

México en el cine de Eisenstein

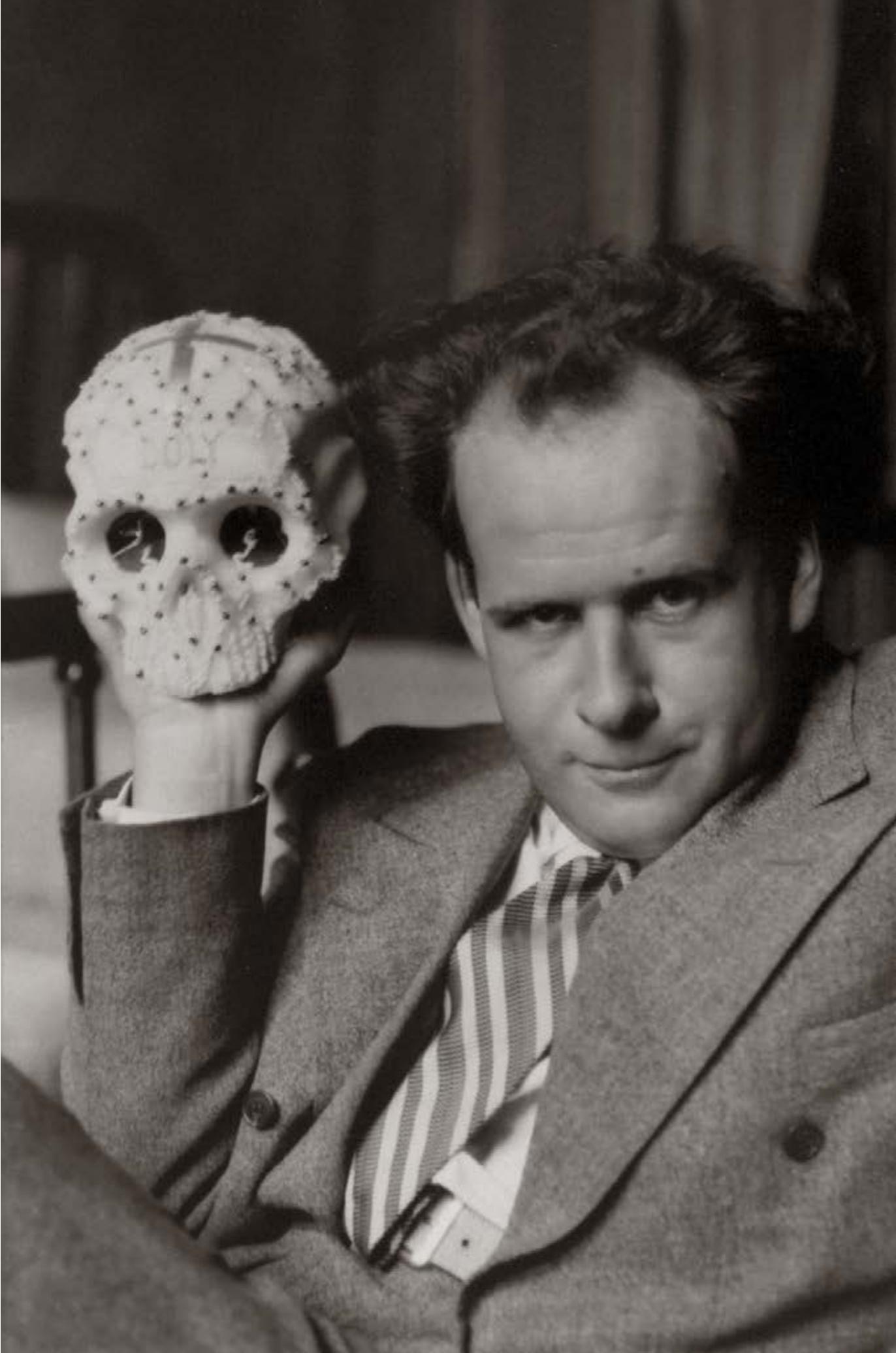
Carlos Macías Richard

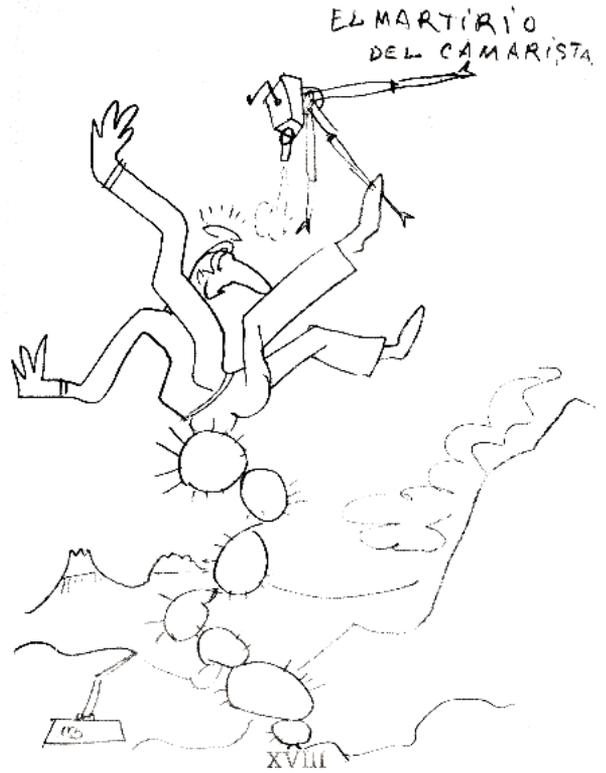
“¿Por qué dejar entrar a ese perro rojo y sádico de Eisenstein?”, se preguntaba escandalizado el comandante Frank Pease, el 28 de junio de 1930, ante el anunciado arribo a Hollywood de ese prestigioso cineasta soviético. Pease, quien se ostentaba como presidente del Hollywood Technical Directors Institute, emprendía por entonces una vigorosa campaña para impedir que “ese bolchevique judío” cumpliera un contrato firmado con la Paramount Pictures.¹

¿Quién era en realidad Sergei Mijailovich Eisenstein? ¿A qué obras debía su fama mundial y cuál sería su experiencia cinematográfica en México? ¿Qué preocupaciones estéticas poseía este cineasta, como para haber encontrado “aburrida” a Marlene Dietrich, “estúpida” a Greta Garbo e “interesantes” a Charles Chaplin y a Mickey Mouse? Fruto de contrastes culturales y testigo de memorables oleadas políticas, Eisenstein había nacido en Riga, Letonia, en 1898, durante la etapa de “rusificación” de esa región del Báltico. Era producto de un matrimonio desacostumbrado y temporal: su padre, Mijaíl Eisenstein, pertenecía a una familia judía; su madre, en cambio, era una distinguida dama rusa, heredera de cierta fortuna.

Aparte del refinamiento materno, la residencia de los Eisenstein en San Petersburgo facilitó a Sergei el acceso a la cultura y al cosmopolitismo. San Petersburgo era la capital del imperio ruso y las clases altas del lugar solían estar atentas a las modas, los gustos y la literatura de Francia y del resto de Europa. Sergei, por tanto, aprendió a leer en inglés desde muy joven.

Por influencia paterna, el futuro cineasta llegó a cursar, por algún tiempo, la carrera de ingeniería civil; pero sus aficiones mayores las representaron el dibujo y la literatura. Fue en San Petersburgo donde se volvió admirador ferviente de Leonardo Da Vinci y del poeta norteamericano Walt Whitman. Entre 1917 y 1918, durante la revolución bolchevique, Eisenstein se incorporó a las fuerzas renovadoras debido a su identificación





Sergei M. Eisenstein
Tomado de *Dibujos
mexicanos inéditos*, México,
Cineteca Nacional, 1978

y simpatía con la generación de jóvenes que nutrían el Ejército Rojo. Participó con ellos en labores de propaganda y de reconstrucción.

El interés de Eisenstein por las costumbres populares mexicanas se registra, justamente, en 1920. Siendo escenógrafo de la institución teatral Proletkult, en Moscú, le fue encargada la ambientación de un relato de Jack London titulado *El mexicano*. La concepción escenográfica que dio marco a la obra (la cual incluía una riña verdadera), perfiló sin duda la estética cinematográfica del futuro director. Décadas después, Eisenstein recordaría así aquella experiencia: "Aquí [en *El mexicano*], mi participación llevó al teatro a los 'hechos' un elemento puramente cinematográfico, diferente a la 'reacción ante los hechos', que es un elemento puramente teatral".²

La primera cinta dirigida por Eisenstein fue *La huelga*, que alcanzó reconocimiento inmediato en Francia y en Alemania. En su siguiente filme lo acompañaron el talentoso fotógrafo sueco Eduard Tissé (con quien haría mancuerna durante dos décadas) y, como director asistente, el no menos ameritado Grigor Alexandrov. La película recreó un motín de marinos que había ocurrido en Odesa en 1905, cuyo drama daría la vuelta al mundo occidental pocos años después. Su título: *El acorazado Potemkin*.

La pericia en el manejo de la cámara, el concepto de actuación y la disposición del montaje, hicieron de *Potemkin* el mayor ejemplo del realismo expresivo en el aún incipiente arte cinematográfico. En el rubro técnico, la columna vertebral de esta cinta la constituía la reunión de planos de imágenes aparentemente disociadas, así como la presencia de gente común para encarnar a los personajes; el director soviético había descartado, desde el inicio, al actor profesional.

Eisenstein recordaría con elocuencia —en los apuntes de su autobiografía— la sensación de haber amanecido famoso una mañana de 1926 (“qué emoción la de despertar famoso”, anotó), al enterarse de la noticia de que largas filas de espectadores se congregaban a diario en las salas cinematográficas de Europa y Norteamérica para poder presenciar *Potemkin*.

Después vendrían las invitaciones a París y a los Estados Unidos. Eisenstein y Vsevolod Pudovkin (realizador de otra cinta casi simultánea, *La madre*, basada en la novela de Máximo Gorki), habían elevado en un par de años la cinematografía soviética al nivel de las mejores del orbe. Eisenstein no ocultaría, entonces, su interés por conocer Hollywood, el cada vez más afamado y productivo centro de realización fílmica. Mientras alimentaba sus proyectos de viajar al exterior, Eisenstein se interesó cada vez más en los extranjeros que visitaban Moscú. Tal es el caso del pintor Diego Rivera, cuyas descripciones sobre México fascinaron tanto la sensibilidad de Sergei que a raíz de ellas concibió el proyecto de hacer *¡Que viva México!*

El contrato para trabajar en Hollywood llegó el 1 de mayo de 1930. Eisenstein ganaría 900 dólares a la semana a cambio de la filmación de una película para la Paramount Pictures. En junio de ese año, el director soviético pisó suelo estadounidense.³

Las primeras observaciones de Eisenstein respecto a la vida norteamericana hubieran sorprendido a propios y extraños, si éstas no se hubieran entendido como una cortesía al país anfitrión. “Imaginad un cine que no esté dominado por el dólar...”, señalaría —por ejemplo— para reforzar su lealtad a Hollywood. O aquella súplica a la señorita Agnes Jacques, guía durante la visita a Chicago: “¡Nada de muesos, por favor!, lléveme a conocer Chicago.” Luego, semanas después de haber arribado a Hollywood le daría por rebautizar ante sus amigos como “Califónica” al estado donde entonces residía.

Sin embargo, algo le ocurrió a Eisenstein en los Estados Unidos que le impidió acoplarse a la vida cinematográfica. Su biógrafa Marie Seton aduce razones de temperamento y estilo de trabajo. El soviético pareció rehusarse a desempeñar el rol de protagonista, de invitado de honor, cuando sus amigos en el pequeño mundo hollywoodense esperaban de él todo tipo de extravagancias. “Cometió algunas herejías —abunda Seton—; se negó a beber, porque había jurado respetar la Enmienda número 18 [sobre la prohibición alcohólica]... No pudo comprender de qué se trataba cuando Carl Laemmle [directivo de los estudios Universal] le preguntó si Trotsky quería escribir un guión cinematográfico. Su refugio era Charles Chaplin, pero no pudo comprender cómo ni por qué Chaplin mostraba tanta seriedad y carecía de sentido del humor”.⁴

PÁGINA 42
Clave: APEC, SINCLAIR
Upton. Gaveta 64,
expediente 30, foja 74.

PÁGINA 43
Clave: APEC, SINCLAIR
Upton. Gaveta 64,
expediente 30, foja 80.

Sinclair

74

Hotel Algonquin,
Nueva York

Septiembre 25 de 1933.

Señor General
D. P. E. Calles,
Ciudad de México.

Mi Estimado Presidente Calles:.

Hace tres días se estrenó en Nueva York la película "Truenos sobre México" y me tomo la libertad de remitirle algunos de los juicios de la Prensa, que son bastante favorables. También envío a usted copia de una circular que los comunistas están distribuyendo en las puertas del Teatro, a fin de que pueda usted darse cuenta de la clase de oposición que se hace a esta película. Estos mismos comunistas están trabajando diligentemente en México, tratando de que el Gobierno de usted le tome mala voluntad a nuestra película. Temo que estén alcanzando buen éxito, porque la película todavía no puede conseguirse en esa Ciudad, y en consecuencia muchas personas pueden creer lo que se les dice acerca de ella.

Desearía que usted se diera cuenta del carácter malicioso y hasta criminal de esta oposición. La película es muy hermosa, y todo el mundo conviene en que da a México gran crédito.

Que la historia de México registra algunas revoluciones, como la de cualquier otro país, no debe de tomarse como significando que ésta es una película política. Deseo que usted sepa que hemos cumplido honradamente las promesas que le hicimos respecto de que esta película sería un crédito para México.

Siento mucho que no pudimos mostrarle la película en Ensenada como es bien sabido por usted que deseábamos hacerlo.

Con mis atentos saludos personales me repito de usted sinceramente,

(Firmado) Upton Sinclair.

"THUNDER OVER MEXICO"

LIES!

Mexico is NOT a natural paradise where happy people live in peace in plenty!
Mexico is NOT the idyllic picture of "beauty and charm" as it has been described by the sponsors of this film!

Mexico is NOT merely the colorful land of the exotic maguveys and majestic Mayan temples. In Mexico the masses are oppressed, exploited and degraded by a military dictatorship whose record of cold-blooded murders and ruthless repression ranks with that of Machado, deposed Cuban tyrant.

The startling beauty of the Mexican land is undeniable, and the Soviet cameraman Edouard Tisse, has succeeded in capturing that beauty in every single and unforgettable foot of this film.

But the Mexican peasants are being driven off this picturesque land by force of arms! Murder bands calling themselves the "Liga de Defensa Social," hired by the Wall Street-controlled Calles-Rodriguez government of land-owners, plunder and exterminate the peons wherever they offer resistance to forcible eviction from the land.

About these deeds there is nothing either particularly "charming" or "beautiful." No more so than the assassination of labor leaders and suppression of the trade unions. No more so than the wholesale exile of hundreds of intellectuals, workers and peasants to the dreaded "Mexican Devil's Island," *Islas Marias*.

"THUNDER OVER MEXICO" hails the perpetrators of these deeds and glorifies their existence! HOW? By singing the praises of what it calls "The New Mexico." By showing the peasantry uplifted and "civilized" by the present regime. By asking us to believe that this mythical "New Mexico" is primarily concerned with the welfare of the Mexican people!

*That is why we say that "THUNDER OF MEXICO" lies!
That is why we say that to credit this film to Sergei Eisenstein, Soviet director, is adding insult to injury!*

No barrage of hallyhoo and publicity can convince us that a director responsible for the greatest films ever made dealing with the struggle of the Soviet masses for emancipation from Czarist oppression and tyranny ("Potemkin," "Ten Days," "Strike," "Old and New"), could have turned out the monstrous distortion of reality that is the present version of what was once entitled "Que Viva Mexico!" "Thunder Over Mexico" was not edited by Eisenstein but by Hollywood "montage masters" who completely distorted Eisenstein's original conception of a film that was intended to satirize rather than glorify the present reactionary Mexican regime.

We call upon all movie-goers to demand the withdrawal of this film and the restitution of the original negative to Eisenstein. LET YOUR PROTEST BE HEARD WHEREVER THE FILM IS EXHIBITED. SEND YOUR PROTEST TO STOP THE DISTRIBUTION OF THE FILM!

The releasers of "Thunder Over Mexico" in their advance publicity express the pious hope that their film might be appreciated by what they call the "gum-chewing" movie-going audience.

We call upon you, the "gum-chewing" audience to show your appreciation of "Thunder Over Mexico" by forcing this film off the screen!

Send protests immediately to SOL LESSER, distributor, Radio City Bldg., New York City
Send protests to ARTHUR MAYER, Mgr., Rialto Theatre, Times Square, New York City

WORKERS FILM AND PHOTO LEAGUE, 220 East 14th Street.
ANTI-IMPERIALIST LEAGUE OF AMERICA, 90 East 10th Street.

P. S. We wish to make it clear that we are in no wise connected with groups or individuals who have been campaigning against "Thunder Over Mexico" on the basis of rumors, personalities and gossip.



AMBAS PÁGINAS
Agustín Jiménez
Durante la filmación
¡que viva México! 1931
Col. Archivo Fotográfico
Agustín Jiménez

En suma, Eisenstein apenas había elaborado dos guiones (*Sutter's Gold* y *An American Tragedy*) cuando su contrato le fue rescindido. Ambos, por cierto, serían filmados poco después por otros directores. No había carecido de importancia, por otro lado, la hostil campaña del referido comandante Pease en esta íntima “tragedia americana” de Eisenstein.

Luego de su fracaso en los Estados Unidos, el soviético volvió sus ojos al mismo país que había despertado su curiosidad y admiración desde la puesta en escena de *El mexicano*, en Moscú, hacía ya diez años. Confió su propósito a Charles Chaplin, en el sentido de realizar una producción independiente en México, y éste le recomendó acudir con el escritor socialista Upton Sinclair.

Al final, Eisenstein desbordó en entusiasmo cuando obtuvo la respuesta afirmativa de Sinclair y el consiguiente respaldo económico para la filmación de *¡Que viva México!* Upton, su esposa Mary Craig y su cuñado Hunter S. Kimbrough, pronto reunieron y entregaron al cineasta 25 mil dólares para los gastos del rodaje.

Así las cosas, Eisenstein arribó al territorio mexicano en diciembre de 1930. Sin embargo, para su infortunio, el fantasma de Pease lo continuó acechando en los primeros días de su estancia en la Ciudad de México. Mediante el envío sistemático de telegramas a las autoridades de este país, el comandante Pease había advertido —basado en adjetivos absurdos— acerca de la supuesta peligrosidad de “ese mestizo mesopotámico” y “espía alemán”. Sin haber desempacado aún sus pertenencias en el Hotel Imperial, el cineasta y sus dos colaboradores, Alexandrov y Tissé, fueron aprehendidos por la policía mexicana y conducidos a prisión; ello, mientras se emprendían las investigaciones correspondientes. Pese al malestar que causó en los acusados dicha



contrariedad, Eisenstein habría de recordar, años después, con satisfacción —si cabe el término—, que “en lugar de la expulsión, recibí un ceremonioso apretón de manos del presidente mexicano en uno de los incontables festivales de la Ciudad de México”.⁵

La llegada de Sergei Eisenstein a nuestro país coincidió con la época de auge de los espectáculos escénicos. En particular, el vasto público capitalino había desarrollado cierta adicción —se diría— por el llamado teatro de revista, donde florecían las admiradas tiples (como María Conesa, Lupe Rivas Cacho, Celia Montalván y Mimí Derba, entre varias más) y cómicos de verdadera influencia en la cultura popular (como Roberto “El Panzón” Soto, Leopoldo Ortín y Leopoldo “El Cuatezón” Beristáin, para mencionar a sólo tres de ellos).

Un apogeo casi similar, aunque no comparado con el que se experimentaría décadas después, recibía por entonces el naciente cine mexicano. *El automóvil gris*, película de Enrique Rosas realizada en 1919, había iniciado lo que sería para el país una larga cadena de éxitos de taquilla. Además, poco después del arribo de Eisenstein a nuestro país, en 1931, se había producido *Santa*, de Antonio Moreno (basada en la novela de Federico Gamboa), acompañada con sonido gracias a un equipo ideado por los hermanos Rodríguez.

En este contexto cultural, un testimonio que dio cuenta de las altas expectativas sociales depositadas por la opinión general en la industria del cine, lo ofreció, precisamente, el general Plutarco Elías Calles, tan sólo un mes después de la llegada del realizador soviético a México. El entonces “jefe máximo de la Revolución” redactó la siguiente respuesta a una carta que le informaba de la inauguración de las instalaciones de la Empire Productions. “En mi concepto —escribió—, todo mexicano debe cooperar al desarrollo de la empresa, pues el país entero se verá grandemente beneficiado por los resultados que se obtengan de la explotación de tan importante industria. Significa sencillamente una educación sana del pueblo en general. México será el centro de producción para las películas habladas en español y su distribución se hará en todo el mundo.”

El rodaje de la película *¡Que viva México!* debía realizarse en tres meses, según el acuerdo entre los productores y el director. Sin embargo, pasada esa fecha Eisenstein no había rodado una sola escena; más bien, se había dedicado a viajar por el sureste de la República y a experimentar lo que —a decir suyo— fue su reencuentro con el dibujo. La relevancia de tal reencuentro radicó en el salto cualitativo que se había operado en el cineasta, luego de valorar y asimilar la idea de unidad de la vida con la muerte que privaba entre los mexicanos. En otras palabras, no sólo lo había dejado pasmado el temperamento nacional —que incluía, naturalmente, el desprecio por la muerte—, sino la costumbre popular de hacer bromas respecto de ésta. Es posible que debido a ello, le hayan impresionado más los “inimitables” grabados de José Guadalupe Posada, que los frescos de su amigo Diego Rivera plasmados en los edificios públicos.

Una afición personal de Eisenstein, asociada íntimamente a su concepción cinematográfica, fue el dibujo. En nuestro país, la técnica de su dibujo atravesó por una etapa de purificación interior, en el trayecto hacia el perfil de una línea matemáticamente abstracta. Cine y trazo gráfico, imagen y línea; dos conceptos que serían el bastidor

para la filmación de *¡Que viva México!* Así, el soviético dibujó y filmó: “la asombrosa estructura lineal pura del paisaje mexicano. Las ropas blancas rectangulares de los peones. El contorno singular de sus sombreros de paja. Los sombreros de los peones de las haciendas”.⁶

El grupo de producción comenzó el rodaje en la vieja hacienda hidalguense de Tetlapayac, poco después de la aprobación del guión, por parte del productor Sinclair y del gobierno mexicano. El texto a recrear constaba de seis “historias” o “novelas”, complementarias entre sí, que incluían un prólogo y un epílogo. Además de Tetlapayac, se planteaba la filmación en algunos lugares de Yucatán y de Tehuantepec.

La “Introducción” del guión aludía a la creación de “un nuevo tipo de arte en la pantalla”, el cual era definido como “cinema sinfónico: sinfónico desde el punto de vista de construcción y arreglo”. El “cinema sinfónico” postulado por Eisenstein consistía, en lo básico, en presentar dentro del escenario natural (trajes, costumbres, artes y hasta “tipos humanos”) los azares de la evolución social de México.

Así, la primera historia, ambientada en Yucatán, abordaba las múltiples formas que adoptaba la ceremonia religiosa de la muerte. Mediante la fuerza expresiva de una procesión —basada en el mural *Entierro de un obrero* de David Alfaro Siqueiros—, el cineasta buscaba conducir a los espectadores a la escenificación de una fiesta moderna, distinta, “en la cual se celebrará el triunfo de la vida sobre la muerte.”

En la segunda historia, “Zandunga”, filmada en Tehuantepec, Eisenstein transmitía un mensaje sensual y humano en la unión del hombre y la mujer. La forma en que se consumaba el vínculo, su ambiente festivo y las características de la ceremonia matrimonial, expresaba —según el guión— la escasa influencia del dominio colonial en la región del Istmo.

Las secuencias notables de la cinta, las que quedarían en la mente de los futuros espectadores, serían las que conformaban la tercera historia, filmada en Tetlapayac. Ahí, la pugna entre peones y hacendados durante el porfiriato, ilustraba la dimensión del rezago social mexicano; lo cual, por cierto, concordaría con la visión épica de la Revolución mexicana, difundida poco después por el escritor norteamericano Frank Tannenbaum. Resultaría célebre la escena en que los peones eran sepultados en posición vertical hasta el cuello, antes de ser victimados.

La cuarta historia introdujo los testimonios de la presencia cultural hispana en México: arquitectura, amores románticos, celos latinos, obispos y, sobre todo, fiesta tauquina. El diestro David Liceaga, el más famoso del momento, aparecía desplegando la belleza y el arte del toreo.

La quinta historia, “Soldadera”, destacaría las desventuras de la esposa de un revolucionario mexicano (“Pancha”), mismas que culminaban con la muerte de éste. En realidad, si había algún periodo de la historia mexicana con el que Eisenstein se sentía de veras identificado, ése era el proceso revolucionario iniciado en 1910. El itinerario personal del director incluía, precisamente, su participación en similares andanzas, de un pueblo a otro, al lado de los soldados del Ejército Rojo.

El “Epílogo” exponía la síntesis de las etapas históricas por las que había atravesado el territorio mexicano en 400 años de vida. Para rodar esa historia, Eisenstein había solicitado (y obtenido por gestiones del general Plutarco Elías Calles) un grupo de efectivos del ejército, para que lo auxiliaran en la representación, así como una enorme cantidad de caballos, equipos e implementos de guerra.

Más que rendir un culto al progreso, a la prosperidad y a la civilización, esa historia inventariaba la presencia contemporánea de las figuras institucionales. Abundaban escenas del castillo de Chapultepec —sede presidencial—, de instalaciones fabriles, de ferrocarriles, de puertos; desfilaban, en forma interminable, ingenieros, generales, aviadores, médicos y maestros.

Sin embargo, Eisenstein introducía en esa parte final cierta dosis de escepticismo o de ironía: todos los personajes mencionados estaban custodiados por la danza y la muerte, por calaveras de azúcar, por carnavales y bailes, en una palabra, por la fiesta del día de muertos. De ese modo, si la película había iniciado con el dominio de la muerte, ésta ofrecía un final a la inversa: un entusiasta indígena, de frente a la cámara, se desprendía de su máscara de muerte para sonreír.

Finalmente, ¿que ocurrió con *¡Que viva México!*? Apenas hace falta señalar, como balance, que los esfuerzos transatlánticos de este soviético merecían mejor final. Fueron varios los motivos que obstaculizaron la edición del material filmado. Los más insustanciales, quizá, consistieron en las diferencias habidas entre Eisenstein y Alexandrov con relación a las ideas artísticas de ambos; o bien, los rumores que se hicieron llegar a Sinclair en California, en el sentido de que el soviético visitaba con mucha frecuencia teatros que brindaban espectáculos obscenos y que, además, “divertía a los integrantes de la burguesía norteamericana con cantidad de dibujos libertinos”.⁷

Cuando se disponía a concluir el rodaje de *¡Que viva México!* (en particular el episodio “La Soldadera”), Eisenstein recibió un telegrama de Sinclair en el que éste le ordenaba concluir la filmación. Las súplicas en contra resultaron vanas: habían gastado ya 53 mil dólares y la asociada señora Sinclair, así como el hermano de ésta (Hunter S. Kimbrough) no estaban dispuestos a aportar un centavo más. Para entonces, todos los rollos de la cinta se hallaban en poder de Sinclair.

Los innumerables esfuerzos posteriores de Eisenstein por entrevistarse con sus patrocinadores fracasaron. El 11 de febrero de 1932, el cineasta salió de México y, tras largas gestiones realizadas para que le fuera permitido el acceso a los Estados Unidos, arribó a Nueva York. Ahí recibió una copia del filme, misma que se llevaría a Moscú para emprender los trabajos de montaje. Pero, fatalmente, el hecho de haberla exhibido antes de su partida en presencia de algunos amigos, incluido un editor neoyorquino, desató la última y definitiva fricción con Upton Sinclair.

Los abogados de Sinclair recuperaron la cinta y Eisenstein resignado, partió a Moscú apremiado por el gobierno de su país, el 19 de abril de 1932. Un año después, en el Carthay Circle Theatre de Los Ángeles fue presentada la versión mutilada de *¡Que viva México!* bajo el nombre de *Thunder Over Mexico*.

Al final, la proliferación de comités pro-Eisenstein en California y en Nueva York y la difusión de cartas abiertas que censuraban el montaje de *Thunder Over Mexico*, fueron interpretadas por Sinclair como un claro producto de la “mala voluntad de los comunistas”.

Marie Seton, actriz, crítica teatral y futura biógrafa de Eisenstein, realizó en 1939 otra edición del material filmado, cuyo fruto fue *Time in the Sun*, una película de 60 minutos de duración. Eisenstein, mientras tanto, daría nuevas muestras de su talento mediante obras de gran complejidad y magnificencia, como fueron *Alejandro Nevsky* (1938) e *Iván El Terrible* (1942-1944).

Y aunque el genio soviético falleció en 1948, las escenas rodadas por él en nuestro país debieron esperar casi media centuria para que el público mexicano las conociera. La Cineteca Nacional de México exhibió hasta 1980 *¡Que viva México!*, la nueva y definitiva edición de 90 minutos, montada por el veteranísimo Alexandrov —el mismo director asistente de Eisenstein—. Los rollos que le sirvieron de base habían sido adquiridos apenas tres años antes por la Fimoteca Estatal Soviética, merced a un convenio con el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Meses antes de morir, Alexandrov declaró que al efectuar “su montaje” había hecho todo lo posible para mantener la concepción y la imaginación de Eisenstein; que había estudiado los artículos y dibujos de éste para acercarse al máximo a la idea original. Pero al crítico mexicano Tomás Pérez Turrent, sin embargo, le pareció que la reconstitución de Alexandrov padecía una abusiva y desafortunada utilización de la música, la cual contribuía a “darnos la impresión que la película no va más allá de la visión exterior y fascinada por el ‘color local’ de un turista”.⁸

1 Sergei Eisenstein, *Memorias inmorales. Autobiografía*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1987, p. 239.

2 Marie Seton, *Sergei Eisenstein. Una biografía*, México, FCE, 1986, p. 47.

3 Lewis Jacobs, *La azarosa historia del cine americano*, Barcelona, Lumen, 1972, vol. 2, p. 57.

4 Marie Seton, *op. cit.* p. 165.

5 Sergei Eisenstein, *op. cit.* p. 43.

6 Sergei Eisenstein, *op. cit.* pp. 87 y 88.

7 Marie Seton, *op. cit.* p. 219.

8 Tomás Pérez Turrent y Alejandro Reza, “Grigor Alexandrov”, revista *Cineteca Nacional*, México, Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía, Secretaría de Gobernación, abril de 1980, pp. 5-7 y pp. I-XVI.