



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES  
ACATLÁN**

**“LA HACIENDA: UNA MIRADA EXTERNA”**

TRABAJO RECEPCIONAL FINAL

SEMINARIO TALLER EXTRACURRICULAR

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN HISTORIA

PRESENTA

**BENJAMÍN TONATIUH CHÁVEZ HERNÁNDEZ**

Asesora: Mtra. Laura Edith Bonilla de León

Mayo 2011



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# INDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I. ACERCA DEL AUTOR	5
1.1 Eisenstein, cine y montaje	8
1.2 Por Europa	11
1.3 Eisenstein y México	14
1.4 <i>¡Qué viva México!</i>	19
1.5 El estilo mexicano de Eisenstein	23
CAPÍTULO II. MARCO HISTÓRICO	26
2.1 El porfiriato	27
2.1.1 La sociedad en el porfiriato	31
2.1.2 Porfiriato en Maguey	35
2.2 1910 revolución	37
2.2.1 Estallido del movimiento armado	42
2.3 Muralismo	46
2.4 A manera de resumen	50
CAPÍTULO III. ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO	52
3.1 Hacienda	53
3.2 Estratos sociales	61
3.3 Cambio generacional	68
CONCLUSIONES	73
FUENTES DE CONSULTA	77

## Agradecimientos:

A mis padres, a la Universidad, a mi país México, hermanos, amigos, familiares y sobre todo a mi Dios que siempre cumple sus promesas.

*Pero si tú madrugas por buscar a Dios  
y suplicas al Todopoderoso,  
si te conservas puro y recto,  
él cuidará de ti y restaurará tu legítima morada;  
tu pasado será una pequeñez  
comparado con tu magnifico futuro.*

(Job 8, 5-7)

“De bendición en bendición así él lo prometió”.

# INTRODUCCIÓN

Segei Mijailovich Eisenstein, cineasta soviético del siglo pasado, fue uno de los principales teóricos de la composición cinematográfica, sus obras aportaron de manera significativa al cine y su teoría, dando patrones y modelos útiles al séptimo arte. Los motivos internos del director, su vida, influencias artísticas, filosóficas y sociales así como sus inquietudes personales son sólo algunos de los aspectos que procuraron en él a un hombre genio que puede conjuntar en su obra una serie de conceptos, formas e ideas; él fue capaz de transmitirlos y lograr en el espectador diversas reflexiones, estados y emociones.

La obra de este genio del cine es de lo que el presente trabajo aborda, la intención del presente consiste en mostrar en una obra específica de Eisenstein los elementos ideológicos que plasma, los conceptos e ideas del director que sobre el tema tiene para dar finalmente una interpretación de éste filme. Para dicha tarea el filme *¡Qué viva México!* se desglosa en sus partes y se enfoca exclusivamente en una de las partes del filme: *Maguey*. El resultado pretendido con este trabajo de investigación consiste en demostrar que Eisenstein utiliza, mejora y forma conceptos e ideas, que en el caso del fragmento o, como lo llama Eisenstein, la novela *Maguey* dichos conceptos tienen que ver con México y lo mexicano. La importancia de su pensamiento plasmado en movimiento de imágenes radica en la formación de dicho pensar, Eisenstein forma un universo de imágenes representantes de definiciones y concretizaciones a las cuales, el director soviético, llegó con ayuda de un gran número de variables tales como: sus inquietudes personales, la formación académica, la formación familiar, su personalidad, el momento histórico en el que vive, entre otras. Las motivaciones, gusto e interés por México, de parte de Eisenstein, son las cuestiones que se abordarán en el desarrollo de este trabajo, el cual comprende tres capítulos: 1) acerca del autor, 2) marco histórico y finalmente 3) análisis filmográfico.

Con el primer capítulo titulado acerca del autor intento referirme a la vida y aspectos generales del director soviético, abarcando temas como formación académica, su entorno social y una pequeña reseña del director, además de hablar un poco del filme a tratar: *¡Qué viva México!*; lo anterior con el objetivo de contemplar al autor desde sus bases, desde sus orígenes; para poder contextualizar su pensar y su actuar. Eisenstein su vida y obra están repletas de matices emocionales, motivaciones artísticas nacidas del espíritu de creación interior, afanes de mejora, justicia, libertad y renovación. Las influencias artísticas del renacimiento y las ciencias, su personalidad retraída, sus impulsivas decisiones y la visión del mundo exterior son sólo algunos de los temas a abordar en este apartado. Grandes contrastes y directrices muy bien determinadas en cuanto a sus objetivos personales están contenidas en la mente de Eisenstein y expuestas en forma somera dentro de este primer capítulo.

Además de la vida de Eisenstein, en este primer capítulo me refiero a su creación artística y desarrollo profesional, en sí al camino que lo orilló o mejor dicho lo hizo desembarcar en el cine, manifestación artística en donde dejó su mayor aporte. Aunado a esto nos referimos a uno de sus principales logros, el montaje; siendo éste quien le abre la puerta a grandes empresas en su patria, en Europa, Estados Unidos y finalmente México. Todo este recorrido por el mundo deja en Eisenstein un cúmulo de ideas y pensamientos que plasma en su cine, obras como *El acorazado Potemkin* y *Octubre* son reflejo de su perfeccionamiento escénico.

