

PRÓLOGO

Promovido y sostenido por Enrique Bolado, un programador cinematográfico vocacional, con más de 40 años de experiencia, como dudo que haya habido otro en España, di, durante ocho años, cursos de cine en la Filmoteca de Cantabria. Hasta que la nueva corporación me expulsó de allí sin más motivo que el placer, para ellos irresistible, del abuso de poder, del hacer daño, como, en *L'avventura*, el lamentable personaje de Gabriele Ferzetti vuelca un tintero sobre un hermoso dibujo arquitectónico que un desconocido —como yo lo era para estos analfabetos— ha hecho amorosamente reproduciendo un detalle de un edificio de la monumental plaza de Noto. «Hay algo que os ofende en el hombre y su tarea.» Tarados tiranos.

(Esto me trae el recuerdo de otra humillación. En una escuela de cine de Barcelona me echaron porque *me rebelé* cuando agruparon a los alumnos para reducir el número de clases y pagarme menos ¡Y las clases eran sobre *El acorazado Potemkin!* ¡Ay Vakulinchuk!)

A poco de comenzar los cursos, Enrique y yo pensamos que estaría bien grabarlos, así no se perderían, pero no existía ningún medio en la Filmoteca, pobre de solemnidad, para hacerlo. Aun así, decidimos intentarlo con nuestros propios recursos, al menos una vez, y filmar un curso corto (de cinco clases; todos los años hacíamos además un curso largo de treinta clases o más), que fue el dedicado a Eisenstein que da origen a este libro.

Rubén García López se encargó de la tarea. Usó dos cámaras, para cubrir con una los momentos en que hubiera que renovar la carga de la otra, y luego montó el resultado, incorporando los fragmentos de películas que yo había mostrado en el curso como soporte de mis explicaciones. Un trabajo impecable, como corresponde a quien entre su extravagante filmografía tiene al menos una obra maestra, *Tres caminos a Cádiz*, una de las mejores películas del cine español. Además, en la más propia tradición española, la del arte que se vuelve sobre sí mismo (como *El Quijote* o *Las Meninas*), donde están nada menos que *Vida en sombras*, *El espíritu de la colmena*, *Arrebato*, *La morte rouge*, *La nuit d'avant* (no indigna de Kiarostami) o la incomparable *Tren de sombras*.

Miguel Faus se interesó por la grabación e intentó darle una salida, pero fue imposible encontrar la manera.

Años después, Alfonso Crespo (un Braunberger, un Walter Wanger de la edición, que, además, no necesita disparar a nadie) vino a la Filmoteca para presentar el libro de Antonio Drove sobre Sirk. Quedamos en que se podría transcribir el curso de Eisenstein y convertirlo en libro. Él mismo empezó a hacer las transcripciones, pero yo, como estaba muy atareado con los cursos, no le presté la atención necesaria.

En la primavera de 2021, me telefoneó Álvaro Arroba. Había formado una editorial con el sin par Gonzalo García-Pelayo y querían publicarme un libro. Como para entonces ya me habían echado miserablemente de la Filmoteca y no tenía trabajo, al ver la receptividad, tranquila y segura de sí, de Álvaro, le propuse cuatro libros, que aceptó sin dudar. Serían uno sobre

Ford, otro sobre Godard, una antología de artículos (que ahora está confeccionando José Luis Trespalcios a partir de escritos dispersos que había recopilado trabajosamente Rubén para su tesis doctoral y para el libro *La herencia del cine*) y este libro sobre Eisenstein, ya que se daba la venturosa circunstancia de que su editorial y la de Alfonso sacaban libros de cine juntas.

Así, para mí es una alegría este libro porque por lo menos documenta, aunque sea en una mínima parte, lo que fueron mis cursos en la Filmoteca. Lo dedico a los maravillosos alumnos (Palmira, Mariví, Isabel, Carmen, Marta, Marisa, Pilar y todos los demás), que me acompañaron durante años. Lo considero también una forma de homenaje a Enrique Bolado.

El curso o seminario se dio en cinco clases del lunes 3 al viernes 7 de septiembre de 2012, de 19:30 a 21:30 horas. Eisenstein es único por muchas razones, pero también porque tiene una naturaleza dual, es un grandísimo director (quizás el mejor, el más poderoso, el que ha ido más lejos) y también es un teórico del cine y de las artes en general. Su obra escrita en ese sentido tal vez sea tan importante como sus películas, lo que no puede decirse de ningún otro cineasta. Tal vez se dé algo parecido en Jean Epstein; yo no he tenido ocasión de profundizar en sus escritos y no tengo opinión sobre ello.

