

# Sergei Eisenstein: *¡Que viva México!* (1930, obra inconclusa)

Sergej Gordon  
(Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt)

“Para ustedes el cine es un espectáculo. Para mí es casi una concepción del mundo. El cine es un transmisor de movimiento. El cine es un renovador de la literatura. El cine es un destructor de la estética. El cine es la temeridad. El cine es deportivo. El cine es un sembrador de ideas”.

(Vladímir Mayakovski, *Cine y Cine*, 1922)

## 1. Prefiguraciones de México

Diez años después de su adaptación teatral de *The Mexican*, cuento de Jack London, que Eisenstein realizó en el teatro de Proletkult en Moscú en 1921, el director soviético, aclamado como cinematógrafo vanguardista, tuvo la oportunidad de rodar una película en México, país que le fascinaba e inspiraba sobremedida.

Su propósito de realizar un proyecto en Hollywood había fracasado. Varios guiones propuestos, entre ellos una adaptación de *Una tragedia americana* de Theodore Dreiser, fueron rechazados y la euforia después de su llegada desembocó en la indiferencia de los estudios de Hollywood. La creciente desconsideración de Eisenstein se convertía cada vez más en la franca antipatía de la sociedad, azuzada por una nefasta campaña ideológica que lanzó Frank Major Pease, agitador anticomunista, desde el seno de Hollywood mismo.

Pero hay que admitir que Eisenstein no era del todo inocente en los desencuentros de aquel “old familiar tale of the artist among the Philistines” (Geduld/Gottesman 1970: 11)<sup>1</sup>. Fue ante todo su menosprecio de las pautas económicas de la industria cinematográfica estadounidense lo que habría de sembrar dudas sobre su compatibilidad con el *modus operandi* en Hollywood.

Sus visiones sobre un cine no dominado por el dólar, hechas públicas durante su estadía en los EE. UU., como también su rechazo del *star-system* y el

---

<sup>1</sup> La obra de Geduld/Gottesman ofrece una documentación pormenorizada del tiempo que Eisenstein pasó en las Américas y echa luz sobre las difíciles condiciones de trabajo alrededor de *¡Que viva México!*

cine confeccionado en estudios, significaban una bofetada sonora a los principios sacrosantos del cine americano y le costaron las simpatías aun de los promotores culturales dispuestos a apoyarlo en el comienzo y esmerados en presentarlo a la comunidad americana como un héroe, como “la gran figura que había revolucionado el lenguaje cinematográfico” (De los Reyes 2006: 48 s.)<sup>2</sup>.

Una vez truncados los planes de realizar un proyecto en Hollywood, Eisenstein decide viajar junto a su codirector Grigori Aleksandrov y su camarógrafo Edouard Tissé a México, para rodar otra película y así mitigar el fracaso que lo convirtió en persona non grata en los EE. UU. y puso en entredicho sus capacidades de cinematógrafo. Pero antes de cruzar la frontera, tuvo que resolver la quisquillosa cuestión del financiamiento, por lo que acudió a Upton Sinclair, según se lo había recomendado Charlie Chaplin.

El autor estadounidense con sesgo socialista se mostró dispuesto a sacar del apuro al desacreditado autor del *Acorazado Potemkin* y apoyar su idea apenas esbozada de hacer una película sobre México, aunque no sin claros fines de lucro. Determinado a hacer una película fuera de la Unión Soviética a toda costa, Eisenstein comulgó con las rígidas condiciones estipuladas por Sinclair y su esposa, que les garantizaban derechos exclusivos de la futura película. Algo ingenuo con respecto a la contabilidad y las obligaciones que implicaría el contrato, Eisenstein no sospechaba que ese mismo convenio le impediría montar el material filmado y así concluir la obra personalmente. Además, los tres o cuatro meses acordados con los esposos Sinclair para el rodaje fueron de antemano un plazo descabelladamente optimista, tomando en cuenta que Eisenstein era conocido por anteponer investigaciones exhaustivas al guión final<sup>3</sup>.

Upton Sinclair, ajeno a los métodos y las extravagancias de Eisenstein y al presupuesto y energía que podría exigir tal empresa, consideraba el proyecto una sólida fuente de ganancias. En otras palabras, el choque entre Eisenstein y sus acreedores americanos fue una cuestión de tiempo, y los 13 meses llenos de imprevistos desagradables que pasó el trío de Eisenstein rodando *¡Que viva México!* significaron una prórroga desmesurada y terminaron en un *impasse* entre Eisenstein y Sinclair.

---

<sup>2</sup> Marie Seton, autora de la biografía más conocida de Eisenstein, reflexiona así sobre su falta de espíritu empresarial: “Sergei Mikhailovich knew almost everything there was to know about art, but almost nothing he should have known about business. Having lived the whole of his creative life in one small room in an old Moscow house with several other families, he had no solid knowledge on which to gauge what \$500 could do for him, nor what he would be expected to do in return for such a salary. In a sense, he was acting out a Hollywood romance of the poor boy who makes good” (Seton 1978: 158).

<sup>3</sup> “According to his method, Eisenstein did not work on the script until he had read, marked and studied all the written matter which had anything to do with the theme” (Seton 1978: 171).

Pero, más allá de la polémica alrededor de *¡Que viva México!*, es necesario reconocer la gran labor que efectuó el director soviético en México y destacar la imagen que tuvo del país y cómo la intentaba plasmar en su película<sup>4</sup>.

Ya antes de llegar, su concepto de México se nutría de cuantiosas fuentes. Siendo lector voraz con una mente inquisitiva, Eisenstein recopiló una imagología de México incluyendo en ella una multitud de miradas propias y ajenas, entre otras la de Vladímir Mayakovski, que había plasmado su experiencia en México en poemas y ensayos<sup>5</sup>, o la de John Reed, que ya había marcado una pauta importante en la concepción de *Octubre*. Para este proyecto, Reed ofrecía otras valiosas fuentes de inspiración con sus crónicas *México insurgente* e *Hija de la revolución*, testimonios elocuentes de la Revolución Mexicana. Pero entre las copiosas fuentes literarias que menciona Aurelio de los Reyes (2006), cabe destacar el libro *Idols Behind Altars* (1929), de Anita Brenner, antropóloga polígrafa nacida en Aguascalientes que era de suma importancia para la interpretación y difusión del arte mexicano en el mundo contemporáneo. Su ópera prima sobre las tradiciones mexicanas se convirtió en un “spiritual scenario” (Geduld/Gottesman 1970: 5) para Eisenstein, y la noción sincrética del título en una fórmula epistemológica que dominaba su percepción y acondicionaba su afán de desenterrar los antiguos ídolos de entre los altares católicos del México moderno.

Una vertiente de inspiración importante que Brenner también había analizado en su libro era el arte contemporáneo de México y su tradición pictórica, que Eisenstein halló en los grabados de Posada y los muralistas mexicanos, entre los que sobresale Diego Rivera. Ya en 1927, en Moscú, Eisenstein vio al pintor mexicano en persona, cuando este dio un discurso sobre el arte mexicano trazando una continuidad entre la Revolución y el muralismo, corriente todavía muy poco conocida en la Unión Soviética<sup>6</sup>. Los dos artistas entablaron una amistad estrecha y coincidieron otras veces al otro lado del Atlántico. Asimismo, Eisenstein dio con la revista *Mexican Folkways* durante su estadía en los Estados Unidos, en la que Rivera fungía como director artístico.

