

“El Proyecto Eisenstein/Vygotsky/Luria: Pensamiento Cinemático y la Ciencia Integradora de la Mente y el Cerebro”. Julia Vassilieva.

Cuando Sergei Eisenstein murió el 11 de febrero de 1948, un examen postmórtem fue llevado a cabo para establecer la causa de la muerte. Su cuerpo fue sometido a una disección y su cerebro fue expuesto, medido y fotografiado. Las fotografías del cerebro de Eisenstein las conservó el que había sido su amigo por treinta años, el neuropsicólogo Alexander Luria, quien se las mostraría a sus estudiantes para ilustrar la asimetría de los hemisferios cerebrales. El cerebro de Eisenstein presentaba un hemisferio derecho, responsable del procesamiento de las imágenes visuales y la información espacial, de proporciones extraordinarias, mientras su hemisferio izquierdo tenía un tamaño normal. [1] Esta imagen impactante da buena cuenta de uno de los proyectos intelectuales más desafiantes y duraderos en la intersección de la teoría cinematográfica, la psicología y la filosofía: aquel que trató de entender cómo interactúan la mente, el cerebro y el cine. Constituía asimismo un epílogo a la colaboración científica entre Eisenstein y Luria, que en diversas etapas incluyó también al lingüista Alexander Marr y al psicólogo cultural Lev Vygotsky. El programa de investigación que desarrollaron desde mediados de los años veinte del siglo pasado hasta la muerte de Eisenstein, aspiraba a combinar neurociencia, ciencias sociales y teoría del cine para abordar las bases neuronales y la semiótica de la estética de la gran pantalla.

Esta colaboración revela, a la vez que confirma, el estatuto de Eisenstein como teórico con unos amplios intereses interdisciplinarios, como viene siendo resaltado de manera creciente en la literatura académica.[2] Como apunta Francesco Casetti: “En Eisenstein

encontramos la urgencia constante de operar en los intersticios de diferentes ciencias, entre lingüística y antropología, entre psicología y estética, entre la historia del arte y la biología”.[3] Mientras determinados aspectos de la actividad teórica de Eisenstein – como su compromiso con la lingüística y antropología [4] – han sido ampliamente atendidos, su extensa vinculación con la emergente disciplina de la psicología en la primera mitad del siglo XX sigue siendo menospreciada.

En el momento actual, en el contexto de los debates que están teniendo lugar en la teoría del cine, este aspecto del trabajo de Eisenstein requiere una atención renovada. En los años noventa la obra de Eisenstein empezó a ser relacionada con dos amplios marcos en los estudios cinematográficos, con frecuencia contradictorios entre sí, a su vez ligados a las dos perspectivas opuestas en psicología: cognitivismo (ejemplificado por el enfoque de David Bordwell [5]) y estudios del afecto (cuya representación más prominente sea probablemente la investigación de Vivian Sobchack [6]). Semejante apropiación refleja el desarrollo de la disciplina de los estudios del cine a través de una creciente compartimentación que oscurece el impulso holístico de la teorización de Eisenstein. Es por lo tanto esencial recuperar la mirada original, más inclusiva, de Eisenstein con respecto a la comprensión de la psique humana, especialmente a la vista del interés reciente de los estudios cinematográficos en las neurociencias. [7] Aunque ya existe trabajo de investigación a este respecto – por ejemplo el reciente estudio de Pia Tikka *Simulatorium Eisensteinense* [8]- sigue estando limitado por el hecho de estar basado exclusivamente en los trabajos de Eisenstein que ya habían sido traducidos al inglés, sin tener en cuenta la reciente ola de publicaciones en ruso de los textos de Eisenstein, que incluyen, entre otros, su obra magna *Método*, que amplía sustancialmente la comprensión de Eisenstein a la que se llegó con el material disponible hasta ahora.

Este artículo sugiere que la vinculación de Eisenstein con la psicología se puede desentrañar de manera más productiva al considerar la colaboración que mantuvo durante toda su vida con dos psicólogos rusos, Lev Vygotsky (1896-1934) y Alexander Luria (1902-1977), que se contaban entre los psicólogos más influyentes del siglo XX y que son de los pocos cuya influencia es probable que perdure razonablemente en el siglo XXI. El legado de Vygotsky está principalmente asociado a su teoría histórico-cultural. Ésta proporcionó un potente paradigma con el que abordar la emergencia y el desarrollo del pensamiento, el lenguaje y la conciencia como fenómenos cultural e históricamente específicos. Su colaborador Luria fue fundamental en la creación del campo de la neuropsicología, o neurociencias cognitivas, al aplicar la teoría histórico-cultural para entender la mecánica del cerebro. Poner atención a esta, tan poco estudiada, colaboración entre Eisenstein, Vygotsky y Luria no es sólo muy pertinente para contribuir a la problemática del pensamiento cinematográfico, sino que la merece en el contexto actual, caracterizado por debates más generales de la teoría del cine que se han visto marcados por tres factores principales: la revolución digital, el giro hacia el posmodernismo y lo que ha venido a llamarse “crisis” de la teoría actual del cine.

Los primeros encuentros de Eisenstein con la psicología: entre el psicoanálisis y la teoría del sistema del reflejo condicionado.

Como en el caso de muchos artistas modernistas de principios de siglo XX, el primer encuentro de Eisenstein con la psicología fue a través del psicoanálisis. Eisenstein leyó el ensayo de Freud *Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci* en 1918 y quedó completamente fascinado. Describió su reacción como asombro seguido de iluminación. En los años siguientes, Eisenstein llevó a cabo una amplia lectura acerca del

psicoanálisis, incluyendo Freud, Jung y Wilhelm Reich. También leyó los trabajos de Otto Rank y Hanns Sachs, dos editores de la revista *Imago*, en la que se publicaban abundantes artículos sobre psicoanálisis y arte que le interesaron especialmente.

El psicoanálisis fue esencial en los intentos tempranos de Eisenstein por entender la naturaleza de los vínculos psicológicos con el arte y, posteriormente también lo influyó en su comprensión de la organización de la mente. Sin embargo, mientras el modelo estructural clásico del psicoanálisis está dividido en tres niveles – operaciones conscientes, inconscientes y pre-conscientes-, Eisenstein postulaba dos niveles: el nivel del pensamiento lógico y el nivel pensamiento pre-lógico o pensar sensual. También apoyaba la hipótesis de la represión y reconocía la importancia de algunos mecanismos de defensa, así como las dinámicas edípicas. Típicamente, los artistas modernistas se hallaban más bien cerca de postulados psicoanalíticos, mientras que Eisenstein tenía intereses psicológicos mucho más amplios. También siguió el desarrollo de la psicología Gestalt y llegó a establecer contactos personales con algunos de los representantes principales de dicha escuela.

El principio con el que opera la psicología Gestalt es que el cerebro es holístico, paralelo y análogo, con tendencias autoorganizativas. Así pues, la teoría Gestalt trata de entender “totalidades, cuyo comportamiento no está determinado por el de sus elementos individuales, sino que los procesos parciales son autodeterminados por la naturaleza intrínseca del conjunto”. [9] Los primeros teóricos de la Gestalt ejercieron una influencia significativa no sólo en Eisenstein sino también en la evolución de la psicología del siglo XX y particularmente en lo que devendría el abordaje ecológico de la percepción. El interés de los psicólogos Gestalt alemanes en el campo de las dinámicas mentales y la asunción de un isomorfismo entre las funciones mentales y

fisiológicas han sido reconocido en las líneas de pensamiento cibernético más tardías. [10] Numerosas ideas psicológicas de la Gestalt resonaron a lo largo de producción más tardía de Eisenstein, asemejándose sus nociones holísticas –integridad, parecido, plenitud, simetría – a la terminología de la Gestalt. [11]

Aunque los contactos internacionales de Eisenstein con la investigación demuestran cuán seriamente estaba imbuido en las muchas corrientes de las ciencias psicológicas a largo de toda Europa, finalmente fueron sus conexiones con la psicología rusa las que proporcionaron una influencia definitiva en su teorización de la psique y su singular concepción de la relación entre cine y funcionamiento cerebral.

Entre los eruditos en la obra Eisenstein se repite a menudo –de manera más bien poco crítica- que fueron las investigaciones de Pavlov sobre el temperamento, el condicionamiento y las acciones involuntarias reflejas las que dieron forma a la concepción que el primero tenía sobre la subjetividad y la emoción estética. Tales afirmaciones reflejan mejor el estatuto de Pavlov en la psicología rusa que la importancia de su perspectiva en el trabajo teórico del propio Eisenstein. Reconocido en 1904 con el Premio Nobel en Psicología y Medicina, Pavlov dominó la primera psicología soviética, especialmente a partir de 1940, cuando la psicología pavloviana se convirtió en la escuela respaldada por el Partido Comunista. Las ideas de Pavlov fueron también las primeras en llevarse a la pantalla en formato documental cuando, tras la publicación a finales de los años veinte de *Reflejos condicionados: una investigación de la actividad fisiológica del córtex cerebral*, Vsevolod Pudovkin produjo su primera película encargada por el estado *La mecánica del cerebro* (1925).