Esta singularidad de Eisenstein me dio la idea de dar un curso no sobre sus películas, su práctica podríamos decir, sino sobre sus textos, su obra teórica. Así lo hice, fue «La teoría del cine de Eisenstein».

* * *

Ahora, al revisar las transcripciones y completarlas para este libro, tuve que vencer muchas resistencias a la hora de mirar las grabaciones de Rubén; temía verme haciendo el ridículo. La ventaja que tiene dar clases sobre hacer un libro es que ellas mueren en el momento en que las das. Puede quedar una huella deforme en los apuntes de los alumnos, pero es poca cosa. En el libro quedan absolutamente todas las tonterías que hayas puesto, es una prueba incriminatoria como no hay otra.

Entiendo que la diferencia esencial entre un curso y un libro está en el *feedback* (la relación con los presentes) que domina en un curso y es inexistente en un libro.

Lo que percibí al ver los vídeos fue el carácter desenfadadamente coloquial de mi charla, la búsqueda incesante de ese *feedback*. Pensé que las inconsecuencias, las frases inacabadas, los incisos y digresiones, acompañados de una gestualidad desatada por mi parte (más cerca de Fernandel que de Chishu Ryu) pudieron dar un resultado vivaz, rítmico y vibrante para el asistente a las sesiones, que la intensa teatralidad de la clase pudo tener un papel didáctico; pudo, curiosamente, ayudar a la transmisión de ideas, pero también pensé que todo ello, traspuesto tal cual al libro, podía hacerlo detestable para el lector, enfrentado a una especie de exhibición de narcisismo de un protagonista que ya no sería Eisenstein.

En el libro se podían poner las palabras que dije, pero no su sonido ni la imagen. Desprovistas de «cuerpo», las palabras escritas ¿podrían salvar algo de lo que fue el teatro de la clase? Pero, sobre todo, ¿merecía la pena salvarlo? Se podía reescribir de nuevo el texto,

reconocer las ideas, si es que era posible encontrarlas en la maraña de su expresión, utilizarlas como núcleo, como esquema o bastidor y darles una forma escrita. Pero ¿no podríamos, haciendo eso, tirar al niño con el agua sucia? Cuestión interesante: ¿hasta qué punto las ideas, el contenido, se pueden divorciar de la expresión que se les ha dado? ¿No sería eliminar la verbosidad (ya que Eisenstein habla tanto de sexo) una «castración»?

De todas formas, mantener las transcripciones en su total literalidad era *something wild* (pero sin Carroll Baker) y Alfonso y yo hemos procurado seguir el sabio consejo que él me dio en un email: «creo igualmente que la oralidad hay que mantenerla lo máximo posible, pero sin que la legibilidad se resienta».

Puesto a ello, me encontré con que el curso consistía, naturalmente, como ya casi todos los cursos de cine, en la alternancia entre mis palabras y las proyecciones que hice de determinadas escenas (casi siempre de Eisenstein), que servían de ejemplos. Aunque el curso no era sobre las películas del cineasta, sino sobre sus escritos, ahí aparecían sus films, aunque solo fuera porque él mismo, en sus textos, los había utilizado masivamente como ejemplos para hacerse entender.

Como es lógico, mis comentarios se hacían más o menos incomprensibles si no se tenían delante esas escenas proyectadas. Hoy día es facilísimo conseguir verlas. Todas las películas de Eisenstein están en YouTube, por ejemplo, y hay mil otras maneras de hacerse con ellas. Pensamos, por tanto, insertar en los lugares en que habían ido las proyecciones, cortando mis comentarios, una indicación breve y clara de qué escena se trataba en cada caso. Así cualquiera podría localizarla y verla.

Pero me sucedió una cosa que creo que ha dado la vuelta al libro y lo ha convertido en algo más ambicioso de lo que era en principio. Cuando, haciendo la transcripción, llegaba a una de las proyecciones no era capaz de pasarla de largo. Sin darme cuenta, instintivamente, me veía (impulsado por el hábito que ya me había creado la transcripción minuciosa de mi charla) haciendo lo mismo con las imágenes de Eisenstein, describiéndolas plano a plano (y sabe Dios cuántos planos hay en una escena de Eisenstein) con el mayor detalle posible. Algo que, más que escritura, ya era contabilidad o diagrama.

