

UN ACERCAMIENTO A LAS EXPERIENCIAS ESTÉTICAS DE SERGEI EISENSTEIN EN MÉXICO FRENTE A LOS IMAGINARIOS NACIONALES MEXICANOS

M.^a de las Nieves Rodríguez y Méndez
Universidad Nacional Autónoma de México

RESUMEN

La llegada de Sergei M. Eisenstein a México en el mes de diciembre de 1930 supuso, para el ámbito artístico-cultural del país, un punto de inflexión en su desarrollo natural. Su vinculación con algunos de los artistas más importantes y trascendentales del momento y su particular visión del país logró fundir los anhelos mexicanos de conformación de una identidad nacional que se vio reproducida en su filme *¡Que Viva México!*, una magnífica obra de arte que no vio la luz hasta algunas décadas después y que representa, a la postre, uno de los iconos de mexicanidad por excelencia. En este artículo analizamos, no sólo el filme, sino algunas de las relaciones que mantuvo el cineasta ruso con otras personalidades, en las cuales se basó para comprender la historia de un país que había dejado recientemente la lucha armada y se encontraba en un periodo de reconstrucción nacional.

PALABRAS CLAVE: cine ruso, Eisenstein, arte mexicano, identidad nacional.

ABSTRACT

The arrival of Sergei M. Eisenstein to Mexico in December 1930 supposed a point of inflexion in the artistic and cultural context of the country. His relation with some of the most important artists of the moment and his special point of view of the Nation allowed to develop the Mexican anxieties to conform a national identity, which was evident in the film *¡Qué viva México*, a great masterpiece that could be seen only decades later and that is an icon of the essential Mexican feelings. In this entry not only this film is analysed, but also the relations made by Eisenstein in Mexico which helped him to understand the history of the country which had just finalised the armed struggle and started its reconstruction.

KEY WORDS: Russian Cinema, Eisenstein, Mexican Art, National Identity.

Es innegable la gran deuda que tiene el panorama artístico-cultural mexicano con la obra cinematográfica de Sergei M. Eisenstein, factor fundamental de la difusión del estereotipo de 'lo mexicano' allende sus fronteras. Debe reconocerse pues, que su filme mexicano *¡Que Viva México!* no es una creación autónoma que sienta las bases de una iconografía mexicana que se iría auto reconociendo, poco a

poco, en la propia identidad nacional, sino que es un fenómeno que comienza con anterioridad. Cabe señalar que es una recuperación del imaginario artístico creado desde finales del siglo XIX y ampliamente revitalizado y consolidado en la década de los veinte por el Gobierno Obregonista en un país que recibía —cada vez con más apremio— la llegada de una élite cultural que fomentaba el arribo de las nuevas tendencias de la vanguardia internacional, como fueron Carleton Beals, Tina Modotti, Edward Weston, Frances Toor o Anita Brenner, cuyo libro *Ídolos tras los altares*, publicado en 1929, constituyó una de las referencias fundamentales que Eisenstein utilizó en su ‘periplo mexicano’.

SERGEI M. EISENSTEIN: ALGUNOS DATOS BIOGRÁFICOS

Sergei M. Eisenstein nació el 23 de enero de 1898 en la ciudad de Riga, Letonia, al norte de la Unión Soviética; lugar donde no permaneció largo tiempo al trasladarse su familia a Petrogrado, cuando el joven Sergei contaba con tan sólo diecisiete años. Al estallar la Revolución de 1917 se enlistó en el Ejército Rojo, razón por la cual dividió su tiempo entre sus deberes militares y el estudio de teatro, filosofía y psicología, llegando incluso a dirigir obras de teatro desde el año de 1918, a las que aportó el diseño del vestuario y de las distintas escenografías¹.

Comenzó así una trayectoria teatral para la que hizo algunos cortometrajes como *El Diario de Glumov* —desaparecido— o *Sonrisas de primavera del Proletcult* —tal y como se presentó en el Cinéma Vérité de Vertov—. A estos títulos les siguieron *La Huelga*, del año 1924; o en 1925 *El año 1905*, divulgado como *El acorazado Potemkin*, que lo consolidó como uno de los directores más importantes del momento, y *Octubre* —estrenada en 1928— e inspirada en el libro de John Reed *Los diez días que sacudieron al mundo*.