Algunas de las declaraciones del mismo Eisenstein dieron mayor impulso a una interpretación directa de la conexión entre la teoría del sistema reflejo condicionado y la

teoría del montaje inicial. En *Cómo me hice director de cine*, Eisenstein escribió “Si hubiera estado más familiarizado con las enseñanzas de Ivan Pavlov, habría llamado a la ‘teoría del montaje de las atracciones’ la ‘teoría de los estimulantes artísticos’”. [12] Sin embargo, David Bordwell considera que Eisenstein se nutre más de la teoría de los reflejos propuesta por el neuropatólogo y fisiólogo Vladimir M. Bekhterev (1857-1927), quien enfatizó de modo más general que las leyes fisiológicas de los reflejos innatos y adquiridos se extendían del mundo animal a todas las actividades humanas y procesos sociales. [13] Más adelante, Naum Kleiman resalta que en las notas no publicadas de Eisenstein sobre el trabajo de Bekhterev se afirma que “el arte debe cambiar los reflejos condicionados que son provocados por el contexto social y, concretamente, que debe desviarse la atención del espectador de las reacciones reflejas de servilismo y terror.”[14] Lo que importa resaltar aquí es que el interés de Eisenstein en la teoría del reflejo – sea la de Pavlov o la de Berkhterev- se mantuvo tan sólo durante un corto período de la evolución de sus concepciones psicológicas. Éstas no seguían la agenda de la psicología soviética oficial sino que eran conducidas por su singular línea de investigación, que lo llevó a centrarse progresivamente en la conexión, por un lado, de la actividad del cerebro y la mente, y del lenguaje y otros sistemas simbólicos por el otro. Desde mediados de los años veinte del siglo XX, Eisenstein empezó a seguir la teoría histórico-cultural desarrollada por Lev Vygotsky y Alexander Luria.

La teoría histórico-cultural de Lev Vygotsky

Eisenstein empezó a compartir impresiones con Luria y Vygotsky sobre los problemas psicológicos de la “teoría y psicología de la expresividad” en 1925 o hacia el principios de 1926. En los primeros años treinta, Eisenstein, Marr, Vygotsky y Luria constituyeron

un seminario de investigación para analizar sistemáticamente los “problemas del lenguaje naciente de la cinematografía”. [15] A pesar de que la muerte a destiempo de Vygotsky (en junio de 1934) y Marr (en diciembre de ese mismo año) pusieron fin a esta colaboración a cuatro bandas, los encuentros y conversaciones entre Eisenstein y Luria continuaron regularmente hasta la muerte de Eisenstein en febrero de 1948. Los temas tratados en el seminario (como demuestran las inquisiciones del autor en los archivos de Luria) abarcaban desde el análisis de los procesos históricos a través del cine a las estructuras básicas de la consciencia y las dinámicas de la personalidad. Este proyecto articulado en torno a la investigación resultó esencial para el trabajo teórico de Eisenstein, desde *La forma del cine* y *Sentido del cine* en los años veinte y treinta pasando por *Montaje* (1937), a *Naturaleza no indiferente* (1945-1947), y *Método* (1932-1948), su obra maestra, publicada en ruso en 2002 y todavía no traducida al inglés.

Vygotsky empezó sus estudios examinando la organización estructural de la obra de arte y del efecto psicológico que produce en el receptor. Su tesis doctoral, *Psicología del Arte*, escrita y defendida en 1925, fue el resultado del trabajo desarrollado entre 1910 y 1922. Este estudio se convertiría en la quintaesencia de lo que sería una preocupación que lo acompañaría toda la vida: el aspecto específicamente humano del comportamiento y la cognición. “En sus intentos por explicar el comportamiento [humano] en su totalidad, la psicología no puede sustraerse de los difíciles problemas que plantea la reacción estética.” [16] La procedencia de dicha concepción de la obra de arte inicialmente procedía de los formalistas rusos, y especialmente la distinción entre *fábula* y *sjuzhet*, a la que posteriormente Vygotsky conceptualizaría como una “superación de lo material por la forma”. [17] No obstante, el análisis de la estructura en la obra de arte significó sólo el primer paso para Vygotsky. Tal y como comenta

Smagorinsky “En lugar de fijarse en aquellos aspectos estructurales de la creación de los cuales emerge un sentido de profundidad y nuevos planos de experiencia emocional, lo hizo en aquellos que interaccionan con su sustancia. Él ve la forma como una propiedad central orgánicamente relacionada con su significado potencial”. [18] El fin último de Vygotsky era el análisis del efecto psicológico producido por la obra de arte, guiado por su percepción general de que “el arte es la técnica social de los sentimientos”. [19]

La psicología del arte no se publicó en ruso hasta 1956 ni se tradujo al inglés hasta 1971. Sin embargo, Vygotsky proporcionó una copia mecanografiada a Eisenstein, que la leyó con la mayor atención – como atestiguan las notas al margen que cubren la copia conservada en el museo Kabinett de Eisenstein, de Moscú. Se podría aducir que las huellas del principio del “arte como técnica social de los sentimientos” se pueden seguir en los tres modos de reacción estética de Eisenstein. A partir de su temprana noción del “montaje de atracciones” y a través de sus ideas sobre el “montaje intelectual” hasta el modelo más orgánico de *pathos* elaborado en etapas posteriores, Eisenstein se esforzó en organizar y controlar las respuestas del espectador con el fin de producir los resultados estéticos de la experiencia. Eisenstein consideraba que los tres principios diferenciados de la efectividad del arte operaban simultáneamente al nivel de la organización estructural de la obra de arte en unos términos que producían un efecto emocional e intelectual mayor en el espectador. El arte era pues concebido tanto por Vygotsky como por Eisenstein como un mediador, una herramienta elaborada culturalmente para producir, regular y transformar reacciones emocionales complejas – reacciones que siempre combinan la dimensión afectiva con la intelectual; en palabras de Vygotsky “Las emociones causadas por el arte son inteligentes”. [20] En esta fórmula puede

discernirse ya el núcleo principal de la su teoría histórico-cultural: su manera de entender los sistemas semióticos como mediadores que transforman funciones psicológicas menores en procesos superiores específicamente humanos y que colocan cada funcionamiento humano concreto en su contexto cultural.

La esencia de la teoría histórico-cultural de Vygotsky puede subsumirse a la idea de que, con la emergencia de la actividad socio-cultural, la misma naturaleza del funcionamiento y desarrollo psicológico cambia. Vygotsky entiende la cultura de manera amplia, como el resultado acumulado de la experiencia mediante la que los seres humanos exploran y se apropian de su mundo, haciéndolo inteligible para ellos y ellas. Este acúmulo de experiencias y conocimiento toman cuerpo en las herramientas culturales. La lista siguiente, propuesta por Vygotsky en su ensayo de 1931 *El método instrumental en psicología* lo ilustra adecuadamente:

Los siguientes son ejemplos de herramientas psicológicas y sus complejos sistemas: el lenguaje; diversos sistemas de cálculo; la mnemotecnia; sistemas de símbolos algebraicos; obras de arte; esquemas, diagramas, mapas y dibujos mecánicos; todo tipo de signos convencionales; y así sucesivamente. [21]

Más aún: tales herramientas no se limitan a los signos y sus sistemas, ni su naturaleza puede reducirse a su materia. Más bien, como mantiene Vygotsky, las herramientas deben entenderse como prácticas encarnadas. Al apropiarse de las herramientas culturales, el hombre se cambia a sí mismo y al mundo que lo rodea, dejando un legado cultural que es transferido a la siguiente generación. Las ideas de Vygotsky sobre la mediación cultural demuestran así su constructivismo radical, la herencia que más tarde sería desarrollada por el constructivismo social y la semiótica.

Estas ideas fueron reiteradas por, entre otros académicos, Juri Lotman, el fundador de una importante escuela rusa de semiótica, en su monografía tardía *Universo de la mente*. De forma similar a Vygotsky, Lotman consideraba los sistemas semióticos como modelos que explican el mundo en el que vivimos, y argüía que, al explicarnos el mundo estos sistemas, también lo construyen. Siguiendo el hilo de Vygotsky, Lotman pensó que el lenguaje era el sistema modelador primario mediante el cual construimos el mundo. Mitos, reglas culturales, religión, el lenguaje del arte, y la ciencia, son todos sistemas modeladores secundarios. Ellos nos llevan a entender y construir el mundo de una manera determinada a la vez que nos proveen con los medios de expresión de esta manera de entenderlo. Esto es lo que se halla tras la idea de Lotman de “Universo de la mente”:

El intelecto humano individual no tiene el monopolio de la tarea del pensamiento. Los sistemas semióticos, a la vez unidos y separados como una unidad integral de la semiosfera, sincrónicamente y al mismo tiempo en todas las profundidades de la memoria histórica, llevan a cabo operaciones intelectuales, las conservan, trabajan para incrementar el almacenamiento de información. El pensamiento está en nosotros, pero nosotros estamos en el pensamiento dado que el lenguaje es algo engendrado por nuestras mentes y directamente dependiente de los mecanismos cerebrales, y estamos con el lenguaje.[22]

De la teoría histórico-cultural a la neuropsicología

En 1925 Vygotsky empezó a colaborar con Luria en la Clínica de Enfermedades Nerviosas de la Universidad de Moscú, que hoy forma parte de la Universidad Médica I.M. Sechenov. Juntos pusieron los cimientos de la ciencia de la neuropsicología que “estudia la estructura funcional y la organización cerebral de las más altas funciones

mentales.”[23] En 1922 Luria escribió su primera gran monografía *Principios de Psicología Real*, que trazó las líneas maestras de un modelo de psicología sintética a la vez que omniabarcante.[24] Uno de los principios establecidos por Luria instaba a los psicólogos a estudiar la mente humana individual como un todo y los fenómenos mentales particulares como funciones, o elementos, de esa totalidad. Su desarrollo depende de la personalidad de un humano concreto y puede cambiar mediante la transformación de las condiciones sociales. Por lo tanto, Vygotsky y Luria desarrollaron una vertiente socio-histórica de la neuropsicología que planteaba que los procesos cognitivos provienen de la interacción compleja y la interdependencia de factores biológicos (la mente individual) que son parte de la naturaleza física y factores culturales que aparecieron a lo largo de la evolución humana.[25] Este enfoque, que se caracterizaría por ser una ciencia integradora de la mente y el cerebro, no sitúa el origen de la conciencia humana y la actividad mental ni el interior del cerebro ni en los mecanismos insertos en los procesos neuronales sino en la vida del humano en sociedad y el ámbito de lo semiótico. Apuntalando este modelo estaba el principio de mediación cultural de Vygotsky, que enfatiza que “lo específico de la especie humana es vivir en el medio de la cultura, los residuos de la actividad humana pasada conservados en artefactos/herramientas/estímulos, concebidos en toda su amplitud”. [26]

El desarrollo de estas ideas continuó en la primera gran monografía en inglés de Luria, *La naturaleza de los conflictos humanos*, publicada en los Estados Unidos en 1932.[27] Basándose en las propuestas de Vygotsky, Luria postuló una estructura sistémica de las funciones mentales superiores. Escribió

Estamos en deuda con Vygotsky por su sostenimiento detallado de la tesis según la cual las funciones mentales superiores podrían existir sólo como resultado de la

interacción entre las estructurales cerebrales altamente diferenciadas y por la que cada una de esas estructuras contribuye de manera específica en la dinámica global a la vez que juega un papel concreto en el sistema funcional. [28]

La conceptualización de la estructuración sistémica de las funciones mentales superiores hizo posible la formulación de la idea de la organización dinámica del cerebro y abordó el problema de la localización. Como resalta Rene van der Veer “Esta visión implica que es imposible localizar una función mental en un centro cerebral específico y que la relación entre las funciones mentales específicas nunca es fija”. [29] Este planteamiento corresponde con el de plasticidad cerebral, actualmente diana de múltiples discusiones.

Como tal, la colaboración intelectual Vygotsky-Luria anticipó una nueva manera de concebir la mente que emergería con el cambio de siglo a través del trabajo de Antonio Damasio, Daniel Dennett, Francisco Varela y Michael Gazzariga. Este paradigma pone de relieve las maneras mediante las cuales los procesos mentales son corporeizados (parcialmente en estructuras y procesos extraneurales), impregnados (diseñados para funcionar en tándem con el entorno), accionados (constituidos en parte por acciones) y extendidos (a través del uso de herramientas culturales y la mediación semiótica).

Además, la emergencia de la ciencia integradora de mente y cerebro se acompañó de lo que Cole describe como el principio de holismo sistémico.[30] Esta rompedora asunción metodológica fue expresada por Luria y Vygotsky en abundantes y potentes formulaciones. Luria afirmaba que “La estructura del organismo presupone un mosaico para nada accidental, sino una organización compleja de sistemas separados...se unen en sus partes definitivas en lo que constituye una estructura funcional integrada”.[31] Muy parecida a ésta es la visión de la imperativa integración monística de Vygotsky:” la detección de conexiones significativas entre las partes y el todo, la habilidad para

concebir los procesos mentales como una conexión orgánica de un proceso integral más complejo: en ello consiste la tarea fundamental de la psicología dialéctica”. [32] Este imperativo los llevó a buscar un principio más abarcador y la realización de este principio mediante un método específico que fuese aplicable a muchos fenómenos psicológicos.

Método y Grundproblem

El periodo entre 1925 y 1932 fue extraordinariamente rico en ideas, cristalizadas en la teoría histórico-cultural de Vygotsky y la neuropsicología de Luria. Éste fue también el periodo que más habría de repercutir en las ideas que Eisenstein aplicó a su gigantesco estudio *Método*, que dominó su trabajo teórico desde el principio de los años treinta hasta su muerte en 1948. Es posible observar cómo en *Método* algunas ideas formuladas según el paradigma histórico-cultural hallaron un desarrollo extenso a la par que original. El haber titulado como *Método* su programa de estudio puede deberse a la inspiración surgida por los intentos anteriores por parte de Luria y Vygotsky por crear una ciencia sintética y abarcadora de la mente humana y el cerebro y por desarrollar un método histórico para conseguirlo. A ello debe añadirse que el holismo sistémico articulado por Luria y Vygotsky encuentra un correlato fundamental en las ideas de Eisenstein acerca de la unidad, a la que considera como la piedra de toque de su sistema teórico. Tanto la teoría histórico-cultural como la estética tardía de Eisenstein ponen el acento en la unidad entre mente, cerebro y la esfera semiótica. Además de un eclecticismo radical, la teoría histórico-cultural de Vygotsky y Luria y el trabajo teórico de Eisenstein compartieron el interés por el carácter mediado de los procesos psicológicos y la aceptación de su carácter histórico.

La meta principal de *Método* era formular las leyes esenciales del arte que serían aplicables a la crítica y análisis del arte y serían usadas por los artistas como herramientas para producir obras de artes máximamente efectivas. A diferencia de su preocupación temprana por el montaje, que a menudo, y de forma legítima, se ha relacionado con el análisis estructural, en *Método* se pueden apreciar las semillas del post-estructuralismo, sembradas ya por Eisenstein mucho antes de que germinaran. La característica diferencial del abordaje adoptado en *Método* es un historicismo coherente y determinado, que prestaba atención tanto a la dimensión sincrónica como a la diacrónica de la realidad. En el núcleo de la elaboración de *Método* Eisenstein puso lo que él llamaba *Grundproblem*, el término alemán que usó para definir el problema central del arte. Eisenstein lo interpretó como la emergencia de la paradoja en las dos dimensiones que coexistían en la obra del arte: lógica y sensual, cognitiva y emocional, racional e irracional, consciente e inconsciente.

Eisenstein sugirió que las “leyes” que regulaban las operaciones psicológicas en diversos estadios evolutivos cristalizaban en las estructuras cerebrales y mecanismos que permanecen en las fases más elevadas de su desarrollo, como si la mente humana funcionase simultáneamente en distintos niveles evolutivos. Más tarde hipotetizó que, en general, una obra de arte es congruente con las propiedades del mundo y de la conciencia humana: “La estructura básica de la conciencia es exactamente la misma que mi fórmula en su organización, dos partes unidas indisolublemente como una fundición por la organización dialéctica de la imagen”. [33] Dos capas – la del pensamiento lógico y la del pensamiento sensual – apuntalan tanto a la organización de la conciencia como a las estructuras de la obra de arte. Como insiste Eisenstein, estas capas, o modos de operación, están ligadas estrechamente y su funcionamiento simultáneo es crucial en las

obras de arte que se dirigen a la consciencia. Esta concepción recuerda la idea de Vygotsky sobre las emociones “inteligentes”, quien de manera similar defendió que la experiencia estética combina una respuesta emocional intensificada y el procesamiento racional. Más aún, para Eisenstein el arte es eficaz porque las leyes de la forma están determinadas por las del pensamiento sensual, basadas en formas primigenias del funcionar humano en términos psíquicos, a los que denomina de diversas maneras: arcaico, pre-lógico o mágico.

El principio central del *Grundproblem* está directamente vinculado con la idea de Luria y Vygotsky, expresada a través de su neuropsicología histórico-cultural, de que la historia filogenética de la organización del comportamiento se refleja en la estructura del cerebro. Mientras Vygotsky escribió “el cerebro conserva en sí una forma espacial de la secuencia temporal documentada del desarrollo del comportamiento” [34] y “el desarrollo del cerebro tiene lugar de acuerdo con leyes de estratificación y superestructura de las nuevas historias sobre las antiguas”, [35] Luria propone que las nuevas estructuras se construyen sobre las antiguas pero conservando con ellas sus vínculos principales, el mismo modo de operar, un “factor común”. [36]

El análisis del *Grundproblem* devino una exploración de las formas históricas que habían adoptado las operaciones cognitivas y emocionales. Para desvelar las fuentes evolutivas de tales operaciones, Eisenstein retrocedió hasta la evolución psicológica del *Homo sapiens* como especie y la evolución biológica de la vida como tal. Siguiendo este esquema, analiza en *Método* varias “vías de regreso” y “giros en el tiempo” que incluían el discurso interno, el “pensamiento mágico”, “*Mutterliebs Versenkung*” (el impulso por retornar al útero), y las androgínias, así como la organización rítmica de los procesos biológicos y el estado protoplásmico. [37]

Las conceptualizaciones de Eisenstein acerca de las formas de arte y sus mecanismos en *Método* articularon una original perspectiva antropológica de la evolución. Su análisis empieza típicamente con la forma del arte y de ahí se desplaza a través de una etapa concreta del desarrollo psicosexual, siguiendo el modelo psicoanalítico, y termina en un contexto más amplio de su evolución, relacionando lo individual con lo social, lo humano con lo animal y lo orgánico con lo inorgánico; por ejemplo: círculo-útero-ausencia de división de clases-cosmos.

Esta secuencia particular fue explorada en profundidad en el segundo volumen de *Método*, relacionándola con numerosos fenómenos en el arte: Eisenstein los halló en escenas de la prosa de Dostoievski y Tolstoi, en imágenes de Durero y Leonardo, en los rituales y rutinas de la danza del pueblo balinés, en las puestas en escena del director teatral chino May Lai Fan, y en otros múltiples ejemplos que o bien están basados composicionalmente en la forma de un círculo o tienen una organización temporal circular. Inicialmente, Eisenstein teorizó acerca de ellos a partir de la noción de “*Mutterliebs Versenkung*” (para la que usaba el acrónimo MLB), uno de los conceptos pivotaes del psicoanálisis que había tomado de Otto Rank y que más tarde reconceptualizó a su “idiosincrática” manera. Mientras Rank concebía el impulso del retorno a la matriz materna al calor del modelo psicosexual del desarrollo individual como una respuesta al trauma del nacimiento, Eisenstein repensó el MLB a lo largo de las líneas del desarrollo histórico y social de la humanidad. En las notas que escribió el 22 de septiembre de 1947 entorno de este tema (que han permanecido inéditas a pesar de que en la edición rusa de *Método* se compilaron bajo esta rúbrica cuatro ensayos en un mismo capítulo) se puede leer, precedido por el comentario “Esto es enormemente importante!”, “En los aspectos que atañen al MLB, el social es extremadamente

importante. El MLB es a la vez un impulso por volver al útero y un impulso por volver a la comuna del estado primitivo...El MLB es una imagen sensual corporeizada de la etapa sin clases de la sociedad”.[38] Aunque, pocos meses antes, había escrito también (con una exclamación igualmente excitada: “Muy muy muy importante!!!”): “El MLB es una repetición de una ley general de la física anterior- la del péndulo, acción=contracción, o la goma elástica volviendo universalmente a su estado inicial”.[39] Más adelante, Eisenstein comentaba: “Ello puede ser leído de dos maneras: como una repetición incrementada cualitativamente de las leyes básicas de la física (y la mecánica) donde un nivel sucede al otro, o como el resultado de la influencia de leyes ‘generales’ en áreas específicas. Estoy a favor de la primera lectura, ya que contiene la idea del mismo péndulo volviendo a etapas pretéritas y al mismo tiempo, mientras éstas se desarrollan progresivamente, nos movemos paso a paso cada vez más adelante”.[40]

Fue envuelto por tales ideas que Eisenstein formuló su ley de la expresividad emocional. De acuerdo con su orientación hacia la unidad de los procesos psicológicos y las funciones mentales en una escala más amplia, primeramente acompañando la relación entre el pensamiento lógico racional y el dominio afectivo y emocional, la ley fue erigida a través de su noción de pensamiento sensual. Insistió en que el arte es eficaz precisamente porque nos permite expresarnos y experimentar “tesis lógicas” a través de analogías emocionales afectivas: “...traducimos cada tesis lógica al lenguaje del discurso sensual, del pensamiento sensual, y de resultas obtenemos un efecto sensual aumentado. Y aún más – den por hecho que la fuente del lenguaje formal está representado por el tesoro al completo del pensamiento sensual pre-lógico y que no hay una sola manifestación formal en el arte que no provenga de dicha fuente- que no estará determinado completamente por ello. Es un hecho, es una necesidad. [41]

De manera contraria, para Eisenstein el compromiso de la esfera emocional es solamente efectivo si se acompaña de lo racional. Puso igualmente énfasis en el componente lógico que supera el emocional en el efecto global de la obra de arte. Así, el arte combina la transmisión de un contenido lógico (tema y mensaje) con el uso del pensamiento sensual en la organización de la forma. Considerada en el contexto de la teoría histórico-cultural de Vygotsky y Luria, que también se hacía cargo de los mecanismos neuropsicológicos del funcionamiento mental y del cerebro, la manera en que Eisenstein se ocupó del *Grundproblem* parecía corresponder con los modelos del borde afilado en neuroestética.[42] Dichos modelos recalcan tres facetas de la experiencia estética: la fascinación con un objeto estético (gran excitación y atención) que da lugar a un fuerte sentimiento de unidad con el objeto artístico; un intenso enlace cognitivo con la obra de arte a través de la aprehensión de estructuras narrativas y simbólicas, y una también intensa respuesta emocional apoyada por el análisis de las asociaciones perceptivas y la detección de regularidades compositivas.

Además, consideradas una al lado de la otra, la teoría histórico-cultural de Luria-Vygotsky y *Método* de Eisenstein, aparentemente ampliarían el paradigma de las cuatro E en neurociencias (que plantean la mente y el cerebro como corporeizados, incrustados, activados y extendidos; del inglés *embodied*, *embedded*, *enacted* y *extended*, respectivamente) hacia el reinado de lo estético y, específicamente, de la experiencia cinemática. El pensamiento y las emociones están complejamente interrelacionados en la experiencia estética, en la que además, la articulación de su influjo conjunto toma la forma de una experiencia material que está incrustada – es decir, que se refiere al contexto de un ambiente socio-histórico concreto. Además, en *Método* Eisenstein plantea que el acto de implicarse con la obra de arte representa una

experiencia corporeizada – refiriéndose a que se basa en estructuras extraneuronales y procesos representados por reacciones orgánicas complejas que Eisenstein estudió bajo el paraguas conceptual de “giros temporales” y “vías de regreso”. *Método* también enfatiza el carácter activado de la experiencia estética – de reacciones corporales complejas a movimientos involuntarios intrincados, Eisenstein explora consistentemente el papel de acciones materiales concretas en el desenvolvimiento temporal de la reacción estética. Sin embargo, y tal vez más importante, *Método* destaca el carácter extendido de la reacción estética – su dependencia del papel mediador de las herramientas culturales y los sistemas semióticos. Esto último se hace evidente especialmente en el tratamiento que Eisenstein dio al discurso interior.

Habla interna y Pensamiento Cinemático

En 1927, un influyente académico literario ruso, el formalista Boris Eikhenbaum, usó la noción de discurso interior en relación al cine y lo caracterizó como fragmentario, fluido e indefinido.[43] Esta idea allanó el camino para la apropiación ulterior del concepto de discurso interior por Eisenstein. No obstante, fue el trabajo de Vygotsky sobre el discurso interior el que resultó fundamental finalmente para el uso que le dio Eisenstein. Vygotsky desarrolló la noción de discurso interior en la monografía por la que es más conocido en occidente, *Pensamiento y Lenguaje*, publicado en ruso en 1932 y traducido al inglés en 1956, que se ha convertido en un trabajo clásico fundacional de las ciencias cognitivas, la neurolingüística y la psicología educacional. En *Pensamiento y Lenguaje* se explora cómo el significado de pensamiento, lenguaje, habla y palabra están no solamente conectados entre sí, sino que aparecieron uno a través de los otros: “El significado de la palabra es un fenómeno del pensamiento sólo en tanto que el

pensamiento toma forma en el habla, y del habla en la medida que está conectado con el pensamiento e iluminado por él. Es un fenómeno del pensamiento verbal, o discurso significativo— una unión de palabra y pensamiento”.[44]

Desde ahí Vygotsky procedió delineando la naturaleza y funciones del habla interna, que emplazaba como un nivel de interconexión entre el pensamiento y el discurso. Mediante la noción de discurso interior Vygotsky se refiere a la intersección en la que el pensamiento se convierte en lingüística y el lenguaje en pensamiento. En este proceso subyace el hecho de que el habla interna opera con significados puros. Como explica Luria, “Lo que es primariamente representado en el habla interna es la parte predicativa de la afirmación futura (lo comentado). El carácter predicativo del habla interna es la base para la conversión del pensamiento inicial en un habla discursiva expandida, estructurada sintagmáticamente”.[45]

La relación que propuso Vygotsky entre pensamiento y lenguaje revela la orientación eminentemente constructivista de la teoría histórico-cultural. Por ejemplo, al asumir que el conocimiento surge a partir de un proceso de construcción activa en la que el conocedor y lo conocido son interactivos a la vez que inseparables.

La relación del pensamiento con respecto a la palabra no es una cosa sino un proceso, un movimiento continuo adelante y hacia atrás desde el pensar al verbo y viceversa. En tal proceso, dicha relación sufre cambios que pueden considerarse como desarrollistas en sentido funcional. El pensamiento no es meramente expresado mediante palabras; existe a través de ellas. Cada pensamiento tiende a conectar algo con otro algo, a establecer relaciones entre las cosas. Cada pensamiento se mueve, crece y se desarrolla, cumple una función, soluciona un problema. [46]

Para Vygotsky el pensamiento puede sólo tener lugar mediante el uso del lenguaje como un sistema semiótico y mediador en el cual las palabras y sus significados nos permiten dar luz a pensamientos – no en el sentido de articular algo que ya existía antes de que se expresara lingüísticamente, sino en el de permitir su verdadera emergencia. De manera similar, al describir la obra de arte en términos de una técnica social de los sentimientos, Vygotsky refuerza su visión de la naturaleza como algo construido. Se podría decir que este impulso constructivista es lo que une de manera fundamental su teoría histórico-cultural con la aproximación de Eisenstein al cine. Aunque se asume generalmente que el abordaje formalista a la teoría cinematográfica que desarrolló Eisenstein insiste en que el cine no debe reflejar la realidad sino crear su propio mundo, al mismo tiempo también concibió que el cine crea la misma condición de posibilidad de la emergencia del pensamiento que construye ese mundo propio.

La idea de que, para Eisenstein, pensamiento, subjetividad y lenguaje cinematográfico operan intrincadamente, ha sido aplicada desde diferentes perspectivas teóricas. Desde una postura estructuralista, tanto Viacheslav Ivanov como Juri Lotman, los líderes de la influyente escuela semiótica Tartu-Moscú, definieron la teoría del montaje de Eisenstein como un sistema de producción de significados. Desde una perspectiva post-estructuralista, Gilles Deleuze atribuye un papel crítico a dicha teoría para la creación del movimiento-imagen, [47] que une el reino perceptivo con el cognitivo, mientras Francesco Casetti proponía una “hermenéutica del montaje”. [48]

De manera más específica, se puede afirmar que, desde sus tempranas ideas sobre el montaje de las atracciones, a través de su noción de montaje intelectual, hasta su más tardía adopción del monólogo interior como principio estructurador, Eisenstein concibe el cine como un medio de organizar y potenciar el pensamiento. Dado que “las

atracciones” se refieren a cualquier elemento de una película que produce un efecto psicológico, Eisenstein insistió en que el objeto del montaje es ordenar tales atracciones de manera que se produzcan nuevos significados. Más adelante desarrollaría este principio del montaje de las atracciones en su formulación del abordaje dialéctico del montaje. Basándose en la “apercepción dinámica de las cosas” de Engels y Lenin, planteó que el proceso de engarce con la obra de arte pasa desde la percepción a la emoción y de ésta a la cognición. La clave de tal aproximación dialéctica al cine es embeber todos los niveles de una película de conflicto – en una toma determinada, entre tomas y entre contenido y forma. Insistió en que “Que el cine convencional se capaz de dirigir las *emociones* abre la posibilidad de impulsar y dirigir el *proceso mental* al completo.”[49]

La manera en que Eisenstein entendía el cine como un instrumento del pensamiento encontró su más clara expresión en la noción del montaje intelectual, mediante el cual se esforzó en modelar el pensamiento conceptual abstracto. Tanteó la idea de crear un “cine intelectual” en ensayos escritos en 1929: *Más allá de la toma*, *La dramaturgia de la forma cinematográfica* y *la Cuarta dimensión en el cine*, así como en sus notas de su nunca realizado proyecto de filmar “El Capital”. La idea central en esos trabajos era movilizar el cine de tal forma que se derribara el dominio del pensamiento teórico abstracto. Eisenstein trabajó apasionadamente durante esa etapa para demostrar cómo una serie de imágenes pueden ser combinadas para producir nociones abstractas que no pueden ser representadas directamente – conceptos tales como capital y valor, así como procesos abstractos de transformación de la cantidad en una nueva cualidad. Éste es el meollo del montaje intelectual, al que Annette Michelson describe como los esfuerzos de Eisenstein por situar el montaje como un modo privilegiado de investigación

analítica. [50]

Algunos académicos defienden que, dado que las ideas del montaje intelectual no llevaron a la transformación radical del cine que Eisenstein se proponía, esta línea de su trabajo teórico fue abandonada al final de la década de 1930. Otra manera de plantearlo es que el impulso hacia el pensamiento cinemático continuó incluyendo la teoría y práctica de Eisenstein en ulteriores etapas. Cuando, después de 1935, el principio del monólogo interior se hizo central en su obra, lo colocó como mecanismo intermedio que permitía transformar el pensamiento desde su origen preverbal a su expresión racional y, por tanto, su génesis. Modelando el lenguaje del cine a través el mecanismo del discurso interior, Eisenstein puso los fundamentos instrumentales sobre el pensamiento que tiene el cine. En *La Forma del cine: nuevos problemas*, escribió:

<<Sabemos que en la base de la creación formal subyacen procesos mentales sensoriales y visuales. El discurso interior está precisamente en esa etapa de una estructura visual e imaginativa, sin haber adquirido todavía la formulación lógica con la que el habla se reviste antes de emerger. [51]>>

Como en el caso del habla interior de Vygotsky, el monólogo interior de Eisenstein es fundamentalmente “pensar con significados puros”, siendo los significados la estructura interna de la operación mediante signos. Para Vygotsky el significado representa la vía por la que el pensamiento se dirige a la palabra, incluyendo un amplio rango de implicaciones conceptuales relevantes. Vygotsky describió el habla interna como algo idiomático, comparándolo con un dialecto. El habla interior es simplificado y comprimido, como si tuviera dificultades para abrirse a los otros, y es difícilmente comprensible fuera de su contexto. Consiste en fragmentos aparentes que lo hacen elíptico, incompleto. Se desvía del habla externa por su sintaxis. Lo que se expresa en

él, principalmente como algo diacrónico y sucesivo, aparece en el pensamiento como sincrónico y simultáneo. Mientras el habla interior es paradigmático (asociativo), el externo es básicamente sintagmático (coordinativo). Eagle explica así la manera en la que Eisenstein relacionó esas ideas con el cine: “Lo que es característico del cine es que las yuxtaposiciones sintagmáticas tienen lugar a muchos niveles diferentes al mismo tiempo, niveles que hasta cierto punto son independientes pero que profundamente deben relacionarse con la totalidad y unidad del concepto...Qué es el proceso sintagmático a través del cual se vinculan esos signos? Es a la vez horizontal (el desarrollo de la linealidad del signo en el tiempo) y vertical (la concatenación simultánea de signos en el tiempo).[52]”.

