

# Eisenstein y su concepción de la Historia en el proyecto inconcluso de *¡Que viva México!*

EDUARDO DE LA VEGA

## I.

Si la simple invocación de los títulos de la filmografía eisenteiniana (*La huelga*, *El acorazado Potemkin*, *Octubre*, *Lo viejo y lo nuevo*, *Alexander Nevski*, *Ivan El Terrible*) remite a diversos niveles y variantes del llamado "cine histórico-biográfico", otro tanto ocurre con los no pocos proyectos que, concebidos por el gran cineasta soviético, no pasaron de ser simples ideas argumentales o guiones más o menos elaborados: *La primera división de caballería* (sobre la División que comandó el general Seymon M. Budenny durante la Guerra Civil en Rusia), *Una tragedia americana* (adaptación de la novela de Dreiser, basada a su vez en un hecho real acaecido a principios de siglo), *Basil Zaharoff* (biografía del célebre fabricante de armas nacido en 1849 y muerto en 1936), *Majestad negra* (recreación de las luchas independentistas de los esclavos haitianos comandados por Toussaint Louverture en el turbulento Periodo 1790-1800), *Moscú* (síntesis histórica de la vida colectiva de la capital rusa), *Pushkin o el amor de un poeta* (biografía del no menos célebre autor de *El prisionero del Cáucaso* y *Boris Godunov*), *Giordano Bruno* (biografía del científico renacentista italiano, quien fuera condenado a la hoguera por la Santa Inquisición), etcétera.

Artista comprometido con la Revolución Soviética (a la que en su momento se llegó a considerar el movimiento que iba a la vanguardia de la Historia humana y, según Theodore Dreiser, la persona de convicciones comunistas más arraigadas que él había conocido, Eisenstein mantuvo, acaso como su principal constante creativa, una clara preocupación por servirse de "hechos del pasado", para, a través de metáforas y alegorías, reflexionar sobre el sentido de la Historia misma: sentido que, en el cineasta de Riga al igual que los clásicos del marxismo-leninismo, inexorablemente conducía a la necesidad histórica de la Revolución Socialista. Pero, también, tal como lo ha demostrado Jesús González Requena en su contundente y apasionante lectura de la obra eisenteiniana<sup>1</sup>, los temas históricos (la lucha del proletariado durante la era *zarista*, el levantamiento de un grupo de marineros en el puerto de Odessa durante la Revolución de 1905, la crónica heterodoxa de los "Diez días que conmovieron al mundo" en Octubre de 1917, el proceso de industrialización e innovación social en el agro soviético, los respectivos fragmentos biográficos de *Alexander Nevski* o *Iván el Terrible*) sirvieron a Eisenstein, ante todo, de punto de partida para proponer una profunda y constante Revolución en las formas artístico-cinematográficas, consecuencia lógica de los estrechos vínculos del cineasta con la vanguardia soviética.

De esta manera, según los planteamientos de José Enrique Monterde y el grupo Drac Mágic<sup>2</sup>, el realizador de *El acorazado Potemkin* vendría a ser, en primera instancia, uno de los casos más ejemplares de lo que podría denominarse como cineasta- historiador. O mejor dicho y en consecuencia con nuestra afirmación anterior, Eisenstein sería, al lado de artistas filmicos como Andrzej Wajda, Bernardo Bertolucci, los hermanos Tavianni, Francesco Rosi o Peter Lilienthal, uno de los ejemplos más acabados de cineasta-historiador-marxista, calificativo que hoy se asociaría más a lo despectivo que a lo elogioso.

En efecto, varios exégetas o analistas de la vida y obra de Eisenstein no sólo han señalado el carácter marxista-revolucionario de las películas filmadas en México, sino que han demostrado (algunos de ellos hasta con lujo de detalles) las relaciones profundas entre los textos del materialismo histórico-dialéctico y los textos (escritos y filmados) del propio cineasta, quien, como es sabido, alguna vez pretendió trasladar a la pantalla *El Capital*, la obra cumbre de Karl Marx. Aparte de las evidencias, obviedades y anécdotas, la pauta de estas consideraciones la dio el propio Eisenstein, cuando declaró a León Moussinac "Como artista, podría yo expresar otras cosas, y con más libertad, que la vida que vivo junto a mis compañeros y la emoción que siento por ello? No soy miembro del partido comunista, pero esto no quiere decir que deba renunciar a exponer en la pantalla lo que siento ante el poder de acción y de

voluntad de las masas que han hecho y continúan la revolución, ni que deba negarme a expresar aquellos sentimientos y aquellas ideas en las que hierve la nueva Rusia ¿No es tarea de los artistas expresar su propia época? No existe, pues, otra cosa en la URSS para expresar que los tiempos revolucionarios”.

