

TERRITORIO EN DISPUTA, MEMORIA Y SONIDO EN LA REGIÓN DEL DONBÁS

G. Angélica Vásquez Zárate 

Doctora en Artes y Humanidades, Universidad de Cádiz (España)

angelica.vasquezzarate@alum.uca.es

RESUMEN

El artículo examina cómo el montaje sonoro en *Entusiasmo: Sinfonía del Donbás* (Энтузіазм: Симфонія Донбасса, Dziga Vértov, 1931) produce una espacialidad simbólica en la que el ruido industrial actúa como estructura arquitectónica. La metodología se basa en un análisis fílmico centrado en el sonido, el montaje y su relación con el territorio, apoyado en enfoques teóricos sobre la dialéctica entre presencia y ausencia en la experiencia audiovisual. Los resultados muestran que el filme configura el Donbás como una ciudad sonora del socialismo, donde el trabajo colectivo se traduce en ritmo y el progreso se articula como experiencia auditiva. Se concluye que esta representación dejó una huella duradera en la memoria regional, asociada a estabilidad, trabajo y centralidad económica. Desde 2014, y con mayor intensidad tras la invasión de 2022, esta memoria del pasado industrial ha sido movilizada por actores separatistas y la propaganda rusa para reforzar relatos de pertenencia, continuidad histórica y legitimidad territorial en el contexto del conflicto.

PALABRAS CLAVE: cine soviético, montaje sonoro, Donbás, memoria industrial, conflicto geopolítico.

DISPUTED TERRITORY, MEMORY AND SOUND IN THE DONBAS REGION

ABSTRACT

The article examines how the sound editing in *Enthusiasm: Symphony of the Donbas* (Dziga Vértov, 1931) produces a symbolic spatiality in which industrial noise functions as an architectural structure. The methodology is based on a film analysis focused on sound, montage, and its relationship with the territory, supported by theoretical approaches on the dialectic between presence and absence in the audiovisual experience. The results show that the film configures the Donbas as a socialist sound city, where collective labor is translated into rhythm and progress is articulated as an auditory experience. This representation left a lasting imprint on regional memory, associated with stability, work, and economic centrality. Since 2014, and with greater intensity following the 2022 invasion, this memory of the industrial past has been mobilized by separatist actors and Russian propaganda to reinforce narratives of belonging, historical continuity, and territorial legitimacy in the context of the conflict.

KEYWORDS: Soviet cinema, sound montage, Donbas, industrial memory, geopolitical conflict.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2026.24.10>

REVISTA LATENTE, 24; julio 2026, pp. 235-256; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-SA\)](#)



INTRODUCCIÓN

El estudio del espacio cinematográfico ha tendido históricamente a privilegiar la dimensión visual, relegando los componentes acústicos y rítmicos a un plano secundario. Sin embargo, en la práctica fílmica moderna y especialmente en las vanguardias soviéticas, la organización sonora se reveló como una herramienta estructural de primer orden. En lugar de limitarse a acompañar la imagen, la dimensión auditiva establece una lógica espacial, articula la temporalidad y participa activamente en la creación de atmósferas perceptivas. Este principio permite entender el cine como una forma de arquitectura inmaterial, donde los estímulos acústicos y visuales configuran volúmenes simbólicos, recorridos sensoriales y relaciones de escala.

R. Murray Schafer, en su obra fundacional *The Soundscape*, de 1977, introdujo un marco conceptual que permite abordar esta cuestión desde la perspectiva del territorio. Su noción de paisaje sonoro designa el entorno acústico de un lugar en su totalidad, incluyendo los sonidos dominantes, las señales sonoras y las marcas acústicas que definen la identidad de un espacio habitado (Schafer 1977, 9-12). Schafer distingue entre los *keynote sounds*, aquellos sonidos fundamentales que organizan la percepción del entorno y establecen los ritmos de la vida colectiva, las *sound signals*, señales excepcionales que reclaman una atención inmediata, y las *soundmarks*, sonidos singulares que identifican a una comunidad y la distinguen de otras. Estas categorías, desarrolladas originalmente para el análisis del entorno acústico cotidiano, resultan productivas cuando se aplican al cine, en la medida en que permiten interrogar cómo una película organiza, transforma y disputa los sonidos que configuran la identidad de un territorio.

Barry Truax amplió esta perspectiva al señalar que la comunicación acústica establece vínculos dinámicos entre los individuos y su medio ambiente, donde cada sonido porta información sobre las relaciones sociales y materiales del territorio (Truax 2001, 25-28). Desde este enfoque, el sonido deja de concebirse como fenómeno aislado y se integra en un sistema relacional que conecta al oyente con su entorno, produciendo formas específicas de pertenencia, orientación y experiencia del lugar. Brandon LaBelle desplazó el enfoque un paso más allá al proponer que el sonido participa en la delimitación de fronteras, en la construcción de identidades colectivas y en la disputa por el control simbólico del espacio público. Su concepto de territorios acústicos plantea que cada entorno sonoro configura relaciones de poder entre quienes producen el sonido, quienes lo habitan y quienes se ven afectados por él (LaBelle 2010, 3-7).

Aplicado al espacio fílmico, este marco encuentra un complemento esencial en los trabajos de Michel Chion sobre la relación entre sonido e imagen en el cine. Chion señala que el espacio fílmico surge de un equilibrio entre lo que se muestra y lo que se insinúa, entre el campo visual y el supercampo sonoro, un mecanismo que hace del vacío un componente expresivo (Chion 2019, 118-121). El supercampo sonoro se extiende de manera continua y conecta acciones, planos y lugares, generando una percepción espacial integrada que desborda los límites de la pantalla. A través de esta expansión auditiva se construye una conciencia del entorno que articula lo visible con lo sugerido, permitiendo que el espacio cinematográfico se perciba como



un organismo dinámico cuya profundidad y extensión se experimentan mediante la escucha. Andrew Knight-Hill complementa esta perspectiva al plantear que la articulación auditiva de un filme genera una experiencia de realidad en la que el espectador queda situado dentro de un sistema perceptivo expandido, donde el sonido produce las coordenadas espaciales que la imagen habita (Knight-Hill 2019, 647-650).

La construcción del lugar cinematográfico se basa, además, en una tensión constante entre presencia y ausencia. Justin Remes subraya que la omisión y el silencio constituyen un procedimiento expresivo que amplifica la potencia del discurso cinematográfico, puesto que la ausencia deja de entenderse como vacío y se convierte en una forma activa de significación, un intervalo donde la percepción del espectador se intensifica. Al eliminar la saturación visual o sonora, el filme abre un espacio de proyección imaginaria en el que la mirada y la escucha del público se vuelven partícipes del proceso creador (Remes 2020, 59-65). Esta dialéctica entre lo que aparece y lo que se sustrae integra el conflicto entre presencia y ausencia dentro del propio acto de representar, de modo que el cine se configura como una arquitectura de intervalos en la que cada vacío participa en la creación de significado. Giuliana Bruno refuerza esta comprensión al proponer que el cine y la arquitectura comparten una lógica háptica, en la medida en que ambas disciplinas generan experiencias corporales de tránsito, contacto y habitabilidad en donde los sentidos se vinculan en la aprehensión del espacio (Bruno 2002, 64-68). Lo que estas perspectivas comparten es la convicción de que el espacio cinematográfico se construye mediante operaciones sensoriales que afectan al cuerpo del espectador, y que el sonido desempeña en esa construcción un papel que puede llegar a ser tan determinante como el de la imagen.