Las reminiscencias autobiográficas junto con su ambición autodidacta de penetrar la realidad mexicana, alimentaron el rico imaginario mexicano que Eisenstein supo compaginar con el México que presenció entre diciembre de

---

<sup>4</sup> Para un relato lúcido y exhaustivo sobre las fuentes de inspiración que contribuyeron a la filmación de *¡Que viva México!*, véase *El nacimiento de ¡Que viva México!* (De los Reyes 2006).

<sup>5</sup> En su libro *Mexico through Russian Eyes (1806-1940)* (1988), William H. Richardson ofrece otros precursores soviéticos en México que pueden haber moldeado el imaginario de Eisenstein.

<sup>6</sup> Una aproximación detallada y creativa a las huellas del muralismo mexicano en *¡Que viva México!* y viceversa ofrece Eduardo de la Vega Alfaro en *Del muro a la pantalla: S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano* (1997).

1930 y marzo de 1932. Fue el mismo Diego Rivera quien le pasó varias recomendaciones de escenarios naturales esparcidos por todo el país y mantuvo lazos estrechos con el director a lo largo del rodaje. Durante la filmación, Eisenstein se pudo valer de la asesoría de otros artistas mexicanos. En el vasto nexo de simpatizantes destacaba Adolfo Best Maugard, otro pintor erudito que acompañó al trío soviético.

Best Maugard, en un principio, fue encargado por el gobierno mexicano como censor que vigilara “la hechura de la película” (citado en De la Vega Alfaro 1997: 20), para evitar que Eisenstein tergiversase las costumbres mexicanas, denigrase la reputación del gobierno mexicano o introdujese propaganda comunista. Pero siendo artista y apasionado conocedor del arte mexicano, Best Maugard en primer lugar cumplió un importante papel de fiel asesor y guía durante el rodaje.

## 2. Del *travelogue* a la sinfonía mexicana

Aunque la prefiguración que Eisenstein tuvo de México fue bastante densa, el guión aún estaba por escribir. Sobre el contenido de la película, los Sinclair no habían hecho prescripciones explícitas, esperando que el resultado sería

a picture according to his own ideas of what a Mexican picture should be, and in full faith in Eisenstein's artistic integrity, and in consideration of his promise, that the picture will be non-political, and worthy of his reputation and genius (citado en Geduld/Gottesman 1970: 22).

Sin embargo, la correspondencia posterior entre Eisenstein y Sinclair demuestra que sí hubo expectativas muy claras de los acreedores, particularmente que la película fuera parecida a las obras de Robert Flaherty, pionero del cine documental con una fuerte preferencia por los mundos exóticos de pueblos indígenas. Pero mientras Upton Sinclair suponía que Eisenstein compondría otra de aquellas “pictures of far-off places and primitive life” (Geduld/Gottesman 1970: 58), Eisenstein comenzó a familiarizarse a fondo con la diversidad mexicana, concretando y modificando su proyecto al andar<sup>7</sup>. La prensa mexicana se

---

<sup>7</sup> Si bien el vasto legado teórico de Eisenstein erróneamente insinúa que la elaboración de su arte siempre era acompañada por el rigor metódico, en la filmación solía dejarse llevar por la improvisación y por ocurrencias espontáneas como fue, incluso, la famosa escena de la escalera de Odessa. Cf. Karetnikova: “To his mind, shooting should freely interpret the script just as editing (or, to use his favorite word, *montage*), in turn, interprets the filmed material” (1991: 19).

precipitó a lanzar un efusivo anuncio, en el que Eisenstein declaraba que iba a “mostrar al mundo entero las maravillas que aquí se encierran” (citado en De los Reyes 2006: 181), mientras él mismo aún no tenía claro qué tipo de película iba a rodar, ni cómo se iba a llamar. Muy pronto tuvo que darse cuenta de que era una ambición vertiginosa el “transportar con fidelidad todo lo que a México se refiere” (citado en De la Vega Alfaro 1997: 18) tomando en consideración su diversidad cultural, la coexistencia de mundos dispares y las leyes tácitas y creencias antiguas sintetizadas en la idiosincrasia de la sociedad moderna de México.

In his work on the script of *Que viva Mexico!* he was inspired, as he used to say, by the “montage” of the country itself, where movement through space, from one province to another, is also a voyage through centuries of time. Eisenstein was amazed that in Mexico the sequence of epochs was presented not “vertically (in years and centuries), but horizontally, as the geographic coexistence of the most diverse stages of culture” (Karetnikova 1991: 19).

Esa densa simultaneidad que Eisenstein halló en sus viajes por México dio origen a una reconsideración de su concepción de montaje, la clave en el lenguaje fílmico que hizo tan famoso al director soviético. El difuso término de la *mexicanidad* ya constituía de por sí un montaje de elementos nacionales muy difícil de plasmar en una película. Si el montaje fílmico para Eisenstein siempre encerraba la naturaleza de un choque, necesario para despertar al público, en México la estética del choque cedió lugar a un impulso sintetizador, o sea, de una narrativa fílmica más armoniosa<sup>8</sup>. De manera significativa, Eisenstein recurre en su primer bosquejo de *¡Que viva México!* al sarape como metáfora de un montaje simultáneo, es decir, de elementos disyuntivos que yacen en un solo objeto o, siguiendo la analogía que traza, en un solo plano:

¿Usted sabe lo que es un “sarape”? Un sarape es una manta lisa que lleva un indio mexicano, el charro mexicano, todos los mexicanos, en una palabra. 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. Sería imposible urdir ningún argumento, ninguna historia completa acerca de este sarape, sin que resultara falsa o artificial. Y así tomamos, como motivo para la construcción de nuestro film, esa proximidad independiente y contrastante de sus violentos colores: seis episodios que se suceden, diferentes de carácter, de gentes, de animales, de árboles y de flores distintas. Y, sin embargo, unidos entre sí por la unidad de la trama: una

---

<sup>8</sup> David Borwell (1973) y Anna Bohn (2003) coinciden en que la estancia de Eisenstein en México causó una profunda revalorización teórica, un giro epistemológico que se materializó posteriormente en los compendios de teoría fílmica *Grundproblem* y *Método*.

construcción rítmica y musical y un despliegue del espíritu y del carácter mexicanos (Eisenstein 1955: 199).

Concluyendo que no se pudiera dar cabida a una representación de México “tal cual es”<sup>9</sup> en una sola historia, Eisenstein decidió dividir su película en seis partes de material distinto: un prólogo, cuatro novelas y un epílogo, que correspondieran a diferentes épocas de la historia mexicana. Las novelas llevarían los nombres de *Sandunga*, *Maguey*, *Fiesta* y *Soldadera*. Para entrelazar los capítulos, cada una de las partes debía aludir al *leitmotiv* de la muerte, tema que, según Seton, nunca más habría abordado con tal franqueza<sup>10</sup>. La *mise-en-scène* de cada capítulo era un homenaje a un pintor mexicano y un intento de citación fílmica de su respectiva obra<sup>11</sup>. Además, estando en el umbral hacia el cine sonoro, Eisenstein planeaba sincronizar su película mexicana en la edición final, introduciendo una melodía por capítulo y así acercando el filme al esquema de una sinfonía<sup>12</sup>.