Citemos, pues, a guisa de ejemplo, cuatro casos de lo dicho más arriba. En su comentario sobre *La huelga*, Aldo Grasso<sup>3</sup> afirma que “a la hora de elegir, Eisenstein quiere interpretar la historia real partiendo de sus presupuestos materiales. El problema de los criterios de selección se convierte así en uno de los momentos cruciales de la construcción del mensaje estético. Una metodología (una filosofía) precisa, el materialismo, y una realidad de hecho, una parte de la historia de la sociedad, igualmente identificada: la resultante es una interpretación de las determinaciones pasadas, un estudio de las contradicciones, de su progresiva manifestación y resolución en formas cada vez más amplias de organización” En su artículo sobre los planteamientos historiográficos en las películas históricas, Ángel Luis Hueso<sup>4</sup> advierte “Quizá uno de los modelos más significativos de esta vinculación entre la historiografía marxista y el cine histórico sean las obras que S. M. Eisenstein realiza al final de su vida, y sobre todo, *Alexander Nevski* (1938). En ella encontramos una serie de matices muy representativos de la visión histórica, por encima de la realidad de los acontecimientos del pasado; así es muy llamativa la visión del personaje protagonista (al que da vida Nicolai Tcherkassov) como aglutinante de las masas populares y dinamizador de los sucesos del pasado”. Por su parte, el ya citado Jesús González Requena señala: “En *La huelga* se reconoce fácilmente una fuerte referencia intertextual: el discurso leninista. Y, seguramente, concretando más, uno de los textos fundadores del Partido Bolchevique: ¿*Qué hacer?* El film describe minuciosamente el universo de la fábrica en términos no sólo de lucha de clases, sino -y ese es el rasgo más acentuadamente leninista- de enfrentamiento, ora latente, ora declarado, entre dos fuerzas organizadas, dos organizaciones que trabajan en la sombra, una frente a otra, y cuya mecánica es analizada de manera pormenorizada. Dos aparatos, en suma, de mecanismos bien engranados, frente a frente: por una parte, el Partido Bolchevique, por otra, el Capital y el Estado”. Por último, en un libro de reciente publicación, *Eisenstein. Cinema and History* (University of Illinois Press, 262 pp.), su autor, James Goodwin, comenta con erudición y suficiente extensión los nexos entre la obra eisensteiniana y la historiografía marxista-leninista (Goodwin enfatiza, por ejemplo, que una cinta como *Iván el Terrible* posee claras resonancias de otro de los textos clásicos de Marx: *El 18 Brumario de Louis Bonaparte*) concluyendo que “a partir del ejemplo de Eisenstein, desde la Segunda Guerra Mundial, el cine internacional inició un rico historial imaginativo en trabajos de directores como Kurosawa, Visconti, Roberto Rosellini, Bernardo Bertolucci, Alain Resnais, Marcel Ophüls, Gillo Pontecorvo, Miklós Jancsó, Andrzej Wajda, Ousmane Sembene, Patricio Guzmán, Humberto Solás y Fernando Solanas. La relativamente escasa obra eisensteiniana comprende sin embargo un gran legado de arte histórico y perspectivas marxistas para el futuro del cine”.

## II.

*¡Que viva México!* (1930-1932) y *El prado de Bejin* (1935-1937) constituyen el díptico de proyectos inconclusos de Eisenstein. Son ya ampliamente conocidas las causas de las interrupciones de sus respectivos rodajes e incluso de la imposibilidad del artista de Riga para trabajar sobre los materiales de ambos films inacabados. Como se sabe, *¡Que viva México!* fue un proyecto alternativo tras la serie de intentos frustrados que Eisenstein hizo para poder realizar alguna obra fílmica en el Hollywood de comienzos del sonoro<sup>5</sup>.

Contando con el respaldo financiero del escritor izquierdista Upton Sinclair, a quien había conocido por mediación de Charles Chaplin, Eisenstein partió de la estación ferroviaria de Hollywood rumbo a México; antes de ello, respondió lo siguiente a un periodista de *Los Angeles Times*: “México es primitivo, apegado a la tierra. El mensaje que propone puede dar por sí solo material para muchas películas. Para hacer una buena película debe tenerse una actitud positiva. Eso es posible en un país como México, donde la lucha por el progreso es aún muy real. En los Estados Unidos hay automóviles y golf en miniatura. En mi breve visita he presenciado toda la historia de la humanidad. En los campos de golf de Pulgarcito está simbolizada la historia de la humanidad. Primero el recorrido era simple, iluminado sólo por su utilidad. Después los hicieron más complicados [...] El futurismo llegó y floreció, ¡Entonces vino el frío! Y con él vino la destrucción. La decadencia y la peste escribieron un último capítulo en la historia”.

