

S EISENSTEIN EN TETLAPAYAC: REMEMBRANZAS Y TESTIMONIOS

EDUARDO DE LA VEGA ALFARO

I. PROLOGO: UN SITIO RECONDITO

El municipio de Apan, Hidalgo, famoso por sus llanos de cultivo de maguey y por el bello exconvento franciscano de Nuestra Señora de la Asunción, ha quedado atrás. De pronto, por la carretera que conduce a la zona limítrofe con el Estado de Tlaxcala, un pequeño letrero indica la desviación al poblado de Santiago Tetlapayac. Es el principio de un largo camino de terracería que conduce a las puertas de la hacienda que se hiciera famosa porque en ella se filmaron los materiales para lo que iba a ser *Maguey*, uno de los episodios de *¡Que viva México!*, el proyecto fílmico inconcluso del gran Sergei Mijailovich Eisenstein (Riga, 1898-Moscú, 1948). La hacienda, bastante bien conservada, es ahora propiedad de la familia López-Lozada, una de las más acaudaladas de la región. En torno a la bella construcción se han ido edificando casas pintorescas en las que habitan los descendientes de los peones y tlachiqueros que a principios de los treinta trabajaban para Don Julio Saldívar, heredero de un hacendado "de los de antes", o sea de estirpe identificada con los sistemas de explotación típicos de la época de la dictadura de Porfirio Díaz. Doña Delia Lozada, esposa del actual patrón, nos recibe cordialmente y autoriza nuestro acceso a la finca cuyos rasgos arquitectónicos resultan harto familiares: los hemos visto muchas veces en pantalla y en los *stills* de lo que fuera el rodaje de *Maguey*.

II. FLASH-BACK 1: LA LLEGADA DE LOS RUSOS

Gracias al excelente libro de Harry M. Geduld y Ronald Gottesman (*Sergei Eisenstein and Upton Sinclair: The Making and Unmaking of ¡Que viva México!*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1970) se sabe que Eisenstein, su camarógrafo Eduard Tisse y su ayudante Grigori Alexandrov, llegaron a Tetlapayac el 4 de mayo de 1931. El lugar era parte del recorrido que los cineastas soviéticos estaban llevando a cabo con miras a filmar una película sobre México, que era patrocinada por el escritor izquierdista Upton Sinclair y por su esposa Mary Craig. Es de suponer que Eisenstein y su equipo llegaron acompañados por la pintora tapatía Isabel Villaseñor (quien iba a interpretar a la protagonista femenina del citado episodio), por el compañero de ésta, el también pintor Gabriel Fernández Ledesma (ambos habían conocido al cineasta gracias al muralista Roberto Montenegro), y por Adolfo Best Maugard, artista plástico y estudioso del arte precolombino mexicano, quien fungía como "supervisor" del rodaje. Antes de llegar a la hacien-

da, "los tres rusos", como se les recuerda en el pueblo, habían realizado diversas filmaciones en la Basílica de Guadalupe (ciudad de México), ciudad de Puebla (capital del estado del mismo nombre), Acapulco (puerto del estado de Guerrero), Oaxaca, Tehuantepec y San Blas (tres lugares del estado de Oaxaca) y Mérida, Chichen-Itza e Izmal (lugares del estado de Yucatán).

"En el momento en que vi Tetlapayac, supe que era el sitio que había estado buscando toda mi vida", diría Eisenstein a Marie Seton, autora de la biografía más completa y documentada del célebre artista cinematográfico (1). "Recuerdo el tono de su voz -prosigue Seton-. Singularmente controlado y modulado, incluso cuando hablaba de sus más dolorosas experiencias, Sergei Mijailovich no podía hablar de Tetlapayac sin que su voz se quebrara en tonos de excitación y de dolor, aunque no había visto la hacienda durante años. Nunca habló con tales tonos de ningún otro sitio, ni experiencia, ni persona".

Según Seton, Tetlapayac fue originalmente la hacienda de uno de los primeros conquistadores españoles que llegaron a México acompañando a Hernán Cortés. Gracias al cultivo y explotación del pulque, los sucesivos dueños del lugar hicieron enormes fortunas. Como una empresa todavía redituable llegó a manos del abuelo de Don Julio Saldívar. Hacia fines de 1909, los dueños de Santiago Tetlapayac (a su vez propietarios de San Nicolás Jalapilla, hacienda pulquera situada en el municipio de Tulancingo, Hidalgo) formaban parte de la recientemente fundada Compañía Expendedora de Pulques, una Sociedad Cooperativa Limitada cuyos objetivos eran, según los historiadores Juan Felipe Leal y Mario Huacuja Rountree (2), comercializar y monopolizar el negocio de la venta de pulque en el Distrito Federal y zonas aledañas. Al término de la Revolución Mexicana la familia Saldívar logró preservar la hacienda y sus plantaciones porque, como afirma Seton, "había convenido en transformarla en una cooperativa agraria".

Instalados en Tetlapayac, los integrantes del equipo encabezado por Eisenstein comenzaron los primeros trabajos para la filmación del mencionado episodio. Todo indica que algunos días antes del arribo a la hacienda, el cineasta soviético había escrito a Sinclair una carta en la que explicaba su concepción integral del filme mexicano. "¿Usted no sabe lo que es un sarape? -preguntaba Eisenstein a su patrocinador-. Un sarape es la manta listada que lleva el indio mexicano, el charro mexicano, todos los mexicanos, en una palabra. Y el sarape podía ser el símbolo de México. Igualmente listadas y de violentos contrastes son las culturas de México, que marchan juntas y al mismo tiempo media un abismo de siglos entre ellas. Sería imposible urdir ningún argumento, ninguna historia completa a través de ese 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: seis episodios que 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

(1) Cfr. Seton, Marie, *Sergei M. Eisenstein. Una biografía*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1986, pp.191-237.