Para concluir el primer capítulo, me refiero al filme en cuestión: *¡Qué viva México!* Para este apartado ya estará mas clara la visión del director soviético y por tanto se podrá observar que este filme fue una gran experiencia para el cineasta y sirvió como anclaje en su interior, *¡Qué viva México!* culmina un proceso artístico-teórico de Eisenstein y su montaje de abstracciones. La realización, presupuesto, créditos y demás situaciones que rodean al filme se verán en una forma puntual y

breve para saber un poco más de lo ocurrido al respecto del filme mexicano.

Se plantea su pensar de México, lo que busca en el filme que graba y su estructura general; sus últimos días de vida y generalidades de su existencia son los temas con los que se culmina el primer capítulo.

El segundo capítulo de éste trabajo aborda el contexto histórico que rodea a la obra. En tres apartados abarcamos el porfiriato, la revolución mexicana y el muralismo, sentando generalidades y dando al lector un panorama general del México que Eisenstein encontró a su llegada, el cual sin duda quiso reflejar en sus novelas; por ello cobra real importancia realizar un recordatorio general del México inmediato, el México revolucionario e insurgente que se enfrenta a un tirano; el movimiento social es muy importante para Eisenstein y por ello es clave formular el apartado correspondiente. Por otro lado los movimientos artísticos mexicanos son la base del método eisensteniano de *¡Qué viva México!*, siendo el muralismo la corriente pictórica que más influye en la obra del soviético. Por lo anterior referimos el último subtema de este segundo capítulo a este movimiento, para así mostrar en qué consistía esta corriente artística y el por qué de la afinidad con el director.

Después de dar un vistazo a los orígenes del pensamiento de Eisenstein, sus obras y las generalidades de *¡Qué viva México!* -además de mostrar el México que encontró a su llegada y el por qué de éste México sangrado por la revolución y pintado por sus hijos, gente del pueblo- trataremos de unir todo en el tercer capítulo intitulado Análisis cinematográfico.

Desglosando algunas escenas específicas veremos cómo es que se plantea ideas y conceptos a partir de imágenes en movimiento. Se verán escenas en las cuales juega un papel preponderante la formación artística de Eisenstein con el montaje, encuadre y secuencia, además de que se mostrará la influencia socialista, muralista y de los intelectuales mexicanos en su trabajo, denotando así que la tendencia de sus conceptos europeos son mexicanizados e interpretados bajo la visión socialista. Lo anterior parece un tanto complejo al enunciarlo, pero lo único que se

busca es mostrar una visión extranjera de situaciones y formas netamente mexicanas.

Para realizar este análisis cinematográfico se toman tres temas en específico, tratando de demostrar el postulado anterior: La visión de un extranjero de lo mexicano, y de este modo justificar nuestro objetivo principal: Analizar el concepto que de hacienda tenía Eisenstein.

Para ello se verá en primera instancia a la hacienda como tal, posteriormente se abordaran los estratos sociales reflejados en el fragmento *Maguey* y finalmente un apartado llamado cambio generacional; las tres son parte de un todo. Al realizar un análisis se descompone el todo en sus partes, por tanto al analizar tres partes de ese todo se puede obtener conclusiones del mismo. Descomponer en partes implica realizar un estudio con mayor medida y delimitación, y es de este modo que pretendemos realizar nuestro trabajo dejando claro el por qué de las interpretaciones subjetivas, tomando e hilando todo el trabajo para así poder explicar las conclusiones que se obtuvieron. Al concluir éste trabajo de investigación se pretende unir todo para descomponer el fragmento o novela *Maguey*, para finalmente cerrar el trabajo con las conclusiones obtenidas del proceso de investigación realizado.

## CAPÍTULO I. ACERCA DEL AUTOR

El concepto de historia cultural a utilizar es el del estudio de las formas de representación del mundo dentro de un grupo humano, cuya naturaleza puede variar, nacional o regional, social o política, y que analiza la gestación, la expresión y la transmisión de dichas representaciones. “¿Cómo representan y se representan los grupos humanos el mundo que les rodea? Un mundo figurado o sublimado -por las artes plásticas o la literatura-, pero también un mundo codificado -los valores, el lugar de trabajo, y el esparcimiento, la relación con los otros, el divertimento- y pensando”<sup>1</sup>

La representación, nos dice Roger Chartier, es “la exhibición de una presencia, la presentación de una cosa o una persona... es el conocimiento mediato que hace ver un objeto ausente al sustituirlo por una <<imagen>> capaz de volver a la memoria”<sup>2</sup>

Otra definición importante de historia cultural nos la da el mismo Chartier:

la historia cultural (...) por una parte considera al individuo, no en libertad supuesta de yo supuesta, de su yo propio y separado, sino en su descripción en el seno de dependencias recíprocas que constituyen las configuraciones sociales a las que pertenece. (...) la historia cultural coloca en lugar central la cuestión de la articulación de las obras, representación y prácticas con las divisiones del mundo social que, a la vez, son incorporadas y producidas por los individuos.<sup>3</sup>

Eisenstein utiliza en sus filmes características de índole socialista, por ello el abordarlo en su persona, obra y vida resulta de suma importancia para el éxito de nuestro trabajo.

El director de nuestro filme, Sergei Mijailovich Eisenstein, tiene el origen de su vida en la Rusia, en la ciudad de Riga, el 23 de Enero

---

<sup>1</sup> Georges, Duby. “La historia cultural” *Para una historia cultural*, coord. Jean Pierre Rioux y Jean Francois Sirinelli, México, Taurus, 1999, p.451.