Eisenstein y su equipo llegaron a la capital mexicana el 8 de diciembre de 1930 con el objeto de realizar un documental al que se pensaba titular *Vida de México (Life of Mexico)*: en el contrato firmado con Sinclair se establecía claramente que, quizá para evitar problemas con la censura del país anfitrión, el film debía ser "apolítico" y digno de la reputación del cineasta "y de su genio". Sin embargo, en sus primeras declaraciones a la prensa mexicana, el autor de *La huelga* afirmó categóricamente: "Vengo a México a hacer una película sobre este país, de cuyo pueblo y de cuyo arte soy un gran admirador; una película que muestre al mundo entero las maravillas que aquí se encierran. En estos momentos existe en Europa gran interés por México, y quiero mostrarlo tal cual es para lo cual espero obtener la cooperación del pueblo, y para el desarrollo de mi proyecto, deseo entrar en contacto, desde luego, con artistas, fotógrafos, etcétera. Durante un mes aproximadamente me dedicaré a estudiar el ambiente mexicano y después procederé a la manufactura de la película basada en un asunto local. Tras este estudio decidiré si la obra la basamos en un argumento determinado o en una exposición fiel del país, de sus costumbres y de su pueblo, documentándome previamente en visitas que realizaré al Distrito Federal y regiones inmediatas, al Istmo de Tehuantepec y a Yucatán, pues no omitiré por ningún motivo las ruinas de Chichén-Itzá, y mi interés por el folclore local es enorme. En la película seguiremos la misma técnica empleada en *Bronenosetz Potiomkin*, es decir, un realismo absoluto, sin emplear "estrellas" ni artistas profesionales. Iremos al campo, a los centros industriales, a los círculos sociales, a todos aquellos sitios que se haga necesario, como lo hacemos en las cintas rusas, y así obtendremos lo que deseamos, sin adulteraciones ni fingimientos". Las anteriores declaraciones son síntoma evidente de que el cineasta soviético pensaba, desde un principio, darle un sesgo político o cuando menos "social" a su proyecto filmico y que, en ese y otros sentidos, dicha cinta iba a ser una continuación de su obra realizada en la URSS.

Según sugiere el propio Eisenstein en sus memorias, su admiración e interés por México se remontarían a los años de infancia y, más concretamente, a la época de juventud, época en la que conoció los relatos de John Reed sobre la Revolución Mexicana. Después, una cadena de acontecimientos y lecturas acrecentarían el gusto de Eisenstein por todo aquello que sonara a México o lo mexicano. Para los fines que perseguimos en este artículo baste decir que, hacia 1928, Eisenstein leyó una reseña de su amigo, el poeta Vladimir Mayakovski, quien había estado en México tres años atrás. En el citado artículo, Mayakovski se refirió así a unas pinturas realizadas por Diego Rivera que el propio artista mexicano le había mostrado: "En una decena de murales, el pasado, el presente y el futuro de la Historia de México están representados [...] El arte moderno de aquel país tiene sus orígenes en el colorido y verdadero arte folclórico de los Indios, y no en las formas decadentes y eclécticas que se han importado de Europa [...] La idea del arte es parte -aunque no del todo conciente- de la lucha y la liberación de los esclavos de la colonia"<sup>7</sup>. Afirmaciones de este tipo dejaron huella profunda en la sensibilidad de Eisenstein. El entusiasmo del cineasta era pues sincero y todo señala que en el proyecto mexicano pensaba plasmar lo que el país le fuera revelando adaptándose a las necesidades de rodaje y a las reglas del juego establecidas por los productores y los censores. Aún más: hasta el momento de llegar a México, Eisenstein había realizado cuatro películas (*La huelga*, *El acorazado Potemkin*, *Octubre* y *Lo viejo y lo nuevo*) cuyo referente histórico era de hecho inmediato a las respectivas filmaciones: el "país de los aztecas" le brindaba la oportunidad de hablar sobre periodos más distantes en el tiempo y espacio.

En un principio, el rodaje estaba pues proyectado para efectuarse en tres o cuatro meses e incluía un recorrido por varias regiones étnicas del sur del país. Luego de entrar en contacto con artistas mexicanos como Diego Rivera (a quien ya había conocido cuando éste último visitó la URSS en 1927-1928), David Alfaro Siqueiros, Roberto Montenegro, Jean Charlot, Gabriel Fernández Ledesma, Isabel Villaseñor, Adolfo Best Maugard, Lola Álvarez Bravo o intelectuales de la talla de Adolfo Fernández Bustamente, y tras recorrer diversos sitios de Oaxaca y Yucatán en los que, junto con Eduard Tissé y Grigory Alexandrov, filmó una buena cantidad de secuencias, Eisenstein envió a Sinclair una carta en la que planteaba su idea general de la película. "¿Usted no sabe lo que es un sarape? -decía el cineasta a su pretendido mecenas-. Un sarape es una manta listada que lleva un indio mexicano, el charro mexicano, todos los mexicanos, en una palabra. Y el sarape podía 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. 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 construcción rítmica y musical y un despliegue del espíritu y el carácter de los mexicanos [...]". Lo anterior revela que, en breve tiempo y