Recuperaba, también sin darme cuenta, mi adolescencia, cuando iba a los cines con una libreta y un bolígrafo-linterna, aterrorizado de que el acomodador me expulsase, y apuntaba lo que podía en esos mismos términos de ahora, con la ilusión de conservar, si no la película (entonces no había manera de hacerse con ellas), al menos su retrato. Ahora no me resultaban inabarcables descripciones monumentales (medio *Potemkin* el primer día) porque volvía a una práctica de hace 60 años, a la edad en que uno se construye.

Contra la utilidad de estas descripciones se puede argumentar, claro, que bastará que un lector deje un momento el libro para ver la escena que toque y recuperará así mucho mejor lo que fue verdaderamente el curso. Cierto, indudable. Pero, al hacer las descripciones, me he dado cuenta de que éstas pueden ser ocasión para profundizar en Eisenstein más de lo que se hizo en el curso. Con el añadido de esas descripciones, en el libro se podrán estudiar ya no únicamente sus teorías, sino algo aún más deslumbrante, su práctica de cineasta.

Sucede, curiosamente, como en la teoría final de Eisenstein (que veremos), donde las cosas han de salirse de sí, más allá de sus límites iniciales y naturales. Haciendo Eisenstein nos hemos vuelto «eisensteinianos», el curso se desborda en el libro, como la leche en la desnatadora de *Lo viejo y lo nuevo*.

* * *

¿Por qué el infinito pleonasma de las descripciones puede ser una herramienta para ahondar en el arte de Eisenstein? La idea escandalosa, pero que acaba siendo la justificación de estas descripciones, es que ellas *dan más información que la visión directa de las escenas*. Comprendo que es una afirmación petulante, pero creo que se puede argumentar. No es extraño que sea así, esas descripciones proceden de mi visión directa de los films de Eisenstein, pero de una visión directa agigantada, por así decir, por muchos años de dar clases sobre ellos, de insistencia en las escenas, de anotarlas, de dibujarlas (cuando todavía no existían las capturas de fotogramas, dibujé los planos de la secuencia de la muerte de la madre y su hijo en la escalinata de Odesa para mostrarles a los alumnos la estructura de su montaje), de hacer diagramas.

Empeñado a fondo en las descripciones, no me he limitado a levantar acta de las imágenes, he procurado añadir todo lo posible de lo aprendido en 30 años de clases sobre Eisenstein (aunque no solo sobre él). Así, cada descripción lleva consigo un análisis, resultado de mi elaboración sobre el cineasta. Entendámonos, estas descripciones-análisis serán inútiles para un espectador que, con la visión directa de la escena, sin recurrir a ellas,

percibiera todos los elementos que se mencionan en la descripción. No quiero negar que pueda haber un espectador así, pero, desde luego, no soy yo. Yo, en una sola visión o incluso en muchas, no hubiera conocido «carnalmente» esas imágenes como tras años de fabricar sobre ellas.

Pero, atención, no se trata de que las descripciones suplan a la visión directa de las escenas. Aun así, podrían ser de gran utilidad, pero la manera de obtener el máximo provecho de ellas es *confrontándolas, en paralelo, con la visión directa de las escenas* a las que se refieren. No hay que leer las descripciones solas, hay que ir efectivamente a YouTube o a donde sea, encontrar la escena y enfrentar, carear, como en una doble pantalla, la escena con su descripción. Ese sería el modo de empleo más productivo.

Si la descripción permite al lector ver algo de lo que no se ha dado cuenta con su observación directa de la escena, del plano, cualquier cosa, lo que sea, una relación entre dos planos, un detalle figurativo, entonces la descripción-análisis habrá empezado a justificarse. Estas descripciones han de ser un instrumento, un microscopio, para acrecentar la percepción del espectador, y los análisis que ellas propician y que les son inseparables deberían conseguir extraer, de esa captación agigantada, conclusiones —sobre la forma cinematográfica del insuperable formalista que fue Eisenstein— enfocadas, perfiladas, exactas, «materialistas» (como le gustaría a él), imposibles desde una aproximación menos minuciosa («la lluvia minuciosa», que decía Borges) a sus películas.

En estos inventarios interminables (como la voz en *off* de *Marienbad*) he llegado hasta a señalar las coordenadas

de cada plano, la izquierda y la derecha del espectador (como en el teatro, como en el *côté jardin, côté cour* de los franceses), las diagonales o si a los personajes los vemos de perfil o de $\frac{3}{4}$ desde su derecha o desde su izquierda. Una letanía repetitiva horrorosa, pero ante la que no me he detenido por considerar que la mejor manera de comprender cómo construye Eisenstein un plano y, sobre todo, cómo construye las relaciones lineales, superficiales y volumétricas entre los planos (gran cuestión que le asedió toda su vida) consiste en confrontar las imágenes del maestro con su descripción escrita y su análisis.

