

Sergei Eisenstein en México: recuento de una experiencia

Julia Tuñón

Entre 1930 y 1932 el cineasta soviético Sergei Mijailovich Eisenstein filma en México material para una película que había de llamarse *¡Qué viva México!* y que quedó inconclusa. El viaje es una experiencia importante para su vida personal y culminación de un proceso fílmico, pero además el director sintetiza una serie de ideas y de experiencias estéticas de la cultura mexicana y las traduce al lenguaje cinematográfico, creando un modelo paradigmático de país y de “la mexicanidad”, y este concepto se convierte en un modelo que otros recrean, principalmente Emilio Fernández.

Roger Chartier ha mostrado cómo las representaciones permiten sacar del terreno de la abstracción a las ideas y así éstas pueden expresarse y transmitirse.¹ La construcción fílmica eisensteiniana en *¡Qué viva México!* propone símbolos y figuras que transmiten conceptos vigentes en esos años y cobran así una dimensión aprehensible y transmisible, que otros recogen y recrean. Este encuentro entre la sensibilidad soviética y la mexicana podría explicarse porque, a pesar de sus evidentes diferencias, los dos países tienen en común la presencia predominante de grupos campesinos que probablemente compartían rasgos culturales, y el hecho de haber realizado una revolución de orden social durante los mismos

años. La confluencia de la mentalidad agraria con el proyecto social estatal organiza los cambios y las continuidades de una manera peculiar y hace simpatizar a algunos soviéticos con el país al que observan y a algunos mexicanos aceptar con beneplácito esa mirada, que les da un lugar en el imaginario europeo.

La experiencia de Eisenstein en México

En diciembre de 1930, Sergei Eisenstein, el afamado cineasta soviético, su asistente Grigori Alexandrov y el fotógrafo Eduard Tissé arriban a México provenientes de Estados Unidos. Desde 1929 habían viajado por Europa (París, Berlín, Londres, Hamburgo, etc.) y Boston, Nueva York y Hollywood para dictar conferencias y aprender la técnica del sonido. En todos lados, al decir de José de la Colina, son acogidos con interés por los intelectuales y como “peligrosos bolcheviques” por la prensa.² En la URSS, el director había dirigido *La huelga* (1924), *El acorazado Potiemkin* (1925), *Octubre* (1927) y *Lo viejo y lo nuevo* (1929).

En Hollywood, Eisenstein tiene tratos con la compañía Paramount, pero no puede concretar ninguno de los proyectos que propone: *La casa de*

¹ Roger Chartier, *El mundo como representación. Historia cultural: entre prácticas y representaciones*, México, Gedisa, 1992. *Passim*.

² José de la Colina, “El más bello de los filmes inexistentes”, en S. M. Eisenstein, *¡Qué viva México!*, México, ERA (1969), 1979, p. 9.

crystal es una sátira de la vida norteamericana, *El oro de Sutter* muestra un caso en que la minería arruina la agricultura filme que se considera difícil para el público norteamericano, al igual que *Una tragedia americana*, en la que plantea una compleja historia en el marco de la lucha de clases. Su proyecto fílmico no parece compatible con los de la meca del cine, pero además, el director fue asediado por una insidiosa campaña anticomunista que lo califica de peligroso y aun peligroso para Estados Unidos de América. Pablo Yankelevich ha rescatado unos textos del Presidente de la Asociación de Directores de Hollywood, El Mayor Frank Pease en los que resulta evidente el carácter de los ataques.³

Eisenstein no quiere volver a la URSS con las manos vacías, por lo que su amigo Charles Chaplin lo contacta con Upton Sinclair, novelista con inquietudes sociales y cuya acaudalada esposa de éste, Mary Craig, otorga medios económicos para conformar la *Mexican Film Trust*, instancia que deberá producir un filme en México. Veinticinco mil dólares son asignados para filmar durante tres o cuatro meses, sin embargo la estadía de Eisenstein en el vecino país del sur se prolonga por más de un año y el presupuesto se desborda considerablemente. Los tratos armoniosos y cordiales del principio terminan en pésimas relaciones. *¡Qué viva México!* queda inconcluso.

Los malentendidos empiezan desde el principio. El contrato otorga a la señora Sinclair el usufructo exclusivo de los derechos comerciales del film y establece el acuerdo de que la edición debería realizarse en la ciudad de Los Ángeles, no necesariamente por manos de Eisenstein, pues así era la costumbre en la industria norteamericana, pero el soviético no podía siquiera imaginar que el montaje quedara excluido de su dirección, de acuerdo a los usos habituales en la URSS, máxime cuando éste era parte medular de su teoría fílmica. Eisenstein había ensayado su concepto del montaje desde 1924, en *La huelga*, en la que, en lugar de agregar detalles de la misma escena, desde otra perspectiva o distancia, como era práctica común, oponía dos nociones yuxtapuestas pa-

ra provocar un tercer concepto en el espectador. Aparentemente se inspira en los ideogramas japoneses, en que una idea surge del contraste de dos piezas independientes entre sí. En *La huelga*, el tema de la represión de los obreros por las fuerzas del Zar se alterna con escenas de un matadero de reses. En *El acorazado Potiemkin*, muy explícitamente en la famosa secuencia de la escalinata de Odessa, el director establece un montaje rítmico, con escenas alternadas de los soldados y la población que son cada vez más breves, para intensificar la emoción. El movimiento se delega en la acción y en el montaje y, por contraste, los movimientos de cámara son escasos.⁴ Una vez adquirida la técnica sonora, Eisenstein desarrolla la teoría del montaje audiovisual, entendido como un contrapunto de dos elementos de naturaleza diferente: la imagen y el sonido. Su intención era cargar de emoción, de *pathos* su cine.⁵ Al decir de David Bordwell, pasaba “de la imagen a la emoción, de la emoción a la tesis”.⁶ No sabemos a ciencia cierta cómo pensaba editar su película mexicana.

En el contrato con Upton Sinclair, Eisenstein se compromete a hacer un film apolítico. Esto es también una novedad para el director, pues el cine soviético de la época cumple la función explícita de crear conciencia social y política. En la introducción al guión que Eisenstein publica en 1947, poco antes de morir, dice que quiénes le pagaban “[...] temían —ante todo— cualquier contenido ‘radical’ en la película”.⁷ Esta situación se refuerza con la reserva de los supervisores mexicanos, que deben aprobar el guión y que consideran pe-

⁴ Román Gubern dice que en la escena de la escalinata sólo hay un *travelling* y una panorámica, para captar a la multitud. Román Gubern, *Historia del cine*, Barcelona, Lumen (1989), 2000 (Palabra en el Tiempo, 179), p. 151.

⁵ Es interesante la reflexión de Tomás Gutiérrez Alea, que contrasta la actitud artística de Bertold Brecht con la de Eisenstein respecto al tema del *pathos*, cuando ambos participan del pensamiento marxista. Véase “Enajenación y desenajenación. Eisenstein y Brecht”, en *Dialéctica del espectador*, México, Federación editorial mexicana, 1983 (Serie: Arte, Ciencia y Sociedad, 2), pp. 67-84.

⁶ David Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*, Cambridge, Massachusetts-London, England, Harvard University Press, 1993, p. 14. (Traducción mía).

⁷ Sergei Eisenstein, “Introducción”, en *¡Qué viva México!*, op. cit., p. 45.

³ Véase artículo de Pablo Yankelevich en este mismo número de *Historias*.

ligrosa la película, por temor a que se filtren en ella ideas perniciosas para la política de conciliación postrevolucionaria o conceptos ofensivos para la nación, como era usual en las cintas extranjeras.

El interés de Eisenstein por México es previo a su viaje. En 1921, siendo director teatral en el Proletkult de Moscú, monta una adaptación muy libre de *El mexicano*, de Jack London, en que, por su afán de realismo, instala un ring de box para representar una pelea. En Moscú también conoció los textos y dibujos de Vladimir Maiakovski sobre el muralismo mexicano y los grabados de calaveras de José Guadalupe Posada y años después escribe: "La impresión se me clavó como una espina. Como una enfermedad incurable, el irrefrenable deseo de ver todo eso en la realidad [...] todo ese país que puede divertirse de manera semejante".⁸ En *¡Qué viva México!* se aprecia que la calavera y la celebración a los muertos tienen una fuerza estética y simbólica enorme. Al parecer, su fascinación primera mantuvo su vigencia. En 1927 trata a Diego Rivera, pintor muralista dotado de trato alegre y cordial, a quien verá nuevamente en Estados Unidos en 1930: "De una u otra manera, el mismo gordo Diego, las fotografías de sus frescos y sus coloridos relatos sobre México, encendieron aún más mis ganas de ir allá y mirarlo todo con mis propios ojos".⁹ El director se muestra fascinado por una cultura cuyos rasgos externos son muy diferentes a la suya, pero con la cual, no obstante, habría de comprometerse profundamente.