apoyado en lecturas y sugerencias de los artistas e intelectuales mexicanos, Eisenstein logró efectuar un conocimiento más profundo sobre la historia, el arte, la geografía (sintetizada en el paisaje) y las costumbres del país, aspectos sobre los que pretendía erigir su película.

Todo indica que al momento del envío de la carta que contenía el anterior párrafo (según parece la misiva fue remitida a Sinclair hacia mediados de abril de 1931, fecha en que los cineastas soviéticos se encontraban filmando en las ruinas de Chichén-Itzá, Yucatán), el rodaje del film mexicano de Eisenstein había entrado en una nueva etapa: la propuesta de hacer un documental había quedado atrás y, en acuerdo con Sinclair, el proyecto se había orientado a la realización de una obra en la que se conjugaban los elementos testimoniales con la ficción. Como dice Marie Seton, Eisenstein encontró en el libro *Idols Behind Altars*, texto antropológico de Anita Brenner, la clave para su película mexicana; gracias a ello y a su contacto con los artistas y la realidad del país, la idea original “se había ampliado hacia un film totalizador, basado en la historia viva de México”<sup>8</sup>.

En la citada carta de Eisenstein a Sinclair, texto del que no se ha encontrado aún su versión completa, estaban más o menos detalladas las características y los temas de cuando menos cinco de los seis episodios que integrarían el film mexicano y para lo cual se aprovecharían los materiales filmados en Yucatán y Oaxaca. Un episodio estaría dedicado a exaltar el pasado prehispánico (“Los horribles dioses aztecas y las espantosas deidades de Yucatán. Ruinas enormes. Pirámides. Un mundo que se fue y ya no existe”). Otro de los episodios captaría las festividades mexicanas del “Día de los fieles difuntos” (“El día de mayor diversión y regocijo. El día en que México provoca a la Muerte y se ríe de ella”). Uno más retrataría una ceremonia matrimonial en Tehuantepec, Oaxaca, lugar exótico y tropical en el que el sistema del matriarcado “se ha conservado milagrosamente [...] hace centenares de años hasta nuestros tiempos”. Otro episodio estaría ubicado en los tiempos de Porfirio Díaz, “antes de la Revolución de 1910, que cambió enteramente las condiciones de vida del indio”, y sería filmado en una hacienda pulquera y sus alrededores, es decir “los campos infinitos de maguey, el cactus punzante de agudas hojas”. Un episodio más aludiría a la herencia de la cultura hispana en México, sintetizada en el culto a 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”. Como el propio Eisenstein aludiría después (cfr. *Anotaciones de un director de cine*, Ed. Progreso, Moscú: s/f de edición, p.70), la idea del episodio restante, referido a la Revolución Mexicana (movimiento social que iba a ser contemplado desde la perspectiva de “Pancha”, una humilde soldadera), se le ocurrió al cineasta, “en toda su visión policroma y en toda su gran síntesis”, mientras iba en automóvil camino de la capital mexicana a las ruinas de Teotihuacán.

Según el guión del proyecto mexicano, documento publicado originalmente en Moscú en 1947, la estructura del film iba a estar integrada de la siguiente manera: un prólogo, cuatro episodios o “novellas” y un epílogo. En el prólogo se utilizaría el material filmado en Yucatán y se haría alusión al México prehispánico ya la permanencia de las culturas antiguas. La primera de las novelas, titulada *Sandunga* y filmada en Oaxaca, haría referencia al sistema de matriarcado aún vigente en el sur del país. La segunda “novella”, denominada *Maguey* y realizada en la hacienda de Santiago Tetlapayac, Estado de Hidalgo, se ubicaría en el Periodo dictatorial de Díaz y relataría la tragedia social de los peones, trabajadores del campo. La tercera “novella”, *Fiesta* (filmada en Yucatán y en México D. F.), se situaría, al igual que *Maguey*, antes de la Revolución de 1910 y sintetizaría la herencia de la cultura española en México a través de las festividades religiosas y de las corridas de toros. La cuarta y última “novella”, *Soldadera*, que según parece se iba a filmar en Acapulco, Guerrero y en algunas zonas aledañas de Tehuacán, Puebla, recrearía las luchas campesinas durante la Revolución Mexicana. Por último, en el epílogo se aludiría al México Moderno de principios de los treinta y se representarían las fiestas del “Día de Muertos” tal como se celebraban en los barrios populares de la capital mexicana. Según Marie Seton, Eisenstein pensaba, ya en el montaje, darle una estructura diferente a la que aparecía en el guión de tal modo que la obra iba a quedar integrada de la manera siguiente: *Prólogo-Fiesta-Sandunga-Maguey-Soldadera-Epilogo*. A pesar de que la biografía del cineasta no lo señala explícitamente, esta última estructura deja ver una clara intención: que la película tuviera un sentido similar al de la propia Historia de México.