Eisenstein, como cineasta ruso, consideró que el montaje era un elemento fundamental del proceso creativo de un filme, el más importante de todos. En éste se concreta «la necesidad de la exposición coordinada y sucesiva del tema, el contenido, la trama, la acción, el movimiento dentro de la serie fílmica y su acción dramática como un todo»², que puede ser manipulado libremente por el director para crear una historia completamente nueva a la filmada mediante la yuxtaposición aleatoria o dirigida de fragmentos que el espectador percibirá como una cápsula unitaria con sentido propio —tanto de representación como de tiempo—.

Para el director, «su eficacia reside en que incluye en el proceso creador las emociones y la inteligencia del espectador, quien es obligado a marchar por el mis-

¹ Aurelio de los Reyes apunta que uno de los diseños realizados por Eisenstein como director de teatro fue para la adaptación de *El Mexicano*, una obra que data de 1920 escrita por Jack London. Vid.: REYES, Aurelio de los (1987): *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Editorial Trillas.

² Vid.: EISENSTEIN, Sergei (1986): *El sentido del cine*, México, Siglo Veintiuno Editores, p. 11.

mo camino creador recorrido por el autor al crear la imagen»³. Así, fue conformando su Teoría del Montaje como un proceso —con sentido intencional— para crear el discurso cinematográfico a partir de las imágenes de autor que ha obtenido a través del rodaje. Este proceso de organización de imágenes compuestas y significantes debe incorporarse a un criterio metodológico de reflexión acerca del filme en sí mismo y de su desarrollo en el nivel temporal que marcará las pautas de análisis *a posteriori*. Jacques Aumont apunta que Eisenstein proponía una metodología basada en una tipología que difiere entre cinco tipos de montaje —métrico, rítmico, tonal, armónico e intelectual—⁴, que cobra relevancia por dos razones fundamentales: por un lado, postula que el tratamiento detallista utilizado resalta los valores figurativos del filme y, por el otro, afirma que el cineasta hará uso de metáforas musicales para racionalizar la parte emocional del mismo, punto que se enfatiza en la película a comentar en este ensayo, a la que concibió como una «gran sinfonía». Por lo tanto, y con esta herramienta, habría de construir la sintaxis filmica que daría sentido a la creación cinematográfica, para la que se vale del modelo lingüístico para validar la dimensión sentimental de la razón ya expuesta por él mismo en su texto «Dramaturgia de la forma filmica», publicado en el año de 1929, antes de que radicalizara posiciones.

EISENSTEIN Y MÉXICO

Sergei Eisenstein, Gregori Alexandrov y Eduard Tissé llegaron a México el 5 de diciembre de 1930 con la clara intención de realizar una cinta precisa que mostrara la realidad —costumbres, leyendas y modo de vida— de un país que no conocían personalmente pero del cual tenían, sobre todo el director, referencias claras tras escuchar de boca de Diego Rivera las múltiples historias de su país durante su encuentro en Moscú en el año de 1926 y, posteriormente, en la ciudad de Los Ángeles en 1929.

Será en 1930 cuando Eisenstein llegue a Hollywood tras un letargo europeo de varios meses donde pudo interiorizar un nuevo concepto cinematográfico de corte social y propagandístico que usaría, en la *praxis*, de modo posterior. Allí, desilusionado por los estándares americanos, decidió rescindir el contrato pactado con la pujante Paramount Pictures y emprendió —tras discutir la idea con Rivera, que se encontraba en la misma ciudad realizando el mural *Alegoría de California*, para la Californian School Social Research—⁵ un nuevo proyecto en el cual se sumergió de lleno: viajar a México para rodar un filme de corte social-revolucionario que se

³ Vid.: EISENSTEIN, *op. cit.*, p. 28.

⁴ Vid.: AUMONT, Jacques (2004): *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*, Barcelona, Paidós.

