

S

DOS CORTOS MEXICANOS DE S.M. EISENSTEIN

EDUARDO DE LA VEGA
ALFARO

Para Iván Trujillo y Francisco Gaytán

Los antecedentes del tema del presente ensayo son de sobra conocidos: luego de su sonado fracaso en Hollywood, a donde había llegado para acometer una película que iba a ser producida por la Paramount Pictures, Sergei M. Eisenstein, quien hubo ganado fama mundial gracias al triunfo artístico de cintas como *La huelga* (1924), *El acorazado Potemkin* (1925), *Octubre* (1927) y *Lo viejo y lo nuevo* (1927-1928), obras comprometidas con la vanguardia y la Revolución soviéticas, decidió emprender un film independiente realizado en México, país por el que sentía una sincera y profunda admiración. Para alcanzar su nuevo objetivo, Eisenstein obtuvo el respaldo financiero de Upton Sinclair, conocido escritor izquierdista, así como el estímulo y la asesoría del pintor mexicano Diego Rivera, a quien había conocido años atrás en la URSS y reencontrado en San Francisco, California, lugar donde aquél preparaba una exposición y la realización de su famoso mural *Alegoría de California*.

Acompañado por su camarógrafo Eduard Tissé y de su asistente y co-guionista Grigory Alexandrov, Eisenstein arribó a la capital mexicana el 7 de diciembre de 1930 y en sus primeras declaraciones a la prensa nacional (Cf. *El universal*, 9 de diciembre de 1930), afirmó: «[...] 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, etc. 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, y 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 [...]».

Unos días después de su arribo a la ciudad de México, Eisenstein y su equipo filmaron algunas secuencias sobre las festividades de la celebración del 12 de diciembre (Día dedicado a la Virgen de Guadalupe) y corridas de toros en la ciudad de Puebla.

Luego de contactar con Adolfo Best Maugard, Roberto Montenegro, Pablo O'Higgins, Agustín Jiménez, Manuel Álvarez Bravo, Gabriel Fernández Ledesma, Isabel Villaseñor y otros exponentes del movimiento pictórico y fotográfico nacionalista, y tras sufrir un tan injusto como breve encarcelamiento, Eisenstein partió con sus colaboradores rumbo al puerto de Acapulco donde filmaron algunas secuencias «paradisíacas». En Taxco, Guerrero, los cineastas soviéticos visitaron al muralista David Alfaro Siqueiros, quien desde tiempo atrás estaba confinado en dicha ciudad debido a sus actividades políticas en diversas organizaciones de izquierda.

De vuelta a la capital del país y mientras preparaba la fase del rodaje a desarrollarse en Tehuantepec, estado de Oaxaca, el equipo de Eisenstein se vio sorprendido por el terremoto de 6 grados en la escala de Mercalli, que sacudió a buena parte de la región sureste del país la noche del 14 de enero de 1931 y que, según la prensa de la época, tuvo su epicentro en Huajapan de León, población situada justamente en territorio oaxaqueño. Por obvias razones, los diarios hicieron una amplia y variada cobertura de las devastadoras secuelas del temblor («Oaxaca presenta un aspecto apocalíptico, y semeja una ciudad que ha sido bombardeada por piezas de grueso calibre», *El universal*, 15 de enero; «Más de media ciudad (de Oaxaca) se halla destruida y su aspecto es verdaderamente pavoroso; una ola de tragedia se cierne sobre la vieja Antequera y un hálito de fatalidad ha llevado la congoja y el luto a todos los hogares», *Excelsior*, 16 de enero; «A las doce y media horas de hoy se sintió un nuevo temblor bastante fuerte que produjo gran alarma y obligó al público a echarse a la calle, presa de pánico y buscando los lugares menos expuestos al peligro de los derrumbes en caso de que ocurrieran», *Excelsior*, 17 de enero). En la última nota citada, se afirmó también que había aterrizado en el campo militar de la mencionada ciudad «un avión de la Compañía de Transportes Aéreos México-Cuba, transportando a varios expertos en cinematografía comisionados por la Secretaría de Gobernación para que se encarguen de obtener cintas cinematográficas de todos los lugares en donde los efectos de la catástrofe fueron más graves [...]».