En este marco, el montaje se consolida como el eje articulador de la experiencia cinematográfica, un procedimiento que modela la forma en que el espectador habita la imagen. Su función excede la dimensión técnica, ya que implica una operación de pensamiento que organiza la percepción y produce relaciones sensibles entre los elementos dispersos del mundo filmado. En la concepción de Dziga Vértov, el montaje actúa como un mecanismo de transformación del caos en estructura, un método dialéctico que hace emerger significados a partir del choque entre planos heterogéneos. Cada corte constituye una transición conceptual que introduce una variación en la mirada, generando una forma de conocimiento que se expresa en el ritmo y en la tensión entre los fragmentos (Levi 2009, 45-48). El significado reside en los intervalos entre las imágenes, en ese espacio conceptual donde la colisión de estímulos visuales y auditivos produce un tercer sentido, de naturaleza ideológica y perceptiva.

En *Entusiasmo* (*Entuziazm: Simfoniya Donbassa*, Dziga Vértov, 1931), estas ideas alcanzan su máxima expresión. El documental sonoro articula secuencias de fábricas, sirenas, locomotoras y voces obreras en una estructura rítmica que evoca una ciudad colectiva, configurando la cuenca del Donets como el corazón industrial del socialismo soviético. El material sonoro se dispone como si fuera materia arquitectónica, con capas, texturas y densidades que generan un paisaje industrial imaginado. Roman Abramov interpreta este tipo de representación como una poética del orden socialista emergente, donde la maquinaria y el trabajo humano se integran en una sinfonía productiva (Abramov 2018, 83-86). Bajo este enfoque, la diferencia entre



representar un espacio y construirlo perceptivamente radica en el tipo de experiencia que se activa. La representación remite a una forma que se contempla a distancia, mientras que la construcción perceptiva implica una vivencia sensorial en la que intervienen el cuerpo, la memoria y la imaginación.

De acuerdo con lo anterior, el presente artículo se orienta a responder dos preguntas de investigación. La primera indaga en cómo el montaje sonoro de *Entusiasmo* construye una arquitectura inmaterial que fija el imaginario territorial del Donbás como epicentro de la industrialización soviética. La segunda explora en qué medida ese imaginario ha sido reactivado y disputado en las narrativas geopolíticas vinculadas al conflicto entre Ucrania y Rusia desde 2014.

Para dar respuesta a estas preguntas, se adopta un enfoque cualitativo de carácter interpretativo, orientado al análisis del sonido cinematográfico como principio de construcción espacial. El estudio se desarrolla a partir de una doble estrategia que articula el análisis filmico del montaje sonoro con una indagación documental sobre la obra, el cine soviético temprano y la teoría del sonido cinematográfico. El corpus se construye mediante la selección intencionada de segmentos del documental en los que el montaje sonoro participa en la construcción de una arquitectura perceptiva del territorio, capaz de fijar jerarquías espaciales, temporalidades y formas de habitar asociadas al imaginario industrial. Los segmentos seleccionados se registran mediante fichas de escucha, que describen el campo sonoro por capas y consignan relaciones de intensidad, continuidad, ritmo y espacialidad percibida, en articulación con el montaje visual. A partir del análisis de estos segmentos, el trabajo examina cómo dicha arquitectura sonora contribuye a estabilizar un imaginario territorial del Donbás, como un núcleo productivo, colectivo y planificado, y en qué medida ese esquema perceptivo resulta reapropiable y disputable en marcos geopolíticos contemporáneos.

La estructura del artículo se organiza en cinco apartados. El primero presenta *Entusiasmo* en el contexto del Primer Plan Quinquenal y expone los elementos históricos y formales que orientan el análisis. El segundo examina la construcción del imaginario territorial industrial a partir de la articulación entre montaje sonoro y visual, apoyándose en las categorías de Schafer, LaBelle, Truax y Bruno para interpretar las operaciones acústicas de cada movimiento del filme. El tercero aborda la reactivación de dicho imaginario en la era postsoviética, atendiendo a la transformación del paisaje sonoro y a sus modulaciones memoriales. El cuarto amplía el análisis hacia la dimensión histórica y geopolítica del territorio, explorando la manera en que el imaginario espacial heredado se inscribe en un escenario de disputa. El quinto establece una comparación entre *Entusiasmo* y *Atlantis* (*Atlantyda*, Valentyn Vasyanovych, 2019) como polos de un arco territorial que conecta la utopía industrial de 1931 con el paisaje postbélico contemporáneo.



PAISAJE HISTÓRICO QUE DIO FORMA AL FILME

La realización de *Entusiasmo* (*Entuziazm: Simfoniya Donbassa*, Dziga Vértov, 1931) se sitúa en un momento decisivo para la historia del cine y del pensamiento artístico soviético, cuando la incorporación del sonido abrió un campo de experimentación que desbordó las prácticas heredadas del cine mudo. La película se convirtió en un punto de convergencia y conflicto entre distintas concepciones acerca de lo que debía ser una sinfonía cinematográfica basada en la industria, el trabajo y la modernidad técnica. Desde la perspectiva del director, el filme debía construirse a partir del sonido real captado directamente en el entorno industrial. Su interés se centraba en registrar la vida tal como se manifestaba en fábricas, minas, ferrocarriles y espacios urbanos, entendiendo estos sonidos como materiales auténticos capaces de articular una composición musical mediante el montaje (Hicks 2007, 75-80).

Para comprender el alcance de esta operación resulta necesario reconstruir las condiciones materiales y políticas bajo las cuales se produjo el material audiovisual. La URSS de finales de la década de 1920 era una sociedad cuya base económica y demográfica seguía siendo predominantemente agraria. La agricultura campesina cubría la mayor parte de las necesidades alimentarias del país y fue integrada a una política central que esperaba que los productos del campo financiasen la expansión industrial. A través de la colectivización forzada, los pequeños agricultores fueron reorganizados en granjas colectivas, los koljoses, con el objetivo de aumentar la eficiencia productiva y garantizar la entrega de excedentes de grano al Estado, los cuales serían redirigidos hacia la alimentación de la población urbana y la acumulación de capital industrial (Conquest 1986, 117-120). En Ucrania, que contaba con las fértiles tierras de chernozem y aportaba alrededor de un cuarto de toda la producción agrícola de la Unión Soviética, la presión estatal por maximizar la extracción de recursos agrarios alcanzó una intensidad particular (Fitzpatrick 1994, 48-52).

El Primer Plan Quinquenal (1928-1932), formulado bajo el liderazgo de Iósif Stalin, tenía como objetivo central el desarrollo acelerado de la industria pesada, y la región del Donbás ocupaba un lugar estratégico dentro de esta política debido a sus extensos yacimientos de carbón y hierro. Vladímir Lenin había identificado esta región como un soporte esencial de la economía soviética, en la medida en que el abastecimiento energético y la producción industrial del país dependían en gran parte de su capacidad extractiva. La consigna de cumplir cinco años de trabajo en cuatro impulsó una transformación acelerada que redefinió las estructuras sociales, económicas y culturales del territorio. Los campesinos fueron reorganizados en granjas colectivas y obligados a adoptar nuevas técnicas agrícolas y formas de trabajo unificado (Lihus 2023, 487-488). Paralelamente, el Estado soviético desarrolló una política antirreligiosa basada en la idea de que la cultura campesina tradicional limitaba el desarrollo económico y técnico del país, de modo que la religión era presentada como una práctica asociada al atraso, incompatible con la disciplina industrial y con los ritmos del trabajo fabril.