<sup>2</sup> Chartier, Roger. *El mundo como representación histórica*; Barcelona, Gedisa, 1992, p. 58.

<sup>3</sup> *Ibidem* p. X.

1898. Su padre Mijail Osipovich Eisenstein era un arquitecto de ascendencia judía, quien se convirtió al cristianismo ortodoxo. Su madre, Julia Ivanova Konetskaya, también era cristiana ortodoxa, hija de un contratista adinerado; el joven Eisenstein fue criado en dicha fe.

Dentro de la formación de nuestro cineasta tenemos que entró a la escuela de Ingeniería Civil de San Petersburgo en 1915, aunque a la postre abandonaría sus estudios dejando inconclusa la carrera para alistarse en las filas del Ejército Rojo, mostrando con esta acción un gran compromiso con su sociedad y un desapego a sus intereses personales. A la par de sus estudios de ingeniería realizaba frecuentes visitas a la escuela de Bellas Artes de San Petersburgo para estudiar arquitectura y, de esta manera alentar y avivar cada vez más su intención estética y su vocación artística. Fue precisamente dentro de este lapso de visitas a la escuela de Bellas Artes en donde fue cautivado por el Renacimiento italiano y su gran exponente Leonardo da Vinci, teniendo así una mayor inclinación a la cuestión artística y desplazando de manera paulatina los estudios de ingeniería. Esto culminó forjando la muy peculiar personalidad de Eisenstein: un pensador racional movido por la exactitud y precisión matemática.

Además de su simpatía por la pintura y las artes mayores nuestro cineasta también tenía el gusto por el teatro, el cual manifestó desde muy temprana edad al acudir a representaciones teatrales y circenses. Aunado a lo anterior, vemos en el inquieto Sergei afinidad y facilidad por el dibujo teniendo así varias aptitudes y gustos evidentes que a la postre serían potenciados.

Al alistarse en el Ejército Rojo tuvo una labor de ingeniera en San Petersburgo, además de iniciar su actividad como cartelista. Todo esto ocurría en los albores de un estado nuevo, de un estado socialista y es en este momento histórico en que nuestro director se inclina totalmente por el cine, llevando a él todo lo que estaba absorbiendo de sus diversas fuentes: ingeniería, milicia y arte.

Los años siguientes a 1917 se caracterizaron por una avivada renovación cultural en el nuevo estado socialista y con ello el mayor

acercamiento de Eisenstein a las artes. Dentro del ejército se orienta al teatro como director, decorador y actor, además de seguir haciendo propaganda en carteles y pancartas. Toda esta actividad en el teatro seguiría llamando su atención al acabar la guerra civil, y es en 1920 que decide entrar a la sección teatral de *Proletkult*, una organización autónoma, independiente del partido cuyo fin consistía en difundir las actividades artísticas en las masas trabajadoras. Al parecer dicha decisión fue tomada por Eisenstein luego del encuentro con uno de sus amigos de la infancia, Maxim Strauj, quien se dedicaba a la actuación. Posiblemente fue este el detonante para la incorporación al teatro en *Proletkult* por parte de Eisenstein.

El *Proletkult* sustentaba sus objetivos en el nuevo momento que se vivía y en el cual se daba una ruptura tajante con el arte burgués y se postulaba el “colectivismo” con el cual se tomaba como principio estético fundamental la colectividad o el hombre inserto en la colectividad, es decir, no tomar al individuo como héroe sino al medio social, al conjunto o unidad social en sí. Fue precisamente ésta una característica que compartía nuestro director con la organización socialista y por consiguiente se llevó a cabo una compenetración exitosa. Pareciese mostrarse en las bases del *Proletkult* una forma efectiva de hacer historia así como lo dice Carlos Aguirre:

La idea de historia debe dar primacía a los hechos reales sobre las concepciones y fantasías de sus actores y protagonistas, es decir que debe ser una historia materialista. La historia la hacen los grandes grupos y clases sociales y no los grandes caudillos y héroes, la historia es profundamente social...<sup>4</sup>

Dentro del *Proletkult* Eisenstein comenzó como decorador, pero gracias a su afinidad con la organización, sus bases y su talento, subió rápidamente a director. En este puesto Eisenstein proclamó todas sus ideas contra el arte burgués y empezó a desarrollar su pensamiento sin

---

<sup>4</sup> Aguirre, Carlos. *La historiografía en el siglo XX: Historia e historiadores entre 1848y ¿2025?*, Intervención cultural, Barcelona, 2004, p. 54.

ninguna barrera ni restricción. Es en este periodo cuando se refiere primeramente al montaje de abstracciones, movido por las influencias cirquenses y el vanguardismo en el que se encontraba inmerso; mismo montaje que posteriormente fundamentaría en el cine y sería uno de sus grandes aportes teóricos. Desde su posición como director de escena Eisenstein rompe con sus obras las normas convencionales del teatro para acercarse a la realidad, dejando lo clásico para inclinarse por la innovación. Este paso de convencionalismo al acercamiento de la realidad, es decir, el mostrar los acontecimientos y no su reacción ante ellos fue decisivo para pasar del teatro al cine, para inclinarse definitivamente al lugar idóneo para su desarrollo teórico. Lo anterior fue causado en su mayor parte por las limitaciones escénicas del teatro y por la gran necesidad de seguir postulando sus ideas del montaje; las limitaciones escénicas reducían la capacidad de expresión en espacio y tiempo dentro de la representación y por tanto no daban al espectador las suficientes herramientas para entender lo proyectado. Es así como finalmente se aleja del teatro teniendo en *Máscaras antiguas*, de 1924, su última obra, representación hecha con la característica realista de haber sido montada y representada en una fábrica de gas, en esta obra se mostró la artificiosidad del resultado en su montaje pues los elementos reales se contraponían con la muy maquillada representación actoral, dándole una imagen de falsedad y poca credibilidad. Este acontecimiento marca el rompimiento con el teatro y la incursión al cine.