Hay una tendencia en la literatura académica a separar la carrera de Eisenstein en dos partes divididas por un “giro epistemológico”: la etapa del montaje y la etapa de la puesta en escena, relacionando la primera con la modelación del pensamiento racional y la segunda con estados emocionales y afectivos. [53] Sin embargo, se puede defender también que entre ambas etapas hay una continuidad, evidenciada en las ideas del montaje intelectual y monólogo interior. Lo que implicó un verdadero cambio en Eisenstein fue la comprensión plena de lo que para él era el pensamiento. A diferencia de la equiparación que estableció entre éste y los procesos mentales y la representación mental en el anterior período del montaje, la definición del pensamiento en estadios posteriores adquirió una mayor significación, convirtiéndose en sinónimo de la mente en su unidad con los procesos emocionales y racionales.

A medida que Eisenstein se acercó al contrapunto y la polifonía, fue de manera progresiva a describir la naturaleza del habla interior como algo flexible, pictórico, no lógico y mítico. Esto corresponde a su interés creciente en fenómenos tales como el

plasma, caudal, estado de flujo y maleabilidad- puesto que indagaba en busca de formas plásticas definitivas que estarían en el origen de la invención de los medios expresivos. Eisenstein recalca que el habla interior es, a diferencia de otros discursos verbales exteriores, más cercanos al pensamiento basado en imágenes. Aunque tiene similitudes fundamentales con el lenguaje, opera a través de una variedad de medios y modalidades simbólicas: palabras, dibujos, sonidos y escritura. Eisenstein insistió en que “las leyes de la construcción del habla interno resultan ser precisamente esas que se hallan en la fundamentación de *toda variedad de leyes que gobiernan la construcción de la forma y la composición de las obras de arte*”. [54]

El desarrollo y movilización del concepto de discurso interno por parte de Eisenstein, trabajado inicialmente en conjunto con Vygotsky, anticipó los desafíos del giro digital multimedia. Al referirse a los enormes cambios a los que se enfrenta la narración audiovisual en el inicio del siglo XXI, muchos académicos consideran que la experiencia del tiempo y del espacio en la sociedad multimedia se debilitarán a medida que los principios que determinan la observación y representación del mundo de formas no lineales para analizar la información se fortalezcan. [55] Estas formas no lineales abarcan giros desde la diacronía a la sincronía y desde el sintagma al paradigma. Las ideas de Eisenstein y Vygotsky pueden ser vista como “profundos desplazamientos en las estructuras narrativas y como una suerte de puente hacia un nuevo tipo de narración audiovisual asociativa y expresión multimedia polisémica”. [56]

Sinestesia y medios digitales

Otra idea profética que ha emergido de la colaboración de Vygotsky y Eisenstein, que éste articuló a través de su trabajo en *Método*, fue la importancia de la sinestesia, considerada simultáneamente como un fenómeno neuropsicológico y estético.

Eisenstein se interesó en la sinestesia a raíz del trabajo experimental de Luria. El grueso de este trabajo partió de un periodista, Solomon V. Shereshevskii, nombrado en la literatura como paciente S., que tenía tanto la habilidad sinestésica como una gran capacidad para rememorar y recordar. Luria había estudiado a S. durante casi treinta años, empezando a principios de los años veinte, y lo describió en una monografía, *La mente de un Mnemonista: Un Pequeño Libro sobre una Vasta Memoria*, [57] que a día de hoy sigue siendo un punto de partida para los neuropsicólogos interesados en el fenómeno de la sinestesia. EL concepto de sinestesia se ha hecho popular en América gracias al neuropsicólogo Oliver Sacks, que siguió de cerca el trabajo de Luria y con el que mantuvo correspondencia durante muchos años.

Sinestesia, que deriva del griego *syn*, junto, y *aisthêsis*, percepción, se refiere a una compleja integración multimodal de los sentidos. Se define como un fenómeno en el que un estímulo dado es respondido por una modalidad sensorial concreta, desencadena una experiencia sensorial secundaria (percepto) de la misma u otra modalidad sensorial. Eisenstein trabajó con el paciente de Luria en 1938 y trató sobre él en muchos artículos, incluyendo “Un color” y “Montaje vertical”, en los que describe la habilidad de Shereshevskii de “ver los sonidos como si fueran colores, de oír los colores como sonidos”. [58] Al activar la noción de sinestesia, Eisenstein se apropió no sólo de sus definiciones neurológica y cognitiva, sino que las vinculó a la concepción de la sinestesia como fenómeno estético. En su monografía reciente, *Eisenstein en lo Audiovisual*, Robert Robertson destaca cómo Eisenstein aportó dos definiciones de sinestesia [59]. En *Sentido*, la define como “la producción desde una impresión sensorial de un tipo asociado a una imagen mental a la impresión sensorial de otro tipo”

[60], mientras que, más adelante, en *Naturaleza no indiferente*, amplía la definición y sugiere que este proceso de asociación de impresiones sensoriales tiene una dimensión emocional añadida. Robertson analiza el interés de Eisenstein en la sinestesia explicando sus ideas de cómo el color, la música y el sonido funcionan en el cine, la ópera y el teatro mediante la sincronización, tempo, ritmo, armonía y contrapunto. Más adelante traza la vía por la que la actitud sinestésica de Eisenstein conformó muchos de sus compromisos, tanto teórico como aplicados: su colaboración audiovisual con Sergei Prokofiev en las películas *Alexander Nevsky* (1937-1938) e *Iván el Terrible* (1942-1945), su trabajo escenificando *Las Valquirias* de Wagner, su análisis del teatro Kabuki japonés como una experiencia sinestésica, y la tradición filosófica china Sung, que se basa en la equivalencia de color y sonido.

Sin embargo, el significado de la sinestesia para Eisenstein sólo se evidencia plenamente en el contexto de *Método*, considerada en conjunto con su colaboración con Luria y Vygotsky. En su obra tardía *La Magia del arte*, conservada en el archivo de Luria durante 50 años tras la muerte de Eisenstein, y que recientemente se usó como prólogo a la edición rusa de 2002 de *Método*, Eisenstein afirmó: “La magia no es aquí una figura vacía del discurso. Para que el arte (el verdadero arte) devuelva artificialmente al espectador a la fase de pensamiento sensorial, a sus normas o tipos, y esta etapa es en realidad una fase de interacción mágica con la naturaleza. Cuando se alcanza, por ejemplo, una mezcla sinestésica de sonido e imagen – colocando así la percepción del espectador bajo condiciones de pensamiento sensorial, donde la percepción sinestésica es la única posible- todavía no existe una diferenciación de la percepción. Tienes entonces, al espectador “reorientado”, no a las normas de la

percepción contemporánea, sino a las normas de una percepción primordialmente sensorial- el espectador es “devuelto” a la etapa mágica de la sensación normal. La idea que ha sido alumbrada con tal sistema de influencias, encarnada en una forma por dichos medios, controla de manera irresistible las emociones. En cuanto a los sentimientos y la conciencia, en este caso son susceptibles de sumisión, manejables, al menos como si fuera en trance. Desde el estado mágico pasivo que percibe el arte simultáneamente a otro mágico pero activo en el que el espectador es poseído y manejado por un creador-mago. [61]

En esta etapa, la percepción sinestésica se convierte en el principal principio explicador de la reacción estética- la magia del arte- de acuerdo con la idea nuclear del *Grundproblem*, implicando una reactivación regresiva de los correlatos neuronales de fases históricas previas. El arte es eficaz porque las experiencias extáticas que provoca nos llevan a las fases evolutivas precoces del pensamiento sensual, en los que no existía todavía una diferenciación de la percepción. La valorización que hizo Eisenstein de la sinestesia también refleja su orientación predominante hacia una más amplia unidad de los procesos psicológicos y las funciones mentales. Las ideas de Eisenstein acerca de la sinestesia resuenan en las visiones de muchos filósofos y psicólogos reiteradas recientemente por Antonio Damasio, apuntando “la sinestesia es clave para entender la consciencia”. [62] Antonio Damasio, uno de los principales propulsores de la ciencia integradora de la mente y el cerebro contemporánea, introdujo y desarrolló la metáfora de una “película en el cerebro”, que se asienta en la idea de sinestesia. Damasio afirma que la mente humana, que tiene “tantas pistas basadas en las sensaciones como portales sensoriales tiene nuestro sistema nervioso- vista, oído, gusto, olfato, tacto, sensaciones

internas, etc”- y por lo tanto comparte una determinada similaridad fundamental con el cine [63]. En una escala más amplia, dos expertos actuales de referencia en sinestesia, Vilayanur Ramachandran y Edward Hubbard, opinan que la sinestesia puede eventualmente ayudar a describir “la evolución de la metáfora, del lenguaje, e incluso del pensamiento abstracto en humanos” [64], así como la naturaleza de la experiencia emocional y el problema filosófico de qualia – la presencia de una experiencia subjetiva, consciente. [65]

La idea de sinestesia como dimensión unificadora continúa reverberando en el área de los medios de comunicación y de la teoría del cine. La sinestesia, como un intercambio equilibrado de los sentidos, sirve como noción central en la indagación de Marshal McLuhan acerca de la relación entre los medios, la cultura y la sensibilidad humana. [66] Esta investigación adquiere vigencia nuevamente en el contexto de los desarrollos actuales, en la era digital de la comunicación, con la proliferación de los hipermedia, multimedia interactivos y modelos de realidad virtual.

Más recientemente, y de manera específica en el campo de la teoría filmica e historia del cine, Thomas Elsaesser y Malte Hagener, en su estudio *Teoría del cine: una introducción a través de los sentidos*, han propuesto un abordaje analítico de la historia del cine y el análisis cinematográfico en que las perspectivas teóricas y la agrupación de películas están organizados alrededor de modalidades sensoriales concretas. [67] Centrándose en la pregunta “Cuál es la relación entre el cine, la percepción y el cuerpo humano?”, Elsaesser y Hagener proporcionan un recuento fascinante de los papeles que juegan los sentidos (visión, tacto y oído) en los procesos de vinculación con el cine, en

cuya base se hallaría una aprehensión sinestésica de la experiencia cinematográfica.

En este contexto, puede verse cómo la visión propia de Eisenstein con respecto a la sinestesia anticipó las visiones más interesantes y prometedores de hoy, particularmente la fuerte conexión que enfatizó entre la comprensión sinestésica del trabajo mental/cerebral y el lenguaje polifacético del cine.

Conclusión

El abordaje de Eisenstein-Vygotsky-Luria consta de un marco conceptual en el que el cine y el pensamiento son concebidos como inextricable y profundamente ligados. Según Eisenstein, para transmitir un mensaje estético el propio ordenamiento y estructuración del flujo audiovisual debe basarse en la estructura del pensamiento. Para Vygotsky y Luria, sólo a través de su expresión mediante signos y símbolos logra el pensamiento hallarse a sí mismo, en una representación superficial. Desde esta perspectiva, el cine se convierte, podría decirse, en una herramienta y a la vez en un medio del pensamiento -de decisiva importancia en la ecología multimedia de los siglos XX y XXI. Más aún, este abordaje instala un marco más amplio que sitúa los aspectos del pensamiento cinematográfico de tal manera que se entienden a través de una visión holística que permite complementar una comprensión de la psique humana (a través de la teoría histórico-cultural) y una neuroestética complementaria (basada en la sinestesia a la hora de concebir el trabajo mental y cerebral).

Parece, por tanto, que el proyecto de Eisenstein-Vygotsky-Luria puede ser recuperado

de manera productiva en relación a tres desafíos acometidos en los debates actuales en Humanidades en general y en los estudios de cine específicamente: el giro general hacia la posmodernidad, la actual así llamada crisis de la teoría del cine (con su creciente división entre el campo cognitivista y los estudios del afecto), y la revolución digital y el entorno multimedia.

La situación actual en las Humanidades se caracteriza por los debates acerca del destino y herencia de la posmodernidad, que en una proporción significativa giran alrededor del estado de la teoría cinematográfica. Como reacción al paradigma moderno, que reivindicaba un acercamiento ecléctico, a menudo ligado a una visión esencialista, el posmodernismo dio lugar a una fragmentación de los abordajes y objetos de la investigación académica. Entrando en el período post-posmoderno, el desafío para los que elaboran la teoría, o post-teoría, es el de cómo trascender la fragmentación posmoderna sin recurrir a una perspectiva fundacional unitaria que pueda ser vista como hegemónica. El abordaje de Eisenstein-Vygotsky-Luria, que considera la consciencia como algo producido socialmente, mediado simbólicamente y estructurado sobre sistemas neuronales flexibles, da cabida a un marco unificador para acercarse a la subjetividad y la comprensión de la experiencia estética desde una perspectiva holística en el arranque del siglo XXI.

La necesidad de un marco unificador es particularmente acuciante en el área de los estudios sobre cine, en los que la compartimentación de los enfoques, especialmente la división entre cognitivistas y estudiosos del afecto está contribuyendo a generar una crisis en la teoría del cine [68]. El legado de Eisenstein, Vygotsky y Luria es pertinente

en este contexto dado que permite trascender esta separación neta entre campos de conocimiento mediante una visión del sujeto humano (espectador) como corporeizado, histórico, agente activo que opera simultáneamente en muchos niveles psicológicos a través del “pensamiento sensual”, en conexión con múltiples sistemas simbólicos (medios de comunicación).

La comprensión de Eisenstein-Vygotsky-Luria de la conciencia como corporeizada, inserta, activada y extendida adquiere una relevancia particular al calor de la creciente digitalización de los medios de comunicación. La revolución digital abrió nuevos horizontes para el desarrollo del cine al enriquecerse una amplia gama de tecnologías para la producción y maneras de transmisión, en los que se operará el cambio digital con respecto a la imagen y el sonido en este siglo. Comparando la revolución digital con otros cambios significativos en la producción cultural, Thomas Elsaesser dice: <<Incluso si las implicaciones filosóficas y las consecuencias políticas de este desplazamiento no son todavía tan claras como las producidas en el Renacimiento y el Iluminismo, no cuesta apostar porque la perspectiva fija y la “ventana del mundo” de la pintura al uso (y el cine) están compitiendo con las múltiples ventanas de las pantallas, monitores o interfaces, imágenes “refrescadas”, enlaces insertos, y diferentes formas de gráficos, topografías y visualizaciones, y que el libro está también en pleno trance de mutación, habiéndose convertido los textos escritos en algo alterable y “buscable en red”, como ocurre con los enlaces dinámicos vinculados a imágenes, diagramas y gráficos. [69]

A medida que las películas se convierten, de manera progresiva, en experiencias

mediadas que forman parte de un entorno multimedia en expansión, la necesidad de entender cómo los diferentes medios de comunicación pueden trabajar unos con otros, y de cómo diferentes modalidades sensoriales pueden operar en el mismo medio, se hace más acuciante. A este respecto, continúan siendo esenciales las ideas de Eisenstein-Vygotsky-Luria sobre la relación entre el pensamiento, significado y su expresión específicamente mediada en el lenguaje y el habla, el sonido, la imagen y otros sistemas semióticos.

Los modelos conceptuales de Eisenstein-Vygotsky-Luria formulados en las áreas de la neuroestética y la semiótica, nos permiten establecer lazos específicos y productivos entre los medios multimodales del cine y la ciencia integradora de la mente y cerebro. Al hacerlo, su enfoque nos insta a evitar el consabido error de naturalizar la mente humana al recalcar enérgicamente que la organización cultural está directamente implicada en los sistemas funcionales de la organización cerebral. Se puede sostener sin menoscabo que su proyecto representa el intento más sostenido y exitoso de unir la ciencia integradora de la mente y el cerebro con la teoría del cine, un intento basado en la firme convicción de que la cultura es un elemento constituyente fundamental de la naturaleza humana.

Traducción de **Juan Manuel Pericas** para [Marxismo Crítico](#)

Notas:

[1] Explicado en V. Ivanov, *Chet i nechet: Asimetriia Mozga i Znakovykh Sistem* [Odd and Even: Asymmetry of the Brain and Sign Systems], Moscow: Sovetskoe Radio, 1978.

[2] Ver: I. Christie and R. Taylor (eds), *Eisenstein Rediscovered*, London: Routledge,

- 1993; A.L. Valley and B.P. Scherr (eds), *Eisenstein at 100: A Reconsideration*, New Brunswick: Rutgers UP, 2001; A. Nesbet, *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the Shape of Thinking*, New York: I.B. Taurus, 2003.
- [3] F. Casetti citado en E.G. Grossi, “Eisenstein as Theoretician. Preliminary Considerations” in *Eisenstein Rediscovered*, 167.
- [4] I. Christie y R. Taylor (eds), *Eisenstein Rediscovered*, London: Routledge, 1993; A.L. Valley and B.P. Scherr (eds), *Eisenstein at 100: A Reconsideration*, New Brunswick: Rutgers UP, 2001.
- [5] D. Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.
- [6] V. Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley: University of California Press, 2004.
- [7] T.K. Grodal, *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture, and Film*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- [8] P. Tikka, *Enactive Cinema: Simulatorium Eisensteinense*, disertación tesis doctoral, Helsinki: University of Art and Design Publication Series, 2008.
- [9] M. Wertheimer, “Gestalt Theory”, en W.D. Ellis (ed. y trad.), *Source Book of Gestalt Psychology*, New York: Harcourt, Brace & Co, 1938, 3.
- [10] P. Tikka, *Enactive Cinema: Simulatorium Eisensteinense*, disertación tesis doctoral, Helsinki: University of Art and Design Publication Series, 2008.
- [11] O. Bulgakova, “Sergei Eisenshtein i Ego ‘Psikhologicheskiiy Berlin’ – mezhdú Psikhoanalizom i Strukturnoy Psikhologiyey” [“Sergei Eisenstein y su ‘Berlín psicológico’: entre el psicoanálisis y la psicología estructural”], *Kinovedcheskie Zapiski*, 2, 1988, 187.

- [12] S.M. Eisenstein, *Notes of a Film Director Sergei Eisenstein*, New York: Dower Publications, 1970, 17.
- [13] D. Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993, 116.
- [14] N. Kleiman, “Arguments and Ancestors”, en *Eisenstein Rediscovered*, 34.
- [15] S.M. Eisenstein, *Method*, I, Moscow: Museum of Cinema, Eisenstein-Centre, 136.
- [16] L.S. Vygotsky, *Psychologia Iskustva* [*Psicologia del Arte*], Moskva: Iskustvo, 1967, 15.
- [17] Ibid.,[17].
- [18] P. Smagorinsky, “Vygotsky’s Stage Theory: The Psychology of Art and the Actor under the Direction of Perezhivanie”, *Mind, Culture, and Activity*, 18(4) (2011), 319-341, 326.
- [19] L.S. Vygotsky, *Psychologia Iskustva*, 18.
- [20] Ibid., 212.
- [21] L.S. Vygotsky, ‘The Instrumental Method in Psychology’, en J.V. Wertsch (ed.), *The Concept of Activity in Soviet Psychology*, Armonk, NY: M.E. Sharpe, 1981, 137.
- [22] J. Lotman, *Universe of the Mind*, Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 2000, 273.
- [23] T.V. Akhutina, N.M. Pylaeva, “L. Vygotsky, A. Luria and Developmental Neuropsychology”, *Psychology in Russia: State of the Art*, 2011, 4, 155-175, 157.
- [24] A. Luria, *Prinzipy Realnoi Psichologii* [*The Principles of a Real Psychology*], en J.M. Glozman, D.A. Leontiev, A.D. Radkobskaya (eds), *A.R. Luria. Psychological Tribute* 295-384, Moscow: Smysl.
- [25] J.M. Glozman, “A.R. Luria and the History of Russian Neuropsychology”, *Journal*

of the History of the Neurosciences, 16, 2007, 168-180.

[26] M. Cole, “A.R. Luria and the Cultural-Historical Approach in Psychology”, en T. Akhutina et al. (eds), *A.R. Luria and Contemporary Psychology*, Nova Science Publishers, 2005, 35-41, 37.

[27] A. Luria, *The Nature of Human Conflicts or Emotions, Conflict and Will*, New York: Liveright, 1932.

[28] A. Luria, *Higher Cortical Functions in Man*, Plenum Publishing Corporation, 1980, 34.

[29] L.S. Vygotsky, *The Collected Works of L.S. Vygotsky*, Vol. 3, ed. R.W. Reiber, New York: Kluwer Academic/Plenum, 1987-1999, 5.

[30] M. Cole, “A.R. Luria and the Cultural-Historical Approach in Psychology”, en *A.R. Luria and Contemporary Psychology*, 35-41.

[31] A. Luria, *The Nature of Human Conflicts or Emotions*, 6-7.

[32] L.S. Vygotsky, *The Collected Works of L.S. Vygotsky*, Vol. 3, ed. R.W. Reiber, New York: Kluwer Academic/Plenum, 1987-1999, 115.

[33] S.M. Eisenstein, *Method*, RGALI, fond 1923, 2-256.

[34] L.S. Vygotsky, *The Collected Works of L.S. Vygotsky*, Vol. 5, ed. R.W. Reiber, New York: Kluwer Academic/Plenum, 1987-1999, 123.

[35] L.S. Vygotsky, *The Collected Works of L.S. Vygotsky*, Vol. 4, ed. R.W. Reiber, New York: Kluwer Academic/Plenum, 1987-1999, 102.

[36] A. Luria, *Traumatic Aphasia: Its Syndromes, Psychology, and Treatment*, Mouton de Gruyter, 1970, 370.

[37] Cada uno de estos mecanismos es explicado ampliamente por Eisenstein en *Method: I*, Moscow: Museum of Cinema, Eisenstein-Centre, 2002: Parte II, ‘Grundpro-

blem’: 140-250 y parte III, ‘Shifts in Time’: 250-333.

[38] S.M. Eisenstein, en RGALI, fond 1923, 2-267.

[39] S.M. Eisenstein, en RGALI, fond 1923, 2-264.

[40] Ibid.

[41] S.M. Eisenstein, “Psychology of Art“, en *Psychologia Processov Chudojestvennogo Tvorchestva*, Moscow: Iskusstvo, 1980, 195.

[42] S. Markovic’, “Components of aesthetic experience: aesthetic fascination, aesthetic appraisal, and aesthetic emotion”, *Perception*, 2012, volume 3, 1–17.

[43] B. Eikhenbaum, “Problems of Film Stylistics”, trans. Thomas Aman, *Screen*, 15(4), 1974, 7-32.

[44] L. Vygotsky, *Thought and Language*, The MIT Press, 1986, 250.

[45] A. Luria, *Language and Cognition*, New York: John Wiley and Sons, 1982, 154.

[46] L. Vygotsky, *Thought and Language*, 218.

[47] G. Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, transl. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, London/New York: Continuum/Athlone, 1986.

[48] F.Casetti, *Theories of Cinema, 1945-1990*, Austin: University of Texas Press, 1999.

[49] S. Eisenstein, *Film Form*, London: Dennis Dobson, 1949, 62.

[50] A. Michelson, “Reading Eisenstein, Reading Capital” *October*, Vol 2 (Summer, 1976) 26-38.

[51] S. Eisenstein, *Film Form*, London: Dennis Dobson, 1949, 130.

[52] H. Eagle, “Eisenstein as a Semiotician of the Cinema”, en R.W. Bailey, L. Matejka, and P. Steiner (eds), *The Sign: Semiotics around the World*, Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 1980, 173-193, 186.

[53] D. Bordwell, “Eisenstein’s Epistemological Shift”, *Screen* 15(4), 1974, 29-46.

- [54] S. Eisenstein, *Film Form*, 130.
- [55] S. Cubitt, “Spreadsheets, Sitemaps and Search Engines” en *New Screen Media: Cinema/Art/Narrative*, BFI, 2002, 3-14.
- [56] U. Oksanen, “From Inner Speech to Dialogic Semiosis: A Semiotic Approach to Audiovisual Multimedia Communication”, en S. Tella (ed.), *Media, Mediation, Time and Communication Emphases in Network-Based Media Education*, Helsinki: Media Education Publications 9, 2000, 193-212, 209.
- [57] A. Luria, *The Mind of a Mnemonist: A Little Book about a Vast Memory*, Harvard University Press, 1987.
- [58] S. M. Eisenstein, *Selected Works*, Vol. 2, 368.
- [59] R. Robertson, *Eisenstein on the Audiovisual: The Montage of Music, Image and Sound in Cinema*, London, New York: I. B. Tauris, 2009.
- [60] S. Eisenstein, *The Film Sense*, New York: Harcourt, Brace and Company, 1942, 119.
- [61] S.M. Eisenstein, *Method*, I, Moscow: Museum of Cinema, Eisenstein-Centre, 46.
- [62] A. Damasio, *The Feeling of What Happens: Body, Emotion and the Making of Consciousness*, Place: Vintage, 2000, 348n8.
- [63] Ibid., 9.
- [64] V. Ramachandran and E. Hubbard, “The Emergence of the Human Mind: Some Clues from Synaesthesia”, en Lynn C. Robertson and Noam Sagiv (eds), *Synaesthesia*, Oxford University Press, 2005, 146-190, 148.
- [65] V. Ramachandran and E. Hubbard, “Synaesthesia – A Window into Perception, Thought and Language”, *Journal of Consciousness Studies*, 8(12), 2001, 3-34.
- [66] M. McLuhan, *Understanding Media*, MIT Press, 1995.

- [67] T. Elsaesser and M. Hagener, *Film Theory: An Introduction through the Senses*, Routledge, 2010.
- [68] R. Sinnerbrink, “Sea-Change: Transforming the ‘Crisis’ in Film Theory”, *Necsus: European Journal of Media Studies*, 1 (Spring 2012): <http://www.necsus-ejms.org/portfolio/1-spring-2012/>
- [69] T. Elsaesser, “The Mind Game Film in Puzzle Films”, en Warren Buckland (ed.), *Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Wiley-Blackwell, 2009, 23-24.