El proceso de producción del filme se desarrolló de manera itinerante entre 1929 y 1930, documentando precisamente esta transformación en curso. Los kinoks, el colectivo de cineastas liderado por Vértov junto a Elizaveta Svilova, realizaron en





un primer momento el rodaje de imágenes mudas en el Donbás entre septiembre y noviembre de 1929. Posteriormente, el trabajo se trasladó a Leningrado en enero de 1930, donde el equipo combinó filmaciones en espacios urbanos e institucionales, como la catedral de San Isaac. Durante esta etapa, Vértov y su equipo se formaron en el sistema de grabación desarrollado por Alexander Shorin, un dispositivo fabricado en su laboratorio de Leningrado que permitía registrar sonido directamente en el lugar de filmación mediante equipos portátiles. Cuatro miembros del laboratorio de Shorin se desplazaron al Donbás en abril de 1930 con setenta kilogramos de equipo, empleando una adaptación móvil especial del aparato denominado Mikst, diseñada por Nikolái Timartsev para las condiciones del rodaje en exteriores. Este sistema hacía posible capturar ruidos, voces y ambientes reales tanto en espacios interiores como al aire libre, representando una ruptura con las prácticas dominantes del cine sonoro temprano, que dependían de estudios cerrados y recreaciones artificiales (Vértov 1985, 108-110).

Con esta acción, Vértov se anticipó a los principios de la música concreta, en la medida en que el sonido fue abordado como objeto material susceptible de ser grabado, aislado y organizado mediante operaciones de montaje, independientemente de su origen instrumental o de su función referencial. La obra surgía además en un fértil contexto de experimentación sonora dentro de la vanguardia soviética. Arseny Avraamov había compuesto sinfonías para sirenas de fábricas, un precedente directo del proyecto estético del audiovisual. León Theremin demostraba con su instrumento homónimo que el sonido podía ser generado sin contacto físico, liberándolo de la gestualidad tradicional. Las investigaciones sobre sonido gráfico, la propuesta de dibujar el sonido directamente en el celuloide buscando la máxima fusión entre lo audible y lo visible, completaban un ecosistema creativo que hizo posible concebir el ruido industrial como materia prima de composición cinematográfica (Smirnov 2013, 169-171).

En este marco, el montaje sonoro se constituye como una arquitectura perceptiva en la que el espectador habita la película mediante la escucha. Los sonidos del trabajo y de las máquinas funcionan como bloques estructurales que definen el espacio y el tiempo dentro de la experiencia fílmica. La distinción entre los días laborales y los días de celebración se diluye, y el acto de producir adquiere una cualidad ceremonial y de exaltación, en la que la técnica y la política coinciden en un mismo pulso. Con ello, se logra que la percepción estética reproduzca los valores de la ideología socialista mientras modela la manera en que el espectador comprende el territorio industrial y la experiencia colectiva.

LA CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO TERRITORIAL INDUSTRIAL

La película se configura como una sinfonía de ruidos organizada en tres movimientos programáticos, tal como Vértov indicó en diversas conferencias y artículos de la época. En la primera parte se evidencia el pasado que debe ser superado, con la religión y el alcoholismo representados a través de feligreses rezando y borrachos en las calles, mientras los jóvenes comunistas irrumpen con su energía. La transformación física

de la iglesia, convertida en club obrero y cine, simboliza la victoria de la tecnología sobre la superstición. En la segunda sección, el foco se traslada al corazón del Donbás, a las minas de carbón y las fábricas de acero. La producción industrial se muestra frenética, destacando la movilización de los trabajadores de choque y del Komsomol para cumplir los objetivos planteados por Moscú. De acuerdo con Abramov, la película responde a la grave crisis de producción del verano de 1930, cuando la escasez de carbón y de mano de obra amenazaba con paralizar los cimientos del proyecto estatal. La narrativa convierte esta crisis en un desafío heroico superado por el entusiasmo colectivo, simbolizando el estancamiento productivo mediante las vagonetas inmovilizadas en el aire, que solo se reactivan con la llegada de voluntarios y trabajadores de choque (Abramov 2018, 82-86). La tercera parte se centra en el campo, donde el carbón y el acero producidos retornan a la agricultura mediante tractores y maquinaria, cerrando con desfiles y celebraciones colectivas que simbolizan la alianza entre obreros y campesinos.

Esta estrategia narrativa, basada en la progresión del pasado al futuro, manifiesta que en el acto de escuchar, encarnado por la joven con auriculares que abre el filme, emerge un despertar perceptual y una apertura hacia una nueva conciencia social, en la que la experiencia individual se articula con el progreso colectivo. Esta misma lógica se refuerza en el plano visual, donde Vértov recurre a contrastes de ángulos y composición para materializar dicha oposición. La antigua iglesia y sus feligreses son filmados desde perspectivas que enfatizan su pequeñez y estancamiento, mientras que los trabajadores aparecen en planos bajos, en movimiento y en sintonía con la energía de la maquinaria. La repetición de verbos asociados al avance, como «ir» o «fluye», subraya la noción de progreso colectivo y de propósito orientado hacia la construcción del socialismo, integrando movimiento, sonido y semántica (Bulgakowa 2006, 103). A continuación se presenta cada uno de ellos.

PRIMER MOVIMIENTO. LA DEMOLICIÓN DEL TERRITORIO SACRO

El primer movimiento aborda la confrontación entre las fuerzas del pasado, encarnadas en la religión y el alcohol, y el orden soviético industrial colectivo. Se suceden escenas de fieles santificándose junto a la reconversión de iglesias en clubes juveniles obreros, como se aprecia en la figura 1. Campanas, murmullos y golpes de herramientas que derriban símbolos sagrados se articulan en un paisaje sonoro que expresa ruptura y reorganización social (Depretto 2003, 154-155). Para dimensionar la demolición acústica del territorio conviene precisar el tipo de sonido que organiza el entorno que Vértov transforma. En términos de Schafer, las campanas eclesiásticas funcionan como *keynote sound* del Donbás preindustrial, un sonido fundamental que estructura la percepción del entorno y regula los ritmos de la vida colectiva. La campana marca el amanecer, convoca a misa, señala festividades y ritualiza el duelo. Su reverberación configura un horizonte acústico cerrado, circular y cíclico (Schafer 1977, 54-56). El filme reconoce esta función territorial al construir sus primeros minutos como un espacio dominado por cantos litúrgicos, cúpulas, santos, nubes





Fig. 1. Fotograma de *Entusiasmo - Sinfonía del Donbass*, 1931. El derrumbe del antiguo mundo.

y besos reiterados a íconos, que actúan como correlato visual de esa inmovilidad e intensifican la sensación de un tiempo suspendido.

La irrupción de la sirena fabril introduce una modificación en la organización sonora del espacio fílmico al desplazar el eje acústico previamente estructurado por las campanas. En este sentido, la campana eclesiástica organiza una espacialidad asociada a prácticas rituales y a una temporalidad cíclica, mientras que la sirena fabril introduce una lógica temporal regulada por la producción industrial. La transición entre ambos dispositivos sonoros implica una reorganización de los modos de percepción del espacio, en la medida en que redefine ritmos, jerarquías acústicas y funciones sociales del sonido. La incorporación progresiva de señales industriales reconfigura la relación entre imagen y sonido al introducir patrones de sincronización y contraste que orientan la atención del espectador hacia dinámicas de trabajo, circulación y actividad colectiva.