Me esfuerzo para hacerme comprender aquí, de antemano, antes de empezar el libro. Trato no solo de facilitar un modo de empleo, sino de animaros a emplear este método, que comprendo tan antipático, de cotejar las películas con las descripciones, con la promesa de que descubriréis un mundo inexplorado dentro de las manoseadísimas películas de Eisenstein (eso me ha sucedido a mí). Me temo que no estoy consiguiendo más que un galimatías. Solo se me ocurre plantear lo que hacía siempre el maestro, ir a los ejemplos. Si no entendéis la razón de que merezca la pena el trabajo que os propongo y queréis entenderla, haced la prueba con uno de los ejemplos del libro. Quizás mejor que con el primero, el de *La huelga* (donde no he ido muy lejos en el detalle porque solo se trataba de apoyar una idea de Eisenstein de antes de ser cineasta), intentadlo con el segundo, con la gran descripción de *El acorazado Potemkin*, que concluye el primer día, lunes, del curso. Si no lo hacéis, no me responsabilizo del pobre rendimiento que pueda daros vuestra inversión (dinero y tiempo) en el libro.

La dualidad, propia de cualquier curso de cine, entre las escenas proyectadas y las explicaciones verbales ha sido la palanca que ha lanzado el libro a otra dualidad que quizás podríamos llamar «dialéctica» (como le gustaría al cineasta) y que ahora abarca ya no solo la glosa de las ideas teóricas de Eisenstein (que en eso consistió el curso) sino también el análisis capilar de varios de los mejores ejemplos de sus films (que él mismo utilizó en sus escritos) para poder adentrarnos en la aplicación de esas ideas a su obra de cineasta.

Esa dualidad conceptual (ideas y su aplicación) se corresponde a los dos estilos del libro, el verbal, histriónico, del curso, donde me permití todas las libertades, y el severamente prolijo de las descripciones-análisis, donde he procurado no permitirme ninguna.

Cuando revisaba las transcripciones, me aterraba que la locuacidad del personaje de «Paulino», por vivaz que pretendiese ser, acabase resultando monótona. Por otro lado, las descripciones-análisis serán un desafío para la atención sostenida. Para los lectores que alternen la lectura del curso con la de los análisis, el antagonismo entre los dos estilos podría producir que uno les descansase del otro, que les obligara a hacer una pausa a la hora de modificar el grado de atención para cambiar de registro. Reproducimos así, precisamente, la actitud de los alumnos del curso cuando yo me callaba, se apagaban las luces y comenzaba la proyección. Físicamente se podía sentir, y se percibe en el audio de los vídeos (ya que los asistentes están siempre fuera de campo), ese cambio

de actitud, ese disponerse de los presentes a un nuevo episodio de atención.

La dualidad, como hemos visto, es también temporal. El curso data de 2012 y las descripciones-análisis las he hecho ahora, 2022-23, para este libro. Hay otros breves textos, también actuales, que no he mencionado: cuando me ha parecido que las explicaciones verbales dejaban algunas cuestiones sin resolver he añadido entre corchetes [] lo que he considerado necesario. Incluso hay un tercer nivel temporal, más lejano, porque el «remontaje» (el cambio de lugar de los planos) de la escena del enterramiento de los rebeldes en *Que viva México* lo había realizado (con ayuda de dos alumnos, Palmira Charle y Conrado de Lucas) a propósito de un curso anterior sobre Eisenstein, en 1990.

Santander, 17 de febrero de 2023

Programa del curso «La teoría del cine de Eisenstein».

1er artículo: «El montaje de atracciones» (1923)

Proyección: La huelga: final.

2º artículo: «Métodos de montaje» (1929)

a) Montaje métrico.

b) Montaje rítmico.

Proyección: El acorazado Potemkin: final acto 2, actos 3 y 4.

c) Montaje tonal.

Proyección: El acorazado Potemkin: repetición de «Las brumas de Odesa».

Continuidad lineal de unos planos a otros.

Proyección: El acorazado Potemkin: escena yolas remontada.

d) Montaje armónico.

Proyección: Lo viejo y lo nuevo: escenas rogativa y desnatadora.

e) Montaje intelectual.

Proyección: Octubre: acumulación cargos Kérenski y alzamiento Kornílov.

Montaje intelectual sin bufonadas:

Proyección: Octubre: inicio; desde abdicación del zar a la llegada de Lenin.

[Las dualidades de escenas].

Proyecto de *El Capital*.

3er artículo: «La forma del film: nuevos problemas» (1935)

El proceso para llegar a este artículo.

