



Ano 6, Vol 6, Núm. 1, jan-jun, 2025, pág. 74-106.

## Eisenstein, su Genialidad en Accion: Enseñanzas para una Psicología Práctica

Eisenstein, his genius in action: lessons for a practical psychology

Juan José Yoseff Bernalé<sup>1</sup>

### RESUMEN

Este escrito sostiene que en las tres aristas que se tocan: la perspectiva, el método y el trabajo del cineasta Eisenstein se advierte un interés psicológico en confluencia con la perspectiva histórico-cultural de Vygotsky con quien además compartió un proyecto. Un cineasta, como cualquier artista, al crear a sus personajes los dota -o le exigen- una perspectiva crítica de la constitución psíquica cuyo método, el *montaje*, se toquen las fibras psicológicas del espectador también, otro elemento del diálogo polifónico que se entabla entre director, personajes, espectadores y la situación en la cual transcurre el acontecimiento. Como ideal de Eisenstein este escrito apela a su afán por desentrañar los principios constitutivos de la persona, y aquello que lo toca para darle un giro a su existencia. Y del modo cómo se puede resistir a un sistema que vigila, oprime siempre con la energía emocional que aporte la fuerza para estratégica y sutilmente se salve la cara también.

**Palabras clave:** montaje, éxtasis, pathos y principios de constitución psíquica.

### ABSTRACT

This paper argues that in the three edges that are touched: the perspective, the method and the work of the filmmaker Eisenstein, there is a psychological interest in confluence with the historical-cultural perspective of Vygotsky with whom he also shared a project. A filmmaker, like any artist, when creating his characters endows them – or demands him – a critical perspective of the psychic constitution whose method, editing, touches the psychological fibers of the spectator as well, another element of the polyphonic dialogue that is established between director, characters, spectators and the situation in which the event takes place. As Eisenstein's ideal, this writing appeals to his eagerness to unravel the constitutive principles of the person, and what touches him to turn his existence around. And how you can resist a system that watches, always oppresses with the emotional energy that provides the strength to strategically and subtly save face as well.

**Keywords:** montage, ecstasy, pathos and principles of psychic constitution

---

<sup>1</sup> Profesor Investigador de la carrera de psicología de la FES Iztacala/UNAM. E-mail: [jyoseff@gmail.com](mailto:jyoseff@gmail.com)



“...Eisenstein began thinking in terms of a deeply symbolic film that would expose all symbolism as a form of ridiculous fetishism.”<sup>2</sup>

(Bulgakowa, 2020:9)

“...each work of art aspires to create an image (*obraz*) that is absorbed in the act of perception. This image is conceived as the product of montage and establishes the foundation for corresponding relationships. The relationship between the visible and invisible emerges as the central problem of *cinematic* expression. In the conflict of two shots or two representations (*izobrazheniia*) Eisenstein no longer sought to find a specific concept, but instead looked for the image, the heart of this new theoretical system.” (Bulgakowa, 2001: 193-94)

## INTRODUCCION

En este escrito me propongo tres cosas, referirme a la labor teórica de Eisenstein, particularmente del Método y del *montaje* como su objeto. Una perspectiva que fue desarrollando como un pensamiento práctico derivado de su reflexión sobre lo que trabajaba y el despliegue en espiral de sus pensamientos a veces al unísono de su trabajo a veces pensando en él, como una reflexión inmediatamente al mismo. Tocaré algunos asuntos en relación con su visita y trabajo en México. Aquí interesa sobremanera ver a Eisenstein como un pensador que piensa sobre el pensamiento y que dará para entrar al segundo tema.

La segunda parte versará sobre el éxtasis como un aspecto clave de su obra que abre el camino para entender el lado estético de sus filmes. Las emociones que están en juego y este entramado o si se quiere carrusel de emociones que le dan sentido a lo que creo que es un trabajo que nos ayudará a entender mejor la idea de Vygotsky del pensamiento emocional. Por eso el recurso a la película que concertó con el politburó, y que, empapándose de la historia de Iván el Terrible, pudo ficcionarlo para deslizar su pensamiento emocional, un juego analógico entre él, su personaje y la trama de su película. Un gran interés por la persona, objeto de estudio de la psicología. Al fin, discurriré sobre el segundo motto de mi cita en el epígrafe, basado en lo que refiere

---

<sup>2</sup> Me he visto en la necesidad de citar en su idioma a Bulgakowa, quien ha sido una biógrafa acuciosa de nuestro autor, y que, en la lejanía del tiempo, distinto al que vivió, ahí sí, quien fuese casi albacea de Eisenstein, Jay Leyda, se puede decir que pudo ver diferentes aristas del trabajo del autor considerando sus relaciones y sus fines artísticos. Si algo hay de sorprendente en nuestro autor es su afán por dar cuenta de lo que fue el cine para él y de su pretensión política que nunca abandonó con todo y los peligros a los que se vio expuesto.



Bulgakowa en la biografía del autor, pues mucho tenemos que aprender del uso de las imágenes en el impacto cinematográfico<sup>3</sup>.

Por último, su especial manera de auxiliarnos en su comprensión sobre el montaje como una idea práctica, un pensamiento simple que recurre a las raíces de la humanidad para detenernos en lo que Vygotsky pasó muy rápidamente y, por consiguiente, de largo en muchos aspectos, del pensamiento primitivo, el *Collage* para ocuparnos del lugar del arte en el “nacimiento de la humanidad” y de paso entender la imaginación como el puente de la sensualidad y el pensamiento emocional. De pasada, me referiré a su única incursión en la ópera (die Walküren, de Richard Wagner), para reiterar que sigue en su opinión la idea de dar cuenta de la base mítica -principio de confluencia en el humano- de la vida emocional, fundido con la naturaleza y los otros. Y más aún, que las emociones estallan en acción, en conflicto con el orden establecido.

Al fin de cuenta mis tres analíticos difícilmente los puedo ver separados y seguramente se entrecruzarán en más de una ocasión.

### 1. EL MONTAJE, pensamiento realizándose al hacerse

La cuestión del *método* que a Eisenstein le motivó a escribir largo y tendido, derivada de una cuestión que él mismo llamó el *groundproblem* porque no encontraba argumentos convincentes para tratar con el “*problema del todo*”, que consideró era herencia alemana. Pero que llevaría a su propósito de “impactar el pensamiento y los sentimientos, la psique del público” (Vassilieva, 2006: 4). “...Un asunto paradójal puesto que era lógico, pero también sensual (*sensuous*, sic. Ídem), racional e irracional, consciente pero también inconsciente.”. Y que, en su *Psicología del Arte*, el *groundproblem* se vio como una cuestión histórica, empezando por lo sensual para volverse luego lógico, buscando la genealogía del cine como la síntesis en el momento de la expresión humana. No obstante, adelante diré que no es precisamente que el

---

<sup>3</sup> Dice Hugo von Hofmannsthal en su artículo periodístico, “El reemplazo de los sueños”, “...*un dulce autoengaño se mezcla de modo espontáneo con ese mirar ilimitado; es como disponer a capricho de esas imágenes mudas, solícitas y pasajeras, como un disponer a capricho la existencia toda*” (1921: pág. 9). El cine se convierte en el cineasta en una realidad ficticia que termina por desvelar un mundo hasta ese entonces oculto al espectador, pero real y vívido en la imagen. Así es como el espectador se compenetra del espíritu del cineasta. Y desde entonces ahora, la imagen nos tiene reservados secretos que la palabra no puede menos que suponer.



segundo subsuma al primero y lo envuelva, pues pueden subsistir como fuerzas pujantes ambas (detalles, los proporciona Bulgakowa, 2013).

Su pretensión era crear una teoría que pudiera envolver “la mente humana y la percepción/creación humana” (Vassilieva, 2006: 5). Aquí es donde miro esa confluencia de intereses entre él y Vygotsky, pues éste último aspiró a lo mismo poniendo especial atención a la experiencia (*perezhivanie*, un término que implica más que esa traducción que se ha hecho). En otro lugar (Salguero y Yoseff, 2020), hemos sostenido la polisemia del término poniendo especial atención a la contrariedad del mundo emocional que se pone en juego a la hora que la gente reflexiona en torno a su visión de las cosas.

Una teoría de la totalidad que tomó como alegoría la esfera. A eso era a lo que aspiraba, a crear un *libro esférico* que englobara al arte como totalidad. Y no sería exagerado afirmar que así era como concebía su propia existencia y pretensión en la vida: vivir el arte. Vivir artísticamente. Como lo he dicho (Yoseff, 2019), esta fue la manera en que Vygotsky asumió a Hamlet, y la tarea de éste. Quizá son vidas paralelas<sup>4</sup>. Sin duda que confluían en sus afanes, pero yendo cada uno por su camino. No obstante, a Eisenstein le llevó a recorrer épocas y artes, investigando su materia, así la superposición de imágenes como en las pinturas del Greco como indagar en la antropología como en la religión la cuestión del éxtasis. Es reconocido por muchas y muchos investigadores de la vida del cineasta, que era un voraz escudriñador y lector erudito (él mismo refiere en sus *Memorias Inmorales*, que a donde quiera que fuera, lo conocían por su interés en los libros) y no era para menos por sus intereses de no quedarse en un mero cineasta. Quería crear una teoría de la cultura. Como abajo se verá.

Hablemos de montaje, y comienzo con mi expresión y postura de lo que entiendo que hizo Eisenstein, para luego buscar argumentos al respecto:

---

<sup>4</sup> Llama la atención que Vygotsky acarrea con Hamlet a su lecho de muerte, Eisenstein nunca se separó de la copia de “Psicología del Arte” que recibió de manos de Vygotsky.



### MONTAJE

Sergei Eisenstein

VOY DE IDEA EN IDEA  
DE TRAZO EN TRAZO  
Y A CADA PASO  
EL MUNDO SE RECREA  
UN DIBUJO SIN TAPUJO  
UNA IMAGEN CON CORAJE  
LA BIBLIOTECA DE BABEL

¿De dónde surgen las obras?  
¿De dónde, los objetos?  
Sobras y sobras  
Sombras y sombras  
Trozos y retazos  
Retrocesos y sesos  
Balbucesos y escarceos  
La maquinaria que espanta  
Que al poder se le atraganta.