El 18 de enero de 1931, *El Nacional Revolucionario*, órgano oficial del entonces recientemente fundado Partido Nacional Revolucionario (PNR), antecedente del actual Partido Revolucionario Institucional (PRI), publicó una breve nota en la que se informaba que Eisenstein había querido «aprovechar los desastrosos efectos de los terremotos en el estado de Oaxaca, para filmar algunos centenares de pies desde el aire, a bordo de un aeroplano [...] Pero el señor Eisenstein, que también supo ver el valor artístico de esas escenas, se olvidó de cumplir los requisitos establecidos por una ley vigente —el Código Nacional Aeronáutico—, cosa por lo demás frecuente en ciertos extranjeros; y salió en un avión civil, pilotado por el aviador norteamericano Griffin, sin fijarse que transgredía los reglamentos. Las autoridades competentes, avisadas con oportunidad, se preparan a aplicar sanciones que el propio código señala para sus transgresores, y por primera providencia, la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas decomisará la cinta impresionada bajo la dirección del artista ruso, a quien se detendrá para exigirle las responsabilidades en que ha incurrido».

El mismo 18 de enero de 1931, *Excelsior* publicó en primera plana otra nota en la que se reseñó una entrevista concedida por Eisenstein el día anterior luego de su regreso de Oaxaca. Según dicha nota, el cineasta soviético ofreció un relato («que es el primero que hace un testigo presencial») que pintaba «con tonos sombríos la aflictiva situación de los oaxaqueños, los estragos causados por los temblores y los infinitos sufrimientos y privaciones que están padeciendo los habitantes del Valle de Oaxaca». Las referencias de Eisenstein, siempre de acuerdo con lo publicado en *Excelsior*, incurrieron en el franco amarillismo: «al desplomarse las torres del templo de Guelatova, quedaron muertos bajo los escombros cincuenta feligreses y el cura párroco y [...] de los muchos heridos que quedaron, veinte fallecieron después, a consecuencia de las heridas recibidas. [...] La capital del estado [...] presenta un aspecto desolador, que oprime el corazón. Hay manzanas enteras totalmente destruidas, y donde antes se formaban calles despejadas, ahora no se ven más que montones de ruinas, bajo las cuales están sepultados algunos cadáveres. Los muros del cementerio se derrumbaron durante los temblores y muchas criptas y tumbas se abrieron, dejando expuestos los cadáveres que contenían. [...] Las autoridades, temerosas de que la exposición de tales despojos pudiera dar origen a una epidemia, dispusieron desde luego que se regasen con gasolina los restos descubiertos y que se les prendiera fuego. [...] A medida que transcurre el tiempo, llegan noticias del resto del valle, anunciando una destrucción muy superior a la que se había indicado en las primeras informaciones. Recíbense constantemente noticias de aldeas destruidas y de innumerables desgracias personales. [...] Vimos a medio pueblo de Guelatova llorando por las víctimas que sucumbieron al desplomarse la cúpula del templo, y a la otra mitad en un baile de 'Sandunga' que erizaba los cabellos. [...] El río Atoyac, que siempre lleva gran cantidad de agua en su seno, debió de haber sufrido un agrietamiento agua arriba [...]

pues al pasar por la ciudad no lleva una sola gota de agua temiéndose que al desviar su curso deje a la ciudad sin líquido [...].».

Por otro lado, *El universal* del mismo 18 de enero dio a conocer una «interesantísima» fotografía tomada por Eisenstein, Tissé y Alexandrov en la que se mostraba «el estado en que quedó la parroquia de Zimatlán, cuya cúpula, al derrumbarse, causó la muerte del presbítero Nabor Ramos, que oficiaba en esos momentos, y la de otras muchas personas más».