⁵ Vid.: WOLFE, Bertrand D. (1939), *Diego Rivera, his life and times*, New York, Alfred A. Knopf.



habría de llamar *Life in Mexico*. El proyecto, que sería en un principio remitido a Charles Chaplin, lo financió la «Mexican Film Trust» dirigida por Upton Sinclair, que daría al ruso veinticinco mil dólares para cubrir los gastos de su estancia y los gastos de rodaje en aquel país por un periodo aproximado de cuatro meses. A cambio, Eisenstein debería entregar una cinta concluida que sería presentada y vendida en los Estados Unidos al año siguiente.

La llegada del cineasta a la Ciudad de México causó gran sensación entre la élite intelectual y el pueblo llano. El periódico *El Nacional Revolucionario* publicó el 7 de diciembre —tan sólo a dos días de su llegada— que

La fuerza de la personalidad de este genio del arte cinematográfico, hace esperar que el recibimiento que el público de México le haga no tenga antecedente en nuestra historia [...]. La finalidad que persigue [...] es la de filmar una formidable película de carácter cultural para presentar al pueblo de México ante los ojos del mundo tal y como es, con todas sus inquietudes, con todas sus conquistas, con todos sus anhelos. El notable creador ruso hará una película que hable mucho de las conquistas logradas por los Gobiernos de la Revolución en beneficio de las clases trabajadoras, revelando el movimiento social de México [...]. Por primera vez en nuestra historia, un director de personalidad tan recia como la suya, revelará al mundo por medio de la pantalla estupendos aspectos de la vida social y cultural de México, que indiscutiblemente serán de gran provecho para el conocimiento de nuestro país en el extranjero⁶.

El recorrido del cineasta en el país no fue fortuito. De la mano de Diego Rivera, Frida Kahlo, Pablo O'Higgins, Manuel y Lola Álvarez Bravo, entre otros, Eisenstein se insertó en un México básicamente marcado por la huella indigenista de los anteriores, donde primaron las visitas a aquellos lugares «míticos» de la antigua Tenochtitlán y que se verían reflejados en su filme: el canal de Xochimilco al sur de la ciudad, con sus coloridas trajineras, la plaza de toros de La Condesa, hoy desaparecida, o las múltiples representaciones del indígena y de la Virgen de Guadalupe, baluartes iconográficos de la mexicanidad.

De entre estos «mentores» se destacaron principalmente dos, que pasarían a ser reconocidos a la postre en la producción cinematográfica como los asistentes de dirección de la misma: el pintor e intelectual mexicano Adolfo Best Maugard y Agustín Aragón Leyva quienes, de modo conjunto, lograron que en tan sólo cuatro meses el cineasta se adentrara en «el conocimiento de la historia y las costumbres del México indígena»⁷ y que, de modo sobresaliente, comprendiera la realidad de un

⁶ Artículo en *El Nacional Revolucionario*, México, 7 de diciembre de 1930. Vid.: VEGA ALFARO, Eduardo de la (1997): *Del muro a la pantalla. S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, México, Instituto Mexiquense de la Cultura, Universidad de Guadalajara.

⁷ Vid.: RODRÍGUEZ Y MÉNDEZ DE LOZADA, M.^a de las Nieves (2007): «La herencia fotográfica de Tina Modotti y Edward Weston en la obra cinematográfica de Sergei Eisenstein», en *Imágenes. Boletín informativo del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma



Figura 1. Cartel, Que viva México.



Figura 2. Eisenstein, *los peones*, colección Cineteca Nacional.

país que había dejado recientemente la lucha armada y se encontraba en un período de reconstrucción nacional, como lo era el México posrevolucionario.

¡QUE VIVA MÉXICO! E ÍDOLOS TRAS LOS ALTARES: LA TRADICIÓN RECUPERADA

Tanto el filme como el libro —*Ídolos tras los altares*— reproducen de modo atemporal un México mítico y mágico que recupera, en cierta forma, la tradición de un país que recién había conocido y empezaba a asimilar. El filme está realizado y ordenado temáticamente en seis episodios en los que, iconográficamente, recrea los elementos más importantes de la cultura mexicana. Hace uso del lenguaje plástico en boga del momento: el muralismo, que había podido conocer de cerca en la Ciudad y del que se había nutrido por medio de los propios artistas a los que frecuentaba, tanto Diego Rivera como José Clemente Orozco o David Alfaro Siqueiros, sin hacer mención a otros que, desde distintos ámbitos del mundo artístico —fotogra-

de México, 30 de abril de 2007. Disponible en: http://www.esteticas.unam.mx/boletin_imagenes/anotaciones/ano_rodriguez02.html



fía o gráfica— habían dado al cineasta elementos suficientes para poder realizar su Oda a México y a lo mexicano.

Todo parece apuntar que Eisenstein, a su paso por la ciudad de Los Ángeles, visitó a Odo Stade⁸, amigo y dueño de la Librería Hollywood Book Store, donde compró dos libros fundamentales «para entender el proceso de acercamiento del cineasta a la cultura mexicana»⁹: *Tramping Through Mexico, Guatemala and Honduras* de Harry A. Frank e *Idols Behind Altars* de Anita Brenner. Estos libros «de viaje», que se ocupaban mayoritariamente de exponer las maravillas de la cultura mexicana, influyeron al ruso de tal modo que son considerados —sobre todo el segundo— como su guión cinematográfico, debido a que no trabajó en ninguno previo y a que el ejemplar utilizado por él en su viaje a México se encuentra profusamente subrayado con anotaciones sobre la dirección del filme.

Las relaciones iconográficas y conceptuales entre el filme y el libro son claves para entender el proceso de construcción y realización de esta apología mexicana. El libro, que había sido escrito en 1925 —aunque publicado en 1929— bajo la financiación económica del Rector de la Universidad Nacional de México, estuvo profusamente ilustrado con fotografías de Edward Weston y Tina Modotti, a quienes Anita, personalmente, encargó un estudio iconográfico específico sobre la mexicanidad. Así, los fotógrafos emprendieron un viaje de casi seis meses por varios estados de la República —Jalisco, Michoacán o Querétaro, entre otros—, fotografiando lo que para ese momento escondía los preceptos de la identidad nacional, esto es: el arte popular, las piezas de arte prehispánico o los monumentos coloniales. Eisenstein, entonces, empapado del texto y de las imágenes de esta publicación, comenzó a organizar una estructura del filme paralela que le llevó a recuperar la tradición artística mexicana posrevolucionaria de los años veinte —muralismo, fotografía y artesanía—, que se puede advertir en la fotografía de la propia película.

De igual modo, es conocido que el cineasta adquirió —igualmente en Los Ángeles— la edición completa de una revista mexicana editada en formato bilingüe, que se vendía tanto en México como en los Estados Unidos: *Mexican Folkways*. La revista, que versaba sobre las «leyendas, fiestas, arte [y] arqueología»¹⁰, estaba dedicada a recuperar las tradiciones y costumbres mexicanas y durante un rango temporal de doce años favoreció e intervino, de modo paralelo, en la construcción de la identidad nacional con sus artículos de índole antropológico, artístico-popular, etnológico y cultural. Con todo, la revista supuso un apoyo para artistas e intelectuales desde el momento que encontraron en ella un sostén para sus ideas posrevolucionarias. Es por medio de ésta, que Eisenstein conoció —en primera persona— lo que

⁸ Vid.: REYES, Aurelio (2001): «El nacimiento de ¡Que Viva México!», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 78, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 149-173.

⁹ Vid.: RODRÍGUEZ Y MÉNDEZ DE LOZADA, *op. cit.*

¹⁰ *Mexican Folkways*, 1925-1937.

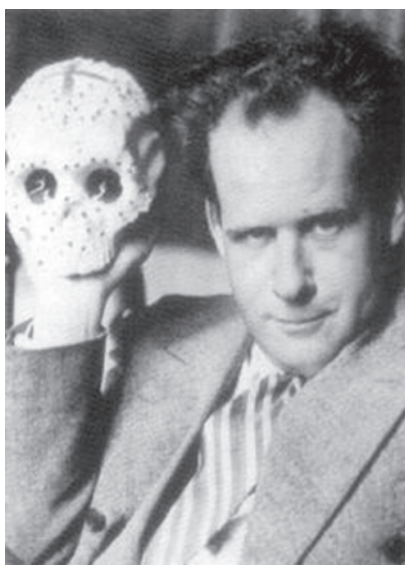


Figura 3. Eisenstein.

los propios artistas pensaban de su práctica y las ilustraciones que conformaban el imaginario visual compartido de la época.

Así, el filme se nos muestra como un mosaico incluyente que, dividido en varios capítulos, sintetiza el alma mexicana que bebe del mundo prehispánico y del español, y que se nos representa bárbaro pero artista, al igual que en el libro de Anita Brenner. Es un mosaico donde se mostraría a un México luchador, hirviente, apasionado, primitivo... facetas que quedarían atrapadas, como si de un sarape se tratase, en un todo armónico, ideal y perfecto que combinaría —estridentemente— una visión de ese México periférico y ‘virgen’ con la representación del México «verdadero» en una gran pintura mural en movimiento.

El filme se estructura en seis episodios que analizaré a continuación¹¹:

-Prólogo [6 minutos aprox.] / Anita Brenner, «Sembradores de Pirámides».

En el comienzo de la cultura mexicana fueron pirámides, culturas milenarias, indígenas y una promesa de eternidad. Es la concepción de un México «inacabado y al mismo tiempo fijo para siempre»¹². En Yucatán, tierra donde se recrea este episodio, todo parece indicar que esa promesa sigue viva en la presencia de aquellos

¹¹ En este ejercicio analítico se puede observar el sistema de estructuración del ruso a partir del capitulado del libro de Anita Brenner.

¹² Vid.: BRENNER, *op. cit.*, p. 10.





Figura 4. Fotograma.

que no quieren pasar, que se funden con sus antepasados recreados en piedra y que ofrecen, de modo vivaz, un testigo para la Historia.

El tiempo del Prólogo está en la eternidad.
Podría ser hoy.
Pudo haber sido hace veinte años.
Pudo ser hace mil años.
Piedras, dioses, pueblo...

Así, en el plano referido en la ilustración número 3, se puede ver —en una composición diagonal— la división icónica entre el lado humano y la eternidad concretizada en los monumentos prehispánicos. La dualidad entre elementos es clara: Eisenstein, imbuido de la teoría del relativismo cultural traída a México por el antropólogo Manuel Gamio, ejerce un paralelismo entre el indígena idealizado del ayer y el de hoy, y lo presenta como la proyección más veraz de la tradición prehispánica. El México de hoy es exactamente igual al de hace dos mil años, porque (según los postulados de esta teoría) el espíritu creativo, artístico y luchador del indígena se ha perpetuado genéticamente. En este sentido, los perfiles acentuados en los planos denotan la referencia del ayer en el presente, la herencia mística de una cultura condenada a sobrevivir.

Eisenstein nos presenta el México mítico, de pirámides milenarias, en unas composiciones que nos recuerdan —visualmente— a las obras que del mismo tema realizó Edward Weston, de modo sobresaliente, diez años atrás. Éstas, majestuosas y



Figura 5. Fotograma.

estáticas, permanecen confundidas con el pueblo que, dispuesto a un lado de las mismas, nos dan el testimonio vivo del modelo pétreo hace dos mil años. Se trata de imágenes alegóricas del México antiguo que, con una intención claramente narrativa, nos contextualiza en la base histórica de su narración.

La referencia al funeral parece ser clara si tomamos en cuenta el asesinato a Felipe Carrillo Puerto, gobernador de Yucatán y líder de la facción socialista de la región. La composición ha sido tomada de un mural pintado por David Alfaro Siqueiros en la Escuela Nacional Preparatoria en el año de 1924, denominado 'Entierro de un obrero' y denota el apoyo social del líder, que remonta a una esperanza de vida. Se vuelve así un obrero sacrificado, un mártir de la Revolución, que da su vida por la causa socialista y la mejora de las condiciones de vida del pueblo maya. Los conceptos de Muerte y Vida serán retomados en una dialéctica necesaria e indisoluble, necesitan el «fin del hombre físico» para que se haga conciencia de la fuerza de su causa y para que ellos vivan de un modo más digno.

-Sandunga [15 minutos aprox.] / Anita Brenner, «La Virgen Morena».

En este capítulo, con los acordes de la Sandunga como único acompañante, se muestra la vida en la región oaxaqueña del Tehuantepec tropical. Las mujeres del Istmo, sin pudores ni agravios preconcebidos, se muestran desnudas, peinándose los cabellos largos y negros, confundándose con la naturaleza que les rodea. Es una concepción primitivista e idealizada del indígena y de su vida, mostrándolos como los 'buenos salvajes' que viven idílicamente en un matriarcado dominado por las mujeres que se reconocen como el baluarte fundamental de la región.





Figura 6. Fotograma.

Aquí el tiempo fluye lentamente para la realización
del susurro del follaje de las palmeras.
El modo de vivir inalterado durante siglos.
Al amanecer, el mundo debe estar lleno
de esta misma indolencia real.

Eisenstein se deleita en los placeres visuales de las mujeres de Tehuantepec, que exóticas y fuertes, son capaces de resguardar el linaje. Son ellas las que custodian el pasado, mantienen las tradiciones y hacen que perduren. La escena del entierro es clave, ya que éstas se mantienen al margen y lo ven pasar como testigos de la Historia, como los magüeyes¹³, grandes, fuertes y longevos. Ellas tienen otra misión mucho más grande, más importante¹⁴.

¹³ Se advierte la concepción de los hombres como un elemento más de la naturaleza mexicana, como una especie endémica que sólo se da en la tierra regional y que perdura, perenne, en la eternidad de la selva oaxaqueña. Las representaciones de los hombres-magüey o de las mujeres-quetzal va a ser recurrente en el mundo plástico de la época aludiendo a la creación del imaginario nacionalista de finales de la década de los veinte.

¹⁴ Cabe citar como referente visual el dibujo hecho por Diego Rivera y que servirá de portada para la Revista *Mexican Folkways*, donde dos atlantes de Tula resguardan el pasado plagado de tradiciones, herencias y fiestas populares.



Figura 7. Modotti, mujer de Tehuantepec, 1929.

Las mujeres comienzan a trabajar a temprana edad, en este episodio se representan laborando en el Mercado donde venden sus artesanías, ataviadas con sus trajes regionales de larga falda con olanes, huipil de colores y rebozo con el que cubren su cabeza; sin contar con los característicos collares de monedas de oro que intercambiarán con su futuro esposo a modo de dote. No cabe decir qué características son aquellas tomas en las que estas mujeres, cargadas con bateas sobre la cabeza, se dirigen a vender al mercado, puesto que esta iconografía, de modo análogo, la había trabajado Tina Modotti desde finales de la década de los veinte.

Eisenstein, de este modo, individualiza la historia en Concepción, una joven que logra casarse con Abundio, con el que tendrá un hijo —sobre el que se perpetuará la herencia de su «modo de vida durante siglos»—.

-Fiesta [21 minutos aprox.] / *Idem.*

Pero la fiesta se impone, representa una celebración anual popular en la que los habitantes de la región se disfrazan de españoles y rememoran la gesta colonizadora en la que se intentó despojar a México de todo aquello que lo conformaba como nación, imponiendo nuevos ritos y creencias que lograron calar en la sociedad de modo fulgurante y que se advierte, sobre todo, en la celebración de la fiesta a la Virgen de Guadalupe, donde se recrea el martirio de Jesucristo o se peregrina de rodillas hacia el Templo Mayor.

A la postre, se ha dudado de esta creencia ciega de los indígenas sobre la religión católica, puesto que en un principio los españoles superpusieron las imágenes de culto católicas a las prehispánicas, demostrándose luego que —en realidad— se diri-



gían a la Iglesia para poder entrar en contacto con las deidades paganas que habían sepultado debajo de las imágenes de veneración católica¹⁵. Esto se advierte claramente en el filme en la presencia del rito dancístico prehispánico que ejecutan delante del retrato de la imagen ante la mirada atónita del Obispo, que preside los actos. Los monjes, que cumplieron una función vital en este proceso, se presentan como los precursores de la introducción obligatoria de la religión y se representan en el filme como ángeles justicieros que están muy lejos de la bondad que les caracterizaba. Esta convivencia de la fiesta religiosa con la pagana determinó, para el soviético, un valor igualmente identitario para la población.

El toreo, como medio de diversión traída por los españoles, se convirtió en una fiesta de ámbito nacional y de gusto popular en poco tiempo. El episodio nos muestra la ritualidad de la práctica, cómo el torero (David Liceaga) se viste poco a poco, pide la bendición a la madre y se encomienda a la Virgen del Pilar —baluarte de la fe española en México— para que lo ayude en su labor, que puede ser mortal.

La estética que guardan estas escenas se corresponden a un gusto hispanófilo, donde los mexicanos, como producto de ese mestizaje cultural y racial, se visten a la manera andaluza, con sombrero cordobés y tocan alegremente la guitarra. La plaza, llena de «manolas» y «castizos», animan al torero que, exaltado por el público, logra marcharse con las ‘Reinas’ de la Corrida a Xochimilco, lugar de esparcimiento público para el pueblo. Estas escenas muestran, de modo bucólico, a las parejas de enamorados que pasean, los hombres que descansan —tumbados en las trajineras— mientras las mujeres tocan la guitarra y le cantan dulces melodías al oído. Es el «México tierno y lírico, pero también cruel» que existía en 1931.

-Magüey [71 minutos aprox.] / Anita Brenner, «Tierra, Petate, Carne».

Ambientado en la época de Porfirio Díaz, el episodio ‘Magüey’ relata la historia de un amor imposible. Uno de los peones de la Hacienda de Tetlapayac lleva a su mujer a vivir con él, pero al presentársela al patrón —práctica común en la época— éste siente deseos de poseerla y la encierra. La muchacha había sido mancillada (‘chingada’) y los peones, exaltados, emprenden una lucha para rescatar a la muchacha y restaurar su honor pero no lo consiguen, resultando muerta la hija del patrón. Ellos serán asesinados cruelmente el día del Corpus Christi, al ser pisoteados por los caballos.

La muerte de estos peones es una representación más de la raza doliente y orgullosa que prefiere morir dignamente antes que huir. Sus cuerpos, semienterrados en la tierra se fragmentan, como la realidad mexicana revolucionaria, se quiebran en un fantástico manejo de la estética vanguardista.

¹⁵ En este sentido, la Madre Tierra —Coatlicue— sería supeditada a la Virgen de Guadalupe, aparecida en el año de 1531 al indio Juan Diego.

-Soldadera [Sin realizar] / Anita Brenner, «Revolución y Renacimiento».

Este episodio quedó inacabado debido a la falta de presupuesto del filme y a la vuelta de Eisenstein a la Unión Soviética. Gregori Alexandrov apunta que lo que el cineasta quería hacer era un gran homenaje a la participación de las mujeres del pueblo, las ‘Soldaderas’, en la Revolución de 1910. En la composición visual de la cinta se denota la utilización, de modo referencial, de las fotografías revolucionarias por excelencia, las de los hermanos Casasola, de las que se tomarían probablemente extractos para poder hegemonizar la trama del proyecto. En éste se exaltarían a los miembros del pueblo ya unificado como los ‘héroes’, primando la figura de las ‘soldaderas’, que se consideraban el «símbolo de México», que educaban a los mexicanos del futuro y que se presentaban como la promesa de un México grande y unido.

-Epílogo o Día de Muertos [6 minutos aprox.] / Anita Brenner, «Posada, el profeta».

Este capítulo fascinó especialmente a Eisenstein cuando, tras la lectura del capítulo de José Guadalupe Posada en *Ídolos*, pretendió expresar «la gran sabiduría de México respecto a la muerte. La unidad de muerte y vida. El fallecimiento de uno y el nacimiento de otro. El círculo eterno. Y la sabiduría aún mayor de México: el goce de este círculo eterno. El Día de los Muertos en México»¹⁶. Eso significaba, de alguna forma, la culminación de todo su trabajo, de todo el filme.

Época: 1931. Lugar: México. Otro día feriado: El Día de Muertos.

En este día, 2 de noviembre, los símbolos de la muerte,

Encima de todo, los cráneos, están en todas partes.

El día comienza con un lamento a los muertos.

Fetejando en cementerios, comiendo sobre las tumbas,

Haciendo el amor entre los matorrales del cementerio.

De las velas y comidas en el cementerio,

A la alegría del carnaval.

Los mexicanos desprecian a la muerte.

Y es más, el mexicano se ríe de la muerte.

El Día de Muertos representa una de las fiestas más importantes para el pueblo mexicano. Se supone que ese día los muertos vuelven de la ultratumba para compartir con sus seres queridos los alimentos y música que le ofrecen en los distintos panteones de la ciudad. Es un día de júbilo en el que los mexicanos, de modo irreverente, se enfrentan y conviven con la muerte, se la comen, bailan con ella, se divierten. La base iconográfica se encuentra en el mundo de José Guadalupe Posada, grabador asociado al Taller Vanegas Arroyo que hizo famosas, a principios del

¹⁶ Vid.: SETON, Marie (1986): *Sergei M. Eisenstein. Una biografía*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 206.



siglo XX, sus representaciones de calaveras con un tono satírico y popular a través de los panfletos que eran repartidos diariamente por la ciudad.

En este episodio, vivos y muertos se confunden detrás de una cadavérica máscara que esconde a los viejos fósiles del antiguo régimen y a los niños que se descubren, con orgullo, los rostros. Niños que se asocian con los hijos de las soldaderas y cuyas manos están destinadas a «forjar un México verdaderamente libre».

En suma, el encuentro de Eisenstein con un país que se encontraba en un proceso de reconstrucción nacional se tornó fundamental para la colaboración en la creación de un imaginario plástico nacional, que había sido estructurado desde el Gobierno del General Álvaro Obregón (1920-1924) con la aportación fundamental del muralismo y de la nueva escuela de pintura mexicana, a la que se sumaron los esfuerzos de la gráfica y la fotografía. A este respecto, la llegada de Edward Weston y Tina Modotti a México, en el año de 1923, fomentó la apertura de un nuevo camino hacia una estética netamente mexicana que, junto al redescubrimiento del arte popular y el desarrollo del movimiento indigenista, logró cuajar una nueva visión que englobaba la recuperación del México precortesiano.

Cuando en 1929 se publicó el libro de Anita Brenner *Ídolos tras los altares*, ilustrado con fotografías de los anteriores, el imaginario quedó asentado en esta nueva visión de 'lo mexicano'. Esta apología había sido utilizada por distintos lenguajes artísticos que influyeron en el filme del cineasta soviético, tal y como el ya citado muralismo o la arquitectura monumental azteca que, una vez en el país, pudo visitar y filmar para su «obra de arte»¹⁷. Él mismo diría que:

De una u otra manera, el mismo gordo Diego, las fotografías de sus frescos [Realizadas por Tina Modotti] y sus coloridos relatos sobre México, encendieron aún más mis ganas de ir allá y mirarlo todo con mis propios ojos¹⁸.

Era una fascinación que le había hecho ocuparse de México y sus indígenas, inaugurando así un nuevo tema en la historia del cine mexicano, que daría rienda suelta al desarrollo del mismo hasta la década de los cincuenta (recordemos las películas de *El Indio* Fernández) o de la misma fotografía, pudiendo retomar la obra de Luis Márquez Romay como uno de los artistas que siguen su línea dentro de la gráfica pero, con una salvedad, y es la de que se retoman los preceptos de la fotografía moderna en el filme de Eisenstein (ya que ésta fue su influencia).

En definitiva, este México re-descubierto por el cineasta y mostrado en el filme, es un México asentado bajo el nopal, a la sombra del águila, que ha resistido a lo largo de siglos tomando de propios y extraños aquello que hoy lo conforma y lo individualiza del que un día fue el 'otro'. Es, sin duda, un México revolucionario.

¹⁷ Vid.: SETON, *op. cit.*, p. 218.

¹⁸ Vid.: EISENSTEIN, Sergei M. (1988): *Yo, memorias inmorales*, México, Siglo XXI Editores, 2 vols., p. 378.