Sincretismos  
Anacronismos  
Calentura  
Tortura  
Risas  
Trizas

El Montaje en el cine, tal como ha sido tratado y elaborado por Eisenstein tiene un interés para la psicología en cuanto su eje medular es producir un efecto transformador en el espectador, "...el *"pathos"* es lo que fuerza al espectador a saltar de su asiento, llevando al extremo las posibilidades expresivas y emocionales del arte. ..." (Molina-Barea, 2017: 88). Ese es el principal motivo para incursionar en la perspectiva de quien además tiene un impacto importante en nuestra historia como Nación. He empezado con esos monosílabos porque entiendo que así fue la manera de actuar y pensar de quien fuera un gran cineasta. Sólo de ese modo puedo citar las palabras de Aurelio De los Reyes, crítico de cine, quien no deja de pensar que tales palabras, son monosílabos, crípticos, ideas sueltas:

*Different in spirit, style, location... hold together by the instruments.*

*4.5 Spots of Mexico.*

*5 Musics.*

*5 Manners.*

*For instance: Desert. Agave. Cactus. Pyramids. Marsh and ascetic men. Cruelty. Orozco.*

Palabras que en voz de Aurelio son calificadas así:



Palabras crípticas, como todo ese esbozo, escrito como diluvio de ideas, por ser puntos de partida para desarrollar después. Las fijó en el papel al flujo de su pensamiento, como escritura automática de Marinetti (Aurelio de los Reyes, 2002: 132)

Que, no obstante, y aquí viene bien volver a las palabras Bulgakowa, que encabezan este escrito. Eisenstein al darle movimiento a las imágenes y al presentarlas en una sucesión rápida o en ‘montones’<sup>5</sup> lo que hacía era desmitificar los que fueron grandes símbolos del poder: como las medallas del zar que se le donaron por su filantropía. Además, Eisenstein hizo manipulaciones del tiempo, del espacio; de las percepciones ordinarias situándolas en un universo flotante (cfr. Bulgakowa, 2005). Bulgakowa analiza el proyecto de Eisenstein sobre la *Casa de Cristal*, que ante todo pone al ojo en el centro del debate y a la percepción visual ordinaria en un contexto cinematográfico que se ve cuestionado por el uso de la cámara y mirar de forma contrastante lo que se mira ‘naturalmente’. De ese modo cuestiona el mirar como un “hecho natural”.

Al resaltar el automatismo de la escritura que señala Aurelio, y que no es vana cosa hablando de que el habla o la escritura, también pueden formar de ese pensamiento circunstancial, rápido.

<<... “composition.” Forming long sequences, they are marked by repetitions, fractures, returns, ironic self-reflections, deviations, and digressions of various kinds.>>

Otra vez, un segundo excursus:

Así discurre Alan Poe, así maquina Sherlock Holmes. Menocchio (ver Ginzburg, 1999) armó su jaleo, que con todo y pataleo, la inquisición lo inmoló. Así se divertía Platón (1871) escuchando las mentiras de la troba pueblerina, y estos en sordina, a Aristóteles lo mandaban a la esquina.

Uno no puede seguir leyendo, riendo y riendo. ¡Calla ya bellaco! Deja que el mundo se piense y resuelva sus enigmas, que, con tantos estigmas, se la pasa piense y piense. ¡A la chingada la sesera que puro aserrín le queda!

*I fucked*

*Broke the dick*

*Come, dear, and look*

*How I will, with the shard.*

Sokol’niki Eisensteiniano, psychoanalytic joke.

Freud encadenó a los flujos asociativos, porque ahí miró calenturas y mejorales. A los cabezas pensantes sólo la ciencia les queda.

---

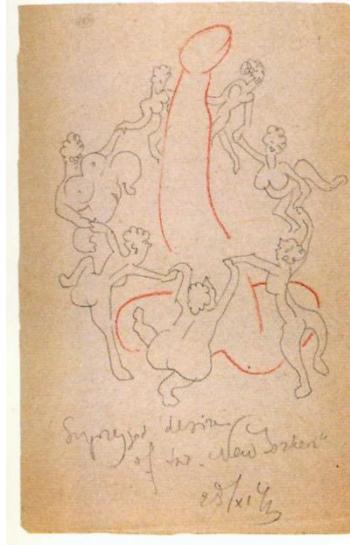
<sup>5</sup> En otro lugar, estoy escribiendo particularmente sobre las estrategias compositivas que no sólo son recursos del cine, como en el Montaje, sino que son recursos literarios, musicales. Y que parecen provenir de los orígenes mismos de herencia Greco-Latina, cosa que se verá en Lull.



Tales pensamientos salen a la luz por quienes miran la estancia de Eisenstein en México, filmando para lo que podría ser una película que nunca vio su término y que dejó inconclusa.

Así se acaba la guerra: “*Eisenstein, are you insane?*” Esas fueron las palabras del poder que no sabiendo qué decir ante este monstruo de cineastas, soltaron su rabia.

Dibujos por aquí, notas por allá<sup>6</sup>. Cochinadas por acullá...jaja...



Este dibujo será común en su estancia en México. Pero desde mucho antes, el dibujo fue un recurso expresivo e imaginativo para el montaje.

Para Eisenstein recurrir a la reflexología le permitía entender que el pathos existencial, eminentemente emocional era un aspecto básico de la existencia humana. El extasiarse era una reacción inmediata ante las cosas, las personas. Tal perspectiva le sirvió para provocar las emociones en el público. Pero no le bastó. La psicología de ese entonces le quedó chica, así fuese Pavlov o Nikolai Bernstein, aunque éste hablara de la actividad práctica, praxeología o biomecánica. Era una perspectiva analítica que no podía comprender o explicar el todo. De aquí casi al final de su vida habló de

---

<sup>6</sup> Basándome en el planteamiento de Bordwell & Thomson (1995), que Eisenstein no era muy dado a escribir el guion y seguirlo al pie de la letra, se apoyaba en imágenes -muy probablemente de ahí su destreza y uso de dibujos acerca de lo que quería en escena, de los gestos y las expresiones de sus personajes. Dicen estos autores (op. cit., p. 33): “*el guion tenía que aportar sólo la «imagen» artística global, la acción, el estilo, que había que plasmar. Ese tipo de guion «emocional» cumpliría su cometido si lograba estimular la imaginación del director. La intuición del cineasta sería entonces la que guiara el rodaje.*” El rodaje le daba pie para pensar e idear lo siguiente. Sostengo que Eisenstein era un artesano, cuyo pensamiento práctico estaba en acción. Más tarde se ponía a reflexionar y teorizar en lo que hacía. Un estilo muy pragmático acorde con los planteamientos de Dewey. Idea semejante se encuentra en Biggart y Bulgakowa (2021: 75), para quienes Eisenstein se desembarazó del guion y la trama como la sucesión de las escenas, algo que correspondía al director; para dejar a la imaginación y la práctica; a una “guía” que no guion.



sinestesia, de háptico; recorriendo a la sensibilidad<sup>7</sup>, a la integración sensorial como el primer vínculo del cuerpo con el mundo<sup>8</sup>. Al fin de cuentas, el cine empezó siendo una imagen en movimiento. Y el estudio humano de éste ha sido eje clave para entender la expresión. La sensibilidad hizo posible la armonía de conjuntos heteróclitos que entronizaron el montaje. Secuencias en sucesión, compresión de ideas, yuxtaposiciones, además de lo que ya se dijo al principio y que, desde la perspectiva de Wundt, proviene del hombre salvaje (ver Bulgakowa, op. cit.). El asunto se vuelve una construcción complejísima si a la imagen se le añade sonido; si se le pone en escena (en un contexto particular), si se le añade color. En fin, que Eisenstein retoma de Wagner la idea de que la música en su comienzo no fue sino una conjunción de teatro, rito, mito. Con Wagner la ópera dejó de ser puro manejo de la voz. Hay que comprender que, a principios del siglo XX, los vanguardismos revolucionaron todas las artes y esto le dio un gran impulso al estudio del espectador. La psicología se vio movida más allá de lo que había podido dar cuenta el estudio objetivo de los laboratorios.

Así que, Volviendo a Eisenstein, dejemos las analogías pavlovianas y los pensamientos en complejos asociativos que enunciaba Vygotsky<sup>9</sup>. En ese entonces, un cineasta que comienza sus correrías por las inquietudes intelectuales queriéndose congraciarse con el poder y la ciencia recurrió a estas figuras consagradas, pero no le bastó y siguió con su inquietud<sup>10</sup>. Salió de la Unión Soviética para encararse con el psicoanálisis, pero también con los nuevos derroteros de la literatura y del arte, de la

<sup>7</sup> Bulgakowa (op. cit.) reitera (p. 169), la obsesión de Eisenstein por el “pensamiento sensual”.

<sup>8</sup> A diferencia de un actor ‘acrobático’ que preparaba el maestro Meyerhold, Eisenstein acostumbró a valerse de actores improvisados, sacados del común de la gente. También de él aprendió a que sus actores reprodujeran las emociones de su personaje mediante el manejo del cuerpo para generar el efecto que quería en su público. La biomecánica fue su laboratorio de trabajo (ver Eisenstein & Nijny, 1973).

<sup>9</sup> En otro momento me he detenido, por exigencia de volver a ese pensamiento sensual ‘pre-semiótico’, directo, a tratar con ciertos detalles el uso de las artes de estos modos de pensar y que nos dan para ampliar el disfrute y el éxtasis en asuntos ‘demasiado humanos’.

<sup>10</sup> Vassilieva (2017) sostiene que Eisenstein tuvo un primer contacto con Vygotsky cuando éste estaba preparando su tesis de doctorado sobre el arte. Eisenstein recibió una copia del autor y le interesó la relación entre el “arte y las emociones”. Un asunto que, sostengo, fue replanteado por Vygotsky al final de sus días. Seguro pues que Eisenstein estaba al tanto del trabajo de Vygotsky, pero para alimentarse de él, no para congeniar con sus tesis sobre la psicología de la conciencia y menos con su visión instrumentalista de las reacciones primitivas que Vygotsky analiza de Levi-Bruhl. Más adelante vuelvo a plantear un asunto que hace coincidir a ambos autores, el pensamiento emocional que pudiera llevar a pensar en una relación dialéctica entre actor, personaje y espectador. Este es el objeto de la segunda parte de este escrito.



pantomima, de la calistenia, de la gimnasia, de los movimientos expresivos. De la literatura, le impresionó Alan Poe y James Joyce; y en el arte, el impresionismo, así como la etnografía que empezaba a descollar y maravillarse con los conocimientos que se obtenían de esas culturas exóticas que parecían descubrir un mundo ido. En ese entonces, se habló de *primitivismo*. Y se habló entonces de magia, misterio, sagrado; un terreno para el éxtasis (cfr. Vogman, 2019). El “bricolage” le atrajo como otro terreno antropológico para profundizar la provocación en el espectador de la imaginación el ‘habla interior’ o reflexividad (ver, Eikhenbaum, 1982) y a su vez, llevarlo a actuar. Por eso también se dirá más tarde, que dicho pensamiento es del orden de lo concreto. Un pensamiento hecho de sobras, de restos.