Crítica del «Realismo socialista».

Autocrítica del cine intelectual.

Regresión obligada del artista: 4 ejemplos.

Mitología. Filosofía de Hegel. Lavoisier: fisiognomía.

Novela de *pistas*.

Monólogo interior

Espacio, de Juan Ramón Jiménez.

Los 7 ejemplos de la estructura del monólogo interior.

Pars pro toto. *The pilgrim*.

Mujer polinesia. Naturaleza no-indiferente: Pushkin.

Cantando bajo la lluvia. *El extranjero*.

Hombre-pájaro bororo. Actor.

El modo primitivo de hablar.

Las maneras de caminar para los klamath.

Engels: el movimiento antes que la figura.

Neurología: acciones en vez de objetos.

Arcadi Espada: metáforas para el bosón de Higgs.

Razonamiento consciente

Proyecciones:

Que viva México: ejecución de los tres peones.

El prado de Bezhin: desmantelamiento de la iglesia.

Recuerda: el camino hasta el beso.

Descripción.

Desglose de la planificación.

Análisis.

Metáforas inorgánicas y orgánicas.

Libro: *La naturaleza no-indiferente* (inacabado: 1939-1948)

Lo orgánico y lo patético.

Lo orgánico: cohesión interna. Fractales.

Lo orgánico: estructura de las cosas: *Potemkin*.

Asesinato de López de Lacalle.

Proyección: «Matanza de mineros en Marikana».

Emoción y estructura de las cosas: pornografía.

Diderot, Bach, *Ana Karenina*, *Mademoiselle Fifi*.

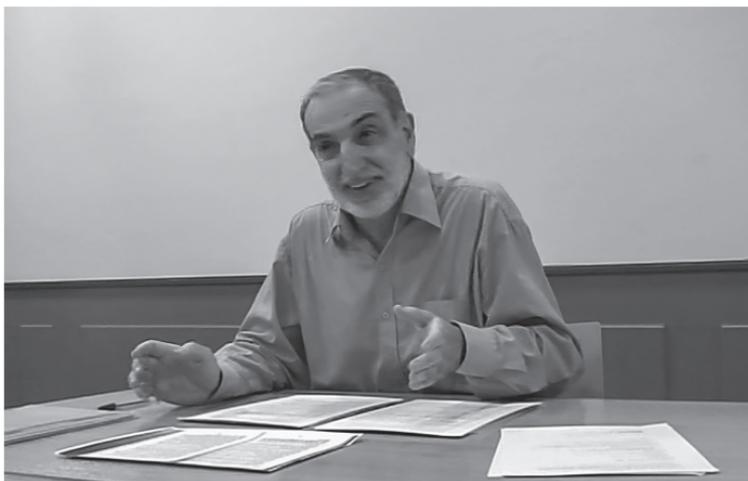
Lo patético.

Potemkin: salto a otra cualidad.

Naturaleza no-indiferente.

Desnatadora, Zola, león *Potemkin*, El Greco, Piranesi,
el gótico.

Proyección: Iván el Terrible: el llanto por Anastasia.



LUNES

Vamos a empezar, la verdad es que mi idea es bastante ambiciosa. No sé si bastante complicada. Se trataba de dedicar esta semana, de lunes a viernes, a partir de las siete y media... Perdón ¿podéis cerrar la puerta? Ya lo damos por empezado; el que entre, supongo que tendrá la presencia de ánimo de abrir. Intentaré (tratando de ser lo más claro posible y sin perderme demasiado en complejidades) hablar de una de las cosas más complejas, más complicadas que hay en la Historia del cine, que es el pensamiento de Eisenstein.

No sé, no importa, qué grado de conocimiento tendréis de la obra de Eisenstein. Ahora está un poco más olvidado, pero en tiempos se le consideraba como el más grande cineasta de la Historia del cine. Eisenstein, un cineasta soviético que nació en el año 1898 y que hizo su primera película en el año 24, o sea con 26 años, muy joven, y que murió también muy joven, de un ataque al corazón en el año 48, cuando acababa de cumplir o cumplía 50 años, hizo muy pocas películas, pero se caracteriza porque escribió mucho. Y además fue profesor en la Escuela de Cine de Moscú. Su tarea de profesor parece ser que fue muy importante; desde luego sus películas son fundamentales y también sus escritos son fundamentales. En España se han traducido muchos a lo largo de los años, pero otros no se han traducido, y algunos lo han sido de forma un poco desordenada.

Este rasgo de unir la práctica de ser un gran cineasta con la teoría es quizás lo que más singulariza a