El primer guión esbozado, el que Eisenstein modificaría varias veces, ya trazaba una sucesión cronológica de los seis fragmentos. El prólogo debía llevar al espectador al México de las ruinas de Chichén Itzá, mundo arcaico en el que se pusiera de manifiesto la herencia prehispánica. La novela *Sandunga* tendría lugar en el ambiente tropical e idílico de Tehuantepec; otra se llamaría *Maguey* y estaba destinada a mostrar el México rural durante el Porfiriato y la subyugación feudal de los peones. La novela *Fiesta* se situaría en un entorno urbano y colonial, sitio de hibridación cultural con las costumbres hispanas y era seguida por *Soldadera*, en la que Eisenstein iba a abordar el tema de la Revolución Mexicana. Este viaje por la historia mexicana desembocaría en un epílogo carnavalesco del México contemporáneo: las festividades alrededor

---

<sup>9</sup> Este lema utilizado por un periódico mexicano (citado en De los Reyes 2006: 181), no solo fue acuñado por Robert Flaherty, como bien destaca el autor, sino también por Dziga Vértov, otro pionero del cine documental, aunque partiendo de un concepto muy diferente de la verdad fílmica, apegado al cine vanguardista y experimental.

<sup>10</sup> Cf. Seton (1978: 136). De los Reyes reconoce en aquella concepción un posible homenaje al procedimiento de D. W. Griffith en *Intolerance* (1916), película que Eisenstein admiraba, o bien una analogía estructural de los capítulos independientes en *Idols Behind Altars* (De los Reyes 2006: 249, 259 s.).

<sup>11</sup> Los artistas respectivos según Jay Leyda eran David Alfaro Siqueiros (*Prólogo*), Jean Charlot (*Sandunga*), Francisco de Goya (*Fiesta*), José Clemente Orozco (*Soldadera*) y Guadalupe Posada (*Epílogo*). De la Vega Alfaro (1997: 64 s.) menciona al famoso paisajista mexicano Gerardo Murillo Coronado (Dr. Atl) como posible fuente de inspiración para el episodio *Maguey*.

<sup>12</sup> Véase De los Reyes (2006: 297 ss.). El autor también explora otros experimentos sonoros que Eisenstein pretendía realizar en la postproducción.

del Día de Muertos concluirían esa “película-sarape”, aludiendo una vez más a la muerte y ofreciendo una densa retrospectiva de toda la película. El episodio *Soldadera*, que no logró filmar, sería la parte más delicada en vista de las restricciones ideológicas impuestas por el contrato con los Sinclair.

En la complejidad de la película que Eisenstein pretendía realizar, ya se vislumbra el distanciamiento de un cine etnológico que había modelado Robert Flaherty. Mucho más que un fragmento de una realidad estereotipada y exótica, Eisenstein se negaba a una imagen simplista del país, apostando por una representación fragmentada pero densa y transversal de México.

The director was against making a romantic Mexican story, commercially secure, something that Sinclair would be happy with. Eisenstein wanted to turn Mexico itself into the plot of the film. Only now, after being here for almost six months, did he start to understand the country. He called it his spiritual homeland and, even before leaving Mexico, already missed it (Karetnikova 1991: 17).

Lo que no sabía en definitiva era hasta qué punto iría a moldear las escenas, hasta qué punto iría a intervenir en esa realidad mexicana para fijarla en celuloide. En otra entrevista dada a la prensa local, Eisenstein dejaba entrever su vacilación con respecto al procedimiento, pues si en la cinematografía aún no se había hecho patente la escisión entre cine documental y cine de ficción, Eisenstein ya titubeaba si su obra se basaría en “un argumento determinado o en una exposición fiel del país, de sus costumbres y de su pueblo” (citado en De los Reyes 2006: 249).

### 3. Documental con argumento

Un año después de que Eisenstein abandonara América junto al material que había filmado allí, John Grierson, pionero del cine documental del Reino Unido, introdujo el término “cine documental”. En su manifiesto partía de la escueta pero amplia definición de “all films made from natural material” (Grierson 1976: 19), pero muy pronto pasaba a la necesidad de “arrangements, rearrangements and creative shapings” (ibíd.: 20) del material filmado como principios claves del cine documental. Aunque sin escamotear el constructivismo fílmico, Grierson optaba por actores y escenarios originales (o nativos) como mejor medio para abrir la pantalla hacia el mundo real (ibíd.: 20 s.). Curiosamente, estas pautas ya estaban en el seno del lenguaje fílmico de Eisenstein, por más que sea difícil subsumirlo entre los pioneros del cine documental por la llamativa recombinación de material fílmico, su característica explotación

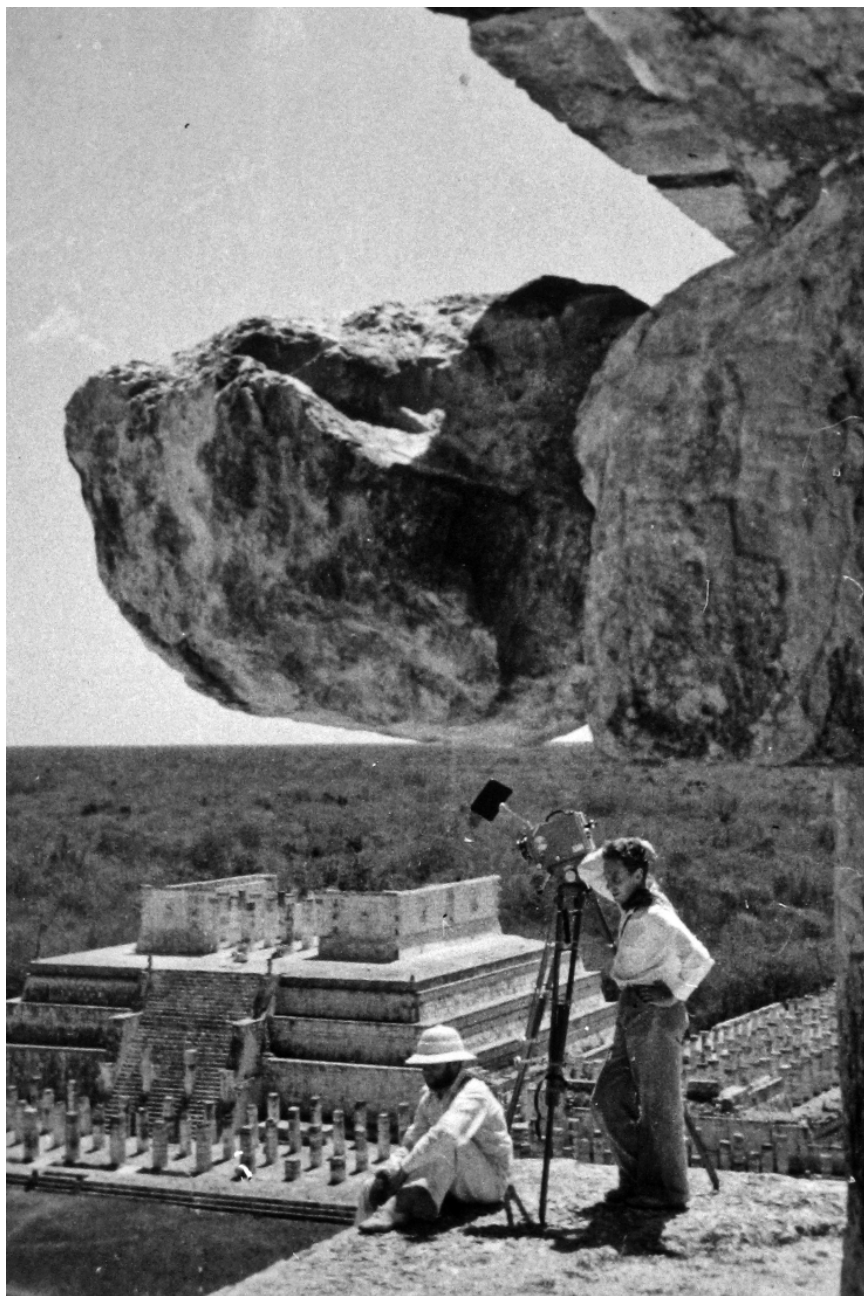


Imagen 1. Eisenstein y Aleksandrov en Chichén Itzá, ubicándose en el contexto mexicano desde sus principios.



del montaje<sup>13</sup>. Pero en México era un extranjero más con fuerte interés en la cultura y antropología del país, por lo que la estética documental cobró mayor importancia para Eisenstein. Como prueba de tal aproximación se puede considerar *El desastre en Oaxaca*, cortometraje que el trío de Eisenstein filmó en 1931, pocos días después de su llegada, para retratar las consecuencias de un terremoto.

Pese a su amplio horizonte sobre México, Eisenstein seguía reticente a inculcarle un significado subjetivo o estilizado al país. De antemano había rechazado continuar la tradicional imagen de la *mexicanidad* representada en el cine extranjero, tachando de abstracción penosa la “muy difundida versión del charro con la pistola en la cintura” que circulaba en la “prensa amarillista yanqui” (citado en De la Vega Alfaro 1997: 18). Según él, este era un “prisma tendencioso” (ibíd.), que reducía al pueblo mexicano a pistoleros revolucionarios, feroces y bigotudos, que tanto habían desquiciado la subconsciencia americana y que su cinematografía vertía al mundo entero<sup>14</sup>. Sin embargo, se puede suponer que Eisenstein estaba plenamente consciente de que su acercamiento a la veracidad también era una construcción, convicción que surgía de un rechazo del mero cine-registro:

No tengo alguna idea preconcebida de antemano de lo que mi cinta será; pero el teatro mismo de mis futuras actuaciones está tan plétórico de manifestaciones artísticas, que fijando el ambiente, haré desfilar en la pantalla los rasgos típicos que ofrecen las tradiciones históricas del antiguo Imperio de Moctezuma, la belleza del suelo, me parece que serán suficientes para recompensar a la larga cualquier trabajo que me tome para transportar con fidelidad todo lo que a México se refiere (citado en De la Vega Alfaro 1997: 18).

Su noción de un país entero como teatro también implica la inevitable intervención de interpretar y dirigir la realidad fílmica de acuerdo con una aproximación constructivista a la que Eisenstein estaba habituado desde los comienzos de su vida artística en el teatro.

Por esta razón, “la más franca y veraz exposición de lo que es en realidad este bello país” (ibíd.) consistía para Eisenstein en una búsqueda más profunda de cómo plasmar la *mexicanidad* y lo llevaría insoslayablemente a los sitios arqueológicos, donde yacía el legado precolombino, aún vigente en la sociedad mexicana como se lo había sugerido el libro *Idols Behind Altars*.

---

<sup>13</sup> Para mejor entendimiento de la problemática dicotomía entre cine constructorista y cine verista, véase Diego Lizarazo Arias (2004: 67 ss.).

<sup>14</sup> García Riera ofrece un análisis elocuente de aquellos estereotipos de un “México negado pero muy reconocible” con personajes exiliados “a una Ruritania de cactus y adobe” que fue impuesta en la producción estadounidense de los años veinte (1987: 111 ss.).



Imagen 2. *Prólogo*: El hieratismo del rostro indígena en yuxtaposición oblicua con los vestigios de un pasado inmemorial.

### Prólogo

Para filmar su prólogo, Eisenstein se dirigió a Yucatán queriendo saciar su enorme interés por el folklore mexicano (cit. en De los Reyes 2006: 249). Sin duda, un fuerte papel en sus ansias de conocer el mundo arcaico desempeñó su acercamiento a la antropología de James George Frazer o Lucien Lévy-Bruhl, cuyas contribuciones sobre el totemismo, la mentalidad prelógica o la participación mística Eisenstein estudió en México<sup>15</sup>. El guión final, que por supuesto no puede reemplazar la obra que posiblemente hubiera montado, nos ofrece ciertas ideas que Eisenstein iría a traducir al lenguaje cinematográfico en la edición final del material filmado.

Time in the prologue is eternity. It might be today. It might as well be twenty years ago. Might be a thousand. [...] In the land of Yucatan, among heathen temples, holy cities and majestic pyramids. In the realms of death, where the past still prevails over the present, there the starting-point of our film is laid (Karetnikova 1991: 39).

En la obertura de su sinfonía cinematográfica Eisenstein aún no planteaba ningún argumento explícito, pues con su intento de extraer el significado de las ruinas arqueológicas para México, Eisenstein más bien ofrecía una reconstrucción fílmica del nacimiento de la *mexicanidad*, siguiendo los paradigmas científicos y estéticos del tiempo.

Es probable que fuera Diego Rivera el primero en despertar su interés por el arte y la mitología precolombinas, reivindicando su importancia para el arte del México contemporáneo, comparable con la importancia del arte griego para Europa (cf. *ibíd.*: 9). Además, Eisenstein contaba con Best Maugard a su lado, autor de *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano* (1923), intento célebre de sintetizar principios de la prístina estética precolombina con el arte moderno en México. Eisenstein tradujo esta continuidad al lenguaje del cine, yuxtaponiendo a la gente yucateca con la antigua plástica maya para marcar una semejanza óptica y así evocar la supervivencia del pasado en el presente mexicano. Acto seguido, Eisenstein enterraba la civilización maya simbólicamente, mostrando una “alucinante ceremonia fúnebre” (De la

---

<sup>15</sup> Para un estudio de las influencias y coincidencias antropológicas en el proyecto mexicano de Eisenstein, véase Bohn (2003: 54-107). La autora ofrece un análisis retrospectivo de la antropología de poltrona como base del dudoso entusiasmo por lo primitivo, muy vigente entonces. Aquel despertar precolombino no solo surgió en tratados científicos, sino también en el arte muralista, síntesis que se hacía patente en *Mexican Folkways*. Otro estudio sobre el tema ofrece Nesbet (2003), sobre todo en el capítulo 5, “Savage Thinking: The Sublime Surfaces of Eisenstein’s Mexico” (116-156).

Vega Alfaro 1997: 56). Simultáneamente, la imagen del rito inmovilizado era una manifiesta emulación filmica del cuadro *El entierro del obrero sacrificado* de David Alfaro Siqueiros, con lo que Eisenstein intentaba adaptar su *mise-en-scène* al muralismo como corriente pictórica dominante en el México contemporáneo. Pero aparte de rendir tributo al arte mexicano, Eisenstein de paso se valía de una estrategia muy astuta para esquivar la censura nacional, que podría haber malinterpretado su trabajo como intento de solemnizar una imagen de México como país primitivo, obsoleto, literalmente petrificado en una pose premoderna.

### *Sandunga*

Los reparos ideológicos frente al excéntrico director soviético y las conjeturas acerca de su cine vulgarmente entendido como propaganda comunista era un problema que Eisenstein ya había conocido en los EE. UU. y la razón principal por la que tuvo que salir hacia México sin haber realizado sus propósitos. Pero después de cruzar la frontera, Eisenstein seguía siendo blanco de reprobaciones que se manifestaron en sanciones de la censura e incluso llevaron a un breve encarcelamiento<sup>16</sup>. Para salvar su imagen y sacar al trío soviético de la prisión, Upton Sinclair dirigió una carta al cónsul mexicano en Los Ángeles, explicando que Eisenstein tan solo se interesaba por el México primitivo:

He wants to make a picture of the life of the primitive native people who have not been touched by modern civilization. No one wants to see that part of Mexico which is the same as Los Angeles and the rest of the world. Artists are interested in the photographing that which (sic) is elementary and primitive, close to nature (citado en De los Reyes 2006: 199).

Por más que aquella reducción pudo haber sido una maniobra para salvar las apariencias, Sinclair de hecho estaba muy interesado en que la película mostrara un pueblo salvaje, alejado de la civilización, dado que la fórmula del cine como espectáculo antropológico estaba muy cotizada en Hollywood como lo había demostrado el éxito de *Nanook of the North* (1922) de Flaherty. En la primera novela, que tenía lugar en los trópicos de Tehuantepec, Eisenstein parecía darle gusto a Sinclair con las siguientes indicaciones en su guión:

---

<sup>16</sup> La encarcelación de Eisenstein en México y otras trabas al comenzar su trabajo las relata De los Reyes en el capítulo “Bienvenido al paraíso” (2006: 181-213).

Time runs slowly under the dreamy weaving of palms and costumes, and customs do not change for years and years. [...] The Tehuantepec marketplace is an interesting sight. If you will look in this corner you may think yourself in India. On turning the other side, you will find it like Bagdad because of the big earthenware [...] In still another place it looks like the South Seas. However, there are also spots that look like nothing else on earth [...] (Karetnikova 1991: 53 ss.).

La visión que Eisenstein tenía de Tehuantepec correspondía con la visión de Anita Brenner, que exaltaba la exuberancia y la lujuria de los trópicos mexicanos (Brenner 1967: 179).

Pero además de mostrar “paisajes de embrujo” (De los Reyes 1987: 114) entre paraíso terrenal y cuento de Sheherezade, Eisenstein iba a seguir un argumento, como Sinclair se lo había sugerido con creciente insistencia. Preocupado por el tiempo que se tomaba Eisenstein, le había hecho llegar varias propuestas algo simplonas, a la par con las obras del Flaherty tardío, que Hollywood quería convertir en lo que Grierson llamaría “a rubber-stamp drama of sharks and bathing belles” (1976: 22). Eisenstein era reticente a adaptar la trama de *boy-meets-girl-boy-gets-girl* como pretexto para descubrir las peculiaridades llamativas y supersticiones indias. Implícitamente se negaba a que Sinclair le impusiera “a ready-made dramatic shape on the raw material” (ibíd.: 21 s.). Pero aunque no se quiso doblegar a la censura indirecta del convencionalismo *hollywoodiense*, en México tuvo que ceder a ciertas normas narrativas. Por eso, en *Sandunga* Eisenstein echaba esa mirada romántica a un México eterno e idealizado, una mirada que “se remonta a la visión antropológica y de los viajeros del tornasiglo del xx, así como una serie de lugares comunes de los que participaban fotógrafos mexicanos y viajeros desde hacía por lo menos tres décadas” (De los Reyes 2006: 166)<sup>17</sup>.

Desde luego sería una empresa vana buscar las huellas iconoclastas del *Acorazado Potemkin* o *La huelga* en este episodio de *¡Que viva México!* Sin embargo, hay que resaltar ciertos factores que podrían haber estorbado el placer visual, aun descontando las posibilidades de montaje que tenía en reserva. Aunque el guión y las imágenes filmadas sugieren una representación sentimental de Tehuantepec con una historia de amor en su centro, Eisenstein le da un giro significativo a la propuesta de Sinclair. En el noviazgo entre Abundio y Concepción, nombres que subrayan la exuberancia de este lugar ameno, Eisenstein pone el enfoque en las protagonistas femeninas. Aludiendo al mito del matriarcado, Eisenstein subvierte la lógica del paraíso terrestre con una tradición

---

<sup>17</sup> No sorprende, que esa visión de etnógrafo entusiasta incluso despertara ciertos impulsos prohibicionistas en la censura mexicana, que consideró ofensiva la muestra de una mujer semidesnuda como parte del idilio indígena.



Imagen 3. *Prólogo*: Más que una cantera de arte encontrado, las efigies precolombinas sirvieron a Eisenstein como *espejos desenterrados* para reconstruir una herencia óptica.



Imagen 4. *Sandunga*: La vida holgada de Abundio y Concepción en los trópicos mexicanos de Tehuantepec.

endémica<sup>18</sup>. Además, la escasez de medios que obligan a Concepción a gastar todos sus ahorros para pagar la dote matrimonial, marca otro alejamiento de la despreocupación edénica. Por último, se había propuesto establecer un diálogo entre la voz del narrador y Concepción, con lo que marcaba una ruptura con la observación imparcial del etnógrafo y obligaba al espectador-intruso a salir de su cómoda posición de *voyeur*. Como constata De los Reyes:

La diferencia estaría en la visión, pues aunque Eisenstein inició su película con una mirada turística, por la fuerza del medio, gracias a la agudeza de su mirada política, pronto penetró el doloroso trasfondo de esas imágenes idílicas del paraíso perdido (De los Reyes 2006: 166).

Ese paraíso se perdería definitivamente en la siguiente novela, que Eisenstein iba a situar en el México feudal durante el Porfiriato.

### *Maguey*

Si Sandunga tenía apenas atisbos de un argumento, la novela *Maguey* destacaba mucho más entre el retablo etnográfico de Eisenstein por tener un argumento muy elaborado. El idilio rural de la hacienda Tetlapayac, al que el equipo se retiró para filmar el episodio, se convertiría en escenario de un conflicto paradigmático entre los peones y los terratenientes. El argumento era ficticio, pero Eisenstein seguía fiel a los métodos del cine etnográfico, dado que los actores eran agricultores de la hacienda y se interpretaban o representaban a sí mismos. La novela comenzaba con un acercamiento documental a la vida campestre de los tlachiqueros, campesinos que extraían el jugo de los magueyes para la producción del pulque.

White, like milk — a gift of the gods, according to legend and belief, this strongest intoxicant drowns sorrows, inflames passions, and makes pistols fly out of their holsters (Karetnikova 1991: 76)<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Bohn destaca que el concepto erróneo del matriarcado en el Istmo fue introducido por un etnólogo alemán en el siglo XIX y se conservó obstinadamente hasta ser rebatido en el siglo XX (2003: 104).

<sup>19</sup> Aquí también se pone de manifiesto la presencia de *Idols Behind Altars*, hipotexto que resalta el pulque como institución religiosa que se remonta a tiempos prehispánicos: “As an institution also, pulque is ancient. It was a valuable channel to heightened sensation; a divine gift” (Brenner 1967: 172).

El aura de agresividad, virilidad, arrogancia y austeridad iba a irrumpir en la armonía rural cuando María, la novia del tlachiquero Sebastián, era violada durante una fiesta desenfadada de la que quedaban excluidos los peones. La penosa práctica feudal del derecho de pernada, uno de los abusos que motivaron la Revolución Mexicana, desataría el argumento filmico, pues llevaría a la sublevación del tlachiquero, ansioso de liberar a su novia y vengar la deshonra de María. Pero tras un tiroteo en los campos de maguey los rebeldes serían cruelmente ajusticiados<sup>20</sup>.

Esta novela reunía varios estereotipos de la *mexicanidad*, razón por la que fue escogida por Sinclair entre las otras en el intento de reciclar partes de la obra<sup>21</sup>. El México de gatillo fácil, violento y machista se prestaba muy bien para un *western* de matiz mexicano. Sin embargo, dentro del marco de la sinfonía, la desigualdad y el maltrato de los peones ejemplificados en *Maguey* anticipaba y motivaba la novela *Soldadera*, dedicada a la Revolución.

En este contexto hay que considerar que la idealización del campesino y la agricultura marcaba un *leitmotiv* en la obra de Eisenstein y en este caso era una adaptación al suelo mexicano. En sus películas previas a *¡Que viva México!* Eisenstein ya había tematizado varias veces al campesinado, figura clave de la Revolución Rusa. Sobre todo *La línea general* (1929), última obra de Eisenstein antes de salir de la Unión Soviética por primera y última vez, era un homenaje al colectivismo, aunque fuertemente criticado en ausencia del director por su lenguaje formalista, incomprensible para el proletariado. La denuncia del régimen feudal reanudaba esta vieja simpatía impuesta por los cánones culturales de la Unión Soviética y le permitía echar esa mirada “de abajo hacia arriba” (citado en De los Reyes 2006: 216), la cual Eisenstein había anunciado en sus primeros días en México. Fue también esa solidaridad con los subalternos la que le facilitó una comprensión empática de México, postura que evoca la memoria de John Reed y su aproximación a la realidad mexicana durante la Revolución.

La empatía de Eisenstein con los tlachiqueros detrás de la estética *western* significaba una desconsideración velada de hacer una película no política, como habían exigido sus mecenas. Además, en vez del *gay latin bandit* (García Riera 1987: 151) que abundaba en las representaciones *hollywoodienses* de México, Eisenstein ofrecía a un “paladín de los oprimidos” (ibíd.: 186) que lucha por una causa noble y justa, para así enaltecer la Revolución, como era de esperar de un cine socialista. Lo que sí salta a la vista es el subtexto bíblico de la novela. El martirio del campesino Sebastián, héroe trágico de *Maguey*, representa una obvia alusión a Sebastián el mártir, mientras la deshonrada María se puede interpretar como la estilizada

---

<sup>20</sup> El linchamiento “a caballazos” era otro elemento que la censura mexicana quiso prohibir por denigrante.

<sup>21</sup> *Thunder over Mexico* (1933) de Sol Lesser era una de las muchas “mutilaciones” del material, según el propio Eisenstein (Seton 1978: 504 s.).





Imagen 5. *Maguey*: Joven tlachiquero succionando aguamiel de un maguey pulquero en las postrimerías de la Paz Porfiriana.

profanación de la Virgen<sup>22</sup>. De ese modo, Eisenstein implantaba una analogía bíblica para apuntalar aquel descontento prerrevolucionario con un modelo de martirologio muy conocido. Pero el tema religioso, que Eisenstein había desarrollado de manera muy ambigua en sus obras, sería el gran tópico en la tercera novela, que se titularía *Fiesta* y que abordaría el sincretismo religioso subyacente en los ritos y las creencias que establecieron los conquistadores.

### *Fiesta*

El pasado conflictivo de *Maguey* se suspendía en una novela reconciliadora que trataba la herencia española como injerto indeleble de la *mexicanidad*. Según lo señala el guión, Eisenstein iba a realizar un diseño complejo y una composición elaborada, inspirados en el Barroco colonial:

Action includes scenery of the most beautiful spots of Spanish colonial style and influence in art, buildings and people in Mexico. The atmosphere of this part is of pure Spanish character. [...] All the beauty that the Spaniards have brought with them into Mexican life appears in this part of this picture (Karetnikova 1991: 95 s.)<sup>23</sup>.

Queriendo establecer el carácter de la novela, Eisenstein intentaba introducir al espectador en la realidad mexicana a través de impresiones documentales, como lo había hecho en los episodios anteriores. En una especie de popurrí filmico, el director quería mostrar varias procesiones católicas que el trío pudo grabar durante su vasto recorrido por el país, sobre todo la romería a la Villa de Guadalupe del 12 de diciembre del 1930 o las procesiones del Viernes Santo en Iztapalapa. De paso aprovechaba la oportunidad de utilizar el material que se filmó antes del guión. Con estas imágenes, Eisenstein no solo convidaba a conmemorar la llegada de las carabelas, sino que también intentaba sintetizar el pasado mexicano en la posterioridad, estrategia que había seguido con estoicismo en toda la película<sup>24</sup>. Ya en el primer guión se ponía de relieve el sincretismo que iba a materializarse en el filme:

---

<sup>22</sup> En este sentido, también se puede leer la frecuente composición triangular de la novela con las que el director citaba a José Clemente Orozco y su predilección por la tríada, como por ejemplo en su mural *La trinidad revolucionaria* (1923/1924). Asimismo, la escena del linchamiento combinaba los motivos de Sebastián el mártir y del calvario.

<sup>23</sup> Aunque no logró concluir la filmación de *Fiesta*, el guión también proponía la historia del picador Baronita, que se salva de un crimen pasional tras burlar a un marido iracundo.

<sup>24</sup> Eisenstein estaba muy consciente del latente sincretismo en el culto a la Virgen de Guadalupe, una vez más gracias a la magistral introducción de Anita Brenner a las tradiciones mexicanas.

[La] grotesca risa de las cabezas de piedra se hace aún más grotesca en los rostros de cartón de las “piñatas”, las muñecas de Pascua. Y se hace después voluptuosa en la sonrisa de sufrimientos de los policromos santos católicos. Imágenes de santos que fueron erigidas en el lugar de los altares paganos. Sangrantes y contorsionadas como los sacrificios humanos que se hacían en lo alto de esas pirámides. Ahí, semejantes a flores importadas y anémicas, florecen el hierro y el fuego del catolicismo y el paganismo. La Virgen de Guadalupe, adorada con danzas salvajes y sangrientas corridas de toros. Con altísimos peinados indios y mantillas españolas. Con agotadores bailes al sol, en medio del polvo, por miles de penitentes que se arrastran de rodillas, y el ballet dorado de las cuadrillas de las corridas de toros (citado en García Riera 1987: 192).

Aquellas “huestes que desembarcaron con Hernán Cortés y volvieron a encarnarse en los intrépidos jinetes de Pancho Villa” (Eisenstein citado en De la Vega Alfaro 1997: 18) introdujeron otro culto que Eisenstein iba a demostrar con lujo de detalles: la tauromaquia.

El sacrificio de los toros era un tema que fascinaba al autor y ya había desempeñado un papel importante en *La línea general*. Tissé había filmado una corrida real en Mérida, además de varios primeros planos hechos en un rodaje aparte. Este material permitiría transportar una imagen más íntima del espectáculo. Al lado de los ritos religiosos abordados en el comienzo de *Fiesta*, la corrida marcaba una analogía al motivo del sacrificio humano que Eisenstein había hallado en el cristianismo y en las leyendas aztecas y que ofrecía la síntesis de las dos vertientes de la *mexicanidad*, la síntesis que el director intentaba encontrar en *¡Que viva México!*<sup>25</sup>.

### *Soldadera*

Marie Seton afirma que, pese a la especulación filosófica y la sensibilidad por asuntos religiosos, el deseo de crear una nueva sociedad no se había desvanecido en Eisenstein (1978: 207). Sin embargo, la novela que más serviría a estos fines nunca se pudo filmar y quedará para siempre como la gran laguna de la obra, la pieza faltante que uniría el pasado de los episodios precedentes con el México contemporáneo del epílogo. Aquí Eisenstein volvería a los temas que le habían granjeado su fama de director vanguardista y revolucionario, pero volvería a ellos en otro continente y bajo otras condiciones de producción. Inspirado por la lectura de *Los de abajo* de Mariano Azuela y por las ya mencionadas crónicas de John Reed, Eisenstein iba a ofrecer al espectador su visión

---

<sup>25</sup> Cf. Bohn (2003: 86).



Imagen 6. *Fiesta*: Sincretismo escenificado. Un calvario a la mexicana en la Pasión de Cristo en Iztapalapa.

de la Revolución Mexicana, pero, desafortunadamente, lo único que tenemos es el argumento que Eisenstein expone en el guión:

The background of this story is the tumultuous canvas of uninterrupted movements of armies, battles, and military trains which followed the revolution of 1910 until peace and the new order of modern Mexico were established.[...] Yells, shouts, general havoc seem to reign in the small Mexican village. At first one gets bewildered, one cannot understand what is going on — women are catching hens, pigs, turkeys; women are hastily seizing tortillas and chile in the houses. Women wrangling, fighting, shouting at each other. What is up? These are soldiers' wives, soldaderas, forerunners of the army, who have invaded the village (citado en Seton 1978: 497).

Igual que en *Sandunga*, esta novela sería protagonizada por mujeres e igual que en la novela tropical, el narrador entablaría un diálogo con la heroína, sugiriendo una interacción directa con el espectador. Con este recurso metaléptico Eisenstein invitaba a participar en las campañas y seguir de cerca a las tropas revolucionarias, tal como lo hizo John Reed. Como en el caso del cronista estadounidense, Eisenstein se alejaba de la simplificación del conflicto y rompía con la división esquemática de *Maguey*. El cambio de bandos —respectivamente de hombres— de su heroína insinuaba los sinsentidos de la lucha armada y recordaba la famosa y jamás respondida pregunta de Demetrio Macías, héroe ambiguo de *Los de abajo*: “¿Pos cuál causa defendemos nosotros?”<sup>26</sup>. E igual que la novela literaria de Azuela, la novela fílmica de Eisenstein culminaría en el armisticio y en una visión de un México posrevolucionario que Eisenstein pretendía simbolizar con los hijos de la soldadera Pancha.

Para suscitar la mayor autenticidad posible en la novela, Eisenstein contaba con 500 soldados, 10.000 fusiles y 50 cañones, que le había suministrado el mismo general Plutarco Elías Calles, pero esa reconstrucción monumental se tuvo que abandonar a falta del consentimiento de los Sinclair (cf. Karetnikova 1991: 134 s.).

### *Epílogo*

En la coda de su sinfonía mexicana, Eisenstein iba a ofrecer una síntesis carnavalesca de todos los capítulos anteriores. Siguiendo el concepto de la *vacilada* en *Idols Behind Altars* como principio básico del mestizaje cultural, había escogido el Día de Muertos como material más propicio para demostrar el México moderno, en el que se amalgaman todos los aspectos y todas las figuras de

---

<sup>26</sup> Véanse las aclaraciones que Eisenstein añadió al guión en 1947, poco antes de su muerte y todavía alentando la esperanza de poder concluir esa obra, en Seton (1978: 506).

su diversa sociedad. La conmemoración de los difuntos y su resucitación que se materializaba alegóricamente en las mascaradas alrededor de la festividad, significaba para Eisenstein el mejor espejo para reflejar aquel “círculo eterno”<sup>27</sup> tan palpable en México. En el Día de Muertos la memoria colectiva de México se materializaba en un rito arquetípico, lo que se insinuaba con las poderosas imágenes de niños comiendo las calaveritas de azúcar, simbólicamente interiorizando el pasado del país. En sus últimos días de vida, 17 años después del rodaje, el director hubo de recordar este fragmento crucial con las siguientes palabras:

And there, in the finale of the film, two motifs were organically interwoven: on the one hand the illustration of thought by the image, on the other, the authentic folklore elements of one of the popular and most characteristic feasts of Mexico. The Day of the Dead! I confess completely objectively, and sincerely. This was it, the Day of the Dead, or more precisely what I knew of it, which in my adult years filled me with passion long before I had the opportunity to visit Mexico (citado en Seton 1978: 509).

Junto con las distintas etapas históricas, en el epílogo volverían a surgir los personajes de la película, incluso aquellos que habían muerto en el argumento, lo que resumía el tema unificador de la vida y muerte y volvía a instalar el aura teatral en el sarape filmico. Al lado del juego con los antifaces, el epílogo resolvía la visión que Eisenstein tuvo de México a favor de un concepto del país como teatro, instinto que había anunciado a los periodistas mexicanos en el inicio.

Sin embargo, su admiración por el país también encerraba una mirada bastante irónica, que Eisenstein quería transportar solamente a través del montaje, burlando los censores involucrados en la producción. En homenaje a José Guadalupe Posada iba a alternar tomas del presidente Calles, de los arzobispos y otros funcionarios de alto rango con tomas de calaveras con la misma vestimenta, explotando al máximo la dimensión lúdica del carnaval mexicano:

On the cutting table he had intended to turn the apparent glorification of ‘modern’ Mexico (material which some people later termed ‘reactionary’) inside out. [...] “Through montage,” Sergei Mikhailovich explained to me later with his most wicked smile, ‘these shots were to appear satirical when intercut with the shots of Death Day figures. Death Day in Mexico has a unique character. In the past it had been the one day in the year when censorship was lifted and political satire permitted. Look at Posada’s prints! Politicos were lambasted as skeletons and death’s heads. And no one was sent to gaol!’ (citado en Seton 1978: 211).

---

<sup>27</sup> “The great wisdom of Mexico about death. The unity of death and life. The passing of the one and the birth of the next one. The eternal circle. And the still greater wisdom of Mexico: the *enjoying* of this eternal circle” (Eisenstein citado en Seton 1978: 210).



Imagen 7. *Epílogo*: Cerrando el círculo eterno en el Día de Muertos. Una niña interiorizando el pasado, simbólicamente representado por una calaverita de azúcar.

Con las imágenes del epílogo, último material que Tissé pudo grabar antes del *final cut*, Eisenstein iría a demostrar que entendía muy bien el espíritu de la *vacilada*, lo que irónicamente señala el alto grado de su compenetración con México.

#### 4. Obra maestra, ruina cinematográfica

Por más que Eisenstein nunca pudo concluir *¡Que viva México!* y todo intento de analizar la versión jamás realizada por el autor tiene un fuerte resabio hipotético<sup>28</sup>, la densidad intertextual del proyecto sigue siendo un hecho irrefutable, como lo demuestra la vasta bibliografía dedicada al periplo de Eisenstein por las Américas. Las voces de México que le habían llegado a través de ecos literarios o encuentros fortuitos le permitieron conjeturar y acercarse a un lejano país mucho antes de llegar a México más bien casualmente, después de su desencuentro con Hollywood. Su misión estaba clara y se restringía a realizar una película en poco tiempo, con pocos medios, sin guión premeditado, sin conocer la infraestructura ni el idioma que se hablaba al sur de la frontera. Esos factores habrían llevado a la confección de un “pitiful travelogue”<sup>29</sup>, si Eisenstein no se hubiese tomado la libertad de investigar detalladamente la historia y cultura mexicanas in situ. Su afán de reproducir fílmicamente un México auténtico lo estimulaba a considerar todos los vericuetos de la identidad mexicana y someterse a un proceso de constante resignificación de sus ideas acerca del país. Más que director, se veía como arqueólogo, antropólogo, historiador, sociólogo y filólogo a la misma vez (cf. De los Reyes 2006: 216). Por eso no sorprende que su mirada sincrética solo pudiera expresarse en una imagen densa del país, mientras que la película se desarrollaría como simbiosis entre documentación etnográfica, etnografía ficcionalizada y ficción sin más.

Una simbiosis que ya no se deja desmontar en estos tres componentes<sup>30</sup>. Pero citando el palimpsesto mexicano, e incluso emulando las formas endémicas de la reproducción de la realidad mexicana, Eisenstein también se hacía inmune a la acusación de deformarla. Era esta una estrategia más de camuflaje fílmico al que estaba acostumbrado ya por las rígidas condiciones de trabajo en

---

<sup>28</sup> La adaptación de su codirector Alexandroff del año 1979 es tal vez la versión que mejor nos acerca a cómo podría ser una edición final y es, en todo caso, la versión más conocida hoy en día.