Eisenstein, en ese afán traslaticio y cuidando sus espaldas, fue irreverente (Cervini, 2017), irónico, sexoso<sup>11</sup>, juguetón, pero nunca un descuidado de lo que quería. Se documentó de mil maneras y fue construyendo su todo con retazos, como un espejo roto que va juntando el rompecabezas<sup>12</sup>. Cualidades que en el mejor de los casos se refinarán con sus correrías por el mundo. Y sus dibujos, son esa herramienta para hacerse expresar sin tapujos.

*“se conoce que es un gran tipo, muy reata, vacilador y gran amigo de juegos y bromas”*

Palabras de Cardoso y Aragón que cita Aurelio. Palabras que el autor refiere que fueron proferidas por Orozco, el muralista mexicano que impresionó por su fuerza en la forma y el color fuego, a quien tardó en conocer en persona a Eisenstein y que desde antes admiró por su forma de captar la realidad mexicana.

---

<sup>11</sup> Digo “sexoso”, porque no es ni ‘expresión de lo reprimido’ como sostendrían quienes rápidamente ponen en juego su arsenal freudiano; ni pornográfico, ni erótico, sino provocador (Neuberger, 2012), irreverente. Sus dibujos no van dirigidos al público, fueron hechos para escandalizar, contra lo establecido, caricaturas. Sin duda que le dio risa cuando le decomisaron algunos en la aduana. Otra cosa muy importante es su habilidad y destreza para realizarlos, hay que recordar que su padre fue arquitecto y que alguna vez aprendió a dibujar ahí desde pequeño. Su plástica en el dibujo es tal que como bien sostiene el Dr. Aureliano Sáinz Martín (comunicación por Teams, 20211019) reflejan un Pensamiento Visual o Pensamiento con Imágenes, del cual profundizaré en otra ocasión.

<sup>12</sup> “Si bien el vasto legado teórico de Eisenstein erróneamente insinúa que la elaboración de su arte siempre era acompañada por el rigor metódico, en la filmación solía dejarse llevar por la improvisación y por ocurrencias espontáneas...” Esta es una cita de la nota 7 a pie de página que escribe Gordon (2016: 14). Su mismo método fue desarrollándose conforme trabajaba en sus siguientes producciones. No ha sido una idea hecha como un diseño, ni tampoco como un resumen de todo lo hecho. No, fue escribiendo y en esa medida ampliando su conceptualización, del “Método” (ver Vassilieva, 2017).



Y reforzando lo que digo arriba, cito nuevamente las palabras de la Alma Reed con las que se refiere a nuestro autor, cuando lo conoce:

“Eisenstein [...] tenía un fino sentido del humor, el don de conducir cáusticamente la ironía y una personalidad de lo más agradable.”

Orozco no será menos sarcástico y con un humor negro importantísimo. Primero, le dirige una carta en tono de “cuate” y luego al final, para despedirse y desearle que su viaje a México sea productivo, le dice, cito:

“Le deseo que su permanencia en México sea de lo más agradable y fecunda para usted y que si lo asaltan en un camino, no sólo no sufra daño alguno, sino que pueda, cómodamente, filmar el episodio con todo y muertos.” (citado en Aurelio de los Reyes, 2002:142)

Eisenstein compaginó y compartió el punto de vista de los artistas sobre la Revolución Mexicana, porque además de mirar la posibilidad de transformación, se les hacía un enredo lacónico de lo más cruel porque poco cambiaría. Una mirada ‘grotesca’, burlona. Quizá por eso también fue que la película no haya gustado mucho al gobierno mexicano que había santificado la Revolución Mexicana como aquello que nos había liberado del caciquismo y la barbarie.

Termino esta sección con lo Eisenstein declaró a un periódico en 1930 sobre su película mexicana: *No tengo alguna idea preconcebida de antemano de lo que mi cinta será*. Tenía claro que su atractivo por México estribaba en su interés por la vida primitiva<sup>13</sup>. Asunto, entre otras cosas, que se trata en la segunda sección, por ahora puedo concluir esta sección reforzando mi idea de que el montaje no era algo preconcebido, y el dibujo le auxilió para ir planeando en la acción lo que será su pensamiento práctico puesto a trabajar; cito:

“... Eisenstein siempre consideró que el dibujo bien podría ser el mejor medio apropiado para una exploración, libre, irrestricta y desinhibida de las posibilidades del montaje de diferentes tomas dentro de una secuencia filmica, o del montaje de diferentes ejemplos y argumentos dentro de un texto teórico. ...” (Somaini, 2016: 10)

Un recurso que contribuiría a compaginar el movimiento y la emoción como claves para mover al público o, mejor dicho, con-moverlo. Un modo de orientar a su

---

<sup>13</sup> Brevemente, cito aquí las palabras de Agustín Aragón Leyva, asistente de Eisenstein, que coinciden con el uso de la imagen para expresar lo inexpresable: “Es una forma plástica que expresa gráficamente, por la colisión de las imágenes, lo que es gráficamente inexpresable.”



espectador en la dirección del pathos. Dice Somaini, que justo esto es lo que hace que se pueden conjuntar los planteamientos del *pathosformel* de Aby Warburg y las raíces sensoriales de la transformación humana que buscaba Eisenstein.

Si el montaje de atracciones, un modo de ver el impacto del “juego de las pasiones” en el público, constituyó el inicio de la excursión del cine por el teatro, Eisenstein se propone provocar un choque psíquico en el público y “experimentalmente regulado y matemáticamente calculado” (Eisenstein & Guerold, 1974: 78). De este modo, transcurre su quehacer, un pensamiento que se va haciendo y simultáneamente un cálculo en el que usa todos los recursos a mano: diagramas, dibujos, tomas de escenas y metros de cinta cinematográfica e ideando lo que vendrá. Así es como trabaja un artesano, que, en el caso del cine, lo entiendo como “principalmente acrobático<sup>14</sup>” (íbidem, p. 79). Eisenstein en su pensamiento sin descanso buscó que los “movimientos expresivos” (pre-lógicos, primitivos, sensuales) no sólo fuesen asunto de quien los realiza, sino también un efecto social sobre el público en tanto es una manifestación que alcanza a los otros, que a su vez son movidos; que ese es el tema justo del siguiente apartado. Una postura que la fue construyendo de aportes desde diferentes ópticas (como Luria, Vygotsky; psicoanalistas como Otto Rank, Hanns Sacks; filósofos como Klages y más), y en momentos diferentes de su trabajo (Ver Bulgakowa, 2004) y con su equipo de trabajo que, en armonía con sus pensamientos, daba concreción a sus “improvisaciones”, pero no como felices ocurrencias, sino resultantes de esa creatividad que sólo la implicación hace posible. El mismo equipo, a veces en ausencia de Eisenstein, siguiendo sus pensamientos, era capaz de improvisar a gusto del director<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> En esos momentos, el circo, la acrobacia, la calistenia, el ballet moderno, pero también la industria mecánica, etc.; y en general, el movimiento que caracterizó al cine frente a la fotografía dio para pensar el poder del movimiento en cuanto a génesis, desarrollo, proceso y toda la dinámica que significó el recurso a la dialéctica. Que en el caso de Eisenstein tendrá una connotación muy especial y quizá única. Luego serán objeto de sus consideraciones, el guion musical, la imagen misma (luces-sombras, tomas: acercamientos-alejamientos, arriba-abajo; etc.), la escena con todo y decorados. La biomecánica del teatro de su maestro admirado Meyerhold la llevó al cine, pero tampoco le fue suficiente.

<sup>15</sup> Remito a la sección del libro de Marshall (1978, particularmente las páginas 63-86) en la que se da cuenta cómo se hizo la película del Acorazado Potemkin, y que es la voz del equipo de producción de Eisenstein, que lo acompañó en su carrera.



Para terminar esta sección, me referiré al trabajo realizado por Eisenstein sobre las Valkirias de Wagner. Se le propuso que pusiera en escena dicha obra de Wagner. Contentísimo, porque regresaba al teatro después de haberse hecho una figura de renombre en el cine, que pudo sentir que era la manera en que llegaría a expresar esta totalidad que tanto buscó: conjuntar y conjugar la música, el teatro, la pintura en lo que a escenografía se refiere, la plasticidad del movimiento en el cine con todo que para él fue el montaje en sus variantes. Y, además, con algo que buscó desde muy joven: las raíces del ser humano, así como la armonía existente entre sensualidad y pensamiento, la unidad del hombre y el mundo, del hombre con su dualidad de reactivo y proactivo. Así lo dejan ver los dibujos que sirvieron de bosquejos, así lo deja sentir la fotografía en la que Eisenstein está en escena supervisando a sus actores y la sincronización entre música y drama; así lo dejan apreciar la riqueza de sus ideas en sus guiones, pero también en sus memorias sobre cómo hacía su trabajo. Prueba, según yo. Que valida el título de este escrito: un pensamiento que se va pensando (cfr., Bartlett, 1992; Motazedian, 2021).

El hecho constatado por los analistas del Montaje de que Eisenstein fue poco sistemático, a veces vago o ambiguo, fragmentario; no significa que su imposibilidad de seguir un guión al pie de la letra no le haya llevado a esto que expresa Robert Robertson “su brillantez para improvisar” y *su enorme capacidad para monólogos interiores que devienen de un flujo de consciencia resultante en un chorro magmático de ideas*. (Robert Robertson, 2009; págs. 1 y sigs.)

## **2. PENSAMIENTO PRIMITIVO, COLLAGE, EXTASIS; PENSAMIENTO EMOCIONAL**

Tomar notas, hacer apuntes, realizar un dibujo, escribir ideas sueltas, fue esa improvisación de un hombre creativo que sin duda fue planeando sobre la marcha. ¿No es así como trabaja un artesano? (ver Sennett, 2008) Y vaya que Eisenstein ideó y se dedicó con gran empeño en escribir su *METODO*, libro o tratado en donde busca crear una teoría de la totalidad: de la sensibilidad con el intelecto. De ahí su afán por construir un “libro esférico”, en donde se trate de la unicidad de la diversidad, de la



lucha de opuestos para entronizarse, de la forma en cómo el movimiento en espiral es la posibilidad de la conjunción de las diferencias (ver Cervini, 2017).