## **1.1 Eisenstein, cine y montaje**

Al acercamiento del director ruso hacia el cine, además de las razones expuestas anteriormente, se tiene que agregar como una causante relevante la cinta *Intolerance* de D. W. Griffith, obra fílmica que en 1916 tuvo exhibición en Rusia esquivando el cerco político que había en el país. Este filme impactó a la juventud rusa y también al joven Eisenstein, quien encontró en la obra de Griffith un gran aliciente para inmiscuirse en el séptimo arte, mismo que se abrió como un terreno

prácticamente inexplorado y sin límites en donde podría dar rienda suelta a su imaginación, dejando atrás las limitaciones e impedimentos que encontraba en el teatro.

Eisenstein fue pionero en el uso del montaje, un uso específico de la edición de películas. Creía que la edición podría ser usada para algo más que sólo exponer una escena en un determinado momento. Tenía en mente el concepto de <<colisión>> que interpretaba como un choque de imágenes que propiciaban en el espectador un resultado conjunto, es decir, la suma de imágenes daba como producto una idea específica. Eisenstein sentía que la <<colisión>> de tomas podía ser usada para manipular las emociones de la audiencia y crear una metamorfosis dentro del filme. Desarrolló lo que llamó <<métodos de montaje>>.

Con esta idea Eisenstein plantea su teoría del montaje y su ruptura con las teorías de la época en donde se veía al montaje sólo como una adición de planos. De su teoría de montaje como colisión de dos planos que hacen surgir a uno nuevo se derivaría su concepción de cine sonoro, un caso de colisión de un sistema acústico y un sistema óptico. De esta manera plasma Sergei toda su influencia Kabuki, influencia japonesa que será explicada en seguida, en el cine sonoro.

Dentro de la teoría del montaje de Eisenstein jugó un papel de suma importancia la cultura japonesa, misma con la que Eisenstein tuvo su primer encuentro en 1919, cuando en Misk se desempeñaba como dibujante propagandístico. Fue allí donde conoce la escritura jeroglífica japonesa y el Kabuki, un estilo teatral japonesa. La profundización en los jeroglifos japoneses se convirtieron en la base de su teoría de montaje, pues dichos ideogramas yuxtaponen dos conceptos para mostrar un tercero distinto, es así como se consigue la representación de una idea gráficamente irrepresentable, pero mostrada y expresada por dos ideogramas. Esta forma teatral de representación es la clave del montaje eisensteiniano.

Es importante marcar el hecho de que en estos momentos Eisenstein empezó a desarrollar toda su teoría fílmica y con estos sencillos conceptos da origen a toda una forma de hacer cine. Creando

sus hipótesis y demostrando sus conclusiones llega a afianzar y tomar como ciertas sus maneras y conceptos. Tenemos por tanto la función de la hipótesis según lo concibe Edward Carr:

...las hipótesis son imprescindibles para el pensamiento. No se puede hablar de historia sin hipótesis. La hipótesis se plantea y es corregida con el tiempo, las hipótesis son parciales, aíslan los hechos al pasarlos por interpretaciones...<sup>5</sup>

En sus primeras películas, Eisenstein no usó actores profesionales. Sus narrativas evitaban los personajes individuales y se dirigían a temas sociales, especialmente el conflicto de clases. Usó personajes secundarios, y los papeles fueron hechos por personas sin entrenamiento actoral y pertenecían a cada clase social. Tenía una idea cercana a la de Lucien Fevre quien dice que el hombre aislado es una abstracción, la realidad es el hombre en grupo.<sup>6</sup>

La popularidad e influencia de Eisenstein en su propia tierra creció y menguó con el éxito de sus películas y el paso del tiempo. *El Acorazado Potemkin* (1925) fue aclamada por los críticos alrededor del mundo. Pero fue más que nada su renombre internacional el que le permitió dirigir "*La Línea General*" (*Lo Viejo y Lo Nuevo*) (1929), y *Octubre* (1928) como parte de la celebración por el décimo aniversario de la Revolución de Octubre de 1917. Los críticos fuera de la Unión Soviética lo alabaron. El enfoque de Eisenstein en dichas películas pasaba por temas estructurales como los ángulos de la cámara, los movimientos de la muchedumbre y el montaje, lo llevaron a él y a otros cineastas, como Pudovkin y Dovzhenko, bajo el fuego de la comunidad fílmica soviética, forzándolo a publicar artículos de autocrítica, comprometiéndose a reformar su visión cinematográfica para conformar las doctrinas cada vez más específicas del realismo socialista.

---

<sup>5</sup> Edwar, Carr. *¿Qué es la historia?*, México, Planeta, 1988, pp. 81-83.

<sup>6</sup> Lucien, Fevre. *Combates por la Historia*, Barcelona, Ariel, 1970, pp. 32-33.