<sup>29</sup> Cita de una carta que Eisenstein escribió desde Nuevo Laredo intentando salvar el proyecto (Karetnikova 1991: 133).

<sup>30</sup> Se cuenta la anécdota de que Eisenstein se introdujo entre la muchedumbre durante la filmación del carnaval y empezó a dirigir el desfile para obtener imágenes mejores (Bohn 2003: 100).





Imagen 8. Los planos de embeleso que evocan la memoria del paisajismo de Dr. Atl pronto se habrían de convertir en un troquel cinematográfico del México de sarape y serenata.

la URSS, donde muy pronto tendría que rendir cuentas por haber estado tanto tiempo afuera sin resultado alguno y afrontar las acusaciones de disidencia que marcaron una viraje triste en la vida del director<sup>31</sup>.

No se puede saber si Eisenstein había intuido que su paréntesis mexicano sería tan largo y que después lo llamaría el tiempo más extático de su creación artística (cf. Bohn 2003: 92). Tampoco se puede saber si intuía que iba a dejar una huella bastante borrosa pero de gran importancia para la cinematografía mexicana posterior, como lo sugieren Emilio García Riera (1987), Charles Ramírez Berg (1992), Eduardo de la Vega Alfaro (1997) o Zuzana Pick (2010).

La búsqueda de la *mexicanidad* a través de una estética entre experimental y etnografía que Eisenstein ofrecía con su propósito filmico abrió paso a muchos cinematógrafos, tanto mexicanos como extranjeros, ansiosos de rescatar la particularidad endémica de lo mexicano y con preferencia por las clases sociales marginadas. El amor por escenarios naturales, los paisajes de embrujo que Eisenstein sabía descubrir y el rechazo del *starismo* eran otros elementos característicos de su estética que constituían un contrapeso al cine *hollywoodiense*. Esas analogías se manifiestan en películas como *Redes* (1934) de Paul Strand y Fred Zinnemann, *Janitzio* (1935) de Carlos Navarro<sup>32</sup> o *Raíces* (1953) de Benito Alazraki. Ciertas analogías, aunque un tanto desdibujadas por elementos de la comedia ranchera, también se pueden hallar en *Así es mi tierra* (1937) de Arkady Boytler, el “gallo ruso” que ya había tomado parte en la filmación de *¡Que viva México!*

Tal es también el caso con algunas obras del binomio Fernández-Figueroa, figuras claves de la Época de Oro en el cine mexicano. Ramírez Berg (1992) subraya las técnicas cinematográficas empleadas por Tissé, que servían como modelo para Gabriel Figueroa, como por ejemplo el ángulo inferior, el profundo enfoque, la perspectiva oblicua o la línea diagonal. Además, sugiere que fue Eisenstein quien llevó las calaveras y los magueyes de Posada al cine y así los estableció en la iconografía filmica de México. Sin embargo, queda en cuestión cuánto realmente aportó con este hito inusitado, caído a pedazos antes de ser concebido: por un lado, esa influencia muchas veces se agotaba en calcos superficiales o, como bien escribe García Riera, en el dudoso empeño a imitar

---

<sup>31</sup> La situación de Eisenstein tras el fracaso mexicano era muy crítica y seguida por otros fracasos artísticos y fuertes choques con el estalinismo. Sus “heridas mexicanas”, como lo escribió desde un sanatorio en 1932, seguían sangrando y no sanarían hasta la muerte (cf. Bohn 2003: 29 s.).

<sup>32</sup> Véase la discusión sobre *Janitzio* en este mismo volumen (pp. 71-89), en el que Julia Tuñón destaca *¡Que viva México!* como posible troquel estilístico.

una retórica visual exaltadora de lo estático y meramente fotogénico [la que] engendró muchas veces rostros indígenas impassibles, poses graves y supuestamente significativas en elaborados juegos de composición con nopales, magueyes y bellas nubes del cielo mexicano captadas gracias a filtros poderosos. Se querría sugerir con esas imágenes, con el culto al hieratismo, el imperio de lo inmemorial: lo eterno es lo que no se mueve (1987: 195).

Además, al atribuirle la fama de pionero de la imagen mexicana en la cinematografía, muchas veces olvidamos que fue el arte mexicano mismo el que ha contribuido en gran parte al horizonte imaginario que Eisenstein iba a traducir en su obra para retratar ese México polifónico que había descubierto en su peregrinaje por el país.

## Bibliografía

- BOHN, Anna (2003): *Film und Macht - Zur Kunsttheorie Sergej M. Eisensteins 1930-1948*. München: Schaudig & Ledig.
- BORDWELL, David (1974): "Eisenstein Epistemological Shift". En: *Screen* 15, 4, pp. 29-46.
- (2005): *The Cinema of Eisenstein*. New York/London: Routledge.
- BRENNER, Anita ([1929] 1967): *Idols Behind Altars*. New York: Bible and Tannen.
- EISENSTEIN, Sergei M. (1955): *El sentido del cine*. Buenos Aires: Ediciones La Rreja.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1987): *México visto por el cine extranjero 1,1894/1940*. México/Guadalajara: Ediciones Era/Universidad de Guadalajara, Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográficas.
- GEDULD, Harry M./GOTTESMAN, Ronald (eds.) (1970): *Sergei Eisenstein and Upton Sinclair: The Making and Unmaking of ¡Viva México!* Bloomington: Indiana University Press.
- GOODWIN, James (1993): *Eisenstein, Cinema and History*. Urbana: University of Illinois.
- GRIERSON, John ([1932] 1976): "First Principles of Documentary". En: Barsam, Richard M. (ed.): *Nonfiction Film Theory and Criticism*. Dutton: University of Michigan, pp. 19-30.
- KARETNIKOVA, Inga/STEINMETZ, Leon (1991): *México According to Eisenstein*. Albuquerque: University of New Mexico.
- LEYDA, Jay/VOYNOW, Zina (1982): *Eisenstein at Work*. New York: Pantheon Books/The Museum of Modern Art.
- LIZARAZO ARIAS, Diego (2004): *La fruición filmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*. México: UAM-Unidad Xochimilco.
- NESBET, Anne (2003): *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the Shape of Thinking*. London: Tauris.
- PICK, Zuzana M. (2005): "«¿Usted sabe lo que es un sarape?» Intercambios culturales y los debates en torno a lo mexicano en el proyecto inconcluso de Eisenstein". En: *Takná*, 8, otoño 2005, pp. 137-153.

- (2010): *Constructing the Image of the Mexican Revolution - Cinema and the Archive*. Austin: University of Texas.
- RAMÍREZ BERG, Charles (1992): “Figueroa’s Skies and Oblique Perspective: Notes on the Development of the Classic Mexican Style”. En: *Spectator* 13, 1, pp. 23-38.
- REYES, Aurelio de los (1987): *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Trillas.
- (2006): *El nacimiento de ¡Que viva México!* México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.
- RICHARDSON, William H. (1988): *Mexico through Russian Eyes (1806-1940)*. Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- SALAZKINA, Masha (2009): *In Excess - Sergei Eisenstein’s Mexico*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- SETON, Marie ([1952] 1978): *Sergei M. Eisenstein*. London: Dennis Dobson.
- VEGA ALFARO, Eduardo de la (1997): *Del muro a la pantalla. S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*. Toluca/México: Instituto Mexiquense de Cultura/Instituto Mexicano de Cinematografía.