Y si se dice que parte de este pensamiento primitivo, como el de los niños, es un pensamiento *sincrético*, es porque se contrapone a la ciencia, al discurso racional, a la argumentación con evidencias. Olivier Debroise (1991) señala que el sincretismo es una serie de malentendidos, de desencuentros. Y se parece en mucho a lo que refiere Baumgarten de ese pensamiento ligado a la sensibilidad, que no tiene regla, que no termina de constituirse. Sólo diré aquí que los psicólogos me reprocharán que qué ando metido en esto, pero como confeso sociocultural, me interesa poder entender los vericuetos de la cultura en nuestro país para poder entender a quiénes se cruzan en mi camino. Vuelvo al Eisenstein que estando en Alemania, y con una fascinación y contrato para ir a Hollywood, terminará luego por llegar a México.

Veamos lo que fue a experimentar a Alemania, además de acudir a una clínica psicoanalítica donde se abordaba o, quizá sería mejor decir, donde se trataban asuntos tabúes en ese entonces: *el andrógino*, que para Eisenstein era la expresión de la unidad primitiva.

Conoce a Kurt Lewin uno de los grandes psicólogos gestaltistas que proveía uno de los vídeos más importantes en el desarrollo de la infancia y que tenían que ver con las fuerzas en oposición para la acción (van Elteren,1992). Justo lo que él, Eisenstein, había podido sentir-experimentar y expresar en sus películas. La tensión de una acción que acaba de consolidarse se resuelve en medio de fuerzas que coliden porque aún no hay seguridad en la meta. Comparto aquí la dirección de Youtube de uno de los episodios grabados por Lewin y que entusiasmaron a Eisenstein porque podía contar con una sugerencia más compleja que sencillamente las reacciones reflejas o los complejos asociativos como aspectos primitivos que determinan el actuar. Hay que mirar con detenimiento la explicación de Lewin que atraparé a Eisenstein y fascinará para dar cuenta de lo que él buscaba: un modo de comprender la provocación de las reacciones en público manejando la superposición de imágenes contradictorias: [Field forces as impediments to a performance.mov](#)

[Principio que en otro momento Eisenstein reconocerá y evocará la unidad del todo con unos componentes que no tienen sino contradicción entre ellos. Es emblemática la](#)



[“gota de agua” en Vygotsky para ilustrar ese principio en su formulación teórico-metodológica.](#)

Para Eisenstein, la violencia, la crueldad que expresan sus películas buscan revolucionar y mover de su confort al público. Asunto precisamente que es tema del siguiente y último apartado de este escrito. El horror que atrae, que embellece y que simultáneamente impulsa a la repugnancia, al destierro. Sangre que transfigura, alimento que aplaca la sed de venganza y esa antropofagia salvífica que bien podría mirarse en muchos de los rituales que aún perduran en las tradiciones de los pueblos originarios. Para el caso que he venido persiguiendo desde hace unos años, la “resistencia” de los Tastoanes de Tonalá, Jalisco. Una representación de cómo los Tastoanes sacrifican a Santo Santiago y reparten sus vísceras entre los concurrentes en forma de dulces. Parte del modo en que el conquistador es asimilado. Así sostiene Eisenstein en sus *Memorias Inmorales* la idea de que en las danzas mexicanas pervive el éxtasis de la religiosidad popular (cfr. Eisenstein, 1988: 202).

Aparentemente es muy simple su principio combinatorio del Montaje, cito:

“... Sin adentrarme mucho en los escombros teóricos de los detalles del cine, quisiera discutir aquí dos de sus rasgos. Son rasgos de otras artes también, pero en la filmación son particularmente importantes. *Primo*: se graban fragmentos de foto de la naturaleza; *Secundo*: estos fragmentos se combinan de diversas maneras. De ahí la toma (o cuadro), y de ahí el montaje. (Eisenstein, 1986: 11, subrayado mío)

Cada combinación, dirá Eisenstein, produce su propio significado. Eso le da idea de que, en el cine dos cosas juntas producen un efecto y que puede invertirse si esa combinación se altera; un modo de mirar alternativo ligado al movimiento cinemático. Ese es uno de los principios del pensamiento en complejos que constituye el pensamiento sincrético. La simplicidad mental para Eisenstein significó todo un potencial que veremos enseguida.

En el caso de Ivan el Terrible, Neuberger (op. cit.) sostiene que el montaje, para Eisenstein, tenía que conjuntar y conjugar magistralmente todos los elementos en juego, cito:

“...Eisenstein’s attempt to unify all the diverse constituent parts of a film (acting, speech, imagery, music, shot composition, editing, color, thought and feeling) was an extension of his earliest work on cinematic structure: montage.” (p. 27)



Neuberger al testimoniar que a Eisenstein le interesaba dar cuenta de la “persona” (así lo dice el preámbulo escrito de la película también) y no sólo del héroe, hace que el cineasta muestre las contradicciones a las que se enfrenta el zar Iván. Asunto que terminó volviéndose una acusación de desviar la atención, de la que se habló arriba.

Lo interesante de este manejo “sutil” fue que pudo sobrevivir a la intriga, a la persecución y al asesinato u homicidio (“suicidio”, se dijo de Meyerhold), pues dice Neuberger “...a través del lenguaje cifrado y del enmascaramiento” (op. cit., p. 33), pudo criticar al régimen estalinista sin probarle la acusación que recibía.

Dentro de la narrativa superficial se esconde otro significado, pues si bien en la primera parte se sostiene la idea de que el zar Iván hace todo por unificar a Rusia en el siglo XVI, por otro lado, se muestra a un zar:

“... Ivan as a fearful, manipulative tyrant who will carry out an unpopular policy, no matter what the cost to his people. The duality of the scene is symbolized in one of its final shots: Ivan glares sidewise into the camera, his face turned away, and the shadow of the imperial doubled-headed eagle is stamped on his cheek.” (Nueberger, op. cit., p. 33)

¿Cuáles son los recursos cinematográficos de los que se vale Eisenstein? Están en lo no dicho, en las tomas de la cámara, en los acercamientos, en las miradas<sup>16</sup>, en los gestos, en las inscripciones en el cuerpo y cómo o dónde porta esos símbolos. Y con ello, ‘destrona’ al héroe para volverlo víctima de sus propias ambiciones personales, de sus ansias de poder. Eisenstein se valió de la **ambigüedad y las contradicciones del zar** para establecer su punto de vista, su perspectiva sobre el héroe para poder resaltar a la persona. Algo que a los ojos del poder establecido era rebajar al zar (representante absoluto del poder). Con esto, Eisenstein recurre al análisis histórico de la persona. Un ¿prototipo? No, porque no es lo mismo el siglo XVI que el siglo XX y Eisenstein lo dijo en varias ocasiones. Pero tampoco la historia es una innovación total. Y ¡Vaya que si Eisenstein se documentó! Y simultáneamente ahí está él implícitamente en su personaje. Exponiéndose sin decirlo (ver Neuberger, pp. 80 y sigs.). Y ¿Cómo poder

---

<sup>16</sup> Al principio, casi todas ellas, *miradas oblicuas*, de boyardos y el Zar, de los nombrados en su primer discurso dirigido a los poderes fácticos: el círculo de los guerreros y a la Iglesia ortodoxa. Pero éstos, con su mirada oblicua están oponiéndose a los designios del Zar. Y la Iglesia, en representación del ministro que lo unge como Zar, tales miradas son de temor y desprecio porque pasan a formar parte de los designios del Zar quien dice: “la fuerza interior” hace que el Zar se engrandezca en su fortaleza y en la “fuerza exterior”, muestra su poderío para unificar a toda la Rusia.



separar al personaje de su obra sin el autor? Éste no puede desprenderse de su personaje, como tampoco éste de su autor<sup>17</sup>. Y queda claro que Vygotsky justo en el último artículo que escribe en torno al arte y el actor (1999a), se plantea estos asuntos que son aquí totalmente contradictorios. Eisenstein se ‘espejea’ pero tampoco se funde con su personaje. Y éste conserva toda su persona compartiendo algunos rasgos con su autor; o viceversa, si se quiere. Pero como bien lo dirá Bajtín (1993), llega un momento en la novela, que el personaje adquiere vida propia y obliga a que el autor ceda ante sus características.

Desde que aparece la cinematografía se afirma que su principal recurso para el manejo de la significación está en los gestos, máxime que era un cine mudo. La exageración de éstos era un recurso para que el espectador pudiera captarlos y acceder a su significado, compartirlos y encontrar una fuente de comunicación importante entre el cineasta, el personaje y el espectador.

Pero no sólo era la expresividad corporal lo que estaba en juego, más allá de los diálogos; también está el guion, las ‘puesta en escena’ y en éstas, la dinámica de las secuencias y los contenidos de acción, que son manifestación corporal situadas y recurso actoral. Así es como entiendo el pasaje siguiente:

“...Unconventional speech and exaggerated body movements join unconventional architecture and exaggerated decoration and costumes to create *Ivan’s* characters and comment on their actions. Repetition and musical accompaniment create a network of associations that link characters and events and allow us to analyze or judge them. At a deeper level, such structural elements create an environment from which we can derive the film-maker’s aesthetic and philosophic principles. ...” (Neuberger, op. cit., p. 98)

### A) ÉXTASIS EN EISENSTEIN

Más allá de las visiones comunes que el término se asocia con actos de posesión (a menudo de los dioses), una cuestión mística; hay que apelar a la filología del término: *ex stasis* (fuera del estar, desubicar, descolocar, transformar). Visto de este modo, el

---

<sup>17</sup> Vassilieva (2017) llega a decir, a propósito del gesto, que en Eisenstein es un movimiento que comparten el actor y el espectador, y en el caso del cine, también del director de la película. Justo esa era la pretensión del cineasta, poder compartir con el público sus pensamientos y sentimientos acerca de la historia y el personaje (Neuberger, 2014: 333 y sigs.)



fenómeno evoca la transformación de la situación, de la persona, del objeto, etc. Un cambio que obliga a pensar en “un ser de otro modo”<sup>18</sup>. Precisamente a eso contribuye la imagen y el uso de la escritura rápida, el apunte para no perder la idea. El dibujo, que, dicho entre paréntesis, Eisenstein sobre todo en su estancia en México dio rienda suelta a su mano para expresar eso que le urgía, porque para él la escritura o era apunte o era en reposo, con todas sus leyes gramaticales y retóricas. Lo que no quiere decir que abandonase su ironía, su broma y el tratamiento de los asuntos serios con un dejo de burla, de cinismo<sup>19</sup>.

