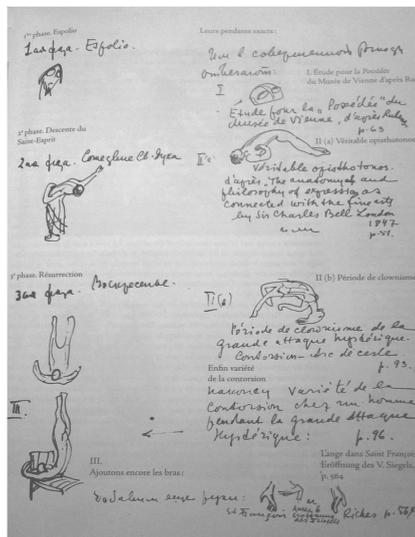


Fig. 4

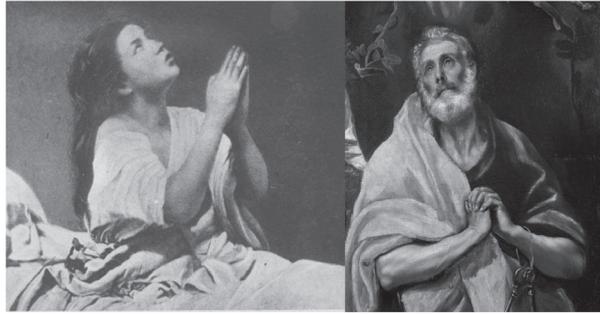


Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11