En este nivel, el sonido deja de operar como acompañamiento y pasa a estructurar la experiencia fílmica, organizando la percepción del tiempo y del espacio desde una lógica productiva, tal como sugiere Knight-Hill al analizar la dimensión auditiva como un componente que sitúa al espectador dentro de un campo perceptivo específico (Knight-Hill 2019, 647-650).

Hacia el final del movimiento, la caída de la cruz se configura como un evento sonoro de alta intensidad dentro de la secuencia. El golpe que acompaña su descenso introduce una sincronía puntual entre sonido e imagen que reorganiza

momentáneamente el régimen perceptivo establecido hasta ese punto, caracterizado por relaciones más abiertas entre ambas dimensiones. Este recurso puede vincularse con lo que Schafer denomina *sound signal*, en tanto se trata de un sonido que emerge con nitidez dentro del entorno acústico y concentra la atención del oyente (Schafer 1977, 10-11). Su carácter singular produce un efecto de focalización perceptiva que delimita un antes y un después en la organización del paisaje sonoro. La coda celebratoria posterior, con silbatos y música animada, resignifica la destrucción como acto fundacional e instala el territorio industrial como nueva referencia. Con la desaparición de la cruz se extingue un régimen perceptivo completo y, en ese vacío, la sirena fabril se afirma como nueva sonoridad organizadora.

SEGUNDO MOVIMIENTO. LA FÁBRICA COMO ARQUITECTURA ACÚSTICA DEL TERRITORIO

La interacción entre el cuerpo humano y la máquina en el segundo movimiento exhibe una operación de sincronización que constituye uno de los aportes más originales de Vértov al lenguaje cinematográfico. Andrey Smirnov ha documentado cómo los ejercicios de entrenamiento filmados en el Donbás remiten directamente a los principios de la biomecánica de Alekséi Gastev y el Instituto Central del Trabajo, donde los cuerpos eran observados mediante cronómetros con el objetivo de reducir esfuerzos innecesarios y alcanzar una ejecución más eficiente de las tareas repetitivas (Smirnov 2013, 167-170). Lo que el análisis acústico revela es que el sonido desempeña una función disciplinaria en esta secuencia, en la medida en que la percusión y la música industrial imponen al cuerpo del trabajador un ritmo externo que reemplaza su cadencia orgánica. El cuerpo deja de moverse según su propio tiempo y comienza a moverse según el tiempo de la máquina, transmitido a través del sonido. El montaje intercala imágenes del entrenamiento técnico exterior, donde los mineros practican el movimiento correcto de la pica, con imágenes del interior de la mina, donde un trabajador opera sin técnica, como se observa en la figura 2. El contraste rítmico entre ambas capas visuales, acompañado por el sonido percusivo del primer espacio y el ruido irregular del segundo, genera un intervalo dialéctico que opone la eficiencia planificada al esfuerzo espontáneo.

Esta operación adquiere una dimensión territorial cuando se la piensa desde la perspectiva de Schafer. El paisaje sonoro de la mina preindustrial estaría compuesto por el golpe irregular de la pica, los ecos del agua, el relincho del caballo que arrastra vagones por los túneles, un entorno acústico orgánico y variable. El paisaje sonoro de la mina industrializada está dominado por el taladro mecánico, la campana de turno y el silbido de la locomotora, un entorno acústico mecanizado y regular. Lo que el segundo movimiento documenta es la transformación del paisaje sonoro subterráneo del Donbás, el reemplazo de la irregularidad orgánica por la regularidad mecánica. En la categorización de Schafer, esto equivale a una sustitución de los sonidos fundamentales del territorio, una mutación en la base acústica sobre la cual se organiza la experiencia del lugar (Schafer 1977, 43-47). El montaje de Vértov hace audible esta transformación al yuxtaponer ambos registros, ofreciendo al espectador la posibilidad





Fig. 2. Fotograma de *Entusiasmo - Sinfonía del Donbass*, 1931. Coreografía industrial.

de percibir simultáneamente los dos paisajes sonoros y de experimentar, en la tensión entre ellos, la magnitud del cambio territorial.

Los altavoces con la consigna «hacia el socialismo» extienden la consigna del Plan Quinquenal sobre el paisaje, marcando acústicamente el territorio con la ideología estatal. Este gesto anticipa lo que Barry Truax denominaría décadas después comunicación acústica comunitaria, la capacidad del sonido amplificado para establecer vínculos dinámicos entre individuos y su entorno, organizando la percepción colectiva del espacio (Truax 2001, 65-68). La imagen dividida en tres, con la iglesia reformada en el centro, la cruz ortodoxa a un lado y la industria al otro, mientras el sonido de una cortadora simbólicamente parte la cúpula eclesiástica, materializa visualmente lo que el altavoz ya ha consumado acústicamente, la conquista del territorio por el nuevo régimen sonoro.

Asimismo, la campana industrial que enmarca cada juramento de los trabajadores comprometiéndose ante la cámara a cumplir las cuotas de producción funciona como nueva marca acústica del Donbás, reemplazando a la campana eclesiástica del primer movimiento (Schafer 1977, 10). Si la campana religiosa marcaba el tiempo litúrgico y convocaba a la oración, la campana industrial marca el tiempo productivo y convoca al cumplimiento del plan. René Fülöp-Miller conceptualizó este proceso como la emergencia del *hombre-colectivo*, la disolución de la identidad individual en el gran proyecto político, donde cada persona encuentra su valor en la pertenencia al organismo productivo (Fülöp-Miller 2007, 13). El sonido opera aquí como

agente de esa disolución, puesto que la voz individual del trabajador queda inmediatamente absorbida por la campana industrial que la enmarca, estableciendo que la palabra singular solo adquiere sentido dentro del ritmo colectivo que la contiene.

La militarización del lenguaje productivo hacia el final del segundo movimiento, donde las voces proclaman «somos luchadores de la primera línea de fuego», introduce una capa semántica que el sonido amplifica territorialmente. La voz que pronuncia esta consigna proviene de un altavoz, un dispositivo que, como se ha señalado, opera como instrumento de demarcación territorial. Al proyectar vocabulario bélico sobre el paisaje industrial, el altavoz transforma la fábrica en frente de batalla y al trabajador en soldado, anticipando simbólicamente la conversión literal de estas instalaciones en escenarios de combate que se consumaría décadas después durante el conflicto iniciado en 2014. Esta anticipación involuntaria confiere al filme una densidad histórica que trasciende su contexto de producción y que los apartados posteriores del artículo explorarán en relación con la dimensión geopolítica del imaginario territorial.

