



Anales del Instituto de Investigaciones
Estéticas

ISSN: 0185-1276

iieanales@gmail.com

Instituto de Investigaciones Estéticas
México

Reyes, Aurelio de los
El nacimiento de ¡Que viva México! de Serguei Eisenstein: conjeturas
Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XXIII, núm. 78, primavera, 2001, pp. 149-173
Instituto de Investigaciones Estéticas
Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36907810>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

AURELIO DE LOS REYES
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

El nacimiento de ¡Que viva México! de Serguei Eisenstein: conjeturas¹

HAN CORRIDO RÍOS DE TINTA sobre la película inconclusa de Serguei Eisenstein *¡Que viva México!*, y seguirán corriendo, no cabe duda. Sin embargo, poca es para aclarar o explicar esa obra de uno de los genios de la cinematografía universal, que experimentaba nuevas técnicas, conceptos y estética en cada una de sus películas.

Suele ser difícil conocer la génesis de una obra de arte, si el propio autor no deja un testimonio que lo narre, aunque el artista, incluso, a veces no tiene claros los motivos que lo llevan a la creación. Es de todas maneras interesante intentar establecer la génesis de *¡Que viva México!* con base en la documentación asequible, pues las notas personales de Eisenstein² carecen de la información de abril a noviembre de 1930, en las que no anotó los motivos que lo llevaron a tomar la decisión de hacer la película, y con base en el contexto del ambiente cultural que había en Rusia y Alemania en los años veinte con relación al tema mexicano, para comprender el proceso de su creación.

1. Una versión abreviada de este capítulo se publicó en la revista *Archivos* de la Filmoteca de Valencia, España, en octubre de 2001.

2. Sus notas no son un documento convencional en que anotara sus actividades a lo largo del día, sino lo que le venía a la mente en el momento de tomar la pluma o el lápiz.

Por lo pronto me interesa establecer, en la medida de lo posible, el proceso de la concepción de *¡Que viva México!* a partir de dos expresiones cuyas referidas al Día de Muertos en sus ensayos “Librerías” y “[Encuentro con México]” incluidos en *Yo. Memorias inmorales*.³ Inicié la investigación en las revistas alemanas *Kölnische Illustrierte Zeitung*, *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, *Berliner Illustrierte Zeitung* y *Hamburger Illustrierte Zeitung*, para proseguirla en sus libros conservados bajo la cuidadosa mirada de Naum Kleiman en el Museo Eisenstein de Moscú.⁴ El contenido del artículo, por lo tanto, pone de manifiesto la perspectiva de las revistas alemanas, hasta hoy poco exploradas en el tema de la gestación de la película de Eisenstein sobre México.⁵

No cabe duda de que la Revolución mexicana acercó en los años veinte del siglo xx a México con la Unión Soviética y con la República de Weimar, dadas las afinidades en la búsqueda de la utopía de un gobierno más justo. Ni la consolidación de los radicales en Rusia ni la derrota de Alemania en la Primera Guerra Mundial alteraron las relaciones entre esos países con México. Por el contrario, las fortalecieron. En 1921 Rusia envió una delegación especial ante el gobierno del general Álvaro Obregón, quien, en reciprocidad, no objetó la presencia de una delegación mexicana, representante de los obreros, en la Tercera Internacional. Por otra parte, la neutralidad de México durante la Primera Guerra Mundial, pese a las presiones estadounidenses, mantuvo una gran simpatía de los alemanes hacia México. La inquietud de Eisenstein sobre el tema mexicano encontró un terreno fértil en el periodismo y en el ambiente cultural de la Unión Soviética y de Alemania, donde se desarrolló y donde comenzó a germinar su idea de conocer México.

Para Naum Kleiman, el interés de Eisenstein por México se debe explicar en el

Cosmopolitismo pragmático y estilístico de inicios del siglo [...] y al internacionalismo político y estético de la izquierda propio de los años veinte que suscita-

3. Serguei Eisenstein, *Yo. Memorias inmorales*, México, Siglo XXI, 1988, vol. I, pp. 346 y 378, respectivamente.

4. El viaje de investigación fue posible gracias a una beca de la John Simon Guggenheim Foundation que recibí para el ejercicio 2000-2001.

5. La investigación forma parte de los libros que elaboro actualmente sobre la historia del cine mudo en México, que deben cubrir los años de 1924 a 1932.

ron en el inicio del artista una gran apertura a las diversas culturas: las percibió como parte orgánica de una única multiforme cultura mundial,⁶

pues antes que por México, en su juventud y por razones sentimentales, se obsesionó por Italia.⁷

Eisenstein solía decir que México despertó su imaginación desde su infancia, aunque también cuenta que propiamente su contacto con este país se inició al colaborar en el montaje de la obra de teatro *El mexicano* —basada en el cuento de título homónimo de Jack London— como decorador; paulatinamente asumió un papel más activo, al grado de proponer una pelea real frente al público⁸ y convertirse en codirector, como él mismo lo narró;⁹ también recordaba que el asunto de la obra poco tenía que ver con México porque, salvo la pelea, la acción transcurría en los Estados Unidos; “el asunto se salvaba porque los decorados eran más suprematistas que cubistas (era el año de 1920)”.¹⁰ Pero realmente su interés por México se inició siete años más tarde a través de la muerte, cuando vio unas fotografías del Día de Muertos en una revista alemana, artículo que recortó y guardó en su archivo con la anotación *Berliner Illustrierte* 1927-1928. Más adelante, Eisenstein atribuyó dicho artículo a la revista de la ciudad de Colonia, Alemania, *Kölnische Illustrierte*,¹¹ cuyas fotografías estaban almacenadas vivamente en su memoria:

La impresión se me clavó como una espina.

Como una enfermedad incurable, el irrefrenable deseo de ver todo eso en la realidad.

Y no sólo eso.

6. Naum Kleiman, “Il tempio messicano di Ejzenstejn”, en Camillo Bassotto y Stefano Cavagnis, *Sergej M. Ejzenstejn. ¡Que viva México!*, Venecia, Cineforum Italiano, 1999, p. 25. Traducción mía del italiano.

7. *Ibidem*, pp. 26 y ss.

8. Marie Seton, *Serguei Eisenstein. Una biografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 46.

9. Serguei Eisenstein, “[Encuentro con México]”, en *Yo. Memorias...*, *op. cit.*, vol. I, p. 378. En “Du cinéma en relief” es más explícito sobre esta puesta en escena. Véase *Eisenstein: le mouvement de l'art*, texte établi par François Albera et Naoum Kleiman, París, Les Éditions du Cerf, 1986; incluye bocetos para la escenografía y el dibujo del ring.

10. *Ibidem*.

11. Eisenstein, “Librerías”, en *Yo. Memorias...*, *op. cit.*, vol. I, p. 346.

Sino todo ese país que puede divertirse de manera semejante.
—¡México!¹²

Su interés se convirtió en obsesión.