A mediados de julio de 1931, mientras el equipo de Eisenstein filmaba en la hacienda de Santiago Tetlapayac las escenas para el episodio ubicado en la época de la dictadura de Díaz, un fatal

accidente y sus desagradables consecuencias hicieron que el cineasta de Riga modificara en parte sus ideas. El joven peón Félix Olvera, que interpretaba un papel en el film, mató sin querer a su propia hermana al mostrarle una pistola que se estaba usando en el rodaje. Olvera intentó huir a través de los magueyales de la misma forma en que lo había realizado para la parte del film en el que los hacendados perseguían a un grupo de peones rebeldes a través de las plantaciones. Y, al igual que en la película, Don Julio Saldívar, el propietario de la hacienda, reunió a varios de sus ayudantes para la Persecución. El asesino involuntario fue capturado y conducido a la hacienda: en sus memorias, Eisenstein recuerda que el joven iba amarrado con cuerdas y sangraba profusamente ya que había sido golpeado por sus captores. El hecho se convirtió en noticia de resonancia internacional y provocó que el cineasta cayera enfermo por algunos días con la consecuente suspensión del rodaje.

Al poco tiempo y mediante "algunas sumas de dinero", Olvera pudo reincorporarse a la filmación pero sin dejar de estar preso: siempre iba custodiado por un guardia y en la noche regresaba a su celda. Todo ello reveló a los soviéticos un hecho social que hizo que Eisenstein cambiara su idea de la situación del país: la Revolución Mexicana no había transformado muchas de las condiciones imperantes en el porfiriato. Como consecuencia de ese cambio de perspectiva y de las presiones del gobierno mexicano (que exigía el registro del libro cinematográfico definitivo), Eisenstein redactó el primer guión extenso de lo que iba a ser su película: de ahí en adelante sería sumamente cauteloso en exteriorizar sus ideas. Puede decirse que en ese momento, el realizador consolidó plenamente su concepción del film: la obra debía contener, aparte de la exaltación a la Historia, las costumbres, el folclore, el arte y luchas del pueblo mexicano, un sentido irónico en contra de la nueva burguesía que había ocupado el poder tras la derrota de los ejércitos popular-campesinos de Francisco Villa y Emiliano Zapata, líderes de la fracción "radical" en la Revolución de 1910-1917.

Luego de enviar el guión definitivo a Sinclair, quien aprobó el documento, Eisenstein y su equipo continuaron el rodaje por espacio de varios meses más. Pero conforme la filmación se iba desarrollando, los conflictos entre Hunter Kimbrought (representante de Sinclair) y los cineastas soviéticos, conflictos surgidos desde las primeras etapas del rodaje, se fueron acrecentando hasta hacerse insoportables. Como resultado de ello y de las intervenciones poco favorables tanto del gobierno mexicano (que nunca vio con verdadera simpatía el proyecto eisensteiniano), como del régimen soviético (Stalin llegó a enviar un telegrama a Sinclair en el que acusaba a Eisenstein como desertor de su patria), el rodaje de *¡Que viva México!*, título que el cineasta pensaba dar a su film, quedó cancelado en febrero de 1932 cuando todavía faltaban por realizarse todas las escenas del episodio dedicado a la Revolución Mexicana y algunas del episodio "español". Para que la desgracia de Eisenstein fuera completa, los materiales de su film mexicano se dispersaron y con ellos se han hecho una buena cantidad de "versiones" que, en los mejores casos (las cintas editadas por Marie Seton, Jay Leyda y Grigory Alexandrov), pueden considerarse como homenajes a la tarea artística desarrollada por Eisenstein en México<sup>9</sup>.