## 1.2 Por Europa

En 1928, con *Octubre* todavía bajo fuego en muchos cuarteles soviéticos, Eisenstein dejó la Unión Soviética para realizar un viaje por Europa, acompañado de su colaborador Grigori Aleksandrov y el cinematógrafo Eduard Tissé. Oficialmente el viaje le permitiría a Eisenstein aprender sobre el cine sonoro y presentar a los famosos artistas soviéticos, en persona, al capitalismo del este. Para Eisenstein, sin embargo, era también una oportunidad para ver paisajes y culturas fuera de aquellos de la Unión Soviética.

Los siguientes dos años los pasó viajando y dando conferencias en Berlín, Zurich, Londres y París, donde, en Abril de 1930, Jesse L. Lasky, en nombre de Paramount Pictures, le ofreció la oportunidad de hacer una película en los Estados Unidos. De esta manera llega a Hollywood en mayo de 1930. Sin embargo, este arreglo falló. El pensamiento de Eisenstein y su acercamiento artístico al cine era incompatible con el acercamiento más comercial de los estudios norteamericanos. Eisenstein propuso una biografía sobre el magnate Sir Basil Zaharoff y una versión cinematográfica de "*Arms and the Man*" de George Bernard Shaw, y planes mas desarrollados para una película sobre "*Sutter's Gold*" de Jack London, pero falló en tratar de impresionar a los productores del estudio. Paramount finalmente llegó a un arreglo para filmar una versión de *Una Tragedia Americana* de Theodore Dreiser. Esto emocionó al director soviético que había leído y le había gustado la obra. Eisenstein completó un guión desde el comienzo de octubre de 1930, pero no le gustó a Paramount y, adicionalmente, se encontraron intimidados por Major Frank Pease, el presidente del Hollywood Technical Director's Institute. Pease. Poco después, por un mutuo acuerdo, la Paramount y Eisenstein declararon su contrato nulo y sin efecto, y el grupo de Eisenstein volvió a Moscú a expensas de Paramount.

De este conflicto se da el contacto con Upton Sinclair quién finalmente financiaría un rodaje en México para Eisenstein en 1930. El soviético no tenía una historia o tema en mente para una película sobre

México, sin embargo, planeo crear algo sin el uso de un guión, para utilizar “sujetos” locales más que actores profesionales para cualquier rol humano, y filmar una película muda. En sí era ésta la mira de su proyecto. *¡Qué viva México!* nacería de esta manera.

Por conflictos con Sinclair Eisenstein nunca vio ninguna de las películas de Sinclair-Lesser, ni el esfuerzo posterior de su primera biógrafa, Marie Seton, llamado *Time in the Sun*. Aparentemente paso un tiempo en un hospital mental soviético en Kislovodsk, en julio de 1933, como resultado de una depresión nacida por su aceptación a que nunca se le permitiría editar la película mexicana, eso o el estallido de sus problemas interiores que desde pequeño le aquejaban al grado tal de haber formado una persona tímida e introvertida, además de su posible homosexualidad, la cual siempre negó.

Fue subsecuentemente asignado a un puesto de maestro en una escuela de cine. Exploró con la industria cinematográfica soviética tres de cuatro proyectos, pero se le negó el permiso para comenzar a trabajar seriamente en cualquiera de ellos. Finalmente, en 1935, se le permitió asumir la dirección de otro proyecto, *Beshin Meadow*. A la postre sería apartado de su propósito debido a la viruela. La producción fue detenida, siguieron furiosos debates sobre si la película debía ser recuperada para las expectativas del gobierno, se decidió que no, Eisenstein fue públicamente condenado y todo salvo algunas pocas muestras de la película, fue destruido.

Eisenstein tuvo una oportunidad más de congraciarse con Stalin, y eligió, de dos ofertas, la aceptación de una película biográfica sobre *Alexander Nevsky*. Ahora, sin embargo, le fue asignado un coescenógrafo, Pyotr Pavlenko, para lograr un guión completo; actores profesionales para los roles principales; y un asistente de dirección, Dmitry Vasiliev, para agilizar la filmación. El resultado fue una película bien recibida tanto por los soviéticos como por el Este, una obvia alegoría y severa advertencia sobre la Alemania Nazi, bien actuada y bien dirigida. Esta película fue comenzada, completada y puesta en distribución todo en el año 1938, y representó no sólo la primera película

de Eisenstein en casi una década, sino además su primera película sonora. Sin embargo, a pocos meses de su lanzamiento, el voluble Stalin firmó su infame pacto de no agresión con Hitler, y *Nevsky* fue sacada de distribución. Frustrado de nuevo en los albores de su triunfo, Eisenstein retornó a dar clases y tuvo que esperar hasta que Hitler traicionara a Stalin e invadiera la Unión Soviética para poder ver que su película tuviera una distribución en todo el mundo y un real éxito internacional.