TERCER MOVIMIENTO. LA FUSIÓN ACÚSTICA COMO UTOPIA TERRITORIAL

El tercer movimiento desplaza la atención hacia la celebración del colectivo, integrando desfiles, manifestaciones del Primero de Mayo y actividades agrícolas del campesinado. El montaje sonoro crea una sensación de monumentalidad y expansión, fusionando marchas, discursos amplificadas, aplausos y cantos colectivos, como se ilustra en la figura 3. La acumulación progresiva de imágenes y sonidos refuerza la idea de totalidad, construyendo un territorio percibido como un espacio vital y colectivo donde cada actividad forma parte de un sistema interdependiente (Abramov 2018, 85-87). Si el primer movimiento demolía el territorio sacro y el segundo edificaba el territorio industrial, el tercero consuma la operación territorial al fusionar los paisajes sonoros de la fábrica y el campo en una entidad totalizante. Esta fusión constituye la realización plena de la utopía territorial que el filme propone y, al mismo tiempo, el mecanismo de fijación del imaginario, al transformar una alianza política abstracta en una experiencia sensorial concreta.

La transición del tren cargado de carbón a las campesinas cantando mientras recogen la siega materializa la ideología socialista. El sonido de la locomotora, que ha funcionado a lo largo del segundo movimiento como hilo conductor del paisaje industrial, se transforma gradualmente en melodía rural sin que medie corte abrupto. Esta continuidad acústica produce un efecto que excede la transición narrativa, puesto que establece una conexión orgánica entre el espacio de la fábrica y el espacio del campo, haciendo que el espectador perciba ambos como regiones de un mismo territorio sonoro. Lo que el montaje comunica en esta transición es la alianza obrero-campesina como experiencia perceptiva, transformando un principio ideológico abstracto en una sensación corporal de continuidad.

El sonido fusiona cantos y música de banda hasta eliminar cualquier voz distinguible, produciendo un campo acústico homogéneo que materializa la comunión entre





Fig. 3. Fotograma de *Entusiasmo - Sinfonía del Donbass*, 1931.
Manifestaciones del Primero de Mayo.

individuo y colectividad. Lo que resulta original en la propuesta de Vértov es que esta disolución opera en el plano acústico, a través de la fusión de las voces particulares en un campo sonoro indiferenciado. La voz individual, que en la cultura campesina anterior constituía una marca de identidad personal expresada en el canto, se integra en una masa sonora que la contiene, la amplifica y finalmente la absorbe. El espectador experimenta esta absorción como una transformación del paisaje, donde la diversidad del campo es reemplazada por la uniformidad del canto colectivo, consumando aquella disolución del yo particular que Fülöp-Miller identificó como fundamento del ideal soviético (Fülöp-Miller 2007, 13).

La imagen de los tractores segando, acompañada por el ritmo mecánico de la máquina, cierra el círculo narrativo y territorial del filme. El sonido del tractor, un ruido industrial proyectado sobre el paisaje agrario, funciona como la extensión final de la arquitectura acústica del Donbás hacia el campo. Si en el primer movimiento la sirena fabril reemplazaba a la campana eclesiástica, en el tercero el motor del tractor reemplaza al canto del trabajo manual, completando la colonización acústica del territorio (Vasquez-Zarate 2023, 13-15). El tractor de Vértov materializa este principio al introducir el sonido industrial en el último reducto del paisaje sonoro campesino, consumando la transformación del Donbás en un territorio acústicamente unificado bajo el régimen de la producción mecanizada. Sin embargo, de acuerdo con Mariia Lihus, esta representación invisibiliza la resistencia campesina a entregar sus tierras al Estado, en la que las mujeres jugaron un papel central. En

el documental, las campesinas se muestran como fervientes partidarias del proceso de colectivización, revirtiendo históricamente los hechos. Asimismo, la idealización tecnológica choca con la percepción real de muchos campesinos, quienes veían los tractores con hostilidad, considerándolos una imposición urbana ajena al mundo rural que amenazaba las tradiciones del campo (Lihus 2023, 485-486).

EL SONIDO COMO PRINCIPIO ARQUITECTÓNICO DEL IMAGINARIO

El análisis de los tres movimientos permite identificar un principio compositivo que atraviesa la totalidad del filme y que constituye su contribución al campo de los estudios sobre cine y espacio. Vértov concibió el intervalo como el lugar de tensión entre un plano y otro, donde la colisión de elementos heterogéneos genera un tercer sentido que se configura en la relación entre ellos más que en su contenido individual (Levi 2009, 45-48).

En cada transición analizada, campana y sirena, pica irregular y taladro mecánico, canto individual y masa coral, el intervalo entre regímenes acústicos genera un campo perceptivo en el que el espectador experimenta la tensión entre distintas formas de habitar el territorio. Esta tensión sostiene la capacidad del filme para construir espacialidad, ya que cada intervalo funciona como un umbral que articula el paso entre configuraciones sonoras. A partir de ahí, el sonido define las condiciones de la experiencia perceptiva al establecer ritmos, jerarquías de atención y relaciones de continuidad. La secuencia de pantalla negra con sonido radiofónico, donde el territorio se edifica exclusivamente con materiales sonoros, constituye la evidencia más elocuente de esta inversión jerárquica, en la medida en que la percepción del espacio se sostiene íntegramente en la escucha y prescinde de cualquier referencia visual. La sincronía puntual en la caída de la cruz refuerza esta lógica, dado que el golpe sonoro determina el ritmo de la imagen y orienta la percepción del acontecimiento, situando al sonido como principio organizador de la experiencia fílmica.

Con estos tres movimientos, el audiovisual enseña a encontrar belleza, ritmo y armonía en el aparente caos del trabajo industrial. La propia estructura fragmentada y rítmica de la película acostumbra al ojo y al oído a una forma de percibir el mundo que es dinámica, analítica y orientada hacia la construcción del futuro socialista, un eco de la pedagogía audiovisual que se extendía por toda la sociedad soviética en carteles y periódicos murales (Benjamín 2004, 27-30). El filme trasciende su valor documental para funcionar como un dispositivo pedagógico diseñado para formar al nuevo ciudadano soviético (Salazkina 2016, 47-48), enseñando al espectador una nueva forma de percibir el mundo mediante la escucha tanto como mediante la mirada.

El montaje de la realidad, sin embargo, se lleva a cabo mientras se invisibiliza la violencia estructural que acompañó la transformación del territorio. *Entusiasmo* fue rodada entre 1930 y 1931, en los años previos al Holodomor de 1932-1933, una hambruna de alcance masivo que afectó a Ucrania como consecuencia directa de las políticas de colectivización forzosa y de las requisiciones estatales de grano (Vásquez-Zárate 2023, 11-12). Al organizar su material visual y sonoro para construir





Fig. 4. Fotograma de *Entusiasmo - Sinfonía del Donbass*, 1931. Hacia el socialismo.

una narrativa de progreso industrial y armonía colectiva, el documental realiza un borrado histórico de los conflictos y sufrimientos que marcaron la época. La imagen pulsante de la palabra *hacia el socialismo*, como se muestra en la figura 4, funciona como un mantra visual y acústico, un símbolo del orden racional que se impone sobre el caos del pasado (Bulgakowa 2006, 107-110).

Esta selección deliberada del material convierte la obra en un instrumento que moldea la memoria histórica, en la medida en que construye una percepción de la realidad que atenúa las tensiones sociales y desplaza la violencia fuera del campo representado. La forma cinematográfica interviene de este modo en la interpretación de la historia al articular una imagen coherente y unificada que responde a una lógica ideológica. En este punto, el filme puede entenderse como una operación propagandística, donde la organización estética de imagen y sonido orienta la experiencia del espectador hacia una lectura específica de los acontecimientos. La eficacia de este mecanismo explica, en parte, la capacidad del imaginario territorial construido por el audiovisual para perdurar y ser reactivado en contextos geopolíticos posteriores, una cuestión que el siguiente apartado del artículo aborda en profundidad.