Al día siguiente, lunes 19 de enero, *El nacional* difundió otra pequeña nota en la que Eisenstein desmintió haber viajado a Oaxaca sin los respectivos permisos de las Secretarías de Gobernación y Comunicaciones, afirmando haber cumplido con «todos los requisitos que marca el Código Nacional Aéreo, antes de emprender su vuelo sobre Oaxaca y poblaciones circundantes. De suerte, nos dice el eminente director cinematográfico, sus actos se han ajustado a la ley y, en consecuencia nadie habrá de exigirle responsabilidades».

Eisenstein y sus colaboradores habían partido repentinamente a Oaxaca con miras a obtener «la primicia» del desastre y poder vender el material, tanto fotográfico como cinematográfico, para recabar más fondos para su proyecto fílmico mexicano. Ello se deduce de la información epistolar y telegráfica contenida en las páginas correspondientes del libro *Sergei Eisenstein and Upton Sinclair: The Making and Unmaking of ¡Que viva México!* (Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1970), según la cual los cineastas partieron rumbo a la zona del desastre el jueves 15 de enero permaneciendo en el lugar alrededor de 48 horas. Por lo demás, el célebre realizador de *El acorazado Potemkin* recordaría en un pasaje de sus memorias editadas en español por Javier Vergara (Buenos Aires, 1987, p. 271) una curiosa anécdota relacionada con dicha empresa: «[...] El Popocatepetl es tan real, que una vez casi nos estrellamos en su cráter con el diminuto avión que nos llevaba a las fronteras de Guatemala, a filmar una catástrofe producida como resultado de uno de los terremotos tan frecuentes en México. La curiosidad nos empujó a atisbar dentro del misterioso cráter del extinguido Popo. Sin confirmar el contenido de nuestro tanque de combustible, hicimos un rodeo aéreo hacia arriba y alrededor. ¡Tendrían que haber visto las caras mortalmente pálidas del navegante y el piloto, cuando, con el motor ahogado, nos hicieron virar, «planeando» hacia las afueras de la Ciudad de México, rozando apenas las puntas de los postes telefónicos! [...]».

Después de sortear diversos trámites burocráticos y de revelar los materiales, a fin de presentarlos ante la censura oficial, exhibirlos al Presidente Pascual Ortiz Rubio (con quien días atrás habían coincidido en Acapulco) y remitirlos a Los Ángeles para ser propuestos a la venta (se dijo que la Paramount estaba interesada en adquirirlos), los cineastas soviéticos y Hunter Kimbroug, productor ejecutivo del proyecto eisensteiniano, trabajaron a marchas forzadas para que una versión de la cinta, titulada *El desastre en Oaxaca* o, según fuentes hemerográficas, *La destrucción de Oaxaca*, fuera estrenada el 23 de enero de 1931 en el Teatro Iris, en los tres intermedios del espectáculo cómico-musical *Alma oaxaqueña*, que contaba con la participación de la «Compañía de revistas modernas Campillo» integrada por María Conesa, el Trío Garnica-Ascencio, Issa Marcué, Amelia Wilhelmy, Carmen Cabrera, Manuel Tamés y «65 artistas más». De acuerdo con un anuncio aparecido en *El universal* en la fecha de su estreno, la película realizada por Eisenstein en territorio oaxaqueño contenía las siguientes «escenas filmadas»: «16 de enero, 1:20, el aeroplano de la expedición llega al lugar de la catástrofe./ Las calles de Oaxaca están llenas de gente (pues...)/ Continúan los seísmos./ La mitad de la ciudad fue destruida en pocos minutos./ El temblor destruyó edificios públicos, históricas iglesias, casas de ricos, casas de pobres, La Casa de Dios, casas de los que aún viven, casas de los muertos./ Incinerando víctimas del cólera de 1860./ Madre e hijo bajo piedras./ Templo derrumbado./ El sacerdote y 50 feligreses sepultados./ El ángel de la muerte./ Quienes todo lo perdieron./ ¡¡La horrible miseria de esta gente clama por su ayuda!!».

La cinta, recientemente encontrada y restaurada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y reestrenada en la ciudad de México durante la primera semana de noviembre de 1996, como parte de un ciclo organizado por la Filмотeca de la UNAM, contiene otras secuencias en las que se aprecian tomas aéreas del Popocatepetl e Ixtazihuátl («Volcanes silenciosos»), así como panorámicas del nuevo cauce tomado por el río Atoyac y de la serranía del distrito

volcánico oaxaqueño. Además pueden verse reveladoras imágenes de una torre de iglesia que estuvo a punto de derrumbarse («Un milagro de equilibrio»); del cortejo fúnebre de «una pequeña víctima»; de un militar (el general Pérez) cuya familia «quedó a la intemperie»; del gobernador Francisco López Cortés, quien «controló la situación», y de los grupos de soldados que participaron en las «labores de salvamento».

A partir del 24 de enero la película siguió exhibiéndose por espacio de otros cuatro días en el mismo Teatro Iris, alternando con otros espectáculos organizados por *El universal* a beneficio de los damnificados del terremoto. Al margen de sus evidentes concesiones a la perspectiva oficial del desastre y pese a que se le haya utilizado con fines más caritativos que auténticamente solidarios, *El desastre en Oaxaca*, corto de 12 minutos de duración, sirvió a su realizador para llevar a cabo un interesantísimo ejercicio de estilo: en algunas secuencias pueden observarse los prolegómenos del hieratismo al que Eisenstein recurriría de manera sistemática a lo largo de las diversas fases de la realización de su proyecto fílmico mexicano. En contraste con las imágenes realizadas durante sus primeras semanas en «el país de los aztecas», tales secuencias revelan el proceso de transición que iría de un concepto cinematográfico más afín con el del reportaje «en directo», a otro en el que impera un afán «pictorialista» mucho más complejo, lo que necesariamente implicó un depurado trabajo en la composición, encuadre y edición. Llamam la atención, por ejemplo, las tomas en contrapicado en las que diversas efigies de cristos y santos, captadas en primer término, tienen como fondo campanarios o cúpulas de iglesias. Dicha concepción estética guarda muchas coincidencias con las respectivas obras de algunos fotógrafos vanguardistas (Edward Weston, Tina Modotti, Agustín Jiménez, Manuel Álvarez Bravo, Luis Márquez, Paul Strand) que habían trabajado o trabajarían en México.

Asimismo, el énfasis puesto en las estatuas de ángeles o querubines que penden de los muros de recintos destruidos denota cierto afán por continuar las imágenes alegóricas realizadas por el artista soviético a través de las figuras aladas aparecidas en diversos momentos de *El acorazado Potemkin* y *Octubre*. De esta manera, la forma angelical que se ubica en la zona superior derecha del plano correspondiente a la escena titulada «El ángel de la muerte», viene a ser la representación simbólica del Apocalipsis; se trata, pues, de una referencia visual del «ángel exterminador» aludido en algunos pasajes bíblicos y en varios poemas medievales.

II

Tras la exhibición *El desastre en Oaxaca*, Eisenstein y su equipo, incluido el ya mencionado Adolfo Best Maugard, quien iba en calidad de asesor y supervisor oficial, partieron el 31 de enero por tren rumbo a Tehuantepec para cumplir con el cometido original de filmar aspectos culturales y paisajísticos de la región del Istmo de Oaxaca. Durante el rodaje en diversas zonas del estado de Yucatán, hecho ocurrido entre fines de marzo y mediados de abril de 1931, Eisenstein concibió un proyecto mucho más ambicioso que el simple «documental de viaje» programado originalmente: de ahí en adelante se propuso hacer una magna obra o «mural cinematográfico» titulado *¡Que viva México!*, que en seis episodios o «novellas» («Prólogo», «Sandunga», «Fiesta», «Maguey», «Soldadera» y «Epílogo») plasmara la historia, el arte, la geografía, los paisajes, la variedad etnográfica, la fauna, la flora y otras características del país. Ello obligaría a extender la permanencia de los artistas soviéticos en territorio nacional, lo que a su vez implicaría un prolongado rodaje en la famosa hacienda de Tetlapayac, Hidalgo (mayo-agosto), así como la realización de diversas secuencias en la ciudad de México y en la costa del estado de Colima (septiembre-principios de noviembre). De manera simultánea, Eisenstein comenzó la realización de otros materiales que lo mismo captaban ritos o ceremonias «exóticas» que fiestas, funerales, costumbres «típicas», etc., ello con objeto de integrar una serie de cortos que eventualmente podrían complementar su visión de México. Durante todo ese largo y complicado proceso de producción se iría gestando la secuela de conflictos que marcó la pauta del eventual fracaso del gran proyecto fílmico eisensteiniano. Pero, también, en ese mismo lapso, el cineasta soviético se fue percatando de que, contra lo que inicialmente suponía, el Estado emanado de la llamada Revolución Mexicana era consecuencia del triunfo de una nueva facción de la burguesía sobre los ejércitos populares de Francisco Villa y Emiliano Zapata, hecho que en buena medida

explicaba tanto el recelo del gobierno para con sus actividades cinematográficas, como las apremiantes condiciones de miseria padecidas por la gran mayoría de los obreros, campesinos e indígenas.

III

En una carta fechada el domingo 15 de noviembre de 1931, Hunter Kimbrough informaba a Upton Sinclair que los cineastas soviéticos habían ocupado varias horas de ése día «tomando imágenes del Presidente de México». «Estas escenas —continuaba Kimbrough— habrán de ser usadas en una película de tres rollos sobre la gran celebración atlética que habrá de llevarse a cabo aquí el próximo viernes y en la que participarán 25.000 deportistas. El Presidente nos pidió que hiciéramos la película oficial de la celebración. Nos tomará varios días. El gobierno pagará por todo, incluyendo nuestros gastos de manutención. Como usaremos alrededor de ocho o diez mil pies de negativo, decrece nuestra dotación de materiales y es necesario duplicarla ahora [...]».

El jueves 10 de diciembre del año citado, *El Nacional* informó acerca de la inauguración oficial de la «Semana Deportiva», acto a celebrarse en el Cine Palacio al que acudiría el Presidente de la República y que incluiría la exhibición de «la película interesantísima tomada con motivo del Magno desfile Atlético-deportivo efectuado el día 20 de noviembre próximo pasado». «La creación de esta cinta —continuaba la nota— ha costado el esfuerzo de un grupo de artistas netamente mexicanos quienes no escatimaron nada para producir una obra que será orgullo de México. Para no hacer elogios extremados sólo diremos que será la primera película mexicana y sincronizada que se hace en el país, conteniendo una infinidad de detalles artísticos y emotivos que forzosamente tendrán que ser apreciados en todo lo que valen por quienes la presencien./ Contiene además la arenga del señor Presidente a los deportistas, los aires marciales de nuestro Himno Patrio aunado al repique de las campanas de la catedral, formando un conjunto armonioso».

Al día siguiente, el mismo diario publicó una nota anónima que incluyó las siguientes alusiones a la presentación del filme de cortometraje, que las carteleras anunciaban con el título de *El desfile atlético del 20 de noviembre*: «[...] Se exhibió la película del «Magno Desfile de la Revolución» una cinta interesantísima, en la que puede admirarse, con toda clase de detalles el hermoso espectáculo del cincuenta mil deportistas celebrando entusiastamente la gloriosa fecha del 20 de noviembre, reunidos al conjuro de los ideales revolucionarios que son una realidad en los pechos de las generaciones nuevas de la Patria./ El discurso pronunciado por el ingeniero don Pascual Ortiz Rubio, Presidente de la República, se oyó con claridad perfecta y es, sin duda, el detalle cumbre de la película que tan buena impresión causó en el público que tuvo la oportunidad de presenciarla [...]».