Su imaginación también la habían nutrido previamente los relatos del poeta y líder de la intelectualidad soviética Vladimir Maiakovsky, quien había estado en México en junio de 1925 y escribió un libro con sus impresiones, aparte de la estrecha relación que había entre el poeta y el cineasta, que motivaría conversaciones sobre México.¹³ Durante esta visita Maiakovsky entabló amistad con Diego Rivera, a quien invitó a Moscú a la celebración del décimo aniversario del inicio de la Revolución rusa, que sirvió para que Eisenstein comenzara su amistad con el pintor, quien le contó vivas historias sobre México y le mostró fotografías de sus murales.¹⁴ También conocía los relatos de John Reed sobre la Revolución mexicana reunidos en *México insurgente*, además de escuchar sus narraciones, pues debió tratarlo con motivo de la filmación de *Octubre*, basada en su relato *Los diez días que conmovieron al mundo*. Asimismo conocía los relatos de Ambroise Bierce. Recordaba que “Alguna vez”, con las tropas de Pancho Villa,

John Reed recorrió México.
Le seguía también Ambroise Bierce [...]
Bierce escribía para su periódico sobre las crueldades de Pancho.
La correspondencia cayó en manos de Pancho.
La correspondencia no llegó a su destino.
Y Bierce... desapareció para siempre de la vista de sus lectores.
Existe la idea de que los huesos de Bierce, en algún lugar, marcan la huella de las campañas de Villa.
Yo quería mucho a Bierce y a Rochefort.¹⁵

12. Eisenstein, “[Encuentro...]”, *op. cit.*, vol. I, p. 377.

13. Véase James Goodwin, *Eisenstein, Cinema and History*, Chicago, University of Illinois Press, 1993, p. 129, y Luis Mario Schneider, *Dos poetas rusos en México: Balmont y Maiakovski*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973.

14. Eisenstein, “[Encuentro...]”, *op. cit.*, vol. I, p. 377.

15. Eisenstein, “Librerías”, *op. cit.*, vol. I, pp. 344-345.

Con seguridad conoció otros relatos escritos y orales sobre México, pues, como queda dicho, en Moscú había una disposición favorable ante el tema mexicano.¹⁶

En “Librerías”, Eisenstein afirma que al hojear accidentalmente la revista *Kölnische Illustrierte Zeitung* dio con las imágenes del Día de Muertos ya referidas, mientras que en “[Encuentro con México]” dice no recordar el nombre de la revista, lo cual no importa mayormente. En todo caso, lo impresionaron tanto que, como ya se dijo, México se convirtió en una obsesión.

Después narra cómo en 1929 encontró en Berlín al escritor Ernest Toller, quien le dio la opción de escoger varios objetos que decoraban sus “pequeñas, pulcras y un poco afeminadas habitaciones”,¹⁷ como recuerdo de esa entrevista.

¿Qué tomar? Si no tomo nada, se ofenderá.

En la pared había un par de litografías de Daumier, juveniles y no muy buenas, en estrechos marcos dorados.

¿Algún pequeño florero?

Busco algo que se encuentre en dos ejemplares...

¡Ahí está!

Un jinete mexicano, juguete de tule trenzado que recuerda por su hechura y técnica de trenzado nuestros rusos *lapti*.

Lo tomo [...]

¡Qué extraño! Después estuve en México durante catorce meses.

Pero de juguetes trenzados tan sólo traje de vuelta el jinete de Toller.¹⁸

Dicho jinete lo acompañó durante su periplo de Berlín a México, pasando por París, Suiza, Bruselas, Londres, Nueva York y Hollywood. El objeto debió de tener una fuerte carga afectiva.

Bueno, también traje un cocodrilo, que después regalé a Kaptista.

Colecciona cocodrilos de todo tipo, imitando en esto a Rutherford.

Traje *pulgas vestidas*. Traje grabados de José Guadalupe Posada y muchas, mu-

16. Para el contexto ruso véase el libro de Eduardo de la Vega Alfaro, *Del muro a la pantalla. S.M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, México, imcine, 1997.

17. Eisenstein, “Crónica de familia”, en *Yo. Memorias...*, op. cit., vol. I, p. 117.

18. A la fecha se conserva en el Museo Eisenstein. Procede del estado de Michoacán, específicamente de la población de Tzintzunzan.

chas cosas más [sarapes, curiosidades de barro, litografías, programas de toros, periódicos, fotografías para el episodio de la Soldadera, libros, revistas, numerosas chucherías de arte popular]. Pero de juguetes trenzados sólo traje el jinete de Toller-Bergner.¹⁹

Pero no es verdad. Existen en su museo otros objetos de tule trenzado. Sin duda se permite esa libertad para destacar la importancia sentimental que tenía para él el juguete al estar relacionado con Toller (había leído algunos libros), con Rusia por la similitud del trabajo del tule trenzado y... con México.

Es probable que ese año de 1929, cuando inicia en Alemania su largo periplo por el extranjero, haya visto no sólo la revista *Kölnische Illustrierte*, sino otras más: *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, *Berliner Illustrierte*, *Hamburger Illustrierte* y otras que no cita, que seguían con atención el desarrollo de los acontecimientos mexicanos.

De todas ellas, tuve oportunidad de consultar sistemáticamente *Kölnische* y *Arbeiter*. La primera —desde su inicio en 1926 hasta diciembre de 1931— no contiene ningún reportaje sobre el Día de Muertos en México. En cambio, la segunda publica, el 16 de noviembre de 1927, un artículo sobre dicha festividad, firmado por el doctor Alfons Goldschmidt e ilustrado con tres fotografías tomadas por Lina, su esposa. El artículo que Eisenstein conservó en su archivo no tiene el título de la revista de la que procede y carece de firma, pero es atribuible al mismo doctor Goldschmidt, pues lo ilustran fotografías acreditadas a su esposa. Por su parte, el prospecto de la revista *Kölnische Illustrierte Zeitung*, número 0, del 14 de julio de 1926, publicó un reportaje sobre otro de los temas eisensteianos: la Villa de Guadalupe, ilustrado con fotografías de Hugo Brehme y reimpresso el 3 de diciembre de 1927, exactamente con las mismas ilustraciones y con el mismo formato que en el número prospecto. Eisenstein estuvo en Berlín unos días en 1926 para la musicalización de *Potemkin* por Edmund Meisel. Tal interés por estas publicaciones ilustradas parece probar la observación de Marie Seton: en estos años, Eisenstein “leía todo lo que le era asequible sobre las artes y las ciencias en Berlín, París, Londres y Nueva York”,²⁰ en particular todo lo relacionado con Hollywood.

19. Eisenstein, “Crónica de familia”, *op. cit.*, vol. I, p. 118.

20. Seton, *op. cit.*, p. 118.

Dichas revistas no eran las únicas que solían ocuparse de México, como ya se dijo, lo cual quiere decir que en el momento de la estancia de Eisenstein en Alemania había, como en Moscú, un ambiente receptivo hacia el tema mexicano por las razones políticas antedichas, a las que se debe agregar la visita del general Plutarco Elías Calles a Alemania durante los meses de agosto y septiembre de 1924.

Aunque la visita de Calles como presidente electo obedecía más a motivos de salud que a un interés político (su médico alemán le recomendó buscar curación a su reumatismo en aguas alemanas), el recibimiento fue apoteósico, tal vez como un gesto de gratitud por la neutralidad de México durante la Gran Guerra. El general Calles correspondió a dicho recibimiento con el fortalecimiento de los lazos culturales y comerciales en crecimiento acelerado a partir del final de la guerra, debido al aislamiento internacional de México, en particular después de la muerte de Carranza: Estados Unidos negó el reconocimiento al gobierno de Obregón hasta 1923, Inglaterra rompió relaciones por el asesinato de su ciudadana Rosalía Evans, Francia y España igualmente habían suspendido sus relaciones y a México no le quedó otra alternativa que Alemania y Rusia.