DE LA UTOPIA INDUSTRIAL A LA NOSTALGIA CONTEMPORANEA

El colapso de la Unión Soviética en 1991 transformó tanto la organización política y económica como los imaginarios territoriales que habían sido construidos durante décadas de planificación estatal. Entre esos espacios, el Donbás, que había funcionado como epicentro de la industrialización y símbolo de la sinfonía del desarrollo, experimentó una reconfiguración de su identidad y de su paisaje. Lo que en *Entusiasmo* sonaba como potencia y futuro se percibe en la era postsoviética como eco de un pasado irrecuperable. Las fábricas silenciosas, las minas abandonadas y el murmullo ausente de las máquinas transformaron el territorio en un espacio de memoria, donde la modernidad ruidosa de los años treinta se reconvierte en melancolía acústica, al sentir que los motores han cesado (Cheung 2025, 18-19).

Tras la desintegración del sistema planificado, la región experimentó un proceso acelerado de desindustrialización. La desaparición de numerosas fábricas y minas provocó un vacío simbólico que erosionó la centralidad histórica de la región como corazón productivo de la nación soviética. El territorio quedó atrapado entre la gloria de su pasado industrial y la precariedad de su presente. La memoria del progreso y del trabajo colectivo, materializada originalmente en el montaje sonoro, se convirtió en un archivo afectivo y simbólico que permite reconstruir una identidad regional a partir de sus vestigios (Babenko 2025, 1251-1252).

Bajo estas condiciones emerge la nostalgia como una forma central de identidad regional. Los habitantes de Lugansk y Donetsk rearticulan su sentido de pertenencia en torno a los ecos de la industrialización, reinterpretando la sinfonía de aquella época como un repertorio emocional y cultural que enlaza pasado y presente. Este proceso ha sido conceptualizado como nostalgia industrial, entendida como una dinámica en la que la memoria del trabajo y del progreso colectivo opera como eje de continuidad afectiva frente a la pérdida de estabilidad económica y social. Al mismo tiempo, esta memoria adquiere una dimensión política, ya que la reinterpretación del pasado soviético se convierte en una estructura desde la cual se legitiman narrativas sobre identidad, pertenencia y soberanía cultural, tanto a nivel local como estatal (Cheung 2025, 19-20).

Esta construcción simbólica del pasado se inscribe en una historia regional más amplia. El Donbás es un territorio donde la experiencia histórica y la identidad colectiva se entrelazan de manera constante a través de las comunidades que lo habitan. En sus orígenes la región hacía parte de un vasto territorio estepario que se extendía al sur de la actual Ucrania y que durante siglos permaneció escasamente controlado por poderes centrales. Funcionó como un espacio de tránsito, en el que convergían rutas de pueblos nómadas, asentamientos cosacos y grupos campesinos, lo que generaba tanto conflictos como oportunidades para quienes buscaban autonomía. Durante la expansión del Imperio ruso y más tarde en la etapa soviética, las autoridades construyeron un relato que describía estas tierras como territorios vacíos, salvajes y sin historia, ignorando la presencia de los cosacos zaporogos, comunidades tártaras y otras poblaciones que ya vivían allí y tenían estructuras sociales propias (Vermenych 2018, 249-253).





Esta narrativa presentaba la región como un «espacio salvaje», lo que justificaba la creación de nuevas ciudades, la reorganización económica y la colonización de poblaciones diversas. Durante la industrialización soviética, el Donbás funcionó como un laboratorio de modernización que transformó las estructuras de la sociedad. La acelerada mecanización y la reorganización del campo fueron acompañadas por la colectivización forzada y la imposición de requisiciones de grano, que provocaron resistencia campesina y desencadenaron en la hambruna de 1932-1933, conocida como Holodomor, que causó la muerte de millones de campesinos y dejó un trauma colectivo entre los ucranianos (Vásquez-Zárate 2023, 10-12).

Pese a esta tragedia, los líderes bolcheviques mantuvieron su impulso de transformar la región en un centro industrial estratégico, atrayendo a ingenieros rusos, comerciantes judíos y otras poblaciones, lo que dio lugar a un archipiélago de comunidades con lealtades diversas. En este escenario, la sinfonía de Vértov puede interpretarse como un intento deliberado de domesticar esa heterogeneidad, imponiendo un orden que transformara al trabajador local en un obrero unificado del sistema, anulando su condición de frontera (Bulgakowa 2006, 223-224).

Tras la independencia de Ucrania en 1991, esta región experimentó una crisis económica que se manifestó en el colapso de su producción en sectores como la minería del carbón y la metalurgia. La transición de un modelo planificado a una economía de mercado, combinada con la pérdida de antiguas cadenas productivas y mercados integrados, llevó a descensos significativos de la actividad económica, con caídas de los salarios de los mineros. Este deterioro desestabilizó estructuras sociales enteras, dejando a las comunidades de Donetsk y Luhansk en un estado de vulnerabilidad frente a las narrativas separatistas y a las intervenciones externas (Babenko 2025, 1248-1249).

Estos factores estructurales crearon un sustrato sobre el cual se desencadenó el conflicto contemporáneo. El levantamiento de grupos separatistas en 2014 fue alimentado en parte por el sentimiento de alienación de amplios sectores de la población, que percibían una desconexión entre sus experiencias materiales y culturales y el proyecto político de Kyiv. Aunque este fenómeno no puede reducirse a una sola causa, análisis contextuales enfatizan que las condiciones económicas locales fueron predictores sólidos de la propensión a la rebelión, incluso más allá de las diferencias lingüísticas o étnicas, lo que sugiere una relación directa entre la herencia industrial y la dinámica del conflicto (Cheung 2025, 17-18).

Asimismo, la memoria estética de la utopía soviética ha sido reconvertida en herramienta discursiva e ideológica a lo largo del conflicto. Narrativas políticas contemporáneas han reclamado elementos de la identidad laboral y la nostalgia por la estabilidad industrial para justificar posiciones geopolíticas específicas, por parte de actores separatistas. El imaginario de un Donbás como región indispensable para la prosperidad —un vestigio de la «sinfonía productiva» de la época soviética— ha sido reinterpretado por ciertos sectores políticos como un argumento para resistir la autoridad de Kyiv, mientras se refuerzan los vínculos con Moscú (Lihus 2023, 488-489). La situación se agrava con la invasión rusa a gran escala de febrero de 2022, que intensifica la destrucción de centros neurálgicos de la industria, incluyendo ciudades como

Mariupol, Severodonetsk y Lysychansk, donde se pierde hasta el noventa y cinco por ciento de las infraestructuras productivas (Simonov 2025, 30-33).

El paisaje sonoro de las fábricas, que Vértov había convertido en una sinfonía industrial, ha sido reemplazado por el estruendo de artillería, el zumbido de drones y las sirenas de alerta. La infraestructura industrial dejó de cumplir su rol de producción y pasó a ser un rehén del conflicto, con plantas como Azovstal que se convirtieron en símbolos de resistencia ucraniana, redefiniendo la narrativa original del documental sobre la fábrica como un lugar de creación y cohesión colectiva (Simonov 2025, 32-33).