### III.

En una parte del "bosquejo" de guión que Eisenstein envió a Sinclair en abril de 1931, el cineasta, con un lenguaje marcadamente poético, decía: "Muerte. Esqueletos de personas. Y esqueletos de piedra [ ...] 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 frente a 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". Palabras como las anteriores (y otras similares que podrían encontrarse en algunos los escritos eisensteinianos referidos a su proyecto mexicano), llevaron a Marie Seaton a afirmar tesis como la siguiente: "Sergei Eisenstein, el creador del teatro excéntrico, el artista revolucionario de *La huelga*, de *Potemkin*, de *Octubre* y de *Lo viejo y lo nuevo*, el psicólogo social de los films *Sutter's Gold* y *Una tragedia americana* que nunca fueron realizados, dio [en México] "un salto hacia una nueva cualidad". Pasando a través de un "éxtasis", surgió como un poeta preocupado por lo Eterno: "la unidad de la muerte y de la vida". No es exagerado decir que experimentó tal profunda revelación de sí mismo en México que parecía como si el "alma" de un pueblo hubiera tocado a su propia alma y se hubiera convertido en parte de ella. Encontró en México y en forma concreta el lugar que lo sintió como su "hogar" espiritual".

Conceptos empleados en los anteriores fragmentos ("incambiable", "eterno", "unidad de la vida y la muerte", "círculo eterno", "poeta preocupado por lo eterno", "alma", "éxtasis", "revelación de sí mismo", "hogar espiritual"), derivados de lo religioso, ciertamente sugieren, implícita o explícitamente, un alejamiento cuando no una traición de Eisenstein a las tesis marxistas (o materialistas) de la Historia. A partir de ello surgirían algunas preguntas acaso inquietantes: ¿el artista de Riga modificó en México su concepción de Historia y por lo tanto sus ideas del arte cinematográfico? (un arte que, como ya vimos, debía estar comprometido con la Revolución Socialista). ¿El impacto de la cultura y el folclore mexicanos convirtieron a Eisenstein en un "idealista", con todo lo que ello tendría de peyorativo? ¿Entró Eisenstein en un estado "místico" que determinó una nueva perspectiva de su visión social y política tal como lo sugiere la propia Marie Seaton en diversos fragmentos de su biografía sobre el cineasta?

Parte de la respuesta a esas interrogantes la dio implícitamente el propio Eisenstein en su ya mencionado texto *Anotaciones de un director de cine* (pp. 71- 74), donde afirma: "[...] Una síntesis más amplia recayó sobre la concepción del film en su conjunto. Se estructuró como un collar, o como un vistoso sarape mexicano, con sus franjas multicolores. Como una cadena de episodios [...] La cadena de episodios se sustentaba en toda una serie de líneas que la cruzaban de extremo a extremo. Su consecuencia se basaba en el principio histórico. Pero no según las épocas de la historia, sino por cinturones geográficos. Pues la cultura de la época de México, desde el mástil vertical de la historia, parece un abanico extendido sobre la superficie de su suelo. Algunas de sus partes se han conservando en el aspecto cultural y ambiental que tuviera el país en su conjunto en determinadas etapas históricas de su desarrollo. Y al viajar desde Yucatán hacia la zona tropical de Tehuantepec, de aquí a la meseta central, a los campos de la guerra civil del norte o a la ciudad absolutamente moderna de México, parece que nos movemos no en el espacio, sino en el tiempo. La estructura, la fisonomía, la cultura, las costumbres de estas partes de la Federación [mexicana] parecen corresponder a periodos prehistóricos, a la época precolombina, a la época de Cortés, al periodo del dominio feudal español, a los años por la lucha de la independencia. Así se concibió la película; en forma de cadena de breves episodios, que pasaban por aquellos matices de la historia, episodios que se alzaban de la fisonomía, el tipo y las costumbres de las diferentes partes de ese país [...] a través de la obra en su conjunto, a través de la representación de las imágenes históricas de México en las etapas decisivas de su historia y su cultura, se deslizaba además en segundo plano, el tema de las relaciones entre el hombre y la mujer, desde la cohabitación casi animal del trópico, a través de la lucha por el derecho de dominio mutuo libre (en lucha contra el feudal *jus prima noctis*) a la lucha conjunta, codo con codo, por el derecho al dominio de toda la plenitud de la vida en su conjunto (la participación en el movimiento de liberación). Pero la película tenía un tercer plano, el más sintético: era el tema de la vida y de la muerte, más exacto, el triunfo sobre la muerte. El tema de la muerte pasaba tres veces por la película. En el prólogo. En la culminación. En el epílogo. Y daba la idea de la inmortalidad social, en oposición a la muerte biológica. Y ofrecía la idea de que la inmortalidad verdadera, es decir, la existencia más allá del plazo fijado para la vida física, es posible sólo en la cadena de la creación social colectiva ininterrumpida de las generaciones, que indefectiblemente tienden a un mismo ideal social socialista [...]". Lo anterior podría tener su complemento en un pasaje de las memorias eisensteinianas donde se señala: "[...] Si yo fuera alguien que investiga desde el exterior, diría sobre mí este autor parece golpeado para siempre por una idea, un tema, un argumento [...] Este autor utiliza épocas distintas (siglos XII, XVI o XX), diversos países y pueblos (Rusia, México, Uzbekistan, Norteamérica), distintos movimientos sociales y procesos en el interior del desplazamiento en algunas formas sociales, todo esto casi invariablemente como aspectos diversos de un mismo rostro. Este rostro consiste en la encarnación de una idea final: el logro de la unidad [...] Finalmente, ¡*Que viva México!*!, esa historia de cambios de culturas, dada no vertical -en años y siglos-, sino horizontalmente, en forma de la convivencia geográfica de los más distintos estadios de la cultura, convivencia en la que -y por eso es tan sorprendente México- al lado de provincias donde domina el matriarcado (Tehuantepec), existen provincias en las que fue casi conseguido el comunismo en la revolución de los años diez (Yucatán, el programa de Zapata, etc.); esa historia tenía [también] como episodio central, la idea de la unidad nacional, históricamente, la "entrada conjunta en la capital" -México- de las fuerzas unidas del norteño Villa y el sureño Zapata, y en lo argumental, la figura de la mujer mexicana -la soldadera- que va (con la misma preocupación por el hombre) de un grupo a otro de ejércitos mexicanos enemigos, desgarrados por las contradicciones de la guerra civil. Esta mujer sería la encarnación física de la imagen de un México único y unido nacionalmente, opuesto a las intrigas internacionales, que tratan de separar al pueblo y enemistar entre sí a sus diversas facciones [...]".