Según las fuentes anteriores, *El desfile atlético del 20 de noviembre* continuó exhibiéndose durante los restantes días de la «Semana deportiva», espectáculo patrocinado y organizado por el Partido Nacional Revolucionario con el evidente objeto de exaltar la política del gobierno de Ortiz Rubio en materia de «educación física». Todo pareciera indicar, por tanto, que la mencionada película es la misma aludida en la carta de Kimbrough enviada a Sinclair, máxime que otra nota de la época, debida probablemente a Adolfo Fernández Bustamante, aparecida en *El ilustrado* del 24 de diciembre de 1931 y titulada «Eisenstein y nuestros grandes políticos» afirmaba: «México se moderniza a pasos agigantados; cada día crece más y más la industria cinematográfica, el radio, en fin, las manifestaciones de la industria moderna. El último 20 de noviembre, como es bien sabido, el PNR hizo un desfile de atletas para celebrar el aniversario de la iniciación de la Revolución Mexicana. El partido organizador del desfile citado quiso dejar un recuerdo fijo de tal festividad, y exhibir ese recuerdo por todos los Estados, por lo que recurrió al cine vitafónico, en el cual han quedado plasmadas las imágenes de las principales figuras del gobierno y de la política nacional, así como sus voces. El trabajo, para que no adoleciera de imperfecciones, fue encomendado nada menos que al gran director ruso que actualmente trabaja entre nosotros, Sergio M. Eisenstein, y fue él con su gran fotógrafo Tissé, y ayudado por Alexandrov, el que tomó las partes culminantes de este desfile, captando además los momentos íntimos de los jefes de gobierno y de los corifeos de la política./ Nosotros somos los primeros y los únicos en dar a nuestros lectores algunos

aspectos de esta película, que será interesante porque en ella por primera vez en México se ven claramente tomados en vitáfono nuestros dirigentes oficiales. Los realizadores han sabido escoger para este filme el fondo elegante y majestuoso ora del Bosque de Chapultepec, ora los grandes monumentos metropolitanos, honra y prez de la capital. Eisenstein, a pesar de haber sido catalogado como el innovador del cine moderno, a pesar de ser considerado como el director más grande del mundo, no ha desdeñado tomar esos aspectos del México de hoy, para así dar una prueba de su cariño para México, cariño que por otra parte demuestra en la confección de su gran película ¡*Viva México!*».

El anterior artículo se complementaba con cuatro fotografías de rodaje, en las que se veía al general Plutarco Elías Calles, «Jefe Máximo de la Revolución», cargando a su pequeño hijo; al propio Calles y Manuel Pérez Treviño (entonces presidente del Comité Ejecutivo Nacional del PNR) «hablando con Eisenstein»; a don Pascual Ortiz Rubio «ante la cámara de Tissé. Al fondo el Estado Mayor Presidencial», y al mismo Ortiz Rubio, en plano medio, portando la banda presidencial, mientras parece estar presto a iniciar un discurso.

Algunas referencias contenidas en el libro de Geduld y Gottesman, mencionado con anterioridad, señalan que el equipo encabezado por Eisenstein aceptó filmar la cinta sobre el desfile deportivo del 20 de noviembre como un recurso que permitiría obtener el apoyo gubernamental para poder realizar el episodio «Soldadera» de ¡*Que viva México!*, que por su contenido alusivo a la participación femenina en la Revolución Mexicana iba a requerir de algunas escenas de masas, lo que implicaba una buena cantidad de «extras», trenes, armamento, vestuario de época, etc. Por otro lado, parece ser que Eisenstein aprovechó el desfile mismo y las festividades atléticas subsecuentes para filmar diversas secuencias, algunas de las cuáles pensaba incluir en el epílogo de su magna obra cinematográfica mexicana, como lo venía haciendo con todo lo realizado en territorio nacional, dichos materiales fueron remitidos a Los Ángeles a fin de ser revelados y editados.

No hay duda, por tanto, de que Eisenstein filmó materiales para la película «oficial» del desfile atlético y lo más probable es que dicha cinta se haya concebido como un corto de unos 20 minutos de duración. Algunas coincidencias en los materiales hemerográficos citados en anteriores fragmentos (la fecha de filmación, las alusiones al empleo, «por primera vez en México», de sistemas sonoros para reproducir arengas y discursos, etc.) llevan a suponer que las secuencias filmadas por Eisenstein, el 20 de noviembre, integraron el filme estrenado en el Cine Palacio el 10 de diciembre. Sin embargo, por otras alusiones podría tratarse de dos cintas diferentes, que bien pudieron haber utilizado el mismo equipo de sonido y/o las mismas imágenes sonorizadas, y que, incluso, en algún momento se disputaron la primicia de llegar a las pantallas. De *El desfile atlético del 20 de noviembre* se decía, por ejemplo, que había «costado el esfuerzo de un grupo de artistas netamente mexicanos» lo que haría implícita la nula o ignorada participación en ella de Eisenstein y sus dos colaboradores; por otra parte, queda la impresión de que, al momento de la publicación de la nota de *El Ilustrado* («Nosotros somos los primeros y los únicos en dar a conocer a nuestros lectores algunos aspectos de esta película...»), la cinta eisensteiniana estaba en proceso de edición y de que se pensaba centrarla más en destacar las figuras y pronunciamientos de Calles, Ortiz Rubio y demás políticos, ello en detrimento de las vicisitudes mismas del desfile, principal motivo aparente del otro filme. Además, no se han encontrado referencias más precisas acerca del título ni de la presentación pública del mencionado trabajo realizado por Eisenstein, lo que podría ayudar, cuando menos, a despejar las principales dudas. Cabe la posibilidad, por lo tanto, de que dicha película no se hubiera exhibido en pantallas de los cines de la ciudad de México, aunque sí en las salas de provincia, ello si nos atenemos al párrafo en que se afirma que el PNR «[...] quiso dejar un recuerdo fijo de tal festividad (el desfile del 20 de noviembre), y exhibir ese recuerdo por todos los Estados [...]».

IV

La condescendencia de Eisenstein con las máximas autoridades del país sería motivo de preocupación entre algunos integrantes de la izquierda mexicana (quienes obviamente eran afines al cineasta), toda vez que ellos daban por sentado que la magna obra eisensteiniana, pese a haber sido planteada como «apolítica» y nada lesiva contra el gobierno, iba a resultar

lo más alejada posible de la perspectiva oficial de la historia y la cultura mexicanas. Así, en una carta fechada el 7 de enero de 1932 y remitida a Seymour Stern (dicha misiva está citada en la biografía del realizador de *El acorazado Potemkin* escrita por Marie Seton, editada en español por el Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1986, p. 208), Agustín Aragón Leyva, asesor del proyecto fílmico y a la sazón amigo íntimo del artista soviético decía: «[...] Eisy [Eisenstein] ha entrado en amistad con el pandillero en jefe Calles; éste está en el filme junto con el imbécil del presidente que tenemos. Veo esto como un peligro para la posición de Eisy entre la gente progresista, ya que no es ningún secreto que Calles es el mexicano más rico, un fascista de la peor clase [...] No lo puedo imaginar [a él] en el filme más que de una manera sarcástica. Debemos abstenernos de formular ningún comentario hasta que veamos el filme completo [...]».

Aragón Leyva llegó entonces a suponer que la intervención de Calles y Ortiz Rubio ante la cámara de Eduard Tissé implicaría la aparición de ambos políticos en el proyectado filme *¡Que viva México!*, lo cual, leído en un contexto más amplio, se antoja como un error de apreciación o como una carencia de información. Todo señala que, en efecto, Eisenstein pensaba, ya en la mesa de montaje, utilizar imágenes de los políticos mexicanos con un sentido satírico e irónico. Pero al artista soviético no lo quedaba más remedio que apegarse a las demandas de un régimen que en cualquier momento, so pretexto de «atentar» contra el país, podría expulsarlo y con ello dar al traste con su proyecto, máxime que ya habían ocurrido intentos de censurar algunas de las secuencias de violencia filmadas en Tetlapayac, las cuales, de acuerdo con una versión oficial, «denigraban» la imagen de México.

El caso es que unas cuantas semanas después de que Aragón Leyva remitiera la misiva citada con anterioridad, Upton Sinclair, agobiado por los problemas de la producción, cancelaría definitivamente el rodaje de la obra eisensteiniana cuando aún faltaban por realizar las secuencias del episodio «Soldadera» y algunas tomas «de protección» para otros episodios. Nuevos malentendidos surgidos entre el patrocinador del proyecto y el artista soviético impedirían a Eisenstein el acceso a los materiales filmados en México. Aun así, el multicitado proyecto llegaría ser considerado como «El más bello de los films inexistentes» (José de la Colina, *dixit*).

Con objeto de recuperar su inversión, Sinclair vendería una buena cantidad de dichos materiales, lo que, aparte de un serie conflictos de resonancia internacional, daría pie a la elaboración de diversas «versiones», incluida la que fuera realizada en 1979 por Grigory Alexandrov. Al menos dos de esas versiones, *Tormenta sobre México* (*Thunder Over Mexico*, 1933), de Don Hayes y Harry Chandlee, y *Mexican Symphony* (1942), uno de los siete cortos escritos y editados por William F. Kruse para la Bell and Howell, contienen imágenes filmadas en torno al multicitado desfile atlético del 20 de noviembre de 1931. En la parte final de *Tormenta sobre México* aparecen una serie de seis planos que incluyen una tabla gimnástica captada desde el «Ángel de la Independencia» en la ciudad de México, así como una sucesión de grupos de atletas (corredores, nadadores, esgrimistas, jugadores de fútbol americano, etc.) en poses hieráticas. *Mexican Symphony*, por su parte, está integrado completamente por diversos momentos del mencionado desfile, algunos de los cuales fueron filmados en pleno Paseo de la Reforma; aunque es innegable su calidad fotográfica, el tono de estas imágenes resulta muy similar al de los noticieros de la época.

V

Vistos a la luz de lo que ocurriría después, los casos de *El desastre en Oaxaca* y de la cinta sobre las festividades deportivas del aniversario de la Revolución Mexicana, representan otras perspectivas de Eisenstein sobre el país al que tanto admiraba. Se trata de films con carácter más «oficial» que artístico o, si se prefiere, de obras que ejemplifican el tipo de concesiones que el gran cineasta soviético debió hacer para evitar que el régimen de Pascual Ortiz Rubio lo llegase a considerar como una persona «non grata», máxime que en aquel momento el gobierno mexicano había roto relaciones diplomáticas con el de la URSS. Pero lo que, además de paradójico, resulta sin duda lo más importante e interesante, es que ambas cintas serían, de todos los materiales filmados por Eisenstein en México, las únicas que el realizador de *El acorazado Potemkin* pudo montar, es decir, dotar de sentido. Además, y hasta donde se

sabe, *El desastre en Oaxaca* representa la primera incursión eisensteiniana en el género documental, mientras que el otro filme aludido vendría a ser su primer experimento en los terrenos del cine sonoro. Rescatada y restaurada la película realizada en Oaxaca, vale la pena volcarse en la búsqueda y localización de la restante, a la espera de que algo permanezca de su concepción original.

ABSTRACT

Eisenstein's stay in Mexico had as a result the shooting of the film «¡Que viva México!» and the making of two short films that were thought to be lost. The recent appearance of one of them shows an aspect of Eisenstein's work which was unknown.

■ EDUARDO DE LA VEGA ALFARO es profesor y coordinador de investigación del Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas de la Universidad de Guadalajara (México). Crítico y ensayista cinematográfico, es autor de numerosos trabajos sobre el cine mexicano y en la actualidad prepara un estudio en torno a la influencia de las artes plásticas mexicanas en Eisenstein durante su estancia en aquel país en 1930-1932. Es miembro del Consejo Editorial de *Secuencias. Revista de Historia del Cine*.