Esta situación permite sostener que *Entusiasmo* construyó un mito de modernidad y colectividad en el Donbás al mostrar la región como un corazón industrial, donde el trabajo, la energía y la cooperación colectiva creaban la ilusión de un progreso continuo y armonioso. Esta representación consolidó una imagen de la región como ejemplo de transformación socialista y de capacidad productiva, ocultando las tensiones sociales y la resistencia campesina que marcaron la historia real de la colectivización y la hambruna de los años treinta. En el siguiente apartado se establece una comparación con la película *Atlantis*, producida por Valentyn Vasyanovych, en 2019, para examinar las continuidades y rupturas en la representación del territorio y sus configuraciones perceptivas contemporáneas.

ENTUSIASMO Y ATLANTIS COMO POLOS DE UN ARCO TERRITORIAL

La eficacia del imaginario territorial construido por *Entusiasmo* se verifica de manera elocuente cuando se la compara con *Atlantis* (Атлантида, Valentyn Vasyanovych, 2019), una película que opera como inversión del universo vértoviano. Ganadora del premio principal de la sección Orizzonti del Festival de Venecia y selección oficial de Ucrania para los premios de la Academia en 2021, este film sitúa su acción en el Donbás de 2025, un año después del fin de una guerra con Rusia, en un territorio que ha devenido desierto inhabitable. Ambas películas fueron filmadas en las mismas locaciones industriales de la cuenca del Donets, una coincidencia geográfica que confiere a la comparación una densidad material insoslayable. Vértov rodó entre 1929 y 1930 en las minas de carbón y las fábricas de acero del Donbás, utilizando el sistema de grabación portátil de Alexander Shorin para capturar los ruidos industriales directamente en su contexto (Vértov 1985, 108-110). Vasyanovych filmó entre enero y marzo de 2018 en Mariupol, en la región de Donetsk, donde las plantas siderúrgicas de Illich y Azovstal servían como locaciones principales. En ambos casos, la fábrica ocupa el centro visual y simbólico de la representación. Sin embargo, el significado que cada director inscribe en ella es diametralmente opuesto.

En *Entusiasmo*, la fábrica funciona como templo del nuevo orden. Los altos hornos, las cintas transportadoras y los pistones se convierten en íconos estéticos que sustituyen a las imágenes religiosas y dictan el ritmo de la vida cotidiana. La coreografía industrial, analizada en los apartados anteriores de este artículo, muestra los cuerpos de los trabajadores sincronizados con la maquinaria en una danza de producción





colectiva donde la interacción entre el ser humano y la máquina se manifiesta como armonía (Smirnov 2013, 169-171). La composición visual de Vértov, con sus ángulos dinámicos, sus planos en contrapicado y su montaje acelerado, magnifica el poder de la maquinaria y proyecta una imagen del territorio como organismo productivo en expansión perpetua.

En *Atlantis*, la fábrica funciona como mausoleo del orden colapsado. Vasyanovych construye composiciones frontales, casi en forma de *cuadros vivientes*, donde las figuras humanas aparecen empequeñecidas por las estructuras industriales que las rodean. La planta siderúrgica donde trabaja Sergiy, el protagonista, un soldado con trastorno de estrés postraumático, se presenta como un espacio en el que las máquinas parecen operar en trance, ajenas a la destrucción que las circunda. En una de las escenas más perturbadoras del filme, un trabajador traumatizado salta al interior de un horno, una imagen que invierte la coreografía industrial de Vértov, donde los cuerpos se fundían armoniosamente con la máquina. Lo que en *Entusiasmo* era fusión celebratoria entre trabajador y aparato productivo se ha convertido en *Atlantis* en fusión literal y mortal, donde el cuerpo es consumido por la misma infraestructura que alguna vez prometió su liberación.

Giuliana Bruno ha propuesto que el cine y la arquitectura comparten una lógica háptica, en la medida en que ambas disciplinas generan experiencias corporales de tránsito, contacto y habitabilidad (Bruno 2002, 64-68). Esta perspectiva permite leer la diferencia entre ambos filmes como una transformación en las condiciones de habitabilidad del territorio cinematográfico. *Entusiasmo* construye un espacio que se habita en movimiento, un territorio que se recorre a la velocidad de la locomotora y se experimenta al ritmo del martillo. *Atlantis* construye un espacio que se habita en la inmovilidad, un territorio donde el tránsito se ha vuelto peligroso por las minas antipersona, donde el contacto con el agua es tóxico y donde la habitabilidad misma del lugar está en cuestión. La experiencia háptica del espectador se transforma entre un filme y otro, pasando de la sensación de aceleración productiva a la experiencia de un entorno que resiste la presencia humana.

Otro aspecto que confiere a la comparación una densidad histórica es el carácter profético que *Atlantis* adquirió tras la invasión rusa de Ucrania en febrero de 2022. El filme, que imaginaba un Donbás devastado para 2025, anticipó la destrucción que efectivamente se produjo tres años después de su estreno. Vasyanovych filmó varias secuencias en las instalaciones de Azovstal, la planta siderúrgica de Mariupol que se convirtió en símbolo de la resistencia ucraniana durante el asedio de la ciudad. El propio director declaró en una entrevista que estaba convencido de que Azovstal e Illich, las dos grandes plantas de Mariupol, difícilmente serían reconstruidas y que la ciudad probablemente se transformaría en algo completamente distinto a lo que fue (Vasyanovych 2024). Esta afirmación resuena con la lógica territorial del filme, donde la infraestructura industrial ha dejado de representar progreso y se ha convertido en vestigio de una era clausurada.

La resignificación de Azovstal merece atención particular en el marco de este análisis, puesto que conecta directamente con el imaginario construido por Vértov. En *Entusiasmo*, la fábrica es el espacio de la creación colectiva, el lugar donde la sinfonía del trabajo edifica el futuro socialista. En *Atlantis*, la fábrica es el espacio de

la supervivencia traumática, donde los exsoldados intentan reintegrarse a una vida que ya ha perdido sus coordenadas. Desde el inicio de la invasión a gran escala, la fábrica se ha convertido en el espacio de la resistencia armada, un refugio improvisado donde los defensores de Mariupol soportaron semanas de bombardeo bajo tierra. Cada una de estas resignificaciones constituye una capa del imaginario territorial del Donbás que se deposita sobre las anteriores y las reconfigura. La consigna «somos luchadores de la primera línea de fuego», pronunciada como metáfora productiva en el filme de Vértov, se convirtió en descripción literal durante el asedio, evidenciando cómo el vocabulario simbólico construido por la propaganda puede ser reabsorbido por la historia y devuelto a su significado originario de una manera que sus creadores jamás anticiparon.

CONCLUSIÓN

Entusiasmo - Sinfonía del Donbás (1931), de Dziga Vértov, construye una imagen del territorio que excede su condición de región geográfica para convertirlo en un espacio ideológico y utópico, concebido como el núcleo energético, moral y simbólico de la industrialización soviética. A través de una compleja arquitectura audiovisual, la película transforma la cuenca del Donets en el escenario de una batalla histórica entre dos órdenes antagónicos, donde el pasado asociado a la religión, el alcohol y la pasividad es derrotado por el futuro encarnado en el carbón, el metal y el socialismo planificado.