En Hamburgo, Calles ordenó filmar una película sobre una destacada cooperativa con el fin de apoyar la propaganda para introducir dicho sistema de producción en México; película exhibida fundamentalmente en sindicatos acompañada de folletos explicativos distribuidos entre los asistentes. Donó además, durante su administración, numerosos libros al Instituto Iberoamericano de la Biblioteca Pública de Berlín. Los alemanes, por su parte, correspondieron con el envío de un embajador especial a la toma de posesión del general Calles el 1º de diciembre de 1924, con la exhibición de la película *Mexiko* en enero de 1925²¹ y con la visita, a mediados del mismo año, de un grupo de prominentes hombres de negocios y de la cultura. Ese incremento de las relaciones entre ambos países se refleja en la edición, ese mismo año de

21. Anuncio en *Kinematograph*, Berlín, enero 25 de 1925, núm. 936, p. 47. Película de la que encontré escasas referencias. Producción de Europa Film, A.G., de la expedición antropológica del profesor Hauschild por varias partes del mundo. De la película se dijo: "die Hauptstadt, Tampico, modernes Leben, im alten Lande der Azteken". Posiblemente la tomó Erika Peterkisten, contratada por dicho profesor, pues en una carta al general Calles informó que en Alemania se exhibieron con todo éxito las películas que había tomado en 1924, lo cual hace coincidir con la cronología de dicho filme.

1925, por Hugo Brehme, de su libro de fotografías *Mexiko* (adquirido por Eisenstein en Moscú en 1947), con una visión muy peculiar de México, y del libro *Mexiko*, de Alfons Goldschmidt, profusamente ilustrado con dibujos de Diego Rivera.²²

El mencionado doctor Alfons Goldschmidt, quien vivía en México desde 1923 y era corresponsal de la revista *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, logró en 1925 que la poderosa compañía filmica alemana ufa enviase con aquel grupo a un equipo integrado por el director Adolf Trotz, la actriz Ellen Douglas y el camarógrafo Eugen Hrich, para filmar la película *Tras las huellas de los aztecas*, estrenada en Alemania con el título de *Auf den Spuren der Azteken*.²³ Dicho título fue utilizado posteriormente por Goldschmidt en un libro publicado en Alemania en 1927, profusamente ilustrado con fotografías de su esposa Lina, que abordaba múltiples aspectos de México, el Istmo de Tehuantepec, los murales de Diego Rivera, las esculturas prehispánicas —al indio le dedica el capítulo “Das Martyrium des Indio”—, etcétera. El propio doctor Goldschmidt dirigió una segunda película titulada *Mexiko*, y la camarógrafa alemana Erika Peterkisten solicitó apoyo al presidente Calles para filmar una tercera película titulada igualmente *Mexiko*,²⁴ exhibidas ambas en Alemania en el transcurso de 1928 y 1929. No era, pues, extraño que Eisenstein también topase en Alemania sin querer, como lo afirma, con imágenes de México.

Todavía más: *Arbeiter Illustrierte Zeitung* tenía una orientación marcadamente socialista; de ahí también el interés de Eisenstein en dicha revista, tanto que, se deduce, revisó números anteriores a su llegada —el reportaje sobre

22. Alfons Goldschmidt, *Mexiko*, Bilder von Diego Rivera, Berlin, Ernst Rowohlt Verlag, 1925. En 1923 la agencia informativa alemana Duems editó asimismo un libro en inglés y español titulado igualmente *México*, “Festschrift zur Feier des Jahrestages der Unabhängigkeits-Erklärung der Vereinigten Staaten von México am 16. September 1923.” “Folleto conmemorativo del aniversario de la independencia de los Estados Unidos Mexicanos el 16 de septiembre de 1923.” Edición especial del servicio de informaciones de la Agencia Duems para el comercio alemán y de México, América Central y Meridional, México/Berlin, s.e., 1923.

23. *Kinematograph*, mayo 30 de 1926, núm. 1006, p. 19.

24. El 20 de agosto de 1927 Erika Peterkisten solicitó al presidente Plutarco Elías Calles filmarlo para completar la película que había tomado a partir de mayo de ese año con la ayuda del presidente, quien le concedió pases para los ferrocarriles. No accedió a su petición. Informó asimismo sobre las películas que tomó en 1924, comentadas en la nota 19. Archivo General de la Nación, Ramo Obregón-Calles, julio 20 de 1927.

el Día de Muertos se publicó en noviembre de 1927, casi dos años antes de que llegara a Berlín, en agosto de 1929—, lo mismo que el artículo sobre dicho tema que todavía se conserva en su archivo, el cual, como se dijo, tiene la anotación autógrafa de Eisenstein: ¿1927-1928? Que Eisenstein veía dicha revista, lo prueba el hecho de que guardó en su archivo el número cuya portada era ilustrada por una fotografía de Vsevolod Iliaronovich Pudovkin, el director soviético, publicado en julio de 1929, justo antes de su arribo a la capital alemana.

Entre otros reportajes de *Arbeiter Illustrierte Zeitung* sobre México, encontramos uno, publicado en marzo de 1927, del profesor Goldschmidt sobre monumentos artísticos del país, ilustrado con fotografías de Chichén Itzá, la cúpula de la iglesia del convento del Desierto de los Leones, el acueducto de Los Remedios y del claustro de un convento del siglo xvi; en septiembre informó sobre la política favorable de Plutarco Elías Calles hacia Nicaragua, un desafío al poderío estadounidense. Asimismo, en octubre de 1928 publicó una fotografía de un mitin obrero en el cine Nicaragua de Veracruz, en apoyo a los sandinistas y al que asistió Diego Rivera. Al mes siguiente, informó sobre la producción del pulque, ilustrado con siete fotografías (no puede uno dejar de pensar en el episodio de Tetlapayac que aparece en la película *¡Que viva México!*). En el número 10 de 1929, antes de su llegada a Berlín, la revista anunció el libro sobre Diego Rivera *Das Werk*. Asimismo informó sobre la rebelión del general Escobar contra el gobierno y sobre la guerra cristera, originada por la inconformidad del campesinado católico, apoyado por el clero, contra la política del Estado hacia la Iglesia.