(2) Véase, Leal, Felipe y Huacuja Rountree, Mario, *Econo-*

mía y sistema de haciendas en México. La hacienda pulquera en el cambio, siglos XVIII, XIX y XX, México D.F., Era, 1982, pp. 113-130.



Fachada actual de la hacienda de Tetlapayac. (Foto de Aníbal Angulo).

despliegue del espíritu y el carácter mexicanos" (3). De acuerdo a esta idea eisensteiniana, la cinta habría de estar integrada por un prólogo acerca del pasado prehispánico, cuatro *novellas* o episodios (*Zandunga*, *Fiesta*, *Maguey* y *Soldadera*) y un epílogo alusivo al México moderno y a la celebración del día de muertos. *Zandunga* se ubicaba en el istmo de Tehuantepec y narraría, a la manera del documentalista Robert Flaherty (*Nanook*, *el esquimal*, *Moana*, *Tabú*), las costumbres y los ritos nupciales y sexuales de los habitantes de esa zona del país. *Fiesta* iba a sintetizar, a través de la descripción de ritos pagano-religiosos y de la representación de los rituales de las corridas de toros, la herencia española en la cultura de México. Por su parte, *Soldadera* iba a expresar, desde el punto de vista de una humilde mujer campesina, obvia encarnación de las luchas y esperanzas populares, los conflictos y vicisitudes de la Revolución Mexicana iniciada en 1910.

Dentro de la complicada estructura dramática propuesta para desarrollar el filme, claramente derivada de la complejidad narrativa de *Intolerancia* (1916), la excepcional obra de David Wark Griffith, a quien Eisenstein siempre reconoció como su maestro, el episodio *Maguey* iba a tener un carácter fundamental: en su trama, ubicada hacia 1906, es decir en plena época del porfiriato, habría de describirse la rebelión de un grupo de peones-campesinos como resultado del ultraje sexual de que era objeto María,

(3) Según Harry M. Geduld y Ronald Cottessman (en *Sergei Eisenstein and Upton Sinclair: The Making and Unmaking of ¡Que viva México!*, Bloomington, Indiana, Indiana Univer-

sity Press, 1970, p. XXVII) lo más probable es que este documento haya sido remitido por Eisenstein acompañando una carta enviada desde Yucatán el 15 de abril de 1931.

la prometida de uno de ellos. Luego de una persecución y un intenso tiroteo (en el que fallecía la hija del patrón), los rebeldes eran capturados: su castigo consistía en morir semi-enterrados y masacrados por los cascos de los caballos. Con todo ello, el cineasta quería plasmar, entre otras cosas, las motivaciones profundas, es decir, sociales, de la Revolución Mexicana. Según algunas versiones, la acción del episodio iba a transcurrir durante el día de la celebración del Jueves de Corpus y la muerte de los peones habría de asociarse con el martirologio de Cristo (4). Según otras, la trama se iba a situar el día de la fiesta de San Santiago Apóstol, patrono de Tetlapayac, es decir el 25 de julio (5).

No es difícil advertir en dicha trama algunas resonancias de la narrativa mexicana de la época prerrevolucionaria, principalmente en obras de los escritores jaliscienses José López Portillo y Rojas (*La parcela*), Federico Carlos Kegel (*En la hacienda*) y Mariano Azuela (*De mi tierra, En derrota, Malayerba*). Sin embargo, todo señala que el argumento del episodio *Maguey* le fue inspirado a Eisenstein por los relatos que la gente de Tetlapayac le contó a propósito de las brutales costumbres padecidas por ellos o sus padres durante la era porfiriana.

Debido a las torrenciales lluvias, todo el mes de mayo fue tiempo perdido para la filmación, no así para el célebre realizador de *La Huelga* (1924), *El acorazado Potemkin* (1925), *Octubre* (1927) y *Lo viejo y lo nuevo* (1929), quien aprovechaba los días de interrupción para escribir algunos capítulos de un libro sobre teoría cinematográfica y para ensayar con sus actores, quienes, a excepción de Isabel Villaseñor, que interpretó a la novia ultrajada, eran gente que habitaba o trabajaba en la propia hacienda.

El rodaje se inició de manera formal durante el mes de junio y finalmente el cineasta utilizó como personajes a Don Julio Saldívar (que hizo el papel de Julio, sobrino del patrón), al administrador de la hacienda, Nicolás Núñez (que interpretó a un torvo caballista), al mozo Melesio Abelar (que hizo precisamente un papel similar al de la vida real), a "Cho" Valente (que actuó como el dueño de la hacienda), a los peones Martín Hernández (intérprete de Sebastián, novio de María), Félix Olvera Balderas (que caracterizó a Félix, un peón adolescente) y otro joven apellidado Garibay (que también hizo un papel de campesino), y a Don Pánfilo y doña Remigia Huesca, quienes interpretaron con gran sobriedad a los ancianos padres de María. Además muchas de las personas que por entonces vivían en la hacienda o sus alrededores (Marín Abelar, Angel Velázquez, Trinidad Gutiérrez, Sara Cortés, José García, Francisco Sahagún, etc.) fungieron como "extras" en diversos momentos de la filmación.

Como lo ha observado el historiador español Jesús González Requena (6), los nombres de los protagonistas de *Maguey*, María y Sebastián, no son gratuitos: aluden a dos personajes fundamentales de la hagiografía católica: la Virgen María y el mártir San Sebastián (por su relación con lo trágico y lo simbólico, la iconografía de éste último inspiró a Eisenstein varios motivos de reflexión). Y, también, cabe aquí otra precisión: debido a que los consi-

(4) Al respecto, véase el comentario de Marie Seton en Sergio M. Eisenstein. *Una biografía*, pp. 202-203.

(5) En *Tormenta sobre México*, versión hollywoodense editada a partir de los materiales filmados por Eisenstein en Méxi-

co, se alude, en diálogos e imágenes, a las festividades del patronato del pueblo de Tetlapayac.