El sonido y el montaje desempeñan un papel central en la construcción de esta utopía industrial. Vértov utiliza el sonido para edificar una arquitectura perceptiva que unifica espacios heterogéneos en una sola entidad sintética. Los ruidos industriales, como martillos, sirenas y locomotoras, son tratados como materiales musicales que componen una partitura mecánica, en oposición explícita a la música orquestal tradicional. Esta lógica del flujo conecta la mina con la fábrica, el ferrocarril y la ciudad, construyendo una imagen del territorio como un sistema circulatorio cuya interrupción pondría en peligro la totalidad del organismo social. Los trabajadores de choque, los miembros del Komsomol y los voluntarios que acuden a la región son presentados como figuras heroicas que asumen la tarea de saldar la deuda de carbón con la nación, inscribiendo el sacrificio individual en una narrativa de redención colectiva.

Influenciado por las teorías de la biomecánica de Alekséi Gastev, Vértov presenta a los trabajadores como elementos de un cuerpo colectivo sincronizado, más que como individuos dotados de psicología propia. Los gestos laborales se coreografían rítmicamente para eliminar movimientos superfluos y fundir al hombre con la máquina, produciendo la figura del *hombre soviético* (Fülöp-Miller 2007,13) como ideal antropológico del socialismo, que encuentra la belleza en la repetición y el dinamismo de los procesos productivos. Los altos hornos, las cintas transportadoras y los pistones se convierten en nuevos íconos estéticos que sustituyen a las imágenes religiosas y dictan el ritmo de la vida cotidiana.



Asimismo, este recorrido muestra que el sonido se ha convertido en un archivo vivo de la memoria regional, un registro afectivo y político que atraviesa distintas etapas históricas. Durante el período soviético, encarnó la utopía industrial y la armonía del trabajo colectivo; en la etapa postsoviética, adquirió la forma de un eco melancólico asociado a la desindustrialización; en el contexto contemporáneo, reaparece como recurso discursivo dentro del conflicto en el este de Ucrania, donde su resonancia se disputa entre nostalgia, identidad y soberanía. En cada una de estas fases, el sonido opera como vehículo de poder y de pertenencia, evidenciando cómo las huellas auditivas del pasado continúan modelando la sensibilidad política del presente.

Por lo tanto, leer el sonido como arquitectura desplaza el estudio de la ciudad cinematográfica desde la representación visual hacia una comprensión sensorial, política y cognitiva del espacio, en la que los ritmos, las cadencias y los paisajes acústicos participan activamente en el moldeamiento de identidades colectivas, en la definición de fronteras simbólicas y en la proyección de futuros posibles sobre territorios marcados por la herencia de la modernidad.

RECIBIDO: 18/01/2026; ACEPTADO: 27/03/2026.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMOV, Roman Nikolaevich. 2018. «The Donbass as a Space of Socialist Enthusiasm, Memory, and Trauma: Cinematic and Literary Images». *Laboratorium. Журнал социальных исследований* 10 (1): 79-94.
- BABENKO, Eva Ievgeniia. 2025. «Through the Dark Matter: Exploring Donbas Identity in Times of Peace and War». *Nationalities Papers* 53 (6): 1246-1263. <https://doi.org/10.1017/nps.2025.11>.
- BENJAMIN, Walter. 2004. *Selected Writings, 1927-1930*. Vol. 2. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- BULGAKOWA, Oksana. 2006. «The Ear against the Eye: Vértov's Symphony». *Monatshefte* 98 (2): 219-239.
- BRUNO, Giuliana. 2002. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. Nueva York: Verso.
- CHION, Michel. 2019. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Nueva York: Columbia University Press.
- CONQUEST, Robert. 1986. *The Harvest of Sorrow: Soviet Collectivization and the Terror-Famine*. Oxford: Oxford University Press.
- CHEUNG, Pok Yik. 2025. «Industrial Heritage and Identity Politics: Structural Roots of the Separatist Mobilizations in the Donbas». *Journal of Innovation and Development* 13 (1): 16-20. <https://doi.org/10.54097/qkd4xf29>.
- DEPRETTO, JeanPaul. 2003. «La Symphonie du Donbass (1931) de Dziga Vértov». En *Le cinéma « stalinien »*, editado por Natacha Laurent, [págs. 45-65]. Toulouse: Presses universitaires du Midi. <https://doi.org/10.4000/books.pumi.19637>.
- FITZPATRICK, Sheila. 1994. *Stalin's Peasants: Resistance and Survival in the Russian Village after Collectivization*. Oxford: Oxford University Press.
- FÜLÖP-MILLER, Rene. 2007. *The Mind and Face of Bolshevism*. London: Read Books.
- HICKS, Jeremy. 2007. *Dziga Vértov: Defining Documentary Film*. Londres: I.B. Tauris.
- KNIGHT-HILL, Andrew. 2019. «Sonic Diegesis: Reality and the Expressive Potential of Sound in Narrative Film». *Quarterly Review of Film and Video* 36 (8): 643-665.
- LABELLE, Brandon. 2010. *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*. Nueva York: Continuum.
- LEVI, P. 2009. «The Crevice and the Stitch». *Critical Quarterly* 51: 41-62. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8705.2009.01873.x>.
- LIHUS, Mariia. 2023. «From "Symphony" to "Cacophony": Metamorphoses of Donbas' Representations in Ukrainian Documentary». *Искусствоведские чтения* 2: 485-490.
- REMES, Justin. 2020. *Absence in Cinema: The Art of Showing Nothing*. Nueva York: Columbia University Press.
- SALAZKINA, Masha. 2016. «(V)GIK and the History of Film Education in the Soviet Union, 1920s-1930s». En *A Companion to Russian Cinema*, editado por Birgit Beumers, 45-65. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons / WileyBlackwell.
- SCHAFER, R. Murray. 1977. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, VT: Destiny Books.
- SIMONOV, Serhii, y HARKUSHA, Vitaliia. 2025. «Planning of Park Areas on Territories of Destroyed Cities». *American Journal of Environmental Science and Engineering* 9 (1): 29-35. <https://doi.org/10.11648/j.ajese.20250901.13>.



- SMIRNOV, Andrey. 2013. *Sound in Z: Experiments in Sound and Electronic Music in Early 20th Century Russia*. Londres: Koenig Books.
- TRUAX, Barry. 2001. *Acoustic Communication*. 2.^a ed. Westport, CT: Ablex Publishing.
- VÁSQUEZ-ZÁRATE, G. Angélica. 2023. «Sonancias y disonancias, una escucha al paisaje sonoro ucraniano en el contexto del Holodomor (1932-1933)». *La Palabra* 45: 1-17.
- VASYANOVYCH, Valentyn. 2024. «Atlantis Mariupol: An Interview with Film Director Valentyn Vasyanovych». Entrevista realizada por Ukraïner. 3 de junio de 2024. <https://www.ukrainer.net/en/atlantis-mariupol/>.
- VÉRTOV, Dziga. 1985. *KinoEye: The Writings of Dziga Vértov*. Berkeley: University of California Press.
- VERMENYCH, Yaroslava Volodymyrivna. 2018. *El fenómeno de la frontera: Crimea y el Donbás en el destino de Ucrania* [Феномен пограниччя: Крим і Донбас в долі України]. Kiev: Instituto de Historia de Ucrania.
- ZHURZHENKO, Tatiana. 2025. «Borderlands into Bloodlands: The UkrainianRussian Border and the End of the ‘PostSoviet’». En *Routledge Handbook of European Borderlands*, 54-76. Londres: Routledge.