Las fotografías de Tina Modotti, publicadas a partir de 1928 para ilustrar artículos y portadas de *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, constituyen otro motivo de interés de la revista. El 14 de marzo de dicho año apareció en la portada, acreditada falsamente a Fritz Bach —otro de los corresponsales en México—, la fotografía de un niño con un sombrero cuya textura recuerda el trabajo de tule tramado del caballito mexicano, que Toller regalará a Eisenstein un año después, y un artículo sobre la violenta campaña para la sucesión presidencial de 1928, en la que contendieron los generales Arnulfo Gómez y Francisco Serrano contra su homólogo Obregón. Dicho artículo viene ilustrado con dieciséis fotografías de Tina, entre otras la emblemática con la mazorca y la hoz con el siguiente pie: “Symbol der mexikanischen Bauern revolutionäre”; aunque no se acreditan a Tina y el tamaño todavía es pequeño, desempeñan una función secundaria, meramente ilustrativa, y no son el objetivo mismo de la

plana o del artículo, como lo serán después al publicarse en las portadas debidamente acreditadas o al incrementar su tamaño. En octubre de ese mismo año, la revista publicó en la portada la fotografía de un hombre montado a caballo con rifle en la mano y canana muy visible, sin autor, presumiblemente de Tina, así como un reportaje ilustrado con once fotografías, a mi juicio también de Tina, sobre la violencia ocasionada por la lucha por la tierra. La más impresionante es la de ocho muertos en sus respectivas cajas, con un coro de patéticas mujeres dolientes. Otra de ellas muestra a Diego Rivera con la pancarta de la Liga Nacional Campesina “Tierra y Libertad”. Los números 19 y 37 de 1930 incluyen niño con biberón y mujer con niño. El primero por lo menos salió cuando Eisenstein todavía no partía a los Estados Unidos. Posteriormente la revista publicó en la portada más fotografías de Tina, entre otras el retrato de su compañero sentimental Julio Antonio Mella, asesinado en la ciudad de México por agentes del gobierno cubano por militar en el Partido Comunista.

A mi juicio, es temerario hablar de una posible influencia de Tina Modotti sobre Eisenstein. Posiblemente Eisenstein vio esas fotografías y otras más que ilustraban, junto con imágenes de Edward Weston, *Idols Behind Altars* de Anita Brenner —al que nos referiremos más adelante— y las almacenó en su memoria, como todo genio creador. Ambos artistas atravesaban por una etapa coincidente: la de la fotografía conceptual o emblemática, abstracta o intelectual. Tina en foto fija, Eisenstein en cine, en particular en las películas *Octubre* y *Lo viejo y lo nuevo*, que habían motivado su visita a Berlín para su musicalización. El cine —decía—

debe ser absoluto en cuanto a su material, auténtico en su presentación, emotivo y patético en su forma.²⁵

No soy un realista. Soy un materialista. Creo que las cosas materiales, la materia misma, nos dan las bases de nuestras sensaciones. Me aparto del realismo para ir hacia la realidad.²⁶

Si bien parece haber habido un contacto entre Eisenstein y Tina Modotti en Moscú en 1933, en apariencia no mostró interés por las fotografías de Tina,

25. Seton, *op. cit.*, p. 123.

26. *Ibidem*, p. 115.

pues las vio no solamente en el libro de Anita Brenner, sino en *Mexican Folkways*, revista de la que adquirió una colección casi completa en Los Ángeles en noviembre de 1930 y que solía publicar bastante material fotográfico de Tina; en particular, en 1927 publicó la fotografía de canana, hoz y mazorca; asimismo, difundió fotos de máscaras y de murales. En cambio se interesó vivamente en Weston, del que pidió fotografías de máscaras y del que conservó el retrato hecho a José Clemente Orozco y la fotografía del chile poblano, recortada de una revista para anexarla a sus memorias.

Por su parte, *Kölnische Illustrierte Zeitung*, además del reportaje sobre la Villa de Guadalupe ya mencionado, publicó, entre otros asuntos relacionados con México, fotografías del fusilamiento del general Arnulfo Gómez, el candidato a la presidencia opositor a la reelección del general Álvaro Obregón, acusado de levantamiento contra el gobierno; informó sobre la visita de Lindbergh a México, de su recibimiento y de su paseo por Xochimilco;²⁷ en septiembre de 1928 informó también sobre la rebelión cristera en un artículo ilustrado con una fotografía de Enrique Díaz de los cadáveres de los cristeros colgados de los postes de los cables de la luz eléctrica a lo largo de una carretera, cuyo fin se pierde en el infinito;²⁸ una copia de la misma fotografía se utilizaría para ambientar la presentación de Grigory Alexandrov de su versión de *¡Que viva México!*, muy posiblemente llevada por Eisenstein a Moscú. Dicha revista informa, como su colega, sobre la rebelión del general Escobar e ilustra el artículo con cinco fotografías conseguidas a través de Associated Press.²⁹ Incluye un artículo sobre la campaña electoral de José Vasconcelos a la presidencia de la República en diciembre de 1929, ilustrado con fotografías de Rudiger.³⁰

Además de la afinidad ideológica con ambas revistas ilustradas, en particular con *Arbeiter*, vocero del Partido Comunista Alemán, había otra poderosa razón para llamar la atención de Eisenstein: ambas registraron su llegada a Berlín con el objeto de musicalizar *Lo viejo y lo nuevo*.³¹ Y de acuerdo con

27. *Kölnische Illustrierte Zeitung*, enero 21 de 1928, p. 88.

28. *Ibidem*, septiembre 22 de 1928, p. 1212.

29. *Ibidem*, abril 6 de 1929, pp. 440-441.

30. *Ibidem*, diciembre 21 de 1929, p. 1667.

31. *Kölnische Illustrierte Zeitung* registra la presencia de Eisenstein en Berlín en su número 35 del 31 de agosto de 1929, p. 126, mientras que *Arbeiter Illustrierte Zeitung* en el número 43 de 1929, de octubre.



Figura 1. En la filmación del episodio inspirado en la obra *Entierro de un obrero*, de David Alfaro Siqueiros. Archivo Estatal de Literatura y Arte de Moscú.

Marie Seton, en Eisenstein había surgido una nueva pasión: la de recopilar información publicada por periódicos y revistas sobre él mismo, material custodiado en la actualidad por el Archivo Estatal de Literatura y Arte de Moscú³² y en su museo.

Sin duda dichas revistas nutrieron y alimentaron su curiosidad y su pasión por México, y contribuyeron a fijar en su mente por lo menos cuatro de los temas que desarrollaría después, relacionados con la política y el folklore popular:³³ el Día de Muertos, la Villa de Guadalupe, el tema de la hacienda pulquera y el título de la película, por lo menos. Centrémonos en los dos

32. El archivo de Eisenstein lo integran más de cinco mil documentos. Algunos artículos los compiló el propio Eisenstein, otros los han agregado posteriormente con el rubro general de Eisenstein. No me parece que se conserve íntegramente todo lo recopilado por el artista. Sin embargo, es posible observar algunos recortes anotados por él o por Marie Seton, como los incidentes ocurridos durante una de sus conferencias en París y Londres, utilizados para nutrir su *Yo. Memorias inmorales* y su biografía, respectivamente.

33. Me refiero exclusivamente a estas dos por haber sido citadas por el propio Eisenstein, por lo menos la *Kölnische Illustrierte* y, por deducción mía, *Arbeiter Illustrierte Zeitung*.

primeros: vale la pena recordar que Eisenstein prolongó paulatinamente el tiempo de su permanencia en México, en la medida que redondeaba su idea de la película, en la que los temas del Día de Muertos y las festividades de la Villa de Guadalupe el 12 de diciembre, aniversario de las “apariciones” de la Virgen, tienen capital importancia. Originalmente se comprometió a terminarla en el transcurso de tres meses, plazo que alargó a seis, a doce y hasta quince meses.³⁴ Arribó a México acompañado de Grigory Alexandrov, su asistente, y de Eduard Tissé, su camarógrafo, el 7 de diciembre de 1930, todavía sin idea clara de la película, y el 11 de diciembre inició la filmación en Tacuba y la continuó el día siguiente en la Villa de Guadalupe retratando a los indígenas que concurrían a las fiestas guadalupanas. De cumplir el plazo de tres meses que fijó inicialmente, no hubiera captado los festejos del Día de Muertos, que se llevan a cabo cada 2 de noviembre, ni hacer *retakes* de los del 12 de diciembre, pues ambos temas adquirieron importancia en la medida en que precisó su idea de la película. Por otra parte, las fiestas guadalupanas del 12 de diciembre de 1931 tenían particular importancia por conmemorar el aniversario número cuatrocientos de las “apariciones”. Eisenstein se preparó debidamente para ambas ceremonias. Para el Día de Muertos se documentó ampliamente en la obra de José Guadalupe Posada, del que compró numerosos grabados, así como la publicación circunstancial, conservada en su museo, de *Las profecías de la Madre Matiana*, “viriles voces de ultratumba. Los hombres que fueron y los que son actores en el desarrollo político de la República”. En cuanto al tema guadalupano adquirió en 1931, antes de la festividad, varios folletos alusivos: *La madre de Dios. Génesis e historia de Nuestra Señora de Guadalupe*, de Jesús Amaya; *México y la Guadalupeana. Cuatro siglos de culto a la patrona de América*, editado por el Arzobispado de México; *Guía oficial del peregrino guadalupano para las fiestas del IV Centenario de la Aparición de la Virgen*, estos dos últimos adquiridos el 21 de noviembre. No me cabe duda de que las revistas *Arbeiter Illustrierte Zeitung* y *Kölnische Illustrierte Zeitung*, además de lo que hubiese ya conocido, contribuyeron al germen de ambos temas.

El 8 de mayo de 1930 partió para Hollywood vía Nueva York, donde permaneció con su equipo de filmación, Alexandrov y Tissé, hasta el 2 de junio. El día tres, en Chicago,

34. Para conocer detalles, véase el libro de Harry M. Geduld y Ronald Gottesman, *Serguei Eisenstein and Upton Sinclair: The Making and Unmaking of Que Viva Mexico!*, Londres, Thames and Hudson, 1970, p. 227.

recorrieron las pequeñas calles, las pobres calles lóbregas: West Madison rebosante de vagabundos, Maxwell Street con sus mercados, Halsted Street llena de mexicanos de caras llamativas, y el *ghetto* negro, donde la belleza y el ritmo físico de los negros cautivó a Serguei Mijailovich.³⁵

El 13 de junio estaba en Nuevo México, donde se detuvo algunos días para visitar el Gran Cañón; compró una postal que envió al crítico francés Léon Moussinac.³⁶ Debió de llegar a Hollywood alrededor del 17. En su mente tenía la idea fija de visitar México, porque antes de reportarse con los estudios visitó Tijuana, según un artículo de Morris Halprin publicado en el *New York Times*,³⁷ el 18 de junio compró en la librería Holmes Brook Co. de Los Ángeles un manual para aprender español³⁸ y el 20 llevó a cabo su visita, de la que conservó el folleto de la agencia turística. Tijuana lo decepcionó.

El 23 de octubre de 1930, en Nueva York, por acuerdo mutuo, terminó su contrato con Paramount Public Corporation sin haber filmado ninguno de los guiones que propuso a la compañía. Había fracasado.³⁹

Es difícil saber, si Eisenstein no lo dijo en sus notas personales, en qué momento nació su idea de filmar una película sobre México. Mientras negociaba en Nueva York, compró algunos libros significativos, tres de los cuales nos interesa comentar: el 12 de septiembre adquirió *Negro Drawings* de Miguel Covarrubias, caricaturista mexicano de notable relieve en Nueva York en los años veinte, con dibujos e ilustraciones del propio Covarrubias, sin duda por compartir el interés sobre la manera de vivir de la población negra; recuérdese que en Chicago se hizo conducir a los *ghettos*. Miguel Covarrubias satisfizo con su aguda observación y su buen dibujo esa inquietud; lo más interesante del ejemplar es la inserción, supongo que por el propio Eisenstein,

35. Seton, *op. cit.*, p. 164.

36. *Ibidem*, p. 165.

37. Citado por Geduld y Gottesman en *op. cit.*, p. 227.

38. Su biblioteca conserva otros dos manuales para aprender español editados en Londres, en los que, contra su costumbre, no anotó lugar y fecha de adquisición. Es probable que los obtuviera durante su visita a dicha ciudad, pues informó al periodista F.M. Avarar, quien lo visitó hacia 1944 en Moscú, antes del inicio de *Iván el Terrible*, que antes de partir hacia Hollywood estuvo a punto de visitar España, invitado por una admiradora perteneciente a la aristocracia, según un recorte periodístico sin fecha y sin título de la publicación de la entrevista, conservado en la carpeta 1923, núm. 1, núm. 2827 del Archivo de Eisenstein en el Archivo Estatal de Literatura y Arte de Moscú.

39. Seton, *op. cit.*, p. 185.

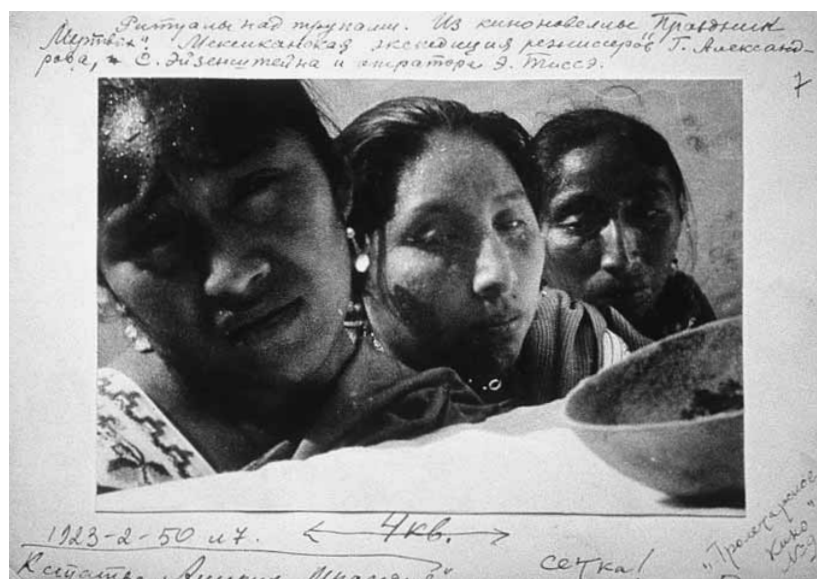


Figura 2. Fotografía con anotaciones del propio Eisenstein. Archivo Estatal de Literatura y Arte de Moscú.

de un separador en la lámina IX,⁴⁰ del dibujo a línea del rostro de un negro, tal vez prueba de que le gustó el estilo de Covarrubias.⁴¹ El 17 de septiembre, cinco días después de adquirir *Negro Drawings*, compró *The Magic Island*, de W.B. Seabrook, sobre la población de la isla de Haití, con ilustraciones muy semejantes a las de Covarrubias de la población negra.⁴² Todavía en Nueva

40. Posiblemente insertó el separador cuando preparaba un artículo sobre el dibujo para Anita Brenner.

41. Años después, en 1947, cuando creyó que podría terminar su película, Eisenstein compró en Moscú otros dos libros de Covarrubias: *Mexico South. The Isthmus of Tehuantepec* y, el 31 de septiembre, *Island of Bali*, este último por lo que significaba un libro de Covarrubias: autoría total incluidos dibujos y pinturas.

42. Según Marie Seton, en el transcurso de 1931, seguramente mientras trabajaba en su película en México, tuvo la idea de filmar una biografía de Toussaint Louverture, el libertador de Haití, después de leer el libro *El cónsul negro*, de Vinogradov.

York, el 1º de noviembre de 1930, y ya prácticamente en camino hacia Hollywood, compró *Here Comes Pancho Villa. The Anecdotal History of a Genial Killer*, de Louis Stevens.

Tal vez durante el viaje en tren de Nueva York a Hollywood la lectura del libro sobre Pancho Villa estimuló su idea sobre México. Tenía el propósito de regresar a Rusia por Japón, embarcándose en San Francisco, pero encontró a Robert Flaherty, quien le platicó sobre México con entusiasmo; de ahí tomó la decisión de hacer la película. En el puerto encontró a Diego Rivera, le insistió en hacer la película *Life in Mexico*, título homónimo del libro (ampliamente conocido en México) con el que se publicaron en el siglo xix las impresiones sobre México de la marquesa Calderón de la Barca, esposa del primer embajador de España en México.

La conversación con Flaherty, ratificada por Rivera cambió su destino. Regresó a Hollywood y empezó a adquirir literatura sobre México; el 11 de noviembre consiguió el número diez de la revista *Mexican Folkways*, editada por Frances Toor, correspondiente a los meses de diciembre de 1925 y enero de 1926. Se dice que buscó a Chaplin para comentarle su deseo de hacer un filme independiente ambientado en México, quien le sugirió contactar al novelista Upton Sinclair, quien, por cierto, el 25 de octubre le había enviado una pequeña carta en cuanto se enteró de la ruptura del contrato con Paramount. Con éste llegó al acuerdo de filmar una película “tentativamente titulada *Mexican Picture*”,⁴³ Para documentarse, compró con seguridad en la librería Hollywood Book Store de su amigo Odo Stadel, entre otros dos libros sobre México, el 26 de noviembre de 1930, *Tramping Through Mexico, Guatemala and Honduras*, de Harry A. Frank, y, cuatro días después, el 1º de diciembre, cuando tenía un pie en el estribo del tren que lo conduciría a México, *Idols Behind Altars*, de Anita Brenner, ilustrado con fotografías de Tina Modotti y Edward Weston, que sería fundamental para su proyecto.

Tal vez por el descubrimiento que le hizo de Brenner, Eisenstein quedó muy complacido con Stadel, quien participó en “las legendarias y fantásticas campañas de ese ‘Hombre Malo’” de la Revolución llamado Francisco

43. Geduld, *op. cit.*, p. 22.

Villa.⁴⁴ Y dice: “Camino hacia el tren, que me llevará a pasar catorce meses en el país de Pancho Villa y Zapata, voy a despedirme de Stade./ Por última vez dejo su pequeño almacén.”⁴⁵

La guionista Salka Viertel condujo el automóvil que lo llevó con sus camaradas hasta la estación ferroviaria. Allí, un pequeño grupo que incluía a Upton Sinclair y a su mujer, a Seymour Stern, a Christel Gang y a unos pocos periodistas, se reunió para ver la partida del “hombre cuyas películas habían arrasado Europa como una tormenta”.⁴⁶

Seymour Stern recordó vivamente la escena en la estación:

El conductor del tren llamó dos veces: “¡Todos a bordo!” Estaba de pie cerca del grupo, y a la segunda llamada de “¡Todos a bordo!” se volvió hacia Eisenstein y muy cortés y tranquilamente le dijo: “Estamos saliendo ya.” Grisha y Tissé estaban ya en el tren. Tissé corrió excitadamente hacia el extremo del vagón y llamó a Serguei en ruso. Entonces Eisy subió. Caminó por el vagón hasta su ventanilla, que estaba hacia el centro, y saludó a todos los que podía ver. Parecía un niño. Cuando pienso en él ésa es la “imagen” que surge en mi mente.⁴⁷

El libro de Anita Brenner significó el punto de partida para la gestación y desarrollo de su idea de la película. Con seguridad lo leyó durante los tres días que duró su viaje en tren de Hollywood a México, pero, a pesar de la importancia que tuvo para él, no lo menciona en su ensayo “Libros para el camino”.⁴⁸

Si viaje a un sanatorio.
Si viaje de una ciudad a otra.
Si viaje a un balneario.

44. Eisenstein, “Librerías”, en *Yo. Memorias...*, *op. cit.*, vol. I, p. 344.

45. *Ibidem*, p. 346.

46. Seton, *op. cit.*, p. 189.

47. Citado por Seton, *ibidem*.

48. Eisenstein, “Libros para el camino”, en *Yo. Memorias...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 360 y ss.

Si a una expedición cinematográfica o de lugar en lugar, siempre hay una pregunta que me inquieta ante todo:

Qué libros-acompañantes irán conmigo.

Me es indiferente la discordancia entre la corbata y los calcetines, el color del sombrero o la hechura del traje (¡si no son los de una película sino los míos!).

Pero un libro debe entretenerse con otro en el camino, de la misma manera como se entretienen los ramos de despedida o de viaje.

El supuesto paisaje tampoco carece de influencia en la elección del libro.

A menudo no por armonía sino por contraste.

El libro y el camino.

Un camino a través de las páginas y un camino a través de las montañas, estepas y llanuras.⁴⁹

Pese a la armonía que hubo entre el libro de tema mexicano y el paisaje que recorrió de Ciudad Juárez a la ciudad de México, no mencionó el libro en ese ensayo, ni en el ensayo “Encuentro con libros”; no obstante éstos, dice:

me son valiosos no tanto por sí mismos, como un conjunto de ideas en las que están envueltos para mí, si no por una página a veces casual, acosada por capítulos poco interesantes que me son indiferentes, por una línea aislada, perdida entre las páginas dedicadas a otros problemas.⁵⁰

En el trayecto del camino de Hollywood a México debió haber una comunión entre lector, texto y paisaje que lo llevaría casi al éxtasis, pues cuenta que cuando leía en los trenes “a menudo me quedaba dormido con el libro en las manos y un caramelo entre los dientes”.⁵¹ Y el libro de Brenner casi no tiene página sin acotación o subrayado de Eisenstein. Tal vez cuando redactó o concibió los ensayos en que habla de su experiencia mexicana para sus memorias en junio de 1946,⁵² México seguía siendo una herida tan dolorosa que prefirió omitir cualquier referencia al libro de Brenner.

49. *Ibidem*, p. 360.

50. Eisenstein, “Encuentros con libros”, en *Yo. Memorias...*, *op. cit.*, vol. I, p. 326.

51. *Ibidem*, p. 361.

52. Acotación de Naum Kleiman en notas al ensayo “Libros para el camino”, en *Yo. Memorias...*, *op. cit.*, vol. I, p. 451.

El ejemplar en su biblioteca merece un estudio por los subrayados, las acotaciones marginales y los comentarios anotados por el propio Eisenstein. Anita Brenner se lo dedicó en la ciudad de México en el transcurso de 1931: “this book about great artists was writted (*sic*) for greater artists like S.M. Eisenstein to whom it is inscribed”. Con seguridad Eisenstein tomó dicho libro como la Biblia por no tener un guión previo; le brindaba una explicación, un asidero, para enfrentarse a un complejo organismo y ordenar las imágenes que comenzó a tomar sobre la marcha; y, además, Anita Brenner se esforzaba por comprender la complejidad de ese país que a ambos había cautivado, pese a sus contrastes sociales, a su mugre, a su basura:

Algo del jardín del Edén queda frente a los ojos cerrados de quienes han visto, alguna vez, las ilimitadas extensiones mexicanas. Y tenazmente te persigue la idea de que el Edén no estuvo en algún lugar entre el Tigris y el Éufrates, sino por supuesto, aquí, ¡en algún lugar entre el golfo de México y Tehuantepec!

Esto no lo puede impedir ni la mugre de las ollas con comida que lamen los perros sarnosos que pululan alrededor, ni el soborno generalizado, ni la desesperante irresponsabilidad de la torpe apatía, ni la indignante injusticia social, ni el desenfreno de la arbitrariedad policial, ni el atraso secular junto a las más avanzadas formas de explotación social.⁵³

Ambos padecían “el mal mexicano”. “Las personas que han estado en México se encuentran como hermanos.”⁵⁴

Vale la pena transcribir algunos párrafos del libro de Anita Brenner acotados por Eisenstein:

Mexico is a peculiar place. It is a fact that beings with the very contour of the land, to into sudden transition, *from the most luxuriant tropics to the gray, arid, rock-built heights around volcanoes*. Mexico is made up of three planes: the hot lands, the cool or temperate, and the cold. They cut into and across each other so that you may stand on the top of a canyon and see snow and the mountain above you, while thousands of feet just under you, coffee and bananas grow.⁵⁵

53. Eisenstein, “[Encuentro con México]”, *op. cit.*, vol. I, p. 379.

54. *Ibidem*.

55. Anita Brenner, *Idols Behind Altars*, Nueva York, Copyright 1929 by Payson and Clare Ltd., Second Printing, 1929, p. 13.

Ever recurrent in Mexican thought, is this concern with the sheer fact of life. Life shifting from one form to another, and all still the same; movement defined by stops; light endlessly becoming darkness, plants and people of necessity dying, at a definite fixed point to be reborn. Hence the constant considering of death, and hence the Mexican messiah.⁵⁶

Estos párrafos le sugirieron las diversas historias (*stories*) que entretejerían la historia (*story*) de la película, diversas en tiempo, lugar y sujeto.

Un párrafo en particular se fijó en su mente para la concepción gradual de la película, puesto que la idea de la misma la desarrolló sobre la marcha como sobre la marcha comenzó a tomar imágenes. Primero la concibió como una sinfonía, luego como un mural:

Mexico resolves itself harmoniously and powerfully as a great symphony or a great mural painting, consistent with itself, not as a nation in progress, but as a picture, with certain dominant themes [...]⁵⁷

El 10 de diciembre llegó a la ciudad de México acompañado por su equipo de filmación, integrado por Grigory Alexandrov y Eduard Tissé. De sus primeras declaraciones a un reportero se desprende que efectivamente todavía no tenía idea de cómo iba a ser su película:

Durante un mes aproximadamente me dedicaré a estudiar el ambiente mexicano, y después procederé a la manufactura de la película basada en el 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 famosas ruinas de Chichén Itzá, y mi interés por el folklore local es enorme.⁵⁸

Fue más explícito con el reportero de *El Nacional*: “No tengo alguna idea preconcebida de antemano de lo que mi cinta será.”⁵⁹

⁵⁶. *Ibidem*, p. 5.

⁵⁷. *Ibidem*, p. 15.

⁵⁸. *El Universal*, diciembre 9 de 1931, p. 1.

⁵⁹. *El Nacional*, diciembre 11 de 1931, p. 1.

Paulatinamente adquirió libros que le ayudarían a redondear su idea de la película. El día 10 compró la novela de Mariano Azuela *Los de abajo*, traducida al inglés por F. Munguía e ilustrada por José Clemente Orozco, que nutriría el episodio de “La soldadera”. El día 11 el equipo estuvo en Tacuba, donde encontraron unos magníficos Cristos arrumbados en la sacristía del convento del siglo xvi; luego visitaron Azcapotzalco, y de ahí se dirigieron a la Villa de Guadalupe, según testimonio de Agustín Aragón Leiva, que los acompañaba en el vehículo, muy posiblemente como traductor.

Eisenstein sorbía con fruición el aire alegre del campo y vibraba con la emoción del panorama [...] era una tarde espléndida [...] en el marco de un horizonte suntuoso. Yo, afortunado con la compañía del ruso, favorecido por la suerte de escuchar su silencio fervoroso.⁶⁰

En la Villa de Guadalupe presenciaron la llegada de los peregrinos, quienes comienzan a llegar desde los primeros días de diciembre para festejar la aparición el día 12. Regresaron a la ciudad de México. El 12 en la madrugada nuevamente se dirigieron a la Villa, para atestiguar las “mañanitas” a la Virgen. Prosigue Aragón Leiva:

La alborada nos sorprendió en el Cerrito a las puertas del Santuario. Los peregrinos cantaban sones de ofrenda. El sol vino a iluminar el más hermoso panorama de muchedumbre mexicana vestidos ya para la danza [...]

A las siete, Eisenstein había empezado su prodigiosa labor, con la misma sencillez con la que la inicia un trabajador cualquiera. Nada de los esoterismos, histerismos y complicaciones que yo he testificado en el seno de la cinematografía de California [...]⁶¹

Obras complementarias al libro de Brenner las compró en diciembre de 1930 y en el transcurso de 1931. El 15 de ese mes de diciembre adquirió *Las obras de José Guadalupe Posada* de Frances Toor, la editora de *Mexican Folkways*. Otros libros importantes para su proyecto, *Mexico. The Land of Unrest*, de

60. Agustín Aragón Leiva, “Eisenstein en México”, en *Cinelandia*, enero de 1931. Consultado en el archivo de Eisenstein custodiado por el Archivo Estatal de Literatura y Arte de Moscú. Rollo de microfilm 1923 N.717 2 1973.

61. *Ibidem*.

Henry Baerlein; *Mexican Maze*, de Carleton Beals; *Mexico* y *Mexico and its Heritage* de Ernest Gruening. Adquirió el primero el 31 de enero de 1931, el 9 de junio de 1931 el segundo y el tercero en el transcurso de 1931. Desde luego obtuvo más literatura sobre México, por compra o regalo de los autores; baste por lo pronto anotar estos títulos por contener el mayor número de subrayados y acotaciones.

Hasta el momento no conozco un documento donde Eisenstein manifestase el proceso seguido en la concepción de su película. Posiblemente en sus notas personales se pueda rastrear con mayor precisión. En la literatura asequible dicho proceso no es suficientemente claro, como tampoco en la correspondencia alrededor del rodaje de la película intercambiada sobre todo entre Upton Sinclair, responsable de enviar los fondos; Hunter Kimbrough, productor ejecutivo, y Eisenstein; en marzo de 1931 se trasluce que este último, como se lo propuso, después de filmar en la ciudad de México, Acapulco, Oaxaca y Tehuantepec, y de haber partido a Yucatán, ya tenía una idea básica de la película. Kimbrough comunicó a Sinclair que según Eisenstein la película sería “una sinfonía” de México; tenía la idea de usar una orquesta para estructurar el filme. Una banda musical tocando “instrumentos nativos” debía iniciarla; cada uno de los instrumentos regresaba a su respectiva sección de México. Cada sección tenía su historia. Al final la orquesta debía aparecer toda junta otra vez, tocando la misma música del inicio.⁶² Idea surgida, desde luego, por la lectura del libro de Brenner, y específicamente del párrafo citado. Un mes después, el 15 de abril de 1931, sin desechar la idea de la sinfonía, Eisenstein proponía la película como un sarape mexicano:⁶³

¿Usted sabe lo que es un “sarape”? Un sarape es la manta listada que lleva todo el indio mexicano, el charro mexicano, todos los mexicanos, en una palabra. Y el sarape podría ser el símbolo de México. Igualmente listadas y de violentos contrastes son las culturas de México, que marchan juntas y, al mismo tiempo, media un abismo de siglos entre ellas. Sería imposible urdir ningún argumento, ninguna historia completa a través de este sarape, sin que resultara falso o artificial. Y así tomamos, como motivo para la construcción de nuestro filme, esa proximidad independiente y contrastante de sus violentos colores: 6 episodios⁶⁴ que

62. Geduld y Gottesman, *op. cit.*, p. 60.

63. *Ibidem*, p. XXVII.

64. El número de episodios fluctuó entre 5 y 8, y finalmente lo dejó en 6.



Figura 3. México cobijó a Eisenstein. Archivo Estatal de Literatura y Arte de Moscú.

se suceden, diferentes en carácter, en gentes, animales, árboles y flores. 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 mexicanos.⁶⁵

En septiembre Eisenstein culminó la versión en ruso, el 5 tuvo la traducción al inglés y el 18 al español, versión que presentaría ante las instancias del gobierno mexicano. En octubre se expresó con mayor claridad sobre las seis historias sugeridas en el texto anterior, además de concebir la película como un mural de Diego Rivera en Palacio Nacional.

65. Serguei Eisenstein, "Primer bosquejo de *¡Que viva México!*", en *El sentido del cine*, 3ª ed., México, Siglo XXI, 1986, p. 189.

Como esas pinturas, nuestra película retratará la evolución social de México desde la antigüedad al presente cuando emerge como un país moderno y progresista, de libertad y oportunidades.⁶⁶

Seis historias “no indecentes”, “como un Boccaccio mexicano”:⁶⁷ el prólogo, al que tituló “Calavera”, la “Sandunga”, “Maguey”, “El milagro”, “La soldadera” y el epílogo que mostraba al México contemporáneo. Alterará la secuencia de las mismas, pero tenía ya la idea que prevalecerá, perfeccionándola, sin desechar las ideas anteriores, surgidas de la lectura del libro de Brenner y de su experiencia de recorrer diversas regiones del país.

Una versión más completa del argumento la publicó *Experimental Cinema* en 1932, después de su fracaso. Una segunda versión la dio a conocer en 1947; es la que ha circulado con mayor intensidad.

El primer boceto fue naturalmente muy superficial [el de la concepción como una sinfonía]; carece de precisión y de detalles, tanto en su finalidad como en sus tendencias.

Por otra parte, al estar destinado al grupo del que Upton Sinclair era líder, este sumario estaba intencionalmente limitado a las generalizaciones, porque el grupo que financiaba la expedición temía, más que ninguna otra cosa, cualquier contenido “radical” del filme.

Por otro lado, el guión fue examinado con no menor cuidado por los censores del gobierno mexicano.

Todo estudio detallado de problemas sociales (la relación entre los hacendados y los peones, la represión de los peones rebeldes) provocó el disgusto de los censores.

Cuando alegamos que solamente una demostración bastante precisa de la lucha de clases en las haciendas podría explicar y hacer comprensible la revolución contra Porfirio Díaz en 1910, recibimos esta respuesta: “Pero los hacendados y los peones son ante todo mexicanos y no es en absoluto necesario subrayar el antagonismo entre los diferentes grupos de la nación.”

Así, se nos dejó para que suavizáramos el guión y que esperáramos hasta el momento del rodaje para trazar la descripción vívida de la realidad integral a la que, por el momento, sólo podíamos aludir de manera pasajera.

66. *Ibidem*, p. 149.

67. Agradezco a Gabriel Rodríguez la información. Carta de Eisenstein a Victoria Ocampo, agosto 31 de 1931.

Debimos resbalar sobre esto en el resumen, mientras hablábamos de las medidas represivas tomadas contra los peones y de la muerte de Sebastián en medio del austero paisaje en el cual se había desarrollado su vida de trabajo.

En el rodaje, esta escena fue tratada de forma completa y detallada.

Este ocultar el sentido verdadero de sus intenciones para defender la integridad de su obra de una crítica incomprensiva, como la de Kimbrough, el productor ejecutivo; de algunos funcionarios de los gobiernos mexicano y soviético, o, incluso, del propio Upton Sinclair, nos remite a sus dibujos eróticos, hechos febrilmente en México⁶⁸ y guardados de la misma manera, mientras rodaba. Este hermetismo sobre su concepción final de la obra impide al mismo tiempo dar término a una película que sólo él podía terminar. Ocultamiento, no por insana represión, sino para guardar para la sala de montaje la versión íntegra y definitiva de su obra de arte.

La idea final integraba la concepción de la película como una sinfonía musical y una sinfonía de colores, así como la idea de ser una pintura mural que abarcaba una visión de México a través del tiempo. Idea estructurada a partir de la lectura del libro de Anita Brenner, pero que capitalizó sus emociones y sus fantasías sobre México a partir de la puesta en escena de *El mexicano* de Jack London en 1920. Idea fertilizada por los relatos de Maiakovsky, John Reed, Diego Rivera; las revistas alemanas *Arbeiter Illustrierte Zeitung* y *Kölnische Illustrierte Zeitung*, el caballito de tule tramado que Toller le obsequió un día en Berlín, y cuanta literatura asequible de tema mexicano tuvo a su alcance, así como los relatos de diversas personas que escuchó en Rusia, Alemania, Estados Unidos y México, naturalmente. Todo, en última instancia, queda en conjeturas.

The full story of the intellectual and artistic origins of Eisenstein's film will never be known. All great works of art are born of the synthesis and development of innumerable experiences, ideas, and emotions, some originating in the hereditary make-up of the artist, some in the environment in which he was raised, but all interesting mysteriously within a uniquely creative psyche.⁶⁹ ♣

68. Véase *S.M. Eisenstein. Dessins secrets*, avec des textes de Jean-Claude Marcadé et Galia Ackerman, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

69. Geduld y Gottesman, *op. cit.*, p. 3.