(6) Cfr. González Requena, Jesús, *Eisenstein. Lo que solicita ser escrito*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 249.

deraba sus principales fuentes de inspiración visual o temática, y por admiración o amistad, Eisenstein pensaba dedicar cada una de las partes de su película a un determinado artista plástico: el prólogo al muralista David Alfaro Siqueiros, cuya obra pictórica le sorprendió de manera profunda durante su estancia en México; *Zandunga* a Jean Charlot, pionero de muralismo mexicano, quien introdujo a Eisenstein en la concepción de la belleza del arte indígena; *Fiesta* a la memoria de El Greco y de Francisco de Goya, exponentes del arte pictórico español y occidental; *Soldadera* a José Clemente Orozco, quien según el cineasta era el gran pintor de la Revolución Mexicana, y el epílogo al extraordinario grabador José Guadalupe Posada, célebre por sus *calaveras*, diseños gráficos que conjugaban la sátira y las manifestaciones populares. Por la intimidad que la vida cotidiana y la tragedia de los peones guardaban con los frescos pintados por el gran muralista Diego Rivera en el edificio de la Secretaría de Educación Pública de la ciudad de México (*Paisaje y magueyes*, *La hacienda*, *El capataz*, *Campesinos*, *La liberación del peón*, *El entierro del peón*) y en la Escuela de Agronomía de Chapingo (*Los explotadores*, *Sol y tierra*, *El mal gobierno*), Maguey iba a estar dedicado al artista nacido en Guanajuato, quien además había conocido a Eisenstein durante una de sus visitas a la Unión Soviética (7).

III. TIEMPO DETENIDO

Acompañado por mis amigos Aníbal Angulo (fotógrafo-pintor) y Margarita Ruiz (también pintora, compañera de Aníbal), y por Rosario, mi mujer, recorro el antiguo casco de la hacienda. Un amable guía nos conduce a los empedrados patios en los que Eisenstein filmó a los hieráticos peones que cantan *El Alabado* antes de ir a trabajar a los magueyales y donde, luego del rito fúnebre de la hija del patrón, los peones rebeldes son sentenciados a una muerte brutal. Se nos confirma que en las hectáreas que rodean la hacienda ya no se cultiva el maguey, del cual se extraía el tradicional pulque, sino cebada, la misma que se vende a las industrias cerveceras: la cerveza terminó por desplazar al pulque en el gusto masivo y popular. Huelga decir que con ello se ha despojado a la hacienda del paisaje y la vegetación que quedaron impresos en los *rushes* filmados por la cámara de Tisse.

El recorrido incluye también la visita a la hermosa capilla barroca (donde, según Marie Seton, Eisenstein "comulgó íntimamente consigo mismo"), en la que quedó enterrado Don José María Saldívar (fallecido el 23 de agosto de 1899), padre de don Alejandro Saldívar y bisabuelo de don Julio.

Cuando Eisenstein y su equipo llegaron a Tetlapayac, el mencionado don Alejandro (padre de doña María Saldívar, a su vez madre de don Julio), era un anciano que, sin embargo, logró llamar la atención del cineasta debido a sus desplantes y actitudes poco comunes. Incluso, Eisenstein reservó al caso de don Alejandro todo un apartado en sus memorias (8). Al recordar algunas de las situaciones vividas en Tetlapayac, el cineasta seña-

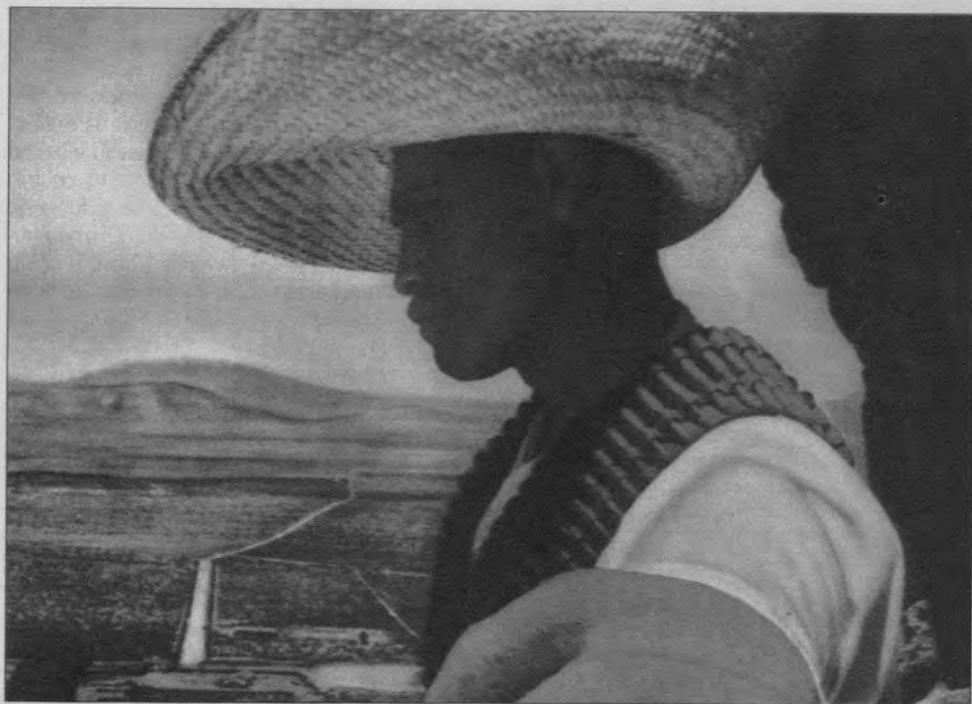
(7) Sobre los nexos de Eisenstein y la pintura mexicana, véanse: Leyda, Jay y Voynow, Zina, *Eisenstein at Work*, Nueva York, Pantheon, 1982, pp. 61-73, y Vega Alfaro, Eduardo de la, "S. M. Eisenstein y las artes plásticas mexica-

nas", en *Tiempos de arte*, No. 8, Universidad de Guadalajara, Jalisco, invierno de 1992-primavera de 1993, pp. 3-20.

(8) Cfr. Eisenstein, Sergei, *Yo. Memorias inmorales*, 2 volúmenes, México D.F., Siglo XXI, 1988 y 1991, respectivamente.

la: “[...] Probablemente este viejo [*Old English*, personaje de la novela homónima de John Worthy] me atrae tanto porque alguna vez en mi vida conocí a un viejo idéntico/Que casi había vuelto a la infancia y, también, casi arruinado, habría entregado toda su fortuna a su nieto, hijo de su hija y ... del caballerango; de esa hija a la que por tal motivo echó de la casa, y a quien en más de veinte años no le dirigió una sola palabra/Ahora ese viejo (supongamos que este “ahora” tiene ya quince años), refunfuña casi incoherentemente, aunque como antes, suele sentarse a la cabecera de la larga mesa del comedor de la empobrecida hacienda de Tetlapayac/Aquí -en las tierras del señor Julio Saldívar y de sus abuelos- filmamos las escenas de la insurrección de los peones para nuestra película mexicana/Los ojos del viejo Saldívar, infinitamente amable y cortés, se animan sólo ante el espectáculo de la comida y bebida/Por lo demás, el viejo no está privado de sus fuerzas e incluso de la curiosidad[...] En algunas locaciones nos visita a menudo una extraña procesión/A la cabeza, dos charros a rayas/A caballo, erguido bajo una sombrilla, el viejo señor Saldívar/Y su sirviente personal, el mozo Matías, al final [...] Por la noche, las escenas son distintas/El viejo llama a Matías a su recámara/El viejo tiene en sus manos un rifle y solloza/Exige a Nicolás [Núñez] que le dispare/Está arruinando a su nieto/Está acabando con la hacienda. Nicolás y Matías, a la fuerza acuestan en su cama al testarudo y envejecido señor/Y a la mañana siguiente, el viejo mira con la misma glotonería los chiles rellenos cubiertos con salsa de nuez y de granada -chiles en nogada- y demás manjares exóticos que le pone delante el larguirucho y bigotón Guadalupe/A la mañana siguiente, viene a buscarme indignada la muchacha que en la película hace el papel de la hija del hacendado; resulta que este viejo, medio momificado, le hizo la víspera las más claras proposiciones y le sugirió que escaparan juntos a la ciudad [...] Esto se acerca más a lo que conocemos de este vejstorio con dentadura postiza y cofia de mujer que lo protege del sol durante sus paseos a caballo por los campos/Con gran ímpetu él derrochó su dinero en París/Perdió grandes sumas en las carreras de caballos/No se quitaba el *frac* y la corbata blanca, convirtiendo la noche en día y el día en la noche por todos los antros de París/Es difícil de creer. Hoy en día es una ruina/Pero he aquí que el viejo Saldívar nos hace un honor muy especial. Va por unos días a la ciudad de México, y nos espera en su casa/Sopa de ostras preparada en olla de plata/Pescados nunca antes vistos/Langostas/La continuación del almuerzo se pierde en no sé qué oscura bruma [...] El viejo está transformado/Y aunque no vista de *frac*, sino una vieja bata de casa, de cualquier manera, por los movimientos de las manos ya sin firmeza, por la sonrisa que supera la flaccidez de los labios caídos, por la centellante agudeza que brota inesperadamente de un murmullo casi incoherente, puede reconstituirse la imagen de este algún día brillante hombre de mundo, seguramente tan enigmático y derrochador de oro, como los increíbles brasileños de las novelas de Balzac [...]”.

Los lugares con más sabor histórico, en tanto que preservan objetos e imágenes que datan de antes de la llegada de Eisenstein, son la oficina administrativa y el viejo tinaco. En la primera se encuentran, perfectamente conservados, los libros que consignan las cantidades de pago que se otorgaban a los peones y tlachiqueros en plena época de la Revolución Mexicana: documentos invaluable para economistas y demás historiadores de las



Martín
Hernández,
actor del
episodio
Maguey.

cifras que quieran consultarlos. Ahí está también una foto de Don Julio Saldívar rodeado de sus trabajadores y de una banda del pueblo: gracias a ello, la imagen sintetiza todo un cuadro socio-cultural de la época. Por su parte, el tinacal está adornado, ni más ni menos, por una serie de murales atribuidos a Ernesto Icaza, el célebre "Charro pintor de charros", quien probablemente plasmó en uno de sus óleos más famosos ("Los Saldívar charreando"), a Don José María Saldívar y a un hermano de éste. Las imágenes pictóricas de Icaza recrean la vida de la hacienda: cultivo del maguey, tlachiqueros trabajando, caporales recorriendo los sembradíos, etcétera. De izquierda a derecha, la serie de murales da principio con un cuadro *naïf* que evoca el consumo del pulque en la era pre-cortesiana. Una llamada de alerta: los murales se están deteriorando debido al salitre y al empleo del local como bodega de forrajes.

IV. FLASH-BACK 2: NUEVAS VICISITUDES

Durante julio de 1931 el equipo prosigue la filmación de *Maguey*. A la hacienda debieron llegar entonces los ecos del reciente inicio de la "Campaña Nacionalista" promovida por el gobierno de Pascual Ortiz Rubio con objeto de "dar la debida importancia a los productos nacionales y de proporcionar trabajo a todas nuestras clases". Esta campaña desencadenó una especie de furor por lo folclórico y costumbrista. Como lo ha señala-

do Aurelio de los Reyes (9), el proyecto de Eisenstein pareció integrarse plenamente a los afanes de ese "nacionalismo" económico, cultural y político.