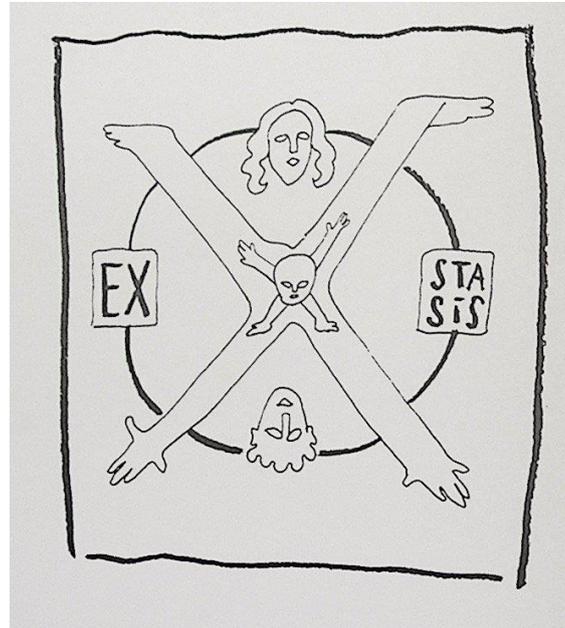
El dibujo de Eisenstein, acostumbrado al cine mudo, a lo que había que decir sin decirlo, mediante imágenes y expresiones, entre gestos y detalles o rasgos del dibujo, éste fue su modo de expresión para el andrógino, y para dar rienda suelta de aquello de lo que no se hablaba y que era su bisexualidad, y su mundo gay que ya no tuvo límites para vivirlo en compañía de sus pares mexicanos<sup>20</sup>. Pero sería ridículo pensar que sus dibujos son el lenguaje del inconsciente. La burla, la ironía, la fuerza expresiva de su trazo, el uso del color en su énfasis, ahí donde quería **mostrar** y que el espectador pusiese su **mirada**, estaba lo escandaloso, lo irreverente, lo **revolucionario**. Su éxtasis en ellos y cómo ellos tuvieron un fin que fue de tal notoriedad, que exacerbó el ánimo de quienes estaban financiando su película mexicana porque le daba largas. Los dibujos de Eisenstein en su plasticidad hacen de la imagen una que crea movimiento, por la continuidad y la ondulación de la línea.

---

<sup>18</sup> El término ruso *ostranenie*, que proviene de los antecesores del cine de Eisenstein (i.e. Victor Shklovsky, diccionario Oxford) es quizá el punto de partida para el éxtasis, puesto que es un proceso de “extrañamiento”, de volver lo familiar, extraño. Una técnica de proceder que se ha adoptado en las ciencias sociales, particularmente en la antropología a modo de poder analizar la vida cotidiana de las personas. Una actitud del observador que se sale de los causes cotidianos para poder darle su sentido y valor a lo que observa. Otro modo de ‘ver’. Cuestión que también he retomado para ampliar su consideración como un modo de percibir históricamente situado.

<sup>19</sup> Otro autor, Lary (2017) sostiene que Eisenstein, hizo del Montaje un manejo de las fuerzas dionisiacas para fragmentar, desmembrar el flujo y construir y reconstruir (renacer) de otro modo a sus personajes, a sus héroes, como el caso de Iván el Terrible.

<sup>20</sup> “Eisenstein sabía que Stalin leería personalmente su guion, por lo que escribir todo sería peligroso. Así que dibujó para Prokofiev en su lugar: la música se compuso a partir de las imágenes, que eran el guión genuino’, que capturaba la atmósfera, la horrible violencia [de Iván]”. Nikolai Cherkasov, quien interpretó a Iván, también lamentó que Eisenstein lo estuviera contorsionando para que encajara en la imagen”.



Sergei Eisenstein. *Ex-stasis*. (1932). Source: *Neravnodusnaia priroda. Tom 2. O stroenii veshchei*, ed. by Naum Kleiman (Eizenshtein 2006: 2<sup>21</sup>).

Es necesario volver al término para retomarlo en su referente psíquico, que según ---- señala Molina-Barea (2017), y retomo lo que

“... Para Eisenstein se trata de un estado psíquico intrigante: estar simultáneamente dentro y fuera de uno mismo.” (p. 81)

Hay que recurrir a otros autores para mirarle la polisemia al éxtasis. Sabemos que el término fue privativo de la religión, y ésta nos proveyó de significados importantes del término: una perspectiva mística, de posesión divina, una experiencia que sólo le era dada y vivida por quien la vivía (sufría-y-reía, amaba- y odiaba, casos como Teresa de

<sup>21</sup> “It was in Mexico that my drawing underwent an internal catharsis, striving for mathematical abstraction and purity of line”. Eisenstein used the line to great effect, especially when drawing sensual relationships between human figures. Estas son palabras de Naum Kleiman, su albacea en el Museo Central del Cine de Moscú. Pero para que no se vea el interés de la homosexualidad en sus dibujos como un asunto banal, cito estas palabras del mismo autor, finalizando su comentario: “... he aimed to traverse historical and psychological conditions to locate a form that could express his deeply humanist viewpoint.”

For Kleiman (2016), the series “Murder of King Duncan,” “Bullfight,” 1931, and “Despair,” 1937, are nothing less than a kind of “visual diary of [Eisenstein’s] inner life.” He does not regard them, however, merely as confessional or as sublimations of perverse, prelogical impulses. Rather, they represent a mode through which Eisenstein ambitiously attempted “to decipher the genetic code of the creative process itself,” always in a spirit of free play that marked him as an amateur, perhaps, but not as a dilettante.”



Ávila o San Juan de la Cruz), y no le alcanzaba el discurso para explicarla o interpretaba o se expresaba discursivamente en un modo incomprensible para los demás.

No obstante, en Bataille hay un esfuerzo por entender esta noción desde la lógica misma de la Ilustración, de lo que heredó Descartes, pues formula que el éxtasis es *experiencia interior*. Y con ello ancla el término a la vida terrenal, a lo que la persona vive, no es más una acción divina. Sin embargo, sólo es dable al que la experimenta, y es interior en cuanto que LE sucede a la persona. No es algo que pueda ser consciente pero que siente, que le arroba, que le posee, que lo extasía (lo pone fuera de sí), que para quienes conocen a tal persona, ésta se convierte en una desconocida, porque esa faceta no se muestra en su actuar cotidiano. Es una transformación que a los santos los volvió místicos. Pero en el caso del planteamiento de Eisenstein, esta transformación a donde conduce es actuar y por eso la idea de Didi-Huberman (2012) del tránsito del pathos a la praxis. No es una mera contemplación, un arrobamiento; sí, un frenesí que conduce a actuar como no se ha hecho antes. Las películas, las imágenes de Eisenstein fascinan al mismo tiempo que exasperan.

Claro es entonces que, en Eisenstein, el éxtasis es algo peligroso para el mundo establecido, por la acción de quien actúa con ese frenesí es una acción que no sólo transforma a la persona, sino que, llevándola a actuar, como no lo ha hecho antes, es poner entre dicho el mundo establecido. Quizá por eso mismo, Vygotsky termina su capítulo 7 del libro de Lenguaje y Pensamiento, con que ha descubierto que el pensamiento emocional no es un acto contemplativo, es parte de la psicología de actividad<sup>22</sup>. Por ello es que Vygotsky instaba a Eisenstein a que continuara con su trabajo artístico. Quizá sea estos atisbos que me hacen pensar que Vygotsky estaba por volver sobre enorme problema que nos heredó de los procesos primarios y superiores como una dicotomía.

---

<sup>22</sup> Esta misma idea se encuentra en la única incursión que hizo Eisenstein en la ópera y que tomando la mitología abordada por Richard Wagner, supo entender de éste, que las emociones son un basamento para la acción, la rebeldía, el disenso y el conflicto; que, en el caso de Wagner, se expresa en la música, que se vuelve visual en la ópera. Así, Eisenstein encontraba un modo de expresión de la totalidad: visión-audición-acción, emociones y reflexiones.



“... E X STA SIS is one name and image Eisenstein devised for the condition-on personal, cultural, and political levels-where extremes of history intersect and the individual is excised, an outcome that is a perversely joyous release, given the circumstances impinging upon him.” (Goodwin, 2000: 553)

***B) México y su vuelta a la URSS, Iván el Terrible, a modo de ejemplo sobre las emociones, las imágenes y el pensamiento emocional.***

Venía con una ‘sugerencia’ derivada de la visita de Mayakovski a México en la que se opinaba que este país era uno en vías de modernización y con una fuerza que se deja sentir en los murales. Pero también Eisenstein se hizo a la idea, que estaba en boga en Europa que todo lo que no era ese continente rezumaba ‘primitivismo’, es decir, una fuerza pujante que tenía contenido un potencial de cambio, y desde lo que era su herencia cultural. Un sincretismo, se dijo casi inmediatamente, que daba cuenta de esa indiferenciación que eran el choque de dos culturas. Un sincretismo, que veremos es más que lo pudieron decir en su momento los tres grandes psicólogos de ese entonces: Piaget, Wallon y Vygotsky; quienes partían del abordaje antropológico pero que terminaron ciñendo a la infancia el pensamiento sincrético y con un nulo o casi nulo abordaje de una cultura que permea el modo de ser, hacer y pensar, de la gente. Así, el sincretismo no es una propiedad de la psicología infantil, es algo que se manifestará en el hacer y en el pensar de las personas prácticas. Es aquí en donde radica precisamente mi interés porque el primitivismo y el sincretismo tuvieron tal desarrollo en las artes del pueblo conquistado de la Nueva España, que podía percibirse que en la impostura de la religión se colaba el pensamiento de los pueblos originarios. Tal como lo ha estudiado Gruzinski, y es palpable en algunas iglesias como la de Ixmiquilpan, Malinalco, y muchas más o en esas otras manifestaciones artísticas, como la danza y sobre el tema de Santo Santiago, que Araceli Campo y Louis Cardaillac (2007) investigan que prolifera por todo nuestro país y como un sincretismo expresivo indo-hispánico; que aún hoy podemos ver que empieza a florecer ese pensamiento por sí solo ya sin tanta represión. Tal y como Warburg pudo percibir entre la cultura Grecolatina y las artes prohijadas por el Papado de los Siglos XIV y XV.