Estas ideas de la Historia de México guardan varias similitudes con la concepción que del mismo proceso histórico tenía el muralista Diego Rivera. Ello resulta lógico porque, como ya hemos intentado analizar en otro ensayo<sup>10</sup>, el cineasta soviético fue influido de manera profunda (y así lo admitió en no pocas ocasiones) por el arte y las ideas de los grandes grabadores y muralistas mexicanos: José Guadalupe Posada, Miguel Covarrubias, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Jean Charlot y el propio Rivera. Para éste último, marxista convencido, la Historia de México [que conocía con gran rigor y cuyos principales motivos había plasmado en sus murales de la Secretaría de Educación Pública (1923-1928), Universidad de Chapingo (1924- 1927), Palacio Nacional (1929-1930) y Palacio de Cortés en Cuernavaca (1930- 1931), murales que Eisenstein conoció y estudió] es un proceso sumamente complejo en el que la geografía, la vida cotidiana, el trabajo, los ritos y los mitos confluyen en una serie de luchas que anteceden a la Revolución Socialista y al consecuente orden comunista.

Otra respuesta a las preguntas planteadas más arriba la ha ofrecido ya, de manera lúcida, el crítico José De la Colina, quien en su prólogo a la edición en español del guión de *¡Que viva México!* (Era, México, pp. 37-38) señala: "La intención de Eisenstein en su film era retratar artísticamente una realidad que, como la mexicana, está impregnada de mitos, tanto precortesianos como católicos. Desde hacía algún tiempo venía interesándose en los ritos y los objetos religiosos, no quizá porque se estuviera efectuando en él, como insiste en decir Marie Seton, una conversión hacia la fe religiosa sino porque, como artista, debía ser particularmente sensible a la riqueza formal, al simbolismo, y al *pathos* que descubría en los actos rituales y en los objetos de culto [...] A través de la vasta simbología aportada por el cruce y sincretismo de las antiguas religiones mexicanas y la católica, Eisenstein pretendía crear en la pantalla una especie de ceremonia puramente artística, manifestación de un tiempo cíclico en el que la idea de la eternidad estaría encarnada por la constante renovación del pueblo, de las estaciones, de la vida y la muerte, y no por divinidad ninguna [...]".

En su análisis sobre la versión realizada por Grigory Alexandrov a partir de los materiales filmados por Eisenstein en México, Jesús González Requena ofrece a su vez otra respuesta implícita a las citadas cuestiones. Este autor profundiza en un tema que, en cierta medida, escapa a las observaciones de José De la Colina: el interés de Eisenstein por hacer de su película, también, un recuento (o una Historia que es, simultáneamente, una Antropología) de las principales formas rituales y ceremoniales del México Antiguo (ritos funerarios en Yucatán, ceremonias matrimoniales en Oaxaca), el México de la dictadura porfirista (el "alabado" cantado por los peones antes de partir al trabajo o la muerte de los tres jóvenes rebeldes vista como un acto litúrgico de resonancias crísticas o cosmogónicas) y el México "Intemporal y Moderno" (los rituales masivos del culto a la Virgen de Guadalupe, las ceremonias de y en torno a la tauromaquia, el intenso carnaval del "Día de Muertos"). Cabe aquí señalar que, de acuerdo al guión, lo más probable es que Eisenstein iba a introducir en el episodio dedicado al "México Revolucionario" algunas formas ceremoniales típicas de la guerra (los espacios sacrificiales) y los ritos populares del nacimiento (en algún momento del relato la soldadera "Pancha" iba a parir un hijo, evidente encarnación de las nuevas generaciones).