A dos meses de su arribo a Tetlapayac, Eisenstein había creado muchas amistades y se había ganado la admiración de los habitantes de la región. De acuerdo con Marie Seton y quizá por primera y única vez en su vida, en aquel ámbito el cineasta "fue aceptado como un ser humano. Sus contradicciones no preocupaban a nadie, y no pareció impresionante ni fuera de lugar a la gente de la hacienda. Les agradó desde el primer día. Cuando llegaron a conocerlo mejor y a trabajar con él, todos llegaron a amarlo como un querido hermano". A su vez, en otros pasajes de sus memorias, el realizador de *El acorazado Potemkin* haría evocaciones que algo dicen de los momentos que pasó en el lugar: "El enervante olor del jugo fermentado de los magueyes asciende desde abajo (desde el sitio donde a la sombra de las veladoras y una pintarrajeada madona se hace el vodka mexicano: el pulque) hasta mí, en mi dormitorio provisional, en el segundo piso de la hacienda de Tetlapayac, una verdadera hacienda, la primera después de aquella «hacienda de doña Manuela», de un cuento de aventuras que alguna vez en mi infancia inquietó mi imaginación desde las páginas de *El mundo de las aventuras* [...] No llegué a ser buen jinete/Después de que un alocado caballo llamado Zaichic me paseó corriendo como loco a lo largo de toda la costa de Riga hasta estrellarse cerca de Bullen contra la pasarela de los bañistas, perdí todo el interés por este deporte/En la siguiente ocasión me llevó, de la misma manera despiadada, un caballo mexicano desbocado a través de las plantaciones de maguey, alrededor de la hacienda Tetlapayac/Después de aquello sólo ando en automóvil (...)"

A partir de la llegada del equipo de Eisenstein, Tetlapayac se convirtió en sitio visitado por celebridades. Una de ellas, la escritora estadounidense Katherine Anne Porter, amiga íntima de Adolfo Best Maugard y del gran antropólogo Manuel Gamio, autora de ensayos sobre arte mexicano, llegó a principios de julio y se instaló también en la finca. Resultado de ello sería la novela corta *Hacienda*, publicada originalmente en 1932 en la *Virginia Quarterly Review* (la versión definitiva de dicho texto apareció formando parte del libro de Porter intitulado *Flowering Judas and other Stories*, Londres, Jonathan Cape Ltd, 1936). En su relato, la autora hace una descripción más o menos detallada de los conflictos que ya para entonces se estaban generando en torno al rodaje de *Maguey*, producto de la intervención, cada vez más prepotente, de Hunter Kimbrough, cuñado de Sinclair, quien se encargaba de administrar al máximo los costos de producción y de "espíar" a los cineastas soviéticos. Con personajes a los que apenas se cambió el nombre (en el relato Eisenstein se llama "Uспенky", Alexandrov es nombrado como "Andreyev", Kimbrough está retratado en un tal "Kinnerly", Best-Maugard en otro apellidado "Betancourt", Eduard Tisse en el camarógrafo "Stephanov", Don Julio Saldívar es "Don Genaro" y así por el estilo), *Hacienda*, según Drewey Wayne Gunn (Cfr. *Escritores norteamericanos y británicos en México*, México D.F., FCE, 1977), ofrece un despiadado retrato de la corrupción del mundo del cine, "que fija una

(9) Sobre estas vicisitudes de Eisenstein en Tetlapayac, véase: De los Reyes, Aurelio, *Medio siglo de cine mexicano*

(1896-1947), México D.F., Trillas, 1987, pp. 96-114.



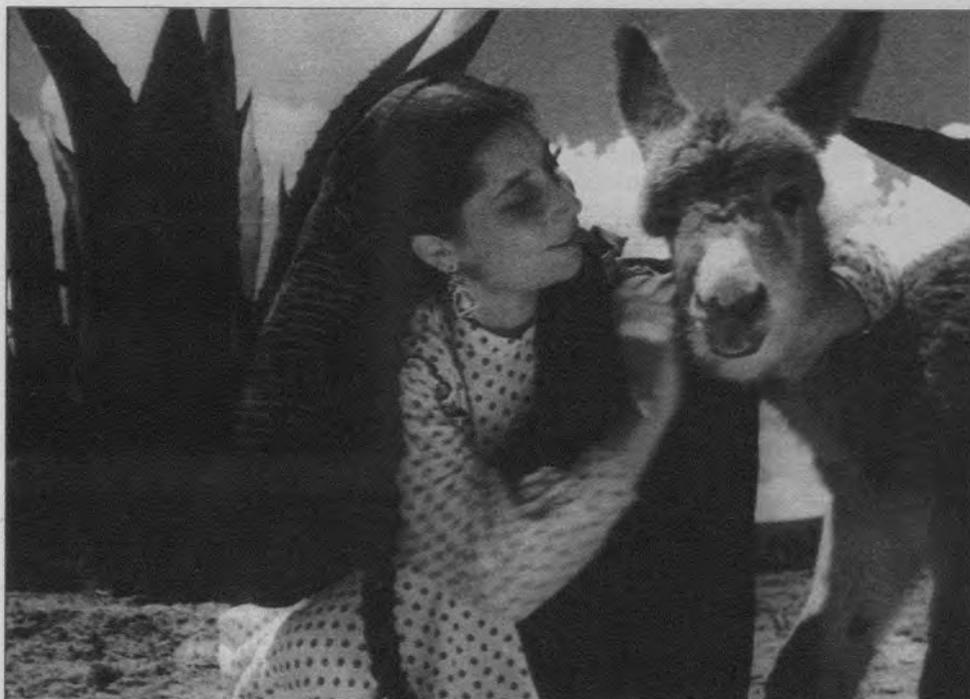
Peones
del episodio
Maguey.

realidad a veces terrible, en patrones artificiales”, cosa que sirvió a Porter para hacer un dibujo irónico de las refinadas figuras que por entonces convivían en Tetlapayac y para establecer “muchas alusiones al fracaso de la revolución [mexicana]”. El personaje que de manera velada representaba a Eisenstein no quedó bien descrito en el relato de Porter: tenía una figura exagerada, nunca decía una palabra inteligible y solía sentarse “con su mono a rayas, su rostro convertido en el de un mono ilustrado sobrehumanamente y con una barba simiesca. Tenía una actitud de mono hacia la vida, lo que llegaba a ser una filosofía personal”. Según la novela, y esto parece tener ecos de verdad, el mismo personaje utilizaba los patios de la hacienda para escenificar viejas comedias rurales rusas, en las que “gritaba sus diálogos y mostraba su mejor humor, empujando el trasero de un paciente burro, ya acostumbrado a la humillación y a la indignidad, con una cabeza en forma de falo”. Obviamente Porter no reparó en el sentido paródico-humorístico que ese tipo de escenificaciones debieron tener: durante su juventud, Eisenstein había llevado a cabo audaces experimentos teatrales (la puesta en escena de *El mexicano* de Jack London fue un claro ejemplo de ello) que lo situaron a la vanguardia de la nueva dramaturgia soviética.

Porter fue testigo de dos hechos que quizá motivaron la realización y el tono de *Hacienda*. Kimbrough, quien regresaba de Pasadena con un nuevo contrato, fue objeto de una broma “sangrienta”: Eisenstein y sus amigos se disfrazaron de revolucionarios (cananas, sombreros, etc.) y fin-

gieron un asalto al vehículo en el que aquél se transportaba. El resultado fue un susto terrible (un asustadizo Kimbrough no se percató inmediatamente del engaño) y el consiguiente ahondamiento de la enemistad con los soviéticos.

Días más tarde, el 18 de julio, el muy joven peón Félix Olvera mató accidentalmente a su propia hermana al mostrarle a ella una pistola adquirida por Tisse: el pobre campesino intentó huir a través de los magueyales de la misma forma en que lo había realizado para la parte del filme en que los hacendados perseguían a los rebeldes a través de las plantaciones. Y, al igual que en la película, Don Julio reunió a un grupo de jinetes que finalmente capturó al asesino involuntario; éste regresó a la hacienda amarrado con lazos y sangrando profusamente: había sido golpeado en la cabeza con las pistolas de sus perseguidores. El hecho, que también está descrito con mucha ironía en la novela de Porter, se convirtió en noticia de resonancia internacional y quizá provocó que Eisenstein cayera enfermo por algunos días con la consecuente suspensión del rodaje. En sus memorias, el cineasta describiría el penoso asunto de la manera siguiente: "En mi película [mexicana], la figura de un niño -testigo de la ejecución de sus compañeros mayores- aparecía al final [del episodio *Maguey*]./Se alejaba, como un futuro vengador, por un campo de magueyes, guardando la ofensa, la cólera y la venganza para otro momento.../Este final, en lo extremo parecido a Chaplin (y a la vez profundamente contrario, por su significado), estaba ligado a la idea de que la revolución en México aun no había concluido y que el día de la venganza por la falta de derechos, la humillación y los infortunios del peón, aún estaba muy lejano.../Por cierto, durante el último período de filmación, traían escoltado al niño Félix Olvera, quien hacía el papel del niño de la película/El policía del pueblo se sentaba a la sombra de un agave, fumaba perezosamente tabaco barato, sujetando con descuido la carabina entre las rodillas y, al atardecer, llevaba nuevamente al joven Olvera a su celda/Félix estaba encantado con una pistola de grueso calibre, modelo 1910, que se utilizaba en nuestras filmaciones/El joven Félix no pudo resistir la tentación; un día desapareció la pistola/Nadie se hubiera dado cuenta si el desdichado muchachito no hubiera decidido pavonearse con la pistola delante de su hermana/La pistola tenía balas de verdad. Aquel día habíamos estado filmando primeros planos de la balacera entre los lacayos del terrateniente y el grupo de peones rebeldes, cercados ya en unas altas matas de agave [...] Félix Olvera mató a su hermana/Y al igual que los peones de mi película, enloquecido de terror huyó a las inmensas plantaciones de maguey/Hubo una persecución desesperada/Los vaqueros del patrón, levantando nubes de polvo, corrían entre los arbustos de maguey/Los viejos lloraban sobre el cuerpo de la muchacha/Lloraban las muchachas, temerosas por el destino del broncíneo Félix/Al atardecer, bajo los rayos oblicuos del sol, trajeron a Félix, atado con una cuerda a la silla de montar, como un lobo, de vuelta a la hacienda/De su sien corría sangre [...] Unos cuantos días después, habiendo "aceitado" al diputado -el jefe administrativo de la región-, conseguimos que nos dieran todos los días a Félix para la filmación/Eso nos costaba unos pesos extra para el policía que lo custodiaba/En los días de fiesta no nos daban a Félix Olvera/De acuerdo con la antigua costumbre, en esos días él, al igual que los demás presos... servía la mesa del todopo-



Isabelita Villaseñor,
actriz del episodio
Maguey.

deroso magnate administrativo de esa minúscula región [...]”.

El caso de Félix Olvera y sus consecuencias revelaron a Eisenstein un hecho social que le hizo modificar su idea del país: la Revolución no había transformado muchas de las condiciones imperantes en el porfiriato. Como consecuencia de ese cambio de perspectiva y de las presiones del gobierno mexicano, el cineasta redactó el primer guión extenso de lo que iba a ser su película: como bien señala Aurelio de los Reyes, de ahí en adelante sería sumamente cauteloso en externar sus ideas. Puede decirse que en ese momento, el realizador consolidó plenamente su concepción del filme: la obra debía contener, aparte de la exaltación a las luchas y costumbres del pueblo mexicano, un sentido irónico en contra de la nueva burguesía que había ocupado el poder tras la derrota de los ejércitos campesino-populares comandados por Francisco Villa y Emiliano Zapata, caudillos a los que el cineasta admiraba y con quienes se sentía plenamente identificado (10).

(10) En diversas partes de sus memorias, Eisenstein hace comentarios sobre la participación de Villa y Zapata en la Revolución Mexicana e incluso critica la visión superficial y esquemática que de estos caudillos se hizo en la cinta hollywoodense *¡Viva Villa!*; en *Anotaciones de un director de cine* (Moscú, Progreso, s/f de edición, p.70), el propio cineasta señala que pensaba concluir su película mexicana con

una secuencia que incluía: "el luminoso instante de la breve unión nacional de México, en que Pancha (personaje del episodio *Soldadera*) hace su entrada triunfal en la ciudad de México con las tropas unidas del Sur y del Norte; de Zapata y Villa. Ese fué el feliz instante de unión nacional progresista en México. En él pudo empezar la transformación de la guerra civil en revolución socialista (...)”.

Recuperado de la depresión que le provocó el caso de Olvera, el artista de Riga y sus colegas se ocuparon de finalizar las escenas para *Maguey*, cosa que les llevó la parte restante de julio y todo el mes de agosto. Al parecer durante esta última etapa del rodaje Eisenstein contó con la ayuda, en lo referente a estilo y composición, de Best Maugard, quien años después filmaría el corto *Humanidad* (1934) y el largometraje *La mancha de sangre* (1937), prohibido durante varios años por su "escabroso" tema prostibulario: según parece ambas cintas resintieron la influencia estilística del autor de *El acorazado Potemkin*.

No ha sido posible precisar las fechas de otros acontecimientos ocurridos durante la estancia de Eisenstein en la multicitada hacienda: la visita o serie de visitas que Arcady y Lina Boytler hicieron al lugar, de lo que existen diversas fotos, y el rodaje de la "suerte del gallo" en la que participó Raúl de Anda. Tanto Arcady Boytler como De Anda llegarían a convertirse en productores-directores del cine sonoro mexicano que estaba próximo a nacer de manera formal con *Santa*, dirigida por Antonio Moreno (dato interesante: una fotografía redescubierta por Emilio García Riera muestra a Boytler y Moreno junto a los tres cineastas soviéticos; es muy probable que, acompañados por el primero, éstos hayan realizado una visita al rodaje de *Santa*). El caso es que Boytler, en tanto que "paisano" de Eisenstein (al parecer lo había conocido en Rusia o, quizá, en Hollywood), se asumió como heredero "legítimo" de las enseñanzas que este último dejó pese a no haber concluido su filme. Ello sería muy evidente en varias cintas boytlerianas como *Mano a mano*, *El tesoro de Pancho Villa* y *¡Así es mi tierra!*, filmadas entre 1933 y 1937 (11).

El otro caso es que, muchos años después, De Anda, quien fungiría como "extra" en *Santa*, declararía a quien esto escribe haber filmado para "un ruso" algo así como "un noticiero" en el que se describía la mencionada "suerte" charra: a todo galope en su caballo, el jinete tiene que agacharse para desprender la cabeza de un gallo que está semi-enterrado. Todo esto ocurrió, según De Anda, en los llanos de Apan durante una fiesta a la que fue invitado por un hacendado, amigo de él y de su padre (don Rogaciano de Anda), llamado precisamente Julio Saldívar. Pero si durante mucho tiempo De Anda no supo que había filmado para el mismísimo Eisenstein (por supuesto que me encargué de decírselo), sí acertó en lo del "noticiero": simultáneo a la realización de los *rushes* para su proyecto mexicano, el gran cineasta soviético captaba a través de la cámara de Tisse otros materiales con los que pensaba hacer cortos documentales que una vez exhibidos completaran su visión acerca del país. Seguramente lo filmado con De Anda entraba en ese rubro. *Mea culpa*: en la monografía que dediqué a De Anda (12) cometí primero el error de confundir en mi memoria la aludida "suerte" con una pelea de gallos contenida en *Tiempo en el sol* (1939), la versión que Marie Seton montó a partir de algunos *rushes* filmados por Eisenstein en nuestro país. Segundo error: confiado en la memoria, estaba seguro de haber visto las imágenes de la "suerte del gallo" como parte del montaje realizado en 1957 por Jay Leyda, cosa que

(11) Cfr. Vega Alfaró, Eduardo de la, *Arcady Boytler (1893-1965)*, serie Pioneros del cine sonoro II, Guadalajara, Jalisco, Ed. Universidad de Guadalajara, 1992, pp. 187.

(12) Cfr. Vega Alfaró, Eduardo de la, *Raúl de Anda*, serie Cineastas de México, nº 4, Guadalajara, Jalisco, Ed. Universidad de Guadalajara, 1989, p. 21.



Llegan
los invitados a
la fiesta.

no es del todo exacta. Me consuela el hecho de que algún día pueda revisar, en detalle, los materiales realizados por Eisenstein en México, los mismos que hace algún tiempo fueron donados, en bruto, o sea en forma de *rushes*, a la Cineteca Nacional de México. Quizá entonces se aclaren mis dudas al respecto.

Cabe advertir aquí que, por lo demás, Eisenstein aprovecharía su estancia en Tetlapayac para hacer una serie de dibujos alusivos a la vida cotidiana y al paisaje de la hacienda, e hizo caricaturas de incidencias del rodaje de *Maguey*. Esa excelente iconografía forma parte de la obra gráfica que, sin proponérselo, el cineasta legó a la cultura mexicana. Item más: en una de las azoteas de la hacienda, Eisenstein tomó al muralista Roberto Montenegro una foto en la que, gracias al efecto óptico, éste último parece un gigante con el Popocatepetl entre sus piernas. Dicha foto así como una caricatura eisensteiniana que, en plena atmósfera de Tetlapayac, retrata simbólicamente a Gabriel Fernández Ledesma como un ente extraño cuyos seis pies parecen girar cual rehilete, serían ejemplo del intercambio artístico que el cineasta mantuvo con la vanguardia pictórica del país.