Esa fuerza pujante se advierte en esa cinta que hasta recientemente conocemos, esa violencia contenida que se manifestó con el surgimiento del Ejército Zapatista de Liberación nacional en 1994. Y que quiérase o no, ha hecho un parteaguas en mostrarnos que la República Mexicana es un mosaico de culturas que tienen por bandera la “resistencia”. Ese pensamiento sincrético fue el que Eisenstein mismo aplicó para rodar esos cuatro grandes episodios de que está compuesto ese bricolage: “¡QUE VIVA MÉXICO!”, rodada en 1932. Y que no hace mucho se desenlató, para sorpresa de lo que somos los mexicanos. Eisenstein, en sus *Memorias Inmorales*, termina el volumen 1, valiéndose de las siguientes palabras de Carleton Beals (emparentado con Annita Brennen<sup>23</sup>, hermano del antropólogo Ralph, estudioso de nuestras culturas) y que dan cuenta, creo, de eso que absorbió de tales autores y que resumen lo que he planteado, cito:

*La Vacilada, es una combinación de lo ridículo y lo sublime, de vulgaridad y perezas, de belleza y fealdad, de espiritualidad y animalidad, ... La actitud del mexicano ante la vida, la muerte y el sexo, dominada por la vacilada, está imbuida de una irresponsabilidad poética y desafía a la lógica simple, las cosas serias lo dejan sin cuidado y las insignificantes adquieren enorme gravedad. Esto es una distorsión agradable y autoprotectora, una destrucción creativa de los valores tan apreciados por el espíritu europeo”. (aparecido en la nota 6 del **encuentro con México** apartado último de este primer volumen traducido por Tatiana Bubnova, 1988: 455).*

Su visión, casi idílica de México, le hará expresar en otro momento que su esfuerzo cinematográfico era un poema. Un poema que daba cuenta de las contradicciones existenciales, así como de esa vida salvaje y primitiva, moderna y civilizatoria que era México en sus tintes regionales.

Habría que darle un reconocimiento a Nikita Lary, quien en su escrito “*Tragedic Interconnections and Intersections*” (2017), entra a mirar microscópicamente el tratamiento fílmico que Eisenstein le da a su “*Ivan el Terrible*”. Película que habrá de sumirlo en un profundo mar de sentimientos encontrados, pero a la vez con un orgullo de haber salvado su bolchevismo y misión revolucionaria, a pesar de estar a punto de sufrir la purga de entonces, junto con los reclamos de Stalin.

---

<sup>23</sup> Escritora que promovió la cultura mexicana, particularmente las artes populares y que, para muchos autores, es quien inspira en buena medida a Eisenstein en su dirección y en las cinco partes que formaban su película.



El ambiente político es espeso, Eisenstein mira al Zar Ivan en clave Staliniana y éste se siente aludido. Traen la historia al presente y se enfrentan las posiciones. Un film por encargo y que con todo Eisenstein le imprime su sello. Los problemas no están en los diálogos, los problemas no están en el tema del Zar implacable. Están, dirá uno de los funcionarios que interroga a Eisenstein, en el manejo del “psicologismo” que hace el director.

Resalto esta acusación porque ¿cómo es que un director puede producir un **tipo psicológico**, con las sutilezas y los recursos del cine? Esta misma idea recorre parte de los argumentos de Joan Neuberger (2003) para posicionar las posturas encontradas entre Stalin y Eisenstein. Dice Joan:

“... The film contains the director’s current thinking about the origins of personality and individual psychology, the process of artistic creativity and spectatorship, and the ways cinema might enable transcendence, or what he called ekstasis (ecstasy). Dense networks of repeated and inverted images, imitations of animation, strange and exaggerated gestures, masks and disguises, cross-dressing and character substitutions work together (or against each other) to form a shifting, layered series of episodes that comment on all of these subjects at the same time. Understanding this unusual structure and distinguishing the various conceptual strands it contains is another of the puzzles Ivan the Terrible presents.”  
(p. 3)

¡Cómo no! Si Eisenstein desnudaba la ambición de la persona del zar, que hizo hasta lo indecible y puso en duda la moral para lograr erigirse en el Zar de Todas las Rusias. La violencia está enraizada en la Naturaleza Humana concluía Eisenstein. Es el Pathos de la existencia.

Eisenstein, para producir esta película, se documentó, hizo bocetos, dibujos, diseñó escenas, añadió, cambió, precisó. Podía trabajar toda la noche en su guion, y en el día demandaba de sus actores repetir una y otra vez una escena. Miles de metros de cinta que luego había que editar (montar).

Aunado a esa producción febril, se encontraba la política persecutoria, las acusaciones y sospechas. Todo esto, para hacerlo aún más problemático en recursos, ocurría en medio de la guerra.

La primera parte fue premiada, la segunda se tijeeteó y con tantos ires y venires, problemas de salud, se retrasó, pero también se puso entre dicho. Ah, y la música de Prokofiev.



Eisenstein, al acercarse a la Historia, vio al zar Iván como hoy vemos a los niños que sufren de eso que Hundeide (2007) y Braten (2013) advierten que es el mal de la gente mayor: una perturbación en la “zona de intimidad”, dice el primero; y el segundo refiere que se han roto los hilos de la empatía. Desde entonces se va gestando una personalidad macabra, pero al mismo tiempo envolvente, como la del Zar (y ¿por qué no la de Stalin?). Mas no sólo eso, sino también, Eisenstein nos pregunta qué sucede “*cuando amamos, sentimos afecto, atracción sexual, coraje, soledad, odio, desconfianza y el deseo de venganza política. ¿cómo están sesgadas genéricamente los afectos y las rivalidades políticas? ...*” (Neuberger, 2019:3). Por supuesto que estas preguntas que apuntan al pathos de la existencia se acompañan de jocosidad e ironía, tratando de desmitificar al zar-mito.

Justo lo que Eisenstein hace es conjuntar y conjugar “...la forma artística, la experiencia individual, los patrones históricos y las realidades políticas que se constituyen mutuamente.” (op. cit., p. 5). Un ejercicio metódico de su filosofía práctica y de su manera de entender a la persona. Interesantes son las razones que esgrime Joan Neuberger para mirar cómo Eisenstein encaró la ‘tarea’: por supuesto que se le encargó realizar la película para exaltar la figura del zar como un héroe que “unificó a todas las Rusias”. Lo hizo, pero no como se hubiera deseado, que insinuara que eran tiempos similares. La misma autora, en otro momento (2014) reconoce que Eisenstein hizo ver a la persona del zar con todas sus contradicciones, lo que le sucede a un ser autoritario, tirano y cruel. Cuáles son sus tormentos personales, pero también lo que está construyendo en torno de él como odios, resentimientos, traiciones, etc.) y eso no estaba en los planes y menos que hiciera ver los problemas a los que se enfrentó el Zar. Eisenstein sabía que su integridad estaba en peligro, pero también supo saltar los límites no sin tensiones. Al fin de cuentas, le divertía sentirse que amenazaba al sistema y a su venia le estaba escudando su fama internacional, que también era de amor y odio. Así había sido su actuar en México y le divertía enormemente esa vigilancia de Adolfo Best Maugard, le servía sobremanera la actitud de Manuel Álvarez Bravo y de Alfredo Ramos Martínez. Se divertía de lo lindo con su amigo Diego Rivera, con quien compartía sus ideales bolcheviques. Pero no era sino ‘reservado y ensimismado’. Así



que nadie pudo acusarlo de traición, menos de desleal. Fue fiel a su idea de dar con las raíces del pathos existencial.

Que Eisenstein haya aceptado producir una ópera teatral de Wagner no fue sino ocasión para pensar el mito en imágenes musicales, para mirar cómo se encarnan las emociones y se expresan tangiblemente (ver Rosamund Bartlett, 1992, especialmente la página 61) y junto con ello, darle contexto mediante el decorado y la escenografía, que había aprendido desde que fue alumno de Meyerhold y que sacó partido de ello en sus películas. Por lo demás, su interés en el mito y su agudeza para mirarlo como un estado primigenio del comportamiento humano en su dualidad (pathos y ethos) lo puso en obra con su fascinación por lo que experimentó en México.

### ¿POR QUÉ HEMOS EMPEZADO POR EL FINAL?

Terminaré con el principio. Eisenstein es considerado un gigante en la composición. El cine, rudimentariamente aparece como sucesión de imágenes; es decir incluir el tiempo en la fotografía. Un aspecto que le dará ritmo y cadencia a la presentación de las imágenes. Dicho de un modo común, era darle vida a la imagen. Una imagen que congela el tiempo, que eterniza el momento y a veces aislándolo de toda circunstancia o situación, al ser “acompañada de tiempo”, se le daba dinamismo, se adquiría un aspecto procesual y finalmente le daba vida a lo estático. Ese fue uno de los grandes descubrimientos del cine y que permitió inducir “realismo” a lo “momificado”. El símil con los fenómenos psicológicos y tomando en cuenta lo planteado por Vygotsky en el pensamiento del sentido común; la sucesión de acontecimientos sencillamente se podría “simular” con poner una cosa tras otra, como el niño que pone una cosa enseguida de otra. A Eisenstein le parecía que el cine era como volver al pensamiento primigenio: sobreponer imágenes que además acompañadas de sonido en su cadencia y ritmo; le parecía que el **montaje** era una forma manipulable sencilla para que fuese el espectador quien las conjugara en su interior, les encontrase sentido. Eisenstein pronto descubrió que la imagen en movimiento podría estar ambientada con sonido y que éste podría añadir un valor emocional. Dicho de otro modo, los parámetros propios de la música: ritmo, cadencia, intensidad y duración podrían añadirse a la visión. La imagen fotográfica es más para verse, y fue precisamente la óptica que se dedicó a derivar los



principios desde el Renacimiento con la Cámara Oscura. Así pues, además de la vista que era estimulada para mirar el movimiento, se añadía la audición. Y habría que añadir que los fenómenos auditivos son invasivos, atmosféricos. Actúan en el momento y por lo mismo son evanescentes; pero con ello tendrán un gran impacto en mirar una imagen. Se hará algo que hoy se considera como intersensorial hasta llegar a intentar incluir toda la sensibilidad ligada a la estimulación sensorial. Eso que hoy se considera como háptico y que tiene un impacto importante en quien lo percibe, no sólo en cómo se produce. Y eso era uno de los grandes objetivos de las artes del siglo XIX, mirar, como lo había formulado Vygotsky en su libro de *Psicología del Arte*, que uno de los parámetros a considerar en la filosofía del arte el lugar del espectador, de la audiencia no como un ente pasivo, sino como un participante activo que permitiera entender que mediante estos fenómenos del cine podría provocarse la acción del espectador. Se evaluó que el cine era un instrumento poderoso de persuasión, de impulso a la acción. Fenómenos que actualmente son más contundentes con lo que se sabe de la neurofisiología cerebral, especialmente de las llamadas “neuronas reflejas o espejo”, porque con su estimulación preparan para actuar y no sólo como aspectos puramente imitativos.

Así, Eisenstein en su pensamiento analítico habló de montaje y de diferentes tipos: métrico, rítmico, tonal, armónico y cognoscitivo o intelectual. Y que todos ellos como conjunto tendrían un efecto dialéctico y contradictorio que bien podrían llevar a la meta apropiada o tener que buscar y dar un rodeo para alcanzar esa meta. Justo como se maravilló de los fragmentos de vídeo realizados por Kurt Lewin para ilustrar cómo en la acción, una niña tiene que ensayar para encontrar la manera correcta de sentarse en un asiento. Además de probar el impacto que tenía la filmación para el análisis y el método que estaba inaugurando Lewin para la investigación de la acción en su medio, dicho autor se valía de su modelo de un campo de fuerzas, para ampliar eso que Eisenstein había aprendido con Vygotsky y especialmente con Luria: que la analítica del pensamiento infantil tenía que ser complementada con una visión de totalidad como la que proveía el planteamiento de Lewin.

Y estamos hablando de ese cine que Eisenstein realizó que era un cine mudo, en el que la expresividad de la imagen corporal, las condiciones atmosféricas, junto con la



música deberían actuar para lograr los efectos que se proponía. Justo cuando los personajes hablan por sí mismos, como diría uno de los analistas del cine mexicano, que era como eternizar a la persona, revivir a un muerto que hacía mucho tiempo habría abandonado el mundo. Dicho de otro modo, la vitalidad habrá de ser, como lo sabemos ahora gracias a los estudios de Daniel Stern (2010), que son aspectos que están a la base de toda la reactividad humana e igualmente son importantes en su relación con el mundo. Puesto que cuando se observa un objeto en movimiento, se le atribuye una vitalidad si no hay un objeto aparente que lo mueva.

Pero no terminaré este escrito sino con un planteamiento aporético que nos lleve a pensar que la psicología mucho le debe a las artes su avance en el conocimiento del ser inquietante que es el humano.

## VUELTA OTRA VEZ

Y en esta vuelta, quiero mostrar con un ejemplo, el poder persuasivo de la acción que Eisenstein logra imprimir en su actor novato en la filmación de una de las escenas que se rodó en las costas de Colima para la parte de Zandunga. Esta escena fue descrita por un periodista local que en su crónica dejó estas palabras que ahora yo retomo de De la Vega-Alfaro (2007), cito:

*“...He vivido diez días, al margen de sus actividades, a veces, en otras ocasiones como ayudante, voluntario y encantado, he visto el desarrollo de la parte que aquí ha venido a hacer de su película. He tenido oportunidad de apreciar su técnica, su seguridad para escoger tipos, y el magnífico ojo para escoger los escenarios. ...*

*En Cuytlán se hizo una escena: al ver la manera como la lograron en toda su perfección, sin ningún truco, sin ningún recurso fraudulento, comprendí el éxito que tendrá el film cuando esté terminado.*

*Para que se entienda mejor diré que no buscan actores. Los actores los toma de la vida real, haciendo que cada uno de ellos, haga de la cámara exactamente lo que podría hacer en la vida real. De ahí la intensidad realista de sus películas. ...es la historia de un matrimonio de clase humilde.*

*Escogieron un tipo de muchacho, fuerte, sano, y bien construido y de facciones agradables de acuerdo con el tipo nuestro. Se prepara la cámara, se ponen reflectores, se coloca sin hacerle ninguna explicación como fondo las magníficas hojas de una palmera.*

*Y ya todo listo, surge una voz sugestiva de Eisenstein que después de ordenar “¡Cámara!” empieza a explicarle una historia al improvisado actor, pero, en su poco español las palabras nada significan, es su gesto, sus movimientos, su personalidad en su palabra, que hacen que la cara un poco asustada del sujeto, vaya tomando gestos,*



*actitudes y ademanes que a los que vemos y sabemos que el fin que el director propone sorprende por su preciosa naturalidad y las insospechadas cualidades del actor del humilde peón. Pero ese peón, ha recibido el soplo magnífico del genio. Se ha convertido de pronto en acción. Es la idea del movimiento (...)*<sup>24</sup>

Llama la atención este extracto del experto de la Vega Alfaro, porque fue la forma de trabajo común de Eisenstein en sus filmaciones. No recurrió a actores preparados, sino que escogió a personas de las localidades para que fungieran como sus personajes. Y lo que aquí detalla el periodista al que alude la nota es el manejo de su dirección. Recordemos que antes de ser cineasta, fue alumno de Meyerhold y sabía del manejo del cuerpo y la “biomecánica”, una técnica depurada de lo que Stanislavski pretendía con el manejo del cuerpo para producir el gesto, la actitud, el sentimiento que debía aflorar en el personaje y que tenía que ser transmitido al actor. Y este, por vía de mimesis y de ir reproduciendo con esa “inmediatez sentida” (Bräten, 1998), lo que ve-siente que el director le ‘dicta-modela-y-capta’, separa para expresarlo a gusto del espectador. Es ejemplo, que el cuerpo en su gracia es capaz de producir en quien observar esos “movimientos reflejos” (reflejados, no de estimulación pavloviana), reflejados para que a su vez lleguen al espectador.

Resalta, por lo demás, la observación del periodista de que el actor, a punto de adoptar la personalidad del personaje, quizá poniendo más atención a lo que mira hacer al director, se apropia de esos movimientos gráciles del personaje para que la escena se realice.

He querido sostener en este escrito que Eisenstein encontraba en la fuerza pujante de la resistencia, un modo primitivo de actuar, de resolver los problemas, de encontrar salidas inesperadas: violentas, sagradas, místicas; el sexo era, al menos en Zandunga, la primera parte de ese proyecto de cine mexicano, de una transparencia que no sólo le gustó y le atrajo, sino que todo apunta a que también lo practicó y lo expresó abiertamente en sus dibujos. El poder era igualmente bruto para enfrentar esas resistencias y ese era el ejemplo de primitivismo que se vivía en México. Y bien podría

---

<sup>24</sup> Neuberger (2017) relata cómo Eisenstein no sólo hacía coincidir el gesto con la emoción y los pensamientos internos; sino que eso le daba facilidad para comunicarse con sus actores y que éstos pudieran actuar como él quería. Un maestro del manejo y la transmisión de emociones. Dominio que aprendió de su maestro de teatro: Meyerhold, y la figura dominante, Stanislavski. Un control del cuerpo y sus movimientos; base de la vida y de la expresividad en su unidad.



decir, según mi argumento, el primitivismo, el sincretismo no son privativos ni de los niños, ni de los pueblos ‘primitivos’ sino que es un modo práctico, caleidoscópico en el que se anudan una disposición para la acción pronta, así como un pensamiento que recurre a lo que está a la mano, que goza y disfruta de cada escena, de cada acción que observa y que intenta llevar a la pantalla. Y si en el montaje hay un arte de composición que permite apreciar que el arte es también una composición de elementos que en conjunto producen un embelesamiento, entonces sería vano separar la artesanía del arte y tratarlos por separado. El arte del artesano es un *bricollage* que combina elementos de raíz indígena con aspectos coloniales sin sentir que están en disparidad. Al fin y al cabo, México es expresión de esa dualidad. Ese es el principio del cubismo y así operó el Renacimiento Mexicano a través del muralismo (Cfr. Salazkina, 2007; p. 50 y sigs.)

Diría que estoy intentado interpretar el modo de ser del cineasta ruso y de ese mundo al que pertenecía y que le atraía como un mundo que transformaría el *statu quo* de la modernidad y sus subterfugios. Una interpretación que apela igualmente a su ideología y a su modo de actuar, una alegoría como todo pensamiento práctico que insinúa, que dice sin decirlo. Así procede la persona práctica, pronta a la acción. Mi clave es sociocultural, porque Eisenstein recurre a la psicología del espectador y a la manera en cómo se crea la imagen desde la perspectiva simple del pensamiento del que el montaje es un ejemplo: un pensamiento que aún no hemos explotado del todo los psicólogos: *el bricollage*. Retomo, a guisa de apoyo a lo que digo, una vez más, las palabras De la Vega-Alfaro (1994) para terminar este escrito con sus palabras: *No es exagerado decir que experimentó tal profunda revelación de sí mismo en México que parecía como si el "alma" de un pueblo hubiera tocado a su propia alma y se hubiera convertido en parte de ella. Encontró en México y en forma concreta el lugar que lo sintió como su "hogar" espiritual*". Pero yo diría más, México vino a confirmarle que ni la Revolución Rusa en Manos de Stalin, ni la Revolución Mexicana habían cumplido con sus ideales. Y eso lo prueba su narración sobre la vida de los hacendados y la enorme esclavitud que prevalece. Una violencia que ahoga toda fuerza vivificante; pero que siembra la semilla de la justicia haciendo de la injusticia un escándalo reprochable por la brutalidad con la que se ejerce. De ese modo creo que confirma que las fuerzas primitivas que todos tenemos como un recurso primario están ahí como un enorme



potencial para buscar la libertad que no dan ni las luchas ideológicas ni las revoluciones armadas. Algo similar se verá en Zandunga, esa fuerza del eros que hace brillar el encanto. La sutileza con que trata este asunto Eisenstein en su filmación deja abierta la puerta para que en el dibujo exprese eso que sigilosamente cuidó en su cine. Se cuidaba de la mojigatería de Stalin y del gobierno de México, que vigilaban sus pasos. Pero que dio rienda suelta en sus dibujos.

Comparto cierto halo con Salazkina (2007), pero mi ángulo de visión no es el mismo. Y aquí lo dejo en la medida que la gente que se ha dedicado a Eisenstein lo mira como una reliquia, como parte del engranaje de la revolución hacia la modernidad. Yo asumo que si Eisenstein es atractivo ahora es porque hay muchas cosas que aprender de él y seguir le.

Espero que el texto haya sido convincente para entender que Eisenstein no pretendía representar los cambios ni en su país ni en México. Lo que hizo fue poner su propia perspectiva, su manera de mirar, de percibir y con ello establecer su propio punto de vista. Al fin de cuentas, el manejo de imágenes y su composición o montaje es provocador y espera que el espectador haga lo mismo. A lo que se decía opuso las imágenes. Más allá de la visión oficialista que buscaba no sólo dar fe sino construir símbolos para eternizar la Revolución de Octubre y santificar los cambios socialistas. Termine acompañado de las palabras de Bulgakowa para ‘caracterizar el criterio de quien no sólo buscó apoyarse en la psicología para hacer de ésta, un arma de resistencia: “... *philosophy, like cocaine, kills joy but releases from pain. ... the legend of a warrior who saves all his strength for a future deed and suffers humiliation in the meantime. ...cooled his youthful bent for pathos with irony*” (Bulgakowa, 2001:226)

## BIBLIOGRAFIA

- Bajtín, M. (1993). *Estética de la Creación Verbal*. Siglo XXI Editores.
- Bartlett, R. (1992). The Embodiment of Myth: Eizenshtein's Production of "Die Walküre". *The Slavonic and East European Review*, 70 (1):53-76. Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/4210865>.
- Biggart, J. & Bulgakowa, O. (2021). Sergei Eisenstein in the Proletkult. *Cultural Science Journal*, 13 (1): 70-84 DOI: 10.2478/csj-2021-0006



- Bräten, S. (1998). *Intersubjective Communication and Emotion in Early Ontogeny*. Cambridge University Press.
- Bordwell, D. & Thomson, K. (1995). *El Arte Cinematográfico. Una Introducción*. Paidós.
- Braten, S. (2013). *Roots and Collapse of Empathy*. John Benjamins Publ. Co.
- Bulgakowa, O. (2001). *Sergei Eisenstein. A Biography*. Potemkin Press.
- Bulgakova, O. (2004). Sergei Eisenstein et son “Berlin Psychologique”: Entre Psychanalyse et Psychologie Structurale. *Slavica occitania*, Toulouse, 18: 213-242.
- Bulgakowa, O. (2005). *Eisenstein, the Glass House, and the Spherical Book. From the Comedy of the Eye to a Drama of Enlightenment*. <http://www.rouge.com.au/7/eisenstein.html>
- Bulgakowa, O. (2013). From stage to brain: Montage as a new principle of scientific narrative. *Sign Systems Studies* 41(2/3): 200–218.
- Bulgakowa, O. (2020). Eisenstein as Curator. *Sense of Cinema*, 93. 28 págs. <https://www.sensesofcinema.com/2020/feature-articles/eisenstein-as-curator/>
- [Campos, A. y Cardaillac, L. \(2007\). \*Indios y cristianos. Cómo en México el Santiago español se hizo indio\*. Itaca.](#)
- Cervini, A. (2017). One book, several books: Method and Eisenstein’s library. En J. Neuberger & A. Somaini (Eds.), *The Flying Carpet Studies on Eisenstein and Russian Cinema in Honor of Naum Kleiman*. (pp. 97-102). Editions Mimésis.
- Debroise, O. (1991). *El Corazón Sangrante*. Institute of Contemporary Art; Seattle, Washington: Distributed by University of Washington Press, pp. 12-62.
- De la Vega-Alfaro, E. (1994). Eisenstein y su concepción de la Historia en el proyecto inconcluso de ¡Que viva México! *Film-Historia*, Vol. IV, No 1: 31-43.
- De la Vega-Alfaro, E. (2007). Breves notas sobre los amores «ilícitos» de Eisenstein en México. [http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias\\_detalle&id\\_noticia=6530](http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=6530)
- De Los Reyes, A. (2002). Eisenstein y Orozco: una relación de mutua admiración. *Anales de Investigaciones Estéticas*. No. 80, pp. 129-146.
- Didi-Huberman, G. (2012). Pathos et Praxis: Eisenstein contre Barthes. *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinema. No. 67, pp. 8-23.
- Eikhenbaum, B. (1982). Problems of Cine-Sytilistics. *RUSSIAN POETICS IN TRANSLATION Volume 9: The Poetics of Cinema*. (Translated by Richard Sherwood) [https://monoskop.org/images/0/08/Eikhenbaum\\_BM\\_ed\\_The\\_Poetics\\_of\\_Cinema.pdf](https://monoskop.org/images/0/08/Eikhenbaum_BM_ed_The_Poetics_of_Cinema.pdf)



- Eisenstein, S. M. (1947). The Magic of art. Moscow, 8. VII. 1. 5 pp. Introduction and Translation by Julia Vassilieva. En Pia Tikka (2016), *Culture as Organization in Early Thought*. Spherical Book Platform. Crucible Studio's Tangential Points Series <http://crucible.org.aalto.fi/spherical/> Pp.216-220.
- Eisenstein, S. & Gerould, D. (1974). Montage of Attractions: For "Enough Stupidity in Every Wiseman". *The Drama Review: TDR*, Vol. 18, No. 1, Popular Entertainments, pp. 77-85 Published by: The MIT Press.
- Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1144865>
- Eisenstein, S. M. & Nijny, V. (1973). *Lecons de Mise en Scene*. France: Institut de Formation et d'enseignement pour les métiers de l'imagen et du Son.
- Eisenstein, S. M. (1986). *La Forma del Cine*. Siglo XXI Editores (traducción María Luisa Puga).
- Eisenstein, S. (1988). Yo. Memorias Inmorales 1. (Trad. Tatiana Bubnova). Siglo XXI Editores.
- Ginzburg, C. (1999). *El Queso y los Gusanos*. Muchnik, Editores.
- Goodwin, J. (2000). Eisenstein, Ecstasy, Joyce, and Hebraism. *Critical Inquiry*, 26 (3): 529-557.
- Gordon, S. (2016). Sergei Eisenstein: ¡QUE VIVA MÉXICO! (1930, obra inconclusa). (11-38). En Ch. Wehr (Ed.), *Clásicos del cine mexicano 31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente*. Iberoamericana-Vervuert.
- Hofmannsthal, H. von (1921). El Reemplazo de los Sueños (una pequeña reflexión). Epublibre.
- Hundeide, K. (2007). When empathic care is obstructed: Excluding the child from the zone of intimacy. In S. Braten (Ed.), *On Being Moved: From mirror neurons to empathy*. (pp. 237-255). John Benjamins Publ. Co.
- Lary, N. (2017). Tragedic Interconections and Intersections (pp. 197-202), en J. Nueberger & A. Somaini (Eds.). *The Flying Carpet. Studies on Eisenstein and Russian Cinema in Honor of Naum Kleiman*. Éditions Mimésis.
- Kleiman, N. (2016). <https://www.kinoklassikafoundation.org/project/love-lust-laughter/>
- Marshall, H. (1978). *The Battleship Potemkin: The Greatest Film Ever Made*. "The Shooting of the Film". Avon Books. Pp. 63-86.
- Molina Barea, M.C. (2017) "Eisenstein y El Greco: la cinematografía del éxtasis". *Escritura e Imagen* 13, 75-94.
- Motazedian, T. (2021) The Communist Walküre: Eisenstein's Vision for Marrying German Wagnerism with Soviet Communism. *Journal of Musicological Research*, 40 (3): 183-213. DOI: 10.1080/01411896.2021.1941005
- Neuberger, J. (2003). *Ivan the Terrible*. London. I. B. Tauris. KINOfiles Film Companion 9.



- Neuberger, J. (2012) Strange circus: Eisenstein's sex drawings. *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 6 (1): 5-52. [https://doi.org/10.1386/srsc.6.1.5\\_1](https://doi.org/10.1386/srsc.6.1.5_1)
- Neuberger, J. (2014). Sergei Eisenstein's Ivan the Terrible as History. *The Journal of Modern History* 86 (2): 295-334.  
<https://www.jstor.org/stable/10.1086/675483>
- Neuberger, J. (2019). *This thing of darkness: Eisenstein's Ivan the Terrible in Stalin's Russia*. Cornell University Press.
- Oxford Reference. *Ostranenie*  
<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100256378>.
- Robertson, R. (2009). *Eisenstein on the Audiovisual. The Montage of Music, Imagen and Sound in Cinema*. Tauris Academic Studies.
- Saínez, M., A. (2021). Comunicación en la grabación de la reunión del grupo “Culturales...” (Teams, 20211019). [EXPO JUANDA SINCRETISMO Y PENSAMIENTO LITERARIO 2021 10 19 - YouTube](#)
- Salazkina, M. (2007). *In excess: Sergei Eisenstein's Mexico*. Uni. Chicago Press.
- Salguero-Velázquez, M. A. y Yoseff-Bernal, J. J. (2020). *Presencias y Ausencias Paternas desde una aproximación sociocultural de género*. FES Iztacala/UNAM.
- Sennett, R. (2008). *El artesano*. Anagrama.
- Somaini, A. (2016). Sergei M. Eisenstein: Drawing and/as Montage, in *Before Publication. Montage in Art, Architecture, and Book Design*. Park Books, pp.10-23.
- Stern, D. (2010). *Forms of vitality: exploring dynamic experience in psychology, the arts, psychotherapy, and development*. Oxford Univ. Press.
- Van Elteren, M. (1992). Kurt Lewin as filmmaker and methodologist. *Canadian Psychology/Psychologie canadienne*, 33(3), 599–608.  
<https://doi.org/10.1037/h0078734>.
- Vassilieva, J. (2006). Eisenstein and his method: recent publications in Russia. *Senses of Cinema*, 41, 1-7.
- [Vassilieva, J. \(2017\). Montage Eisenstein: MIND THE GAP. \(pp. 111-131\). B. Herzogenrath \(Ed.\), Film as Philosophy. University of Minnesota Press. URL: https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctt1mmft20.9](#)
- Vassilieva, J. (2017). Eisenstein and Cultural-Historical Theory (p. 421-441), en J. Neuberger & A. Somaini (Eds.), *The Flying Carpet Studies on Eisenstein and Russian Cinema in Honor of Naum Kleiman*. Edition Mimesis.
- [Vygotsky, L. S. \(1999a\). On the problem of the psychology of the actor's creative work. In The collected works of L. S. Vygotsky \(Vol. 6: Scientific Legacy\) \(R. Rieber, Ed.; M. J. Hall, Trans.; pp. 237–244\). Plenum.](#)



- 
- Vogman, E. (2019). *Dance of Values: Sergei Eisenstein's Capital*. Diaphanes.
- Yoseff, B. J. J. (2019). Conjunción arte y psique: una mirada desde el trabajo de Vygotsky. *Revista Electrónica de Psicología Iztacala*, 22 (4): 3142-3173.

AUTORIA:

**Juan José Yoseff Bernalé**

Profesor Investigador de la carrera de psicología de la FES Iztacala/UNAM, México.

Instituição: Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM.

E-mail: [jyoseff@gmail.com](mailto:jyoseff@gmail.com)

País: México