Todo lo anterior nos lleva a concluir que su estancia en México sirvió a Eisenstein para ensanchar su visión de la Historia humana. Algunas de sus concepciones guardan, en cierto sentido, afinidades con la llamada "Historia de las mentalidades" postulada a partir de la década de los treinta por personalidades como Lucien Febvre, Fernand Braudel, Marc Bloch o Georges Duby (la célebre Escuela francesa de "Los Annales" y sus epígonos): la permanencia y sobreimpresión de algunos rasgos y características del pasado ancestral, la idea de la historia como un "tiempo largo" en el que se suceden formas culturales, la preocupación por analizar las maneras del cómo y el porqué la gente concibe su mundo, sus ideas y costumbres, etcétera. Pero, por otro lado, Eisenstein no reniega del marxismo o, cuando menos, de la ya desacreditada teoría marxista del rumbo histórico hacia la Revolución Socialista que en el caso de México tendría que venir tarde o temprano: el epílogo de su film inconcluso, con los frenéticos bailes y su desbordante alegría popular, era también una metáfora del potencial revolucionario del pueblo mexicano (Octavio Paz ha señalado que "La fiesta es en el sentido más literal de la palabra, una revolución"). La idea eisensteiniana de la Historia de México alcanzó a ser sumamente elaborada y compleja al grado que podrían decirse que en este país, el realizador de *El acorazado Potemkin* sí dio un "salto hacia una nueva cualidad", pero dicho salto implicó sobre todo un vigoroso enriquecimiento de su visión de la Historia y el Arte, aspectos que desarrollaría en su obra posterior y que no hacen sino confirmar lo dicho por J. Dudley Andrew: "Aunque manifestó su homenaje público a Marx y a Lenin, y estaba ciertamente comprometido en muchas de sus teorías, Eisenstein no era la clase de pensador que se

atiene a una sola idea o tradición que luego desarrolla sistemáticamente. Estaba interesado en temas incontables y en numerosas teorías sobre esos temas. Podía ojear creativamente en una librería o en una biblioteca, extrayendo hechos o hipótesis de todo tipo que luego aplicaría a su propia pasión especial: el cine"<sup>11</sup>.

#### NOTAS Y REFERENCIAS:

El presente artículo está dedicado a Carmen Castañeda y Marco Silva.

(1) Vid. GONZALEZ REQUENA, J. S. M. *Eisenstein. Lo que solicita ser escrito*. Madrid: Cátedra, 1992, 391 pp.

(2) Cfr. *Cine, historia y enseñanza*. Barcelona: Laia, 1986, pp. 150-154.

(3) Estudio introductorio a *Eisenstein: La huelga*. Salamanca: Sígueme, 1978, p. 29.

(4) Cfr. "Planteamientos historiográficos en el cine histórico", *Film-Historia*, Vol. I, No.1 (1991): 13-24.

(5) Sobre la estancia de Eisenstein en la llamada Meca del Cine y sus proyectos frustrados, vid. MONTAGU, Y. *Con Eisenstein en Hollywood*. México: Era, 1976, 363 pp.

(6) Cfr. EISENSTEIN, S. M. *Yo. Memorias inmorales*. México: Siglo XXI, 1988-1991, 2 vols., 471 pp. 499 pp., respectivamente.

(7) WOROSZYLSKI, W. *The Life of Mayakovsky*. New York: Orion, 1970, p. 365.

(8) SETON M. *Sergei M. Eisenstein. Una biografía*. México: FCE, 1986, p. 192.

(9) Datos y pormenores sobre el rodaje de los materiales para el film mexicano de Eisenstein pueden encontrarse en el excelente libro de GEDULD, H. M. -GOTTESMAN, R. *Sergei Eisenstein and Upton Sinclair: The Making and Unmaking of Que viva México!* Bloomington: Indiana University Press, 1970, 449 pp.

(10) Cfr. DE LA VEGA, E. "S. M. Eisenstein y las artes plásticas mexicanas", en *Tiempos de arte*, No.8, Ed. Universidad de Guadalajara, Invierno de 1992-Primavera de 1993, p. 3-20.

(11) ANDREW J. D. *Las principales teorías cinematográficas*. Barcelona: Gustavo Gili. 1981, p.50.

EDUARDO DE LA VEGA ALFARO es coordinador del Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas de la Universidad de Guadalajara. Ha sido crítico cinematográfico en diversas publicaciones de su país y autor de numerosas monografías de pioneros del cine mexicano. Asimismo ha participado en congresos y muestras especializadas.