Tras concluir en la ciudad de México unas tomas para el episodio *Fiesta* (en los que Boytler actuó en calidad de "extra"), el 11 de septiembre Eisenstein retornó a Tetlapayac para descansar y "recuperar fuerzas". A fines de dicho mes retornaría a la capital mexicana para entrevistarse con el Presidente Pascual Ortiz Rubio, quien al parecer le solicitó filmar el desfile deportivo que habría de celebrarse el 20 de noviembre. Durante los

siguientes cuatro meses, los cineastas soviéticos continuaron filmando en territorio nacional. Y, como se sabe, en febrero de 1932 la tensión y conflictos que ya habían sido descubiertos por Katherine Anne Porter provocaron la crisis definitiva: cuando todavía faltaba por realizar el episodio *Soldadera* (Eisenstein ya había decidido las locaciones: Tehuacán, Puebla, y sus alrededores) y la parte final de *Fiesta*, Sinclair retiró su apoyo económico con lo que el magno proyecto eisensteiniano se dió por terminado. Además, una serie de disputas y malentendidos fueron la causa de que el cineasta soviético no pudiera contar con los *rushes* para editarlos de acuerdo con su idea. Ello sería motivo de profundos conflictos y agudas depresiones que durante un buen tiempo mermaron la capacidad creativa del artista de Riga.

V. RECUERDOS, TESTIMONIOS

Don Jorge Velázquez, encargado de custodiar la hacienda, nos presenta a su padre, Don Angel Velázquez, hombre de envidiable lucidez para sus setenta y tantos años. Don Angel fue testigo de la permanencia de "los rusos" en Tetlapayac y recuerda haber participado en algunas escenas del rodaje: por entonces él tenía unos 15 años y era tlachiquero. Nos confirma todo lo relativo al caso de Félix Olvera, quien fue su cuñado ya que estuvo casado con una de sus hermanas, recientemente fallecida. Concluido el rodaje de *Maguey*, Olvera se fue a vivir a la ciudad de México y tiempo después se dedicó al cuidado y a la crianza de caballos que eran utilizados en las películas: murió hace algunos años. Don Angel nos relata también que durante la época de la reforma agraria cardenista, Don Julio Saldívar repartió la tierra entre los campesinos, se quedó solamente con el casco de la hacienda, lo vendió y años después murió completamente arruinado en un hotelucho de Apan. Por su parte, Don Jorge nos confirma que la hacienda ha sido lugar de otros rodajes: el de la película *El fanfarrón* (1939), comedia ranchera protagonizada por Jorge Negrete y dirigida por Fernando A. Rivero; el de la serie televisiva *Porfirio Díaz*, actuada por Manuel Ojeda, y el de un programa de televisión realizado por Alejandra Islas (fue ella precisamente quien nos dijo la manera de llegar a la hacienda), en el que se recrea la presencia de Eisenstein en México. El programa de Islas todavía no ha sido editado de manera definitiva pero es una buena e interesante primera aproximación al tema. A ello debemos agregar otros datos: en Tetlapayac se filmaron también algunas escenas de *Viva Villa!* (1933), superproducción hollywoodense dirigida por Howard Hawks y Jack Conway así como varias secuencias de otra cinta malograda: *Blancura trágica* (1938), realizada por Max Liszt y Efrén Buchelli.

"El ruso -nos dice Don Angel-, era traído en una avioneta que aterrizaba en los alrededores de la hacienda y se quedaba por varios días". Finalmente, el testigo nos informa que algunas escenas de *Maguey* se filmaron en otros sitios cercanos a Tetlapayac. Tiene razón: en las instalaciones de la hacienda no encuentro, por ejemplo, las sólidas y elevadísimas murallas laterales en las que se supone ocurre la primera balacera entre peones y hacendados, ni la pequeña plaza de toros que logra verse en algunas tomas captadas desde la azotea en la mencionada secuencia del tiroteo. Dichas



La fiesta
en el patio de
la hacienda.

escenas se filmaron (según lo pudimos confirmar en una segunda visita) en la hacienda de San Nicolás y en los fortines de Mazaquiavac, sitios muy cercanos a Apan.

Nos despedimos de los señores Velázquez y prometemos a Don Angel volver pronto con los vídeos de diversas versiones de *¡Que viva México!* a fin de que nos ayude a identificar personajes y para que, probablemente, se vea a sí mismo en pantalla (13).

VI. EPILOGO

Quizá porque ya iba predispuesto a ello, salgo fascinado de un lugar con una historia tan profundamente relacionada a la presencia de Eisenstein en México. De regreso, rumbo a Pachuca, capital del estado de Hidalgo y habiendo dejado nuevamente atrás el municipio de Apan, comento emocionado a mis acompañantes que la hacienda de Tetlapayac es el sitio ideal para instalar algo así como un museo nacional cinematográfico que, obviamente, dedique una de sus salas a la estancia de Eisenstein en nuestro país y a su influencia en el malogrado arte fílmico nacional. Imagino el sitio acondicionado para

(13) En efecto, tiempo después regresé a Tetlapayac y, en una breve visita, mostré a Don Angel Velázquez y a su mujer, doña Sara Cortés, parte de los materiales filmados por

Eisenstein en Tetlapayac. Gracias a ellos logré enriquecer los datos obtenidos durante la primera ocasión que estuve en el lugar y, de igual manera, pude rectificar otros.

poder pasar largas temporadas investigando sobre la historia, la estética, la sociología, etcétera, de nuestra cinematografía, y para organizar congresos o “coloquios” en torno al fenómeno fílmico. La sonora carcajada de Aníbal Angulo me da a entender que algo como eso, en las condiciones actuales de México, es poco menos que imposible...

ABSTRACT

Through an actual visit to Tetlapayac, where he can still contact eye-witnesses, De la Vega evokes a detailed and emotional history of the presence of Eisenstein in that little Mexican village, when the director of October was shooting the material which was supposed to be organized as the Maguey episode of ¡Que viva México!. Through the history of the shooting of Maguey, De la Vega tells a vivid reconstruction of the history of México and its visual representations.

■ EDUARDO DE LA VEGA ALFARO es profesor y coordinador 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 una investigación en torno a la influencia de las artes plásticas mexicanas en Eisenstein durante su estancia en aquel país en 1930-1932.