El equipo llega a México en diciembre de 1930 y tan sólo por llegar, sin que conozcan las razones, son encarcelados y liberados poco después, mediante una simple disculpa. Es en este contexto que Frank Pease envía a México los documentos rescatados por Yankelevich. Los soviéticos son sospechosos de ser agentes del comunismo internacional y habrían de enfrentar a la burocracia mexicana, a las suspicacias del Estado soviético y en el otro extremo al puritanismo y espíritu de ganancia económica de sus productores: Upton Sin-

⁸ Sergei Eisenstein, *Yo. Memorias inmorales*, México, Siglo XXI Editores, 1988, 2 vol., vol. I, p. 377. (Modifiqué la puntuación para hacer el texto más claro).

⁹ *Ibid.*, p. 378.

clair y Mary Craig. Eisenstein se encuentra presionado por diversos frentes, y sin embargo florece en él un ánimo de libertad tal, que le posibilita la creación artística.

Por parte de las autoridades mexicanas existe el temor de que Eisenstein registre los problemas sociales vigentes en el país y no ofrezca la imagen idílica propuesta por un nacionalismo exacerbado, además, la ruptura de relaciones diplomáticas entre México y la URSS, desde principios de 1930, incrementa la suspicacia. Eisenstein recibe permiso para filmar, pero debe hacerlo acompañado por el etnólogo Agustín Aragón Leiva y el artista Adolfo Best Maugard, nombrado asesor del soviético para los temas de la cultura mexicana. Con ellos vive experiencias vitales y enriquecedoras.

Al llegar a México, Eisenstein filma las fiestas de la Virgen de Guadalupe, celebradas el 12 de diciembre y cuando sobreviene el terremoto en Oaxaca, en enero de 1931, va a esa región para registrar sus consecuencias. La película se estrenó en el mismo año en el teatro Iris de la ciudad de México, en una función para obtener fondos para las víctimas.¹⁰ De esta experiencia, trágica ahí, parten a Tehuantepec, que le ofrece, por contraste, la alegría de las vidas sencillas y a Yucatán, en donde rueda las escenas de las pirámides y de la vida taurina, y de la península parten para el altiplano, a los llanos de Apam, a la hacienda de Tetlapayac, en donde sufre un deslumbramiento evidente. A Marie Seton le dice: "En el momento en que vi Tetlapayac, supe que era el sitio que había estado buscando durante toda mi vida".¹¹ Eisenstein recorre gran parte del país por medios diversos¹² y durante el trayecto,

¹⁰ Eduardo de la Vega Alfaro, "Visiones eisensteinianas de Oaxaca", en Eduardo de la Vega, *Microhistorias del cine en México*, Universidad de Guadalajara, UNAM, Imcine, Cineteca Nacional, Instituto José María Luis Mora, 2000, pp. 337-365.

¹¹ Marie Seton, *Sergei M. Eisenstein. Una biografía*, México, Fondo de Cultura Económica (1952), 1978, p. 192.

¹² Para ver a detalle el itinerario del director soviético, véase Eduardo de la Vega, *La aventura de Eisenstein en México*, México, Cineteca Nacional, 1998 (Cuadernos de la Cineteca Nacional).

México adquiere para él el carácter de una experiencia mística.¹³

El director filma una gran abundancia de escenas para su película mexicana, pues no tiene claro cuáles deben de ser sus contenidos, y todo lo que observa le fascina, pero además toma materiales diversos para incluir en noticieros o por petición expresa, como el desfile por el aniversario de la Revolución Mexicana, en noviembre de 1931, en donde experimenta con la técnica sonora.¹⁴ Cabe suponer que estos “servicios” alivian la suspicacia de los burócratas mexicanos, y dotan a Eisenstein, ante sus ojos, de una apariencia más amigable y altruista, pero además no era una práctica excepcional para el equipo soviético, que desde la salida de Moscú complementó sus magros ingresos con filmaciones extras, no siempre firmadas por Eisenstein. En París, por ejemplo, se produjo *Romance sentimental* (1930) y en Zurich, *Miseria de mujer. Esperanza de mujer* (1930) con argumentos a favor del aborto.¹⁵

El guión para *¡Qué viva México!* se organiza poco a poco mientras el director viaja por el país y se sorprende crecientemente con lo que observa. Toma su nombre del libro *¡Viva México!*, de Charles Macomb Flandrau.¹⁶ Se conforma por cuatro episodios o, como los llama él, “novelas”, enmarcadas por un prólogo y un epílogo. Son diferentes en contenido, locación, paisajes, gente y costumbres, opuestas en ritmo y composición, pero por su concepción y espíritu crean una unidad.¹⁷

Eisenstein filma mucho material. James Goodwin habla de 200,000 pies de película, incluidas tomas duplicadas para protección¹⁸ El filme se quedó sin editar por su mano, faltó realizar el episodio de “soldadera”, partes para “Fiesta”, incorporar diálogos, incorporar la música, la que se dijo realizaría Leopold Stokowski,¹⁹ y según Aure-

lio de los Reyes fue encomendado, entre otros, a Manuel Castro Padilla, autor de obras de género chico mexicano²⁰ y algunos otros detalles.

En México, dice Seton, Eisenstein “desbordaba con el espíritu de la poesía, de la vida y la muerte, del amor de hombres y mujeres, de la veneración por los dioses. Los conceptos dominantes: Muerte y Amor, Cuerpo y Espíritu”.²¹ Es claro que asimila todo lo que ve, y además está rodeado de un selecto grupo de intelectuales que lo orienta. Es claro que disfruta: resulta notable su mirada acerca del danzón y los salones de baile, que da cuenta del sabor de su vida en México.²² Toda esta riqueza emocional difícilmente era tasable con los criterios mercantiles de los Sinclair.

¡Qué viva México! la película

Ante la insistencia de su productor, Eisenstein escribió a Upton Sinclair una síntesis de lo que sería el filme:

¿Usted no sabe lo que es un ‘sarape’? Un sarape es la manta listada que lleva el indio mexicano, el charro mexicano, todos los mexicanos, en una palabra. Y el sarape podría ser el símbolo de México. Igualmente listadas y de violentos contrastes son las culturas de México, que marchan juntas y, al mismo tiempo media un abismo de siglos entre ellas [...] Tomamos como motivo para la construcción de nuestro filme, esa proximidad independiente y contrastante de sus violentos colores: seis episodios [...] unidos entre sí por la unidad de la trama: una construcción rítmica y musical y un despliegue del espíritu y el carácter mexicanos.²³

Para el “Prólogo”, también llamado “Calavera”, dedicado al pintor David Alfaro Siqueiros, el

¹³ Marie Seton destaca este aspecto de Eisenstein.

¹⁴ De la Vega, *op. cit.*, 1998, pp. 17-21.

¹⁵ Bordwell, *op. cit.*, p. 16.

¹⁶ De la Vega, *op. cit.*, 1998, p. 42.

¹⁷ Eisenstein, “Introducción”, *op. cit.*, 1964, p. 65.

¹⁸ James Goodwin, *Eisenstein, Cinema and History*, Urbane and Chicago, University of Illinois Press, 1993, p. 130.

¹⁹ Según Yom Barna. Citado por Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero*, México, Era-Universidad de Guadalajara, 1987, 4 vol., vol. I, p. 193.

²⁰ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 1987, p. 110.

²¹ Seton, *op. cit.*, p. 194.

²² Eisenstein, *op. cit.*, 1988, vol. II, pp. 375-376.

²³ Eisenstein, “Primer bosquejo de *¡Qué viva México!*”, en *El sentido del cine*, México, Siglo XXI, 1974 (1999), p. 189.

soviético filma escenas en Yucatán en las que destaca la fisonomía indígena asociada al arte prehispánico. Escribe en su "Introducción":

El tiempo del prólogo está en la eternidad. Podría ser hoy. Pudo haber sido hace veinte años. Pudo ser hace mil años. [...] la gente tiene semejanza con las imágenes de piedra. Esas imágenes que representan los rostros de sus antepasados [...] la gente parece petrificada sobre la tumba de los muertos; en las mismas actitudes, con idénticas expresiones del rostro fijadas en las viejas culturas de piedra.²⁴

Ha escrito Emilio García Riera que, para argumentar que sí hay eurocentrismo en Eisenstein, basta observar estas escenas, que nunca hubiera filmado para destacar una situación del hombre europeo: "Sólo al 'occidental' en contacto con el 'buen salvaje' se le podía ocurrir un cotejo de la carne perecedera con la piedra inmortal".²⁵ Con ello sugiere la eternidad de la cultura aborígen, sin embargo, como ha hecho notar Goodwin, a pesar de la lentitud de las escenas, la secuencia del entierro muestra una gran vitalidad, que insinúa que el potencial indígena entierra al pasado.

En *Zandunga*, la primera novela, dedicada a Jean Charlot, recrea la vida cotidiana y un rito nupcial en Tehuantepec. Es notable la sensualidad que expresa en las tomas de la vida indígena, a la que define como un matriarcado y que considera ajena a la culpa que caracteriza al mundo español. Eisenstein compone el episodio con un predominio de líneas horizontales,²⁶ mostrando la desnudez y alegría de los cuerpos. La presencia del oro que las mujeres acumulan para formar el collar que será su dote en el matrimonio, se traduce en alegría²⁷ y contrasta con el papel destructor que la riqueza tenía en sus proyectos fallidos de

Hollywood. En este filme emerge el Eisenstein romántico, que se permite un erotismo nunca antes mostrado: "La vida debe seguir a la muerte". Eduardo de la Vega asocia sus imágenes a las pictóricas de Paul Gauguin, Diego Rivera y a los filmes antropológicos de Robert Flaherty.²⁸ Conviene hacer notar la influencia de las culturas consideradas "exóticas" entre las vanguardias culturales soviéticas, a las que pertenecía Eisenstein.

Maguey, dedicada a Diego Rivera, marca un contraste: la "agresividad, virilidad, arrogancia y austeridad son las características de esta novela".²⁹ Este episodio da cuenta de las difíciles condiciones de vida en la hacienda pulquera de Tetlapayac, que termina con la muerte de los peones que se rebelan para vengar la violación de la novia de uno de ellos, por lo que son enterrados hasta los hombros y los caballos galopan sobre sus cabezas. Eisenstein ubica la trama en el porfiriismo, para evitar así problemas con la censura mexicana. El director quería incluir escenas con los sacrificios del festival religioso de *Corpus Christi* en Tetlapayac, que representa la ceremonia en que el pan y el vino se convierten en figuras sagradas y que se alternarían con la historia central.³⁰ Es claro el sentido místico que ya impregna su ánimo. Esta novela entonces, destaca temas religiosos y sociales, los que también eran y habían sido comunes en el país del director. El fatalismo, el dolor y el clasismo habían sido vistos, a no dudar, por el soviético en su propio país.

Durante la filmación de este episodio sucede algo impactante: sin premeditarlo ni prepararlo, en la escena final en que los campesinos son enterrados para que los caballos destrocen sus cabezas, los actores se colocan espontáneamente formando un triángulo, lo cual remite a esa forma geométrica que simboliza la verdad superior de Dios-Hombre y Universo, y también a la historia de Cristo y los ladrones en la cruz. Se trata de una composición arquetípica que despierta emoción en quien la observa³¹ y se presenta en imágenes sagradas de muy diversas culturas. Eisenstein no

²⁴ Eisenstein, "Introducción", *op. cit.*, 1964, pp. 66-67.

²⁵ García Riera, *op. cit.*, vol. I, pp. 184-196.

²⁶ Laura Podalsky, "Patterns of the Primitive. Sergei Eisenstein's *¡Qué viva México!*", en John King, Ana M. López y Manuel Alvarado, *Mediating Two Worlds. Cinematic Encounters in the Americas*, London, British Film Institute, 1993, pp. 25-39.

²⁷ Goodwin, *op. cit.*, p. 133

²⁸ De la Vega, *op. cit.*, 1998, p. 20.

²⁹ Eisenstein, "Introducción", en *op. cit.*, 1964, p. 77.

³⁰ Seton, *op. cit.*, p. 202.

³¹ *Ibid.*, p. 196.

se siente dueño de esta factura, sino que considera que la idea tiene una existencia autónoma que se sirve de él para emerger, como una conciencia más allá de él mismo. La inquietud que esta circunstancia le provoca influye en la teoría de la composición.³² Se trata de una inquietud que comparte con Best Maugard, autor de un texto acerca del simbolismo de las figuras geométricas. Para el soviético, el esquema de composición que domina en México es el triángulo, y esta forma se expresa en la naturaleza y en la cultura: aparece en sus montañas y en sus pirámides, en los sombreros y en los pliegues del sarape sobre el cuerpo humano. En *Maguey*, a diferencia de *Zandunga*, ésta es la figura predominante.

Otra anécdota que lo impacta durante la filmación de dicho episodio es cuando un peón roba la pistola de Eduard Tissé y mata accidentalmente con ella a su hermana. Los hacendados lo persiguen entre los magueyes y lo lazan, de idéntica forma a como se planteó en la ficción de la "novela". Esta situación provoca en Eisenstein una crisis personal y refirma su idea de la permanencia de una esencia nacional que se mantiene pese a los cambios sociales a lo largo de la historia en México.³³

Para *Fiesta o Milagro español*, la tercera "novela", dedicada a El Greco y a Francisco de Goya, y como *Maguey* ubicada antes de la Revolución, se filma una corrida taurina, la preparación del torero para la fiesta y para las procesiones de carácter religioso en que la dureza de los flagelos de los indígenas da cuenta de la aparición del sentimiento de culpabilidad impuesto por la iglesia católica. Se trata de recrear el carácter ritual presente en la cultura mexicana, tanto en su aspecto religioso, como en el profano, tanto en el placer de la fiesta, como en su sufrimiento. De ella escribió:

La atmósfera [...] tiene el más puro carácter español [...] Supertisciones, hechizos, amos formados la estructura de la tercera novela [...] como el barroco colonial hispánico trabajó la piedra [...] así son complejos los diseños y elaborada la composición de este

episodio. Aquí se muestra toda la belleza que los españoles dieron a la vida mexicana.³⁴

En este episodio aparecen unos monjes que recuerdan a aquellos pintados por El Greco, pero aquí están asociados con el tema de la calavera y las procesiones y sacrificios populares. Los temas de esta novela son la religión, el amor, la transgresión y la muerte, que aparecen tanto en las fiestas religiosas, como en las profanas. Otra vez: "La vida debe seguir a la muerte".

En el plan original, el final del episodio muestra una anécdota curiosa; el picador taurino Baranita es sorprendido con su amante por el esposo de ella, y la reacción de la mujer es rezar al señor de Chalma, provocando un suceso extraordinario: la aparición de una cruz en donde antes estaba el amante, ante la cual el marido se arrodilla y reza. El santo concede, así, el milagro aun para causas que no son nobles. Eisenstein tomó esta anécdota del libro de Anita Brenner, *Idols Behind Altars*, pero este final no fue filmado.

A *Fiesta* debía seguir, dedicada a José Clemente Orozco, la "novela" *Soldadera*, que no se filmó. Pensaba narrar el conflicto revolucionario en México a través de la vida de Pancha, mujer de la tropa, que primero tiene un marido villista y después uno zapatista,³⁵ su embarazo es parte modular de la trama. Esta "novela" incluye una escena novedosa: Pancha camina cuando una voz en *off* la llama, preguntándole a dónde va. Ella piensa, enfocada por la cámara, en primer plano, sonríe y responde: "quién sabe". Es una escena que promueve la reflexión en el espectador, poco común para su época.

En el "epílogo", la película muestra al México moderno y a sus habitantes: aviadores, chóferes, ingenieros, expertos agrícolas, los dirigentes de la nación: presidentes, generales, ministros... "[...] más si se observa detenidamente se contemplarán en la tierra y en las ciudades los mismos rostros":³⁶ se hacía manifiesta la continuidad. Además de estas escenas, el episodio trata de la fiesta

³² *Ibid.*, p. 204.

³³ Carta de Eisenstein a Upton Sinclair. Citada por Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, p. 106.

³⁴ Eisenstein, "Introducción", *op. cit.*, 1964, pp. 85-86.

³⁵ *Ibid.*, p. 92.

³⁶ *Ibid.*, p. 101.

del Día de Muertos, con un carácter circense; producto de sus gustos infantiles, alegres bailes y escenas en que los danzantes se quitan sus máscaras de calavera para, en los casos de las clases dominantes, mostrar que detrás de ella hay solamente otras calaveras. Eisenstein pensaba alternarla a las escenas del progreso mexicano, y a pesar de la vigilancia de los censores mexicanos se lograría un efecto crítico, pues gracias al montaje adquirirían un tono satírico.³⁷ Es interesante la presencia destacada de la rueda de la fortuna, que remite al concepto del círculo, del eterno retorno. Esta novela se dedica a José Guadalupe Posada. La escena final muestra el rostro infantil y sonriente de un niño, y sugiere Eisenstein: “¿será el hijo de Pancha?”³⁸ En este episodio el director quiere dejar claro que falta mucho por luchar, que el progreso es todavía, a pesar de los logros, tan sólo un propósito incipiente.³⁹

En sus memorias, Eisenstein escribió que la lucha entre la vida y la muerte se expresa muy bien en México y plantea que ésta última sólo se puede trascender mediante el progreso social. “La película empezó en el dominio de la muerte. Y termina con la victoria de la vida sobre la muerte, sobre las influencias del pasado. La vida renace bajo los esqueletos de cartón; la vida corre hacia adelante y la muerte retrocede y desaparece”.⁴⁰

El “Epílogo” es la respuesta dialéctica del Prólogo, en que se cumple el círculo eterno de la vuelta a los orígenes: “a la vida sigue la muerte... a la muerte sigue la vida”. En el “Prólogo” domina la sumisión, pero en el “Epílogo” el sarcasmo del carnaval del Día de Muertos parece una promesa de redención. Como escribió a Sinclair:

Muerte. Esqueletos de personas. Y esqueletos de piedra. Los horribles dioses aztecas y las aterradoras divinidades de Yucatán [...] el mundo que fue y que ya no es [...] Rostros de piedra [...] Y rostros de carne....El mismo hombre que vivió hace miles de años. Inamovible. Incambiable. Eterno. Y la gran sabiduría de México ante la muerte. La unidad de la vida y la muerte. El fallecimiento de uno y el nacimiento de otro. El círculo eterno. Y la sabiduría aún mayor de México: el goce de ese círculo eterno. Día de los Muertos en México. Día de la mayor alegría y diversión [...]

duría de México ante la muerte. La unidad de la vida y la muerte. El fallecimiento de uno y el nacimiento de otro. El círculo eterno. Y la sabiduría aún mayor de México: el goce de ese círculo eterno. Día de los Muertos en México. Día de la mayor alegría y diversión [...]

La relación con la muerte es peculiar en Eisenstein. Cuando fallece su madre escribe que sólo entonces se siente próximo a ella, dada su cercanía mayor con los muertos que con los vivos, y recuerda entonces la cultura mexicana con la que compartió esta vivencia.⁴²

Los distintos episodios muestran un proceso que va de la sumisión biológica a la superación social por el poder de la colectividad. Son los pasos de “la existencia semianimal, semivegetativa y biológica inconsciente”⁴³ (*Zandunga*), pasando por la explotación colonizadora de los grandes terratenientes (*Maguey*), reforzada con la llegada de los españoles y la Iglesia (*Fiesta*) para llegar a la Revolución como intento de liberación (*Soldadera*) y a la síntesis del “Epílogo”: “De este modo pueden verse las etapas de la esclavitud a través de episodios de la vida contemporánea. Esto es posible en México porque vemos que existen simultáneamente núcleos de población y sistemas de vida que, social y culturalmente, corresponden a diferentes etapas de la sociedad humana”.⁴⁴

Eisenstein parece oscilar entre dos principios. El concepto, mítico del tiempo circular, del eterno retorno que va del nacimiento a la muerte una y otra vez y que contrasta con un proceso de índole social, mucho más acorde, ciertamente, con los paradigmas al uso en la sociedad soviética. Goodwin ha hecho notar que la imaginación de Eisenstein es esencialmente historiográfica y las categorías esenciales del marxismo (historia, materialismo y dialéctica) tienen una función en sus películas y en su teoría, sin embargo, es diferente en su cine mudo que en sus películas sonoras. En los tres últimos filmes: *Alexander Nevski* (1938)

³⁷ Seton, *op. cit.*, p. 208.

³⁸ Eisenstein, “Introducción”, *op. cit.*, 1964, pp. 62-63.

³⁹ *Ibid.*, p. 56.

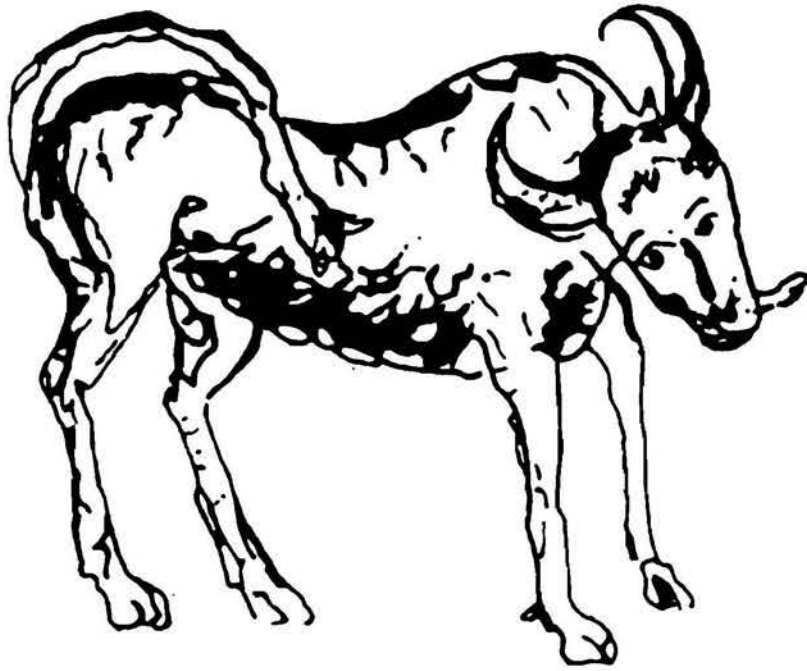
⁴⁰ *Ibid.*, p. 101.

⁴¹ Citado por Seton, *op. cit.*, p. 195.

⁴² Eisenstein, *op. cit.*, 1988, vol. II, p. 273.

⁴³ Eisenstein, “Introducción”, *op. cit.*, 1964, p. 54.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 54-55.



TORO

Enojado es muy fiero y fuerte
Cabeza. Es muy Ágil y tanto q
suele saltar cinco varas de altura;
nace su fuerza agilidad de la
brabeza y coraje. Extremese una
pared liza (lo he visto) y fuerte,
del Encontion que
le da.

y las dos primeras partes de *Iván el terrible* (1943 y 1946) hay mucho interés en la psicología, la antropología y el análisis del mito.⁴⁵

México le permite dar otra vuelta de tuerca en su proceso artístico, realizar algunas de las inquietudes plasmadas en su proyecto para filmar *El Capital* y todo esto influye en su cine posterior. Lo abordaremos después.

Estancia y despedida de México

Es evidente que Eisenstein está fascinado en México. Le asombra la cultura y la vida cotidiana de un país que:

[...] pareciera acabado de surgir de las aguas de los dos océanos que lo bañan; como si estuviera en 'proceso de formación' [...] Sospechas que el mundo en su más tierna infancia, en sus comienzos, estuvo lleno justamente de esta regia e indiferente pereza y al mismo tiempo de esta potencia creadora, como las mesetas y lagunas, desiertos y matorrales, pirámides que de un momento a otro esperas estallen como volcanes; palmeras que se incrustan en la cúpula azul del cielo, tortugas que no surgen de las entrañas de ensenadas y golfos, sino del fondo del mar, inmediato al centro de la tierra. [...] Algo del jardín del Edén queda frente a los ojos cerrados de quienes han visto, alguna vez, las ilimitadas extensiones mexicanas. Y tenazmente te persigue la idea de que el Edén no estuvo en algún lugar entre el Tigris y el Éufrates, sino por supuesto, aquí, en algún lugar entre el Golfo de México y Tehuantepec!⁴⁶

Desde esta mirada, una vida humana anterior a la civilización coexiste con las más avanzadas formas sociales que promueve la Revolución. Para Eisenstein esta coincidencia contrasta con el proceso social unívoco que aprendió con el pensamiento positivista de su infancia y con el marxismo de su juventud. En México, el soviético acep-

⁴⁵ Goodwin, *op. cit.*, pp. 1-3.

⁴⁶ Eisenstein, *Yo...*, *op. cit.*, p. 378.

ta la existencia de las contradicciones en el orden social y en su vida personal.⁴⁷ En sus *Memorias inmORALES* escribe: "Durante mi encuentro con México me pareció ser, en toda la variedad de su contradicción, una suerte de proyección exterior de todas aquellas líneas y rasgos separados que, aparentemente, y en un enredo de complejos, yo he tenido y tengo dentro de mí."⁴⁸

Eisenstein asume la contradicción intrínseca del pensamiento humano, del suyo en particular, y enfrenta temas que siempre lo inquietaron, pues deseó estudiar psicoanálisis cuando conoció las teorías de Sigmund Freud y tenía interés en las teorías antropológicas que destacan el peso de los mitos, en especial las de Lucien Levy Brühl (*La mentalité primitive* y *Lo sobrenatural en el pensamiento primitivo*) y James Frazer (*La rama dorada*).⁴⁹ El proceso de la vida marcada por movimientos revolucionarios lineales da paso a un concepto cíclico, en el que conviven los cambios y las continuidades. Por esto, Goodwin y De la Vega han apuntado que México significó para Eisenstein un cambio en su concepción de la historia.⁵⁰

Es claro que, en México, Eisenstein se permite inquietudes de orden mítico y místico. El dice que contrae el "mal mexicano", que hermana a quienes México les hace sentir el mundo en forma diferente.⁵¹ Se trata de un estilo poco acorde con las

⁴⁷ Seton, *op. cit.*, p. 213.

⁴⁸ Respecto al encuentro con México dice: "Y me parece que no fue la sangre y arena del sanguinario espectáculo de la corrida de toros, ni la picante sensualidad del trópico, ni el ascetismo de los monjes que se autoflagelan, ni el púrpura y oro del catolicismo, ni la intemporalidad cósmica de las pirámides aztecas lo que penetró en mi conciencia y en mis sentimientos, al revés: todo el complejo de mis propias emociones y rasgos, surgiendo de mí y creciendo infinitamente, se convirtió en un enorme país con montañas, bosques, catedrales, personas y frutas, fieras y marejadas, rebaños y ejércitos, santos pintados y la mayólica de las cúpulas azules, collares de monedas de oro de las muchachas de Tehuantepec y el juego de reflejos en los canales de Xochimilco." Eisenstein, *op. cit.*, 1998, p. 380.

⁴⁹ Podalsky, *op. cit.*, p. 31.

⁵⁰ Goodwin, *op. cit.*, pp. 1-3. También Eduardo de la Vega abordó el tema: "S. M. Eisenstein y su concepción de la historia en el proyecto inconcluso de *¡Qué viva México!* (1930-1931)", en *Filmhistoria*, Barcelona, vol. IV, núm. 1, 1994, pp. 31-44.

⁵¹ Eisenstein, *op. cit.*, 1988, vol. I, p. 379.

ideas soviéticas, pero también con los requerimientos prácticos de Upton Sinclair y de Hunter Kimbrough, ignorante de los procesos filmicos, cuñado de Sinclair, que lo representa en México. Kimbrough no entiende por qué Eisenstein filma varias veces las mismas escenas y nunca contrae el “mal mexicano”, por lo que no puede participar en las bromas constantes que se hacían al interior del grupo y se escandaliza por lo que consideró una conducta moral inapropiada. En enero de 1932, después de un largo periodo de conflictos, Sinclair rompe definitivamente con Eisenstein y no le permite ni siquiera montar la película. El gobierno de los Estados Unidos sólo le otorga una visa de tránsito, por lo que debe ir a Nueva York para embarcarse a Europa sin pasar por Hollywood. Tanto el gobierno mexicano como el soviético intentan comprar el material impreso y ponerlo en manos de su realizador, pero Sinclair se niega y lo da a Sol Lesser para su edición.

El material se desperdiga y se venden sus escenas sueltas. Pronto aparecen distintas versiones del filme, entre las que destacan la de Sol Lesser: *Tormenta sobre México* (1933), que sólo rescata *Magüey*, el de Marie Seton: *Tiempo al sol* (1939), De W. Kruse: *Mexican Symphony* (1941), de Jay Leyda: *Eisenstein Mexican Film; Episodes for Study* (1957), en que acomoda en serie todo el material según fue filmado. De Grigori Alexandrov, su asistente en México: *¡Qué viva México!* (1979) y de Oleg Koralov: *Eisenstein: fantasía mexicana* (1998). García Riera dice que incluso algunas tomas se usaron por Hawks y Conway para *¡Viva Villa!*⁵² A Eisenstein le ocultan hasta poco antes de su muerte las versiones de su filme, para no afectar más, con un disgusto, su deteriorado estado de salud.⁵³

Eisenstein también tuvo problemas con el gobierno de su país. En 1931 José Stalin le escribe a Upton Sinclair, que: “Eisenstein ha perdido la confianza de sus camaradas en la Unión Soviética. Es considerado desertor que ha roto con su patria”.⁵⁴ Sinclair defiende a Eisenstein ante el jerrarca soviético y le da argumentos para que no

sea considerado de esa manera. A su regreso a la URSS el director entra en conflictos con el sistema stalinista que se fortalece aceleradamente en esos años.

Desde 1928 se critica en la URSS el “fetichismo técnico” pequeño-burgués de muchas producciones mudas y se pide un cine más austero. En 1932, coincidiendo con el Segundo Plan Quinquenal, se gesta la teoría del “realismo socialista”, que se establece como política oficial en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos, de 1934 y se define como la “realización verídica de la realidad apresada en su dinamismo revolucionario”.⁵⁵ En un primer momento, Eisenstein cree posible influir en el aparato ideológico soviético y tiene una actitud abierta y participativa,⁵⁶ pero de cualquier manera se le impide filmar. El director trata de conciliar sus reflexiones teóricas, muy ricas en este periodo, con las posiciones dominantes, y como dice Bordwell, construye una rica y detallada poética del filme: “[...] su acercamiento al realismo socialista no era menos plural que lo que habría sido su modernismo.”⁵⁷ En esta etapa se dedica a escribir y a enseñar, lo que para él “fue una compensación parcial de aquellos años en que, después del trauma mexicano, no pude hacer películas”.⁵⁸ En este ambiente de tensión sólo logra dirigir tres películas sonoras: *Alexander Nevski* y las dos primeras partes de la trilogía acerca de *Iván el terrible*. Muere en 1948.

El “mal mexicano” no lo abandonó nunca, si hemos de darle a su nostalgia por México una explicación.

El ambiente cultural mexicano

Cuando Sergei Eisenstein llega a México, viene cargado con una serie de conceptos respecto al país, adquiridos en la URSS y en Hollywood. De *Idols Behind Altars*, de Anita Brenner, había observado el sincretismo religioso, que alude a la resistencia y la continuidad de los valores indígenas que conviven con los avances de la técnica y

⁵² De la Colina, *op. cit.*, pp. 26-27.

⁵³ Seton, *op. cit.*, p. 431.

⁵⁴ De la Colina, *op. cit.*, pp. 17-18.

⁵⁵ Gubern, *op. cit.*, p. 235.

⁵⁶ Bordwell, *op. cit.*, pp. 164-165.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 164.

⁵⁸ Eisenstein, *op. cit.*, 1988, vol. II, p. 30

la justicia social, lo que se convierte, al decir de Marie Seton en "su idea clave [...] Fue este libro el que cristalizó su sueño de un filme mexicano".⁵⁹ Su idea era realizar [...] un filme totalizador basado en la 'historia viva' de México", porque le preocupa la unidad entre la muerte y la vida, que asimila el tema de los cambios y continuidades culturales. También lee, en Estados Unidos, *Mexico and its Heritage*, de Ernest Gruening y *Mexican Labyrinth*, de Carleton Beals. En México conoce *Mexican Folkways*, una revista que edita Diego Rivera y *Genius of Mexico*, de Huber C. Hering.⁶⁰ Estas lecturas abonan en el mismo sentido del texto de Anita Brenner.

En esos años, en Europa, lo primitivo se concibe como una fuente de renovación estética. No únicamente la pintura se enriquece con elementos exóticos orientales y africanos, sino que, después de la Primera Guerra Mundial, la antropología y la etnografía cobran esplendor. Eisenstein tuvo también interés en filmar en China, con tres partes bien definidas: lo exótico, lo desconocido y lo revolucionario. La presencia de la magia, lo "exótico" y lo "otro", aparece con fuerza y se convertirá en un elemento medular para el soviético. Al llegar a México, Eisenstein conoce a mucha gente que lo llena de sugerencias y de información, pero en mucho su imagen está ya construida. Cuando sale de Hollywood contesta a un periodista que: "México es primitivo. Está cercano a la tierra [...] la lucha por el progreso es todavía muy real".⁶¹

La situación de México es, sin embargo, más compleja de lo que enuncia este modelo y no sólo contiene lo que Eisenstein busca y encuentra. La Revolución Mexicana acaba de terminar y en los años treinta se quiere construir una nación nueva, para lo cual se fomenta la educación: el indigenismo y el agrarismo maduran para emerger con fuerza durante el sexenio de Lázaro Cárdenas (1934-1940). La vida cultural es rica y variada y el nacionalismo beligerante. Se aspira al progreso y a la civilización y se anhela salir del estereotipo de pueblo hermoso pero salvaje. De los Reyes

ha hecho notar los distintos tipos de nacionalismo vigentes y coexistentes en estos años.⁶² El gobierno realiza una campaña pronacionalista para proteger sus tiernos logros y el temor a la influencia comunista es mayúsculo. Conviene hacer notar el comentario de disgusto que manifestaron en los censores del guión de Eisenstein. El director escribe: "Tanto los hacendados como los peones son mexicanos, y no es preciso subrayar el antagonismo entre los distintos grupos de la nación. Así, se nos llevó a mitigar el argumento y aún a suspenderlo cuando se filmaban las más vívidas líneas de la realidad de entonces; a la cual, asimismo, sólo pudo aludirse en algún pasaje".⁶³

Eisenstein conoce a los muralistas que pintan la historia de México en las paredes de los edificios públicos, con lo que se pone al arte al servicio de las masas, y él mismo es retratado por Roberto Montenegro, en la iglesia de San Pedro y San Pablo. Es evidente que sufre la influencia estética de este movimiento pictórico.⁶⁴ Conoce a fotógrafos como Agustín Jiménez y Luis Márquez, quienes forman parte de la vanguardia mexicana en fotografía, conformada también por Edward Weston, Tina Modotti, Manuel Álvarez Bravo, y Paul Strand. De los Reyes ha planteado que Eisenstein asimiló las inquietudes estéticas de este grupo, como la idea plástica del maguey y el indio como objeto del paisaje y las trasladó a imágenes fílmicas, no como una influencia directa, sino al abreviar del mismo ambiente cultural.⁶⁵ Sin embargo, Eisenstein tenía ya un bagaje de inquietudes teóricas y experimentales.

Respecto al cine mexicano, los años treinta marcan el inicio fulgurante de la industria, asociada al cine sonoro. Es en 1931, mientras Eisenstein recorre México, que la filmación de *Santa* integra el sonido a la misma cinta de celuloide. Se trata de un momento de experimentación técnica y formal, donde el cine mexicano busca afanosamente un estilo propio, por lo que resultan muy oportunas

⁵⁹ Seton, *op. cit.*, p. 195.

⁶⁰ De los Reyes, *op. cit.*, p. 96.

⁶¹ Seton, *op. cit.*, p. 189.

⁶² De los Reyes, *op. cit.*, pp. 58-96.

⁶³ Eisenstein, *op. cit.*, 1964, p. 45.

⁶⁴ Véase Eduardo de la Vega, *Del muro a la pantalla. S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, México, Universidad de Guadalajara-Instituto Mexiquense de Cultura-Imcine-Canal 22, 1997.

⁶⁵ De los Reyes, *op. cit.*, p. 110.

las declaraciones de Eisenstein a *El Nacional Revolucionario*. El 7 de diciembre se publica que:

La finalidad que persigue el señor Eisenstein al venir a nuestro país es la de filmar una formidable película de carácter cultural para presentar al pueblo de México ante los ojos del mundo tal y como es, con todas las inquietudes, con todas sus conquistas, con todos sus anhelos. [...] revelando el movimiento social de México. [...] revelará al mundo por medio de la pantalla estupendos aspectos de la vida social y cultural de México, que indudablemente serán de gran provecho para el conocimiento de nuestro país en el extranjero [...] En estos momentos existe en Europa gran interés por México, y quiero mostrarlo tal cual es...⁶⁶

Se destaca en la nota el interés de Europa y la imagen de progreso, lo que parece estimulante. La nota destaca que no se utilizarán actores profesionales. Se trata del "tipaje",⁶⁷ uno de los principios estéticos de Eisenstein, quien declara: "En mi cinta actuará el elemento que forma este ambiente de misterio y de romance: el indio mexicano: [...] trataré de captar el espíritu mismo de la nación simbolizada por el águila y el nopal [...] la epopeya de las pirámides, las joyas históricas biseladas en granito, el claroscuro de todo el pasado histórico."⁶⁸

Esto crea curiosidad en unos y temor en otros, pero también hay certidumbres: "De antemano podemos estar seguros de que sabrá encontrar la médula del espíritu mexicano"⁶⁹ y la idea es que esto "redundará indudablemente en gloria y prestigio para nuestro país".⁷⁰

⁶⁶ Citado por De la Vega, *op. cit.*, 1998, p. 10.

⁶⁷ Se trata de que los protagonistas son actores naturales y responden a un "tipo" para representar el papel asignado.

⁶⁸ *El Nacional Revolucionario* del 11 de diciembre de 1930, citado por Eduardo de la Vega, *op. cit.*, 1998, pp. 14-15.

⁶⁹ Silvestre Bonnard (Carlos Noriega Hope), en *El Universal*, 14 de diciembre de 1930, citado por Eduardo de la Vega, *op. cit.*, 1998, p. 15.

⁷⁰ Fernández Bustamante, citado por De los Reyes, *op. cit.*, p. 112.

Para los grupos intelectuales, Eisenstein representa una fiesta, pero para las autoridades es un riesgo y por eso el director, bien aconsejado, se maneja con precaución. En la sinopsis que presenta a las autoridades mexicanas, en septiembre de 1931, destaca su deseo en retratar las bellezas naturales y humanas del país ("Combinar montañas, mares, desiertos, ruinas de civilizaciones antiguas y el pueblo del pasado y el presente"), sus costumbres y los tipos humanos y mostrar al "[...] pueblo en relación con su ambiente natural y su evolución social". Menciona que en algún sentido su proyecto es comparable a los murales de Diego Rivera en Palacio Nacional: "Como esas pinturas, nuestro filme presentará la evolución social de México desde los tiempos antiguos al presente, cuando emerge como un país progresista de libertades y oportunidades".⁷¹ Es notable la mención a Rivera, pues es como un aval en tiempos en que el muralista gozaba de prestigio y apoyos gubernamentales.

Eisenstein sistematiza en imágenes fílmicas un estilo estético que tiene que ver con lo que interesa a los europeos al atender a "lo otro", y les posibilita la reflexión sobre la propia cultura. En esta imagen se representa a México como un mundo contrastado y violento, de muchas continuidades y pocos cambios, muy cerca del mundo primitivo, sea en lo sensual o en lo brutal, con habitantes dotados de una crueldad que, no obstante, no pierden su inocencia y tienen una psicología de carácter telúrico que linda con el pensamiento mágico y deriva, en el tono poético, en la tesitura mística de muchas de sus manifestaciones culturales. Lo indígena, siempre presente, forma ese mundo primitivo sin tiempo, ligado indefectiblemente a la tierra, sea para la armonía, como en *Zandunga*, o para el horror, como en *Magüey*. Lo popular se expresa en objetos, rituales, trajes y costumbres: Todo deviene símbolo de lo mexicano. Se trata de un "México [...] tiernamente lírico, pero también cruel",⁷² un mundo que parece mostrar lo esencial de la humanidad, previo a la sofisticación y al progreso, ¿acaso también previo a la cultura?

⁷¹ Eduardo de la Vega, *op. cit.*, 1997, p. 35.

⁷² Eisenstein, *op. cit.*, 1998, vol. II, p. 384.

El estilo mexicano de Eisenstein

Para expresar este universo el director soviético construye un estilo propio, apreciable aún en los materiales sin editar. Podemos coincidir con Aurelio de los Reyes en que: [...] Eisenstein asimiló algunas de las inquietudes nacionalistas de los intelectuales mexicanos, y [...] a través de su visión y formación las plasmó en *¡Qué viva México!*, película que posteriormente fue convertida en un estereotipo y una corriente del cine mexicano.⁷³

Es importante destacar que esta traducción de conceptos y de imágenes se representa con un estilo propio, en el que plasma sus preocupaciones éticas y estéticas y sus expectativas acerca de México. Se hace también en un momento complejo para el director, un momento de reflexión y de búsqueda.

No sabemos, de cierto, cómo hubiera montado el filme, pero sí tenemos la estructura del proyecto, el mayor énfasis dado a la composición de los planos y algunas de sus reflexiones al respecto. Conviene abundar sobre esto.

En 1929 esboza un proyecto para filmar *El Capital*, y esto coincide con su lectura del *Ulises* de James Joyce, y su trato, con el autor. El irlandés lo impresiona tanto, que Eisenstein busca la manera de transmitir en imágenes filmicas el monólogo interior que Joyce expresa en palabras, quiere transmitir el sentido de las emociones y el pensamiento que deriva de éstas, a menudo incoherente y abstracto, ajeno a la lógica formal, que se parece mucho al pensamiento de los "salvajes" descrito por Levy Brühl.⁷⁴ Para lograrlo, quiere sustituir la estructura construida alrededor de una sola anécdota o historia por historietas o pequeños eventos que aborden temas triviales, pero a la vez arquetípicos, centrales en la psique humana, como la disyuntiva amor-deber, la relación padre-hijo, y que expresaría lo grotesco y lo fársico de la vida, buscando la ironía sobre el *Pathos*.⁷⁵ También propone un mayor énfasis en la composición como medio de transmitir las

ideas, de manera que puedan, incluso, coexistir en cada cuadro varias ideas-imágenes yuxtapuestas. Con este método pretende hacer pensar dialécticamente respecto a las contradicciones sociales y humanas aun a los espectadores más ignorantes.

Como material adicional propone presentar en *El Capital* un día en la vida de un hombre promedio.⁷⁶ En *¡Qué viva México!* filma la jornada del torero David Liceaga, en *Fiesta*, y también destaca los aspectos cotidianos del trabajo de los peones en *Magüey*. La atención a los planos y la estructura en historietas también la vemos en su película mexicana. Eisenstein sugiere que ha solucionado el problema del montaje como sistema exclusivo de expresión.⁷⁷

José De la Colina explica que Eisenstein da más peso a la composición de los cuadros en México de lo que había sido su norma, consigue que cada plano tenga sentido por sí mismo y construye en cada uno de ellos un montaje simultáneo, que yuxtapone varios elementos para lograr una síntesis, ya no de una manera sucesiva, sino simultánea. Por ejemplo: en *Fiesta* aparece una escena que tiene tres planos claramente planteados: en el primero una serie de tres calaveras, en el segundo los frailes y en el tercero los monaguillos: de ahí se deriva que el principio de la muerte lleva a la religión y ésta a la Iglesia. En la escena final en que el niño se quita la máscara de la muerte y sonríe, se muestra una tesis-antítesis, "la vida después de la muerte", otra vez. Así se sugiere el desarrollo de una historia o un drama en una sola toma.⁷⁸ Al principio dialéctico de su montaje agrega el recurso del montaje simultáneo en el plano. Dice De la Colina que: "su filme mexicano es el punto de partida hacia otra fase de su obra total, en la que cada film, como la catedral barroca no es un drama que transcurre sino un drama que *está*".⁷⁹

La estructura en historietas (el prólogo, las cuatro novelas y el epílogo), ligadas a un tema central en *¡Qué viva México!* es también notable. Cabe ade-

⁷³ De los Reyes, *op. cit.*, pp. 184-199.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 169.

⁷⁵ Goodwin, *op. cit.*, p. 123.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 123.

⁷⁷ Seton, *op. cit.*, p. 232.

⁷⁸ De la Colina, *op. cit.*, p. 34.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 36.

más mencionar el grafismo de líneas verticales u horizontales, que es evidente en *Magüey y Zandunga* y que transmite emociones. De esta manera formal, Eisenstein plantea la convivencia de situaciones contrarias, y expresa estilísticamente ese sarape que representa al país pero, también, a sus propias contradicciones internas. La estructura de su filme mexicano le permite acceder tanto a problemas sociales como psicológicos y antropológicos, e integrar emociones con pensamientos. Cita Seton a Eisenstein: "Mi nueva concepción del cine está basada en la idea de que en procesos intelectuales y emocionales que hasta ahora han sido concebidos como de existencia independiente entre sí —arte *versus* ciencia— [...] pueden juntarse para formar síntesis".⁸⁰

Si bien, como han demostrado De los Reyes, De la Vega y Charles Ramírez Berg, en sus planos se observa la influencia directa o indirecta de pinturas murales y fotografías vanguardistas, Eisenstein lo hace desde su propio estilo. Charles Ramírez Berg observa que Eisenstein compone sus escenas, que fotografía con gran maestría Eduard Tissé, con planos de picada-contrapicada, utilizando el *deep focus*, que otorga claridad a todo el cuadro, a menudo con un elemento en un extremo que enmarca la composición y frecuentemente respetando un eje en diagonal. Además se utiliza una composición dialéctica en los temas, por ejemplo: luz-sombra, negro-blanco, montaña-llano. La perspectiva oblicua o con dos puntos de fuga supera la tradición vigente desde el Renacimiento de un punto único de fuga, y retoma los paisajes de Gerardo Murillo, el Dr. Atl. Estas características habrán de formar parte del estilo de Emilio Fernández-Gabriel Figueroa.⁸¹

Goodwin hace notar que casi la totalidad de la película se filma en exteriores y que la composición sugiere la expansión espacial, pues el área que aparece en cuadro excede los límites de la pantalla. Por añadidura, los movimientos de cámara dan la impresión de amplitud y esto difiere de sus

filmes anteriores, como *El acorazado Potiemkin*, en que los espacios interiores y asfixiantes parecen acotados por la misma cámara.⁸² Eisenstein llamaba a esto sus "extravagancias".

Eduardo de la Vega ve que en México hay un tránsito del "reportaje en directo" al afán pictorialista, con un trabajo depurado en composición, encuadre y edición⁸³ y Aurelio de los Reyes observa una primera etapa folklorizante seguida de otra con un sentido político y social más marcado.⁸⁴ Hay coincidencia en los distintos autores respecto a que México significa para el director soviético una vuelta de tuerca en su estilo filmico.

Cuando regresa a la URSS se dedica a la reflexión y la docencia y se cierra la posibilidad de desarrollar el estilo apuntado para *El Capital* y desarrollado en el inconcluso film mexicano, sin embargo, en el proyecto para *El prado de Bezhin* (1937) aparecen algunas de esas inquietudes, como el contraste entre la pervivencia de la religión y el reparto agrario.⁸⁵ Los conceptos enunciados no son aceptados por la burocracia filmica soviética y Eisenstein, en un sentido aparentemente opuesto, declara su intento de filmar la muerte de los titanes, con música de Wagner,⁸⁶ y lo desarrolla en su puesta en escena de la ópera *Las Valquirias*, de Richard Wagner, que estrenó en Moscú en el Teatro Bolshoi en el invierno de 1940-1941, durante el pacto germano-soviético de no agresión, en la que hace énfasis en la lucha humana por salir del estado primitivo, en un duelo de carácter mítico.⁸⁷ En gran medida, también la lucha en la que presenta a los seres humanos de su película mexicana es de carácter mítico.

Cuando puede volver a filmar, las inquietudes ya planteadas se observan en sus tres películas sonoras. En *Alexander Nevski* aparece un grafismo lineal manifiesto y las líneas utilizadas sim-

⁸⁰ *Op. cit.*, p. 131.

⁸¹ De la Vega, *op. cit.*, 1997, p. 18.

⁸² *Op. cit.*, pp. 106 y ss.

⁸³ Goodwin, *op. cit.*, pp. 151-152.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 126.

⁸⁵ Véase R. C. Raack, "Eisenstein Anniversary Essay (1898-1998) Remembering Sergei Mikhailovich Eisenstein, 1898-1998: Wagnerian Opera in Stalin's Diplomacy", en *Film and History*, vol. 28, núm. 3-4, 1998, pp. 48-56. También Goodwin, *op. cit.*, p. 170.

bólicamente.⁸⁸ ángulos agudos implican agresividad; líneas verticales, autoridad; cuadrados y círculos, defensa. Este grafismo resulta notable si vemos que en México recuperó el gusto por el dibujo y que destaca en ellos una línea pura, aguda, abstracta, y con mucho movimiento.⁸⁹ También incluye la música operística como elemento dramático, que es notable en la escena de la batalla en el hielo.

En *Iván el terrible* los colores son utilizados simbólicamente, como se había planteado en *Las Valquirias*, y el tema se refiere a los problemas psicológicos relativos al poder. En este film su estilo es muy barroco e integra claramente las distintas artes: pintura, teatro, ópera y arquitectura.⁹⁰

Ciertamente México significó un puerto de llegada para Eisenstein, pero también uno de partida, que no habría de ser utilizado únicamente por él.

Repercusión de Eisenstein en México

Como se vio atrás, al llegar a México Eisenstein se relaciona con los intelectuales y comparte las inquietudes de un grupo social, pero a su vez las replantea en lenguaje cinematográfico y sus figuras se convierten en un modelo: "Nadie escapa a la influencia de Eisenstein" ha dicho Carlos Monsiváis.⁹¹ La presencia del soviético es "[...] uno de los acontecimientos que marcaron, para bien y para mal, el desarrollo del cine nacional", escribe De la Vega.⁹² Incluso, ha hecho notar Emilio García Riera, que influye en el cine extranjero referido a México, en películas tan convencionales como *The Mark of Zorro*, (Rouben Mamoulian, 1940).⁹³

García Riera coincide con Monsiváis en la estética que se produce por su influencia: "la retórica visual exaltadora de lo estático y lo meramente fotogénico, engendró muchas veces rostros impa-

sibles, poses graves y supuestamente significativas en elaborados juegos de composición con nopales, magueyes y bellas nubes del cielo mexicano captadas gracias a filtros poderosos" con lo que se sugiere el "imperio de lo inmemorial: lo eterno es lo que no se mueve". Sin embargo, hace notar que la escena de la balacera de *Maguey* es de *western* y adivina ahí la influencia de David W. Griffith.⁹⁴ Parece claro que es en la composición de los cuadros, en las figuras elegidas, en donde se centra su influencia, más que el aspecto de la lucha social, que también pauta su cine.

¿Cuándo fue visto su film en México? *Tormenta sobre México*, editado por Lesser, o sea el episodio de *Maguey*, se exhibe en Nueva York en 1933⁹⁵ y en México en 1934, generándose un boicot de intelectuales contra su exhibición. Sea como fuere es anunciado como "El suceso de año nuevo"⁹⁶ y se hace notar que el film no fue montado por el director soviético y que "se ha dicho que los cortes de Hollywood mutilaron la obra."⁹⁷ Al respecto dan sus opiniones diversas personas, que coinciden en la apreciación de que el soviético muestra al verdadero México y, entre ellas, destaca la de José Juan Tablada, a la sazón periodista en Nueva York, que dice: "La obra mexicana acredita al artífice ruso no sólo como artista sino como psicólogo [...] a los sombríos sarapes los hizo aparecer con dignidad de togas sobre cuerpos heroicos".⁹⁸

La influencia de Eisenstein se deja sentir no únicamente en el cine, sino también en la fotografía, como en la de Luis Márquez⁹⁹ y en la pintura: Eduardo de la Vega analiza su influencia en la obra de Siqueiros.¹⁰⁰ Cabe suponer que algunos de los afectados conocieron sus ideas en el momento mismo de la filmación de *¡Qué viva México!* como Adolfo Best Maugard, que en 1933 filma un corto que se llama *Humanidad*, para la beneficencia pública. Arcady Boytler denota la in-

⁸⁸ Gubern, *op. cit.*, p. 241.

⁸⁹ Ver respecto a su actividad de dibujo a Eduardo de la Vega, *op. cit.*, 1998.

⁹⁰ Gubern, *op. cit.*, p. 241.

⁹¹ Carlos Monsiváis, *Cine-Club Estudiantil Universitario*, México, UNAM, 1965.

⁹² De la Vega, *op. cit.*, 1998, p. 8.

⁹³ García Riera, *op. cit.*, vol. I, pp. 184-196.

⁹⁴ *Ibid.*, I, p. 195.

⁹⁵ De la Vega, *op. cit.*, 1998, p. 46

⁹⁶ "El suceso de año nuevo", en *El cine gráfico*, México, D.F., núm. 39, 31 dic. 1933-1 ene. 1934, p. 8.

⁹⁷ *Idem.*

⁹⁸ *Idem.*

⁹⁹ De los Reyes, *op. cit.*, pp. 104-105.

¹⁰⁰ De la Vega, *op. cit.*, 1997, pp. 102-110.

fluencia en *Mano a mano* (1932), *El tesoro de Pancho Villa* (1935) y aún *¡Así es mi tierra!* (1937), Fernando De Fuentes con *El tigre de Yautepec* (1933), Chano Urueta con *Enemigos* (1933). Este director declara "Eisenstein fue para mí la base de todo",¹⁰¹ Gabriel Soria realiza *¡Ora Ponciano!* (1936), Manuel M. Gómez *Rebelión* (1934), y Carlós Navarro *Janitzio*, en 1934.

La cinta que muestra una influencia más evidente del director soviético fue *Redes*, dirigida por Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel y producida por la Secretaría de Educación Pública, de la que era titular Narciso Bassols, (simpatizante del marxismo y promotor de la educación rural e indígena, que convirtió a la SEP en un centro de estudio y trabajo para un amplio grupo de intelectuales, algunos de los cuales estuvieron relacionados con Eisenstein). Respecto a *Redes*, Carlos Monsiváis escribió que "Por así decirlo, Sergio Eisenstein inventó el paisaje mexicano",¹⁰² pero Aurelio de los Reyes hace notar que la exaltación del paisaje y el recurso plástico del maguey son previos al director soviético y aunque este satisfizo plenamente esta inquietud no fue su descubridor.¹⁰³ Para Monsiváis, gracias a él, los mexicanos se percatan de: "[...] las virtudes faciales del mexicano, su profundo hieratismo, las oportunidades fotográficas de su perfil, las bondades de la serranía y la expresividad de nubes, magueyes y siluetas recortadas contra un cielo indomable".

Así, el paisaje se convierte en el centro y los seres humanos en una de sus partes, pero *Redes* es además una película-manifiesto, que busca convocar las ideas de justicia social y presenta un conflicto ético, lo que era poco común en el cine mexicano, pero medular en el de Eisenstein. Otra influencia evidente del soviético en este film es el empleo de actores naturales y ciertas escenas puntuales, como el entierro del niño en *Redes* que recuerda ineludiblemente el del *Prólogo* de *¡Qué viva México!*, o las espaldas en primer plano

de los pescadores análogas a las de los peregrinos de *Fiesta*, que se llagan con nopales.

Sin embargo, es Emilio Fernández, quien realiza su primera película en 1941, su más potente seguidor. El director, apodado "El Indio", decía que, un día, trabajando como albañil en Hollywood le avisaron que exhibían algunos materiales filmicos sobre México y fue a verlos. Ese día —decía— se decidió su destino: "Voy a estudiar cine [...] es lo que yo aprendí: el dolor del pueblo, la tierra, la huelga, la lucha por una libertad y una justicia social... ¡maravilloso!"¹⁰⁴ El "Indio" estaba también plenamente consciente de la influencia del cine norteamericano en su propio estilo, en particular el de John Ford, de quien recordaba haber visto todas sus películas: "Ellos dos [Eisenstein y Ford] son mis maestros"¹⁰⁵ declaró en 1984. Y a partir de estas influencias confesas crea un estilo propio a lo largo de los años cuarenta y cincuenta.

Curiosamente fue otro soviético, el que ayudó al "Indio" a tener aceptación en México, pues en la exhibición privada de *María Candelaria* (1943), la película que le hizo brincar a la fama al obtener un premio en el festival en Cannes en 1946, Fernández enfrentaba problemas: Emilio Azcárraga, dueño del cine Alameda y mandón de los circuitos de las salas de exhibición, consideró que la película era pesimista y que daba una imagen falsa de los indios, por lo que le cerró los canales de exhibición. Agustín Fink, el productor, alquiló por su cuenta el Cine Palacio para su estreno, pero esa noche se suscitaron abucheos, gritos y comentarios agrios.¹⁰⁶ El público estaba formado por personas de diferentes grupos, entre los que destacaban los indios de Xochimilco, vestidos de calzón blanco. Ante la rechifla generalizada el señor Constantin Oumansky, embajador de la URSS en México apagó el alboroto con una defensa entusiasta del filme. La película se exhibió entonces durante cuatro semanas en el cine Palacio y

¹⁰¹ Eugenia Meyer (coord.), "Entrevista con Chano Urueta", *Testimonios para la historia del cine mexicano*, México, Cineteca Nacional, 1976 (Cuadernos de la Cineteca Nacional), vol. III, p. 17.

¹⁰² Monsiváis, *op. cit.*, s. p.

¹⁰³ De los Reyes, *op. cit.*, p. 111.

¹⁰⁴ Julia Tuñón, *En su propio espejo (Entrevista con Emilio "El Indio" Fernández)*, México, UAM-Iztapalapa, 1988 (Colección Correspondencia), p. 24.

¹⁰⁵ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁰⁶ Paco Ignacio Taibo, *El Indio Fernández. El cine por mis pistolas*, México, Joaquín Mortiz-Planeta, 1986 (Genio y Figura), p. 82.

más tarde participó en el Festival de Cannes,¹⁰⁷ en donde obtuvo su consagración.¹⁰⁸ La defensa de Oumansky sugiere que la cinta encauzaba la mirada con que los extranjeros querían ver a los mexicanos, y también que, a pesar de las diferencias, soviéticos y mexicanos compartían un código estético y cultural.

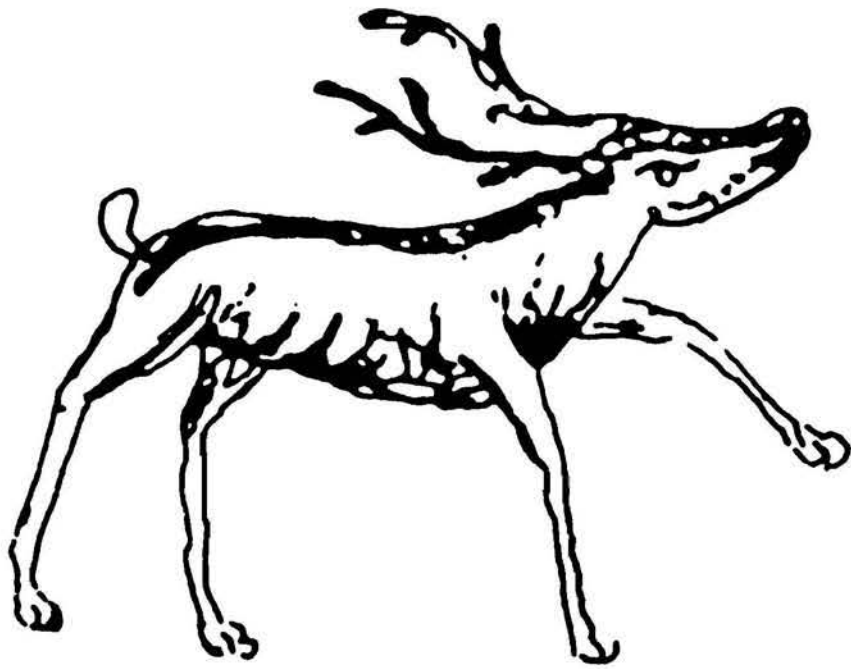
Para concluir...

Descubrir al "otro" o ser descubierto por "el otro" es lo que está detrás de *¡Qué viva México!* Eisenstein queda literalmente deslumbrado ante una realidad que lo sacude y le hace crear una obra que, pese a quedar inconclusa, es magistral. Con su filme influye en una cinematografía barata y con una marcada dependencia técnica, que adecuaba a sus necesidades, según le convenga, los conceptos del soviético. El estereotipo de los pueblos

latinos o del tercer mundo los define como violentos y aún brutales, pero inocentes, que viven entre la abundancia y las carencias más flagrantes, carecen de límites sociales y psicológicos, tienen vínculos telúricos con el mundo, de donde deriva el tono poético, mítico y retórico de sus manifestaciones culturales. Sus personajes parecen más cercanos a la naturaleza que a la cultura, más cercanos a la magia que a la ciencia. Con Emilio Fernández, Eisenstein es reciclado de acuerdo a las necesidades de su momento y del propio Fernández. Su conmoción espiritual y artística adquirió tonos comerciales. Siendo atrevidos, podemos decir que la síntesis que el soviético no pudo realizar en Hollywood la logró, finalmente, Emilio Fernández, para una de las cinematografías marginales del orbe. Lo hizo para conseguir, desde ese margen, el beneplácito de la mirada europea y destacar, reflejada en ella, el orgullo de lo que es considerado un elemento cultural propio.

¹⁰⁷ Adela Fernández, *El Indio Fernández. Vida y mito*, México, Panorama, 1986, p. 193.

¹⁰⁸ García Riera ha hecho notar que ese año el Festival de Cannes no tuvo un carácter competitivo sino conmemorativo, *op. cit.*, 1987.



Verendo.

Es quasi de la misma especie del Venado. Es muy hermanable con él, y regularmente andan juntos. Diferencia en color un poco; y en que sus Cuernos son mas chicos y no los mudan.