Con la guerra acercándose a Moscú, Eisenstein era uno de los tantos cineastas que vivían en esa ciudad que fueron evacuados a Alma-Ata, donde primero considero la idea de hacer una película sobre el Zar Iván IV, alias Iván el Terrible, idea que le gustó a Stalin. Su película, *Iván El Terrible, parte I*, presentaba a Iván IV de Rusia como un héroe nacional, ganando la aprobación de Stalin, pero la secuela, *Iván el Terrible, parte II* no fue aprobada por el gobierno. Todo lo filmado para la aún incompleta *Iván El Terrible, parte II* fue confiscada, y casi todo destruido. Finalmente Eisenstein sufrió una hemorragia y murió a la edad de 50 años el 9 de febrero de 1948. Rechazado por el régimen stalinista, el cineasta falleció sin haber visto finalizada la segunda parte de *Iván el Terrible* y sin haber podido realizar su ambicioso proyecto sobre el país de la primera revolución del siglo XX. Fue enterrado en el Cementerio Novodevichy de Moscú. Así terminó una de las carreras más brillantes del cine, una mente brillante que supo asimilar y representar la realidad interior e identificarla con lo externo.

Como se apuntó entre 1930 y 1932 Sergei filma en México material para una película que habría de llamarse *¡Qué viva México!*, que finalmente quedó inconclusa. Este viaje y el rodaje de su obra fue la culminación de un proceso fílmico personal para Eisenstein; en este viaje el director sintetiza un cúmulo de ideas y experiencias de la cultura mexicana y las plasma en un lenguaje cinematográfico, creando así un modelo paradigmático de la mexicanidad; modelo que posteriormente sería seguido por otros directores.

Roger Chartier nos dice cómo las representaciones permiten sacar del terreno de la abstracción a las ideas y así éstas pueden expresarse y

transmitirse.<sup>7</sup> Eisenstein construye en *¡Qué viva México!* figuras y conceptos que son tomados por los demás para ser imitados y así recreados en obras posteriores, utilizando de esta forma al cine como medio de difusión de conceptos propios. De esta manera el saber de México y la cultura mexicana o la mexicanidad se vincula directamente con la postulación de los conceptos de Eisenstein, dado su papel de teórico del cine, por ello cobra real importancia el análisis de su obra para poder comprender la influencia de autores, escritores y pintores del momento y del medio que conllevaron a la conclusión ideológica de su obra y tener así la capacidad de aprehensión de la intención de dicho filme. La forma en que Eisenstein recapitula toda la influencia recibida y la plasma en su rodaje fue resultado de una suma de ideas, conceptos y pensamientos; resultando como consecuencia un concepto de lo mexicano que sin duda se fue construyendo por unos, otros y por el mismo Eisenstein; Luis Villoro, nos explica:

El saber muchas veces es resultado del conjunto de saberes de los demás, la credibilidad de un conocimiento depende de la fama de certeza del individuo o del saber y conocer de otros<sup>8</sup>

El director se adentra en una cultura nueva y con distintas costumbres y tradiciones, por tanto, cobra real importancia su visión, pues es claro que para él todo es nuevo; de tal suerte que México para Eisenstein fue un universo a explorar, del cual ya había tenido un poco de conocimiento, el cual sólo sirvió para alentar aún más su deseo de conocer y experimentar lo que era México.

### **1.3 Eisenstein y México**

Muchas son las razones que empujaron al soviético a México, una suma de factores que se suscitaron para finalmente culminar con la

---

<sup>7</sup> Conf Chartier, Roger. *El mundo como representación histórica...*

<sup>8</sup> Villoro, Luis. *Crear, saber, conocer*, México, Siglo XXI, 1996, pp. 215.

llegada a nuestro país del director. En un primer acercamiento pareciese que México y la Unión Soviética comparten pocas cosas culturales al pertenecer a dos grupos étnicos muy diferentes, sin embargo Eisenstein compagina y encuentra similitudes muy grandes que sustentan su interés; primeramente la gran mayoría campesina en ambos sitios, tanto México como la URSS compartían una realidad campesina y agraria sustentada en las carencias y los abusos de minorías en el poder. Desde Europa se veía al campesinado mexicano como un imaginario colectivo de masa con miras a cambios estructurales de la sociedad y por tanto se le reconoce dentro de los principios que también movieron la revolución rusa. Otro antecedente claro del interés de Eisenstein por México ocurre en 1921, cuando siendo director teatral monta una adaptación muy libre de *El mexicano*, de Jack London, esta representación cuenta con la peculiaridad que en dicha obra Sergei intenta dar un realismo tal a la obra al hacer instalar un ring de box para representar una pelea.

Otra de sus experiencias con la mexicanidad se suscitó durante su estancia en Moscú, fue allí donde conoció los textos y dibujos de Vladimir Maiakovski sobre el muralismo mexicano y los grabados de José Guadalupe Posada, todo esto causó una gran impresión en el ruso a tal grado que comenta posteriormente en su libro *Yo, Memorias Inmemorables*, que fue muy grande la impresión que le causó y que se le quedó clavada como una espina, como una enfermedad incurable, como un deseo irrefrenable de ver toda esta realidad, una impresión y ansia de ver a todo ese país que puede divertirse de manera semejante.<sup>9</sup> Abundaremos sobre el muralismo mas adelante pues fue de gran importancia para los conceptos de nuestro director.

En 1927 se relaciona con Diego Rivera avivando aún más las ganas de conocer México, queda fascinado por los rasgos de esta cultura que muy diferente a la suya, en sus memorias escribe:

---

<sup>9</sup> Sergei, Eisenstein, *Yo, Memorias inmorales*, México, siglo XXI, 1998, 2 vol. I *op. cit.* p. 337.

De una u otra manera, el mismo gordo Diego, las fotografías de sus frescos y sus coloridos relatos sobre México, encendieron aún más mis ganas de ir allá y mirar todo con mis propios ojos<sup>10</sup>

Eisenstein llega a México cargado de conceptos previos adquiridos en Europa y Hollywood. De *Idols Behind Altars*, de Anita Brenner, conceptualiza el sincretismo religioso, la resistencia y la continuidad de los valores indígenas que se contraponen con la sociedad y su avance científico y tecnológico siendo este libro según Marie Seton, la idea clave que culminó su deseo de realizar un filme mexicano.<sup>11</sup> La idea del filme consistía en totalizar la historia viva de México, pues es importante, como ya se ha dicho, la dualidad vida y muerte que asimila el cambio y continuidad de la cultura mexicana.

Por tales motivos podemos afirmar que el director ansiaba con demasía poder estar en nuestro país y confrontarse con esta cultura que le había hecho tener muchas y diversas expectativas. Sin embargo, la situación que atraviesa la nación mexicana es intensa, la Revolución mexicana acaba de terminar y se quiere construir una nación nueva por lo cual se fomenta la educación, se vive un indigenismo y un agrarismo emergente, esto sin duda porque la mayoría de la población pertenece a uno o ambos de estos dos grupos. Se aspira al progreso y la civilización y se anhela salir del estereotipo de pueblo hermoso pero salvaje, mismo que Eisenstein tenía en su haber. Cabe hacer mención que todo esto tuvo ocasión previo al gobierno de Lázaro Cárdenas, pero de esto y otros importantes hechos históricos nos ocuparemos mas adelante.

En diciembre de 1930 Sergei Eisenstein, a su arribo a México junto con su asistente Grigori Alexandrov y el fotógrafo Eduardo Tissé, según comenta José de la Colina, son acogidos por los intelectuales y como un peligro bolchevique por la prensa e incluso el gobierno.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup>*Ibid.*, p. 378.

<sup>11</sup> Seton, Marie. *Sergei M. Eisenstein. Una biografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, *op. cit.*, p. 195.

<sup>12</sup> de la Colina, José, “El más bello de los filmes inexistentes” en S. M. Eisenstein *¡Qué viva México!*, México, ERA 1969, p. 9.

Precedido de filmes como *La huelga* (1924), *El acorazado Potemkin* (1925), *Octubre* (1928) y *Lo viejo y lo nuevo* (1929) llega Eisenstein a Hollywood, en donde tiene tratos directos con la compañía Paramount pero sin poder concretar ninguno de los proyectos con dicha empresa. Viendo de forma evidente el regreso a su país sin nada, su amigo Charles Chaplin lo contacta con Upton Sinclair, un novelista con inquietudes socialistas casado con Mary Craig, es finalmente ella quien otorga los medios económicos para conformar la *Mexican Film Trust*, con la cual se tiene la intención de producir un filme en México. Venticinco mil dólares son asignados para dicho objetivo y con esta cantidad Eisenstein parte hacia nuestro país; en un primer momento se tenía contemplada dicha cantidad de dinero para una estancia aproximada de tres o cuatro meses, sin embargo, la estancia de Eisenstein se prolonga por más de un año y el presupuesto se desborda considerablemente, razón por la cual la relación entre los financiadores y el director se rompe y el filme *¡Qué viva México!* queda inconcluso.

Eisenstein y su equipo llegan a México en diciembre de 1930 y por el solo hecho de llegar, sin conocer ningún otro motivo, son encarcelados y liberados poco después. Se enfrenta de esta manera al miedo existente por parte de las autoridades mexicanas hacia él, ya que se temía que el director registrara los problemas sociales del momento y no la imagen de un nacionalismo exacerbado, además se temía que fueran agentes del comunismo internacional. Otro motivo para sospechar y manejarse con cautela ante la presencia del soviético por parte del gobierno mexicano, fue la ruptura de relaciones diplomáticas entre México y la URSS desde inicio de 1930. Por tanto, y después de haber recibido permiso para filmar, se le asigna a Eisenstein un asesor, Agustín Aragón Leiva, quien lo acompañaría en todo su rodaje y, al artista Adolfo Best Maugard, quien sería el encargado de asesorarlo en los temas de cultura mexicana. Dichos personajes y otros intelectuales como Roberto Montenegro fungieron como proveedores de conocimiento acerca de la cultura mexicana para nuestro director.

Es claro notar que Eisenstein está fascinado con lo que se encuentra en nuestro país, le asombra mucho la cultura y la vida del mexicano por ello relata lo siguiente refiriéndose a México:

pareciera acabar de surgir de las aguas de los dos océanos que lo bañan, como si estuviese en <proceso de formación>[...] Sospechas que el mundo es su más tierna infancia , en sus comienzos, estuvo lleno justamente de esta regia e indiferente pereza y al mismo tiempo de esta potencia creadora, como las mesetas y lagunas, desiertos y matorrales, pirámides que de un momento a otro esperan estallen como volcanes; palmeras que se incrustan en la cúpula azul del cielo, tortugas que no surgen de las entrañas de ensenadas y golfos, sino del fondo del mar, inmediato al centro de la tierra[...] 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 Tigres y el Éufrates, sino por supuesto, aquí, ¡en algún lugar entre el Golfo de México y Tehuantepec!<sup>13</sup>

Es innegable el agrado de Eisenstein al encontrarse en territorio mexicano, posiblemente por la similitud del enredado país con su interior, es decir, México muestra las marcadas contradicciones que el director alberga dentro de sí, al respecto escribe:

Durante mi encuentro con México me pareció ser, en toda la variedad de su contradicción, una suerte de proyección exterior de todas aquellas líneas y rasgos separados que, aparentemente, y en un enredo de complejos yo he tenido y tengo dentro de mí. [...] Y me parece que no fue la sangre y arena del sanguinario espectáculo de la corrida de toros, ni la picante sensualidad del trópico, ni el ascetismo de los monjes que se autoflajelan, ni el púrpura y ora del catolicismo, ni la intemporalidad cósmica de las pirámides aztecas lo que penetró en mi conciencia y en mis sentimientos, al revés: todo el complejo de mis propias emociones y rasgos, surgieron de mí y creciendo infinitamente,

---

<sup>13</sup> Eisenstein, *Yo...*, *op. Cit.*, p. 378

se convirtió en un enorme país con montañas, bosques, catedrales, personas y frutas, fieras y marejadas, rebaños y ejércitos, santos pintados y la mayólica de las cúpulas azules, collares de monedas de oro de las muchachas de Tehuantepec y el conjunto de reflejos en los canales de Xochimilco.<sup>14</sup>

A su llegada filma las fiestas de la Virgen de Guadalupe, posteriormente graba escenas del terremoto de 1931 en Oaxaca, graba las consecuencias del fenómeno natural. De ahí se traslada a Tehuantepec y de ahí a Yucatán; de la península parte al altiplano, a los llanos de Apam, a la Hacienda de Tetlapayac; ahí es donde decide rodar *Maguey* parte de las cuatro novelas que integran *¡Qué viva México!* El cineasta filma abundante número de escenas pues aun no tiene claro la temática y contenido de su grabación, así es como graba incluso el desfile por el aniversario de la Revolución Mexicana en noviembre de 1931, al realizar esta acción Antonio de la Vega asevera que experimentó con la técnica sonora.<sup>15</sup>

#### **1.4 ¡Qué viva México!**

El guión se va armando durante los viajes del soviético por el país; la obra toma su nombre del libro *¡Qué viva México!* de Charles Macomb Flandrau<sup>16</sup>. El filme consta de cuatro episodios o novelas, además de un prólogo y un epílogo; diferentes en su contenido, locación, paisaje, gente y costumbres. El filme se quedó sin editar por la mano de Eisenstein, e inconcluso, pues faltó el episodio “*soldadera*” y algunas partes para “*fiesta*” además de la falta de inclusión de diálogos y música. Dentro del filme el autor nos muestra conceptos contrastantes: vida y muerte, hombre y mujer, cuerpo espíritu; mostrando así la asimilación que le produjo el recorrido por el país y el asesoramiento de los

---

<sup>14</sup> Eisenstein, *Yo...*, *op. cit.*, p. 380.

<sup>15</sup> De la Vega, Eduardo, *La aventura de Eisenstein en México*, México, Cineteca Nacional, 1998 *op. cit.*, pp. 17-21.

<sup>16</sup> *Ibidem* p.42.

intelectuales que le rodean. Es así como Eisenstein comienza su filme y empieza a armar toda esta gama de contrastes, poesía e imagen que representa para él México; y ante la insistencia de saber el contenido del filme por parte de Upton Sinclair, el director soviético responde:

¿Usted no sabe lo que es un <<sarape>>? Un sarape es la manta listada que lleva 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...

...Tomamos como motivo para la construcción de nuestro filme, esa proximidad independiente y contrastante de sus violentos colores: seis episodios [...] unidos entre sí por la unidad de la trama: una construcción rítmica y musical y un despliegue del espíritu y el carácter mexicanos<sup>17</sup>

*¡Qué viva México!* parte de un prólogo, también llamado “*Calavera*”, dicho segmento fue realizado en dedicatoria al pintor David Alfaro Siqueiros; en esta parte se grabaron escenas en Yucatán en las que destaca la fisonomía indígena y el arte prehispánico. Al respecto el autor comenta:

El tiempo del prólogo está en la eternidad. Podría ser hoy. Pudo haber sido hace veinte años. Pudo ser hace mil años.(...)la gente tiene semejanza con las imágenes de piedra. Esas imágenes que representan los rostros de sus antepasados (...) la gente parece petrificada sobre la tumba de los muertos; en las mismas actitudes, con idénticas expresiones del rostro fijadas en las viejas esculturas de piedra<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Eisenstein, *Yo...*, *op. cit.* pp. 375-376.

<sup>18</sup> Eisenstein, Segei, “introducción” en *¡Qué viva México!*, México, Edit. Era *op. cit.*, 1964, pp. 66-67.

Pareciese ser que nos da una intención de perpetuidad en la raza indígena, que con la anterior afirmación nos dijera que esta aborigen cultura está arraigada al país a la gente y a México de forma infinita.

El primer episodio, *Sandunga*, fue dedicado a Jean Charlot; en él se recrea la vida común en Tehuantepec y una festividad importante, una boda. En ella se expresa la sensualidad de las mujeres indígenas y su gran atavío de joyas y oro. La sensualidad, la alegría y el continuar la vida pese a la muerte son las temáticas principales de esta novela grabada en Oaxaca.

La siguiente novela o parte del filme, *Maguey*, está dedicada a Diego Rivera, marca un gran conflicto de opuestos: “agresividad, virilidad, arrogancia y austeridad son las características de esta novela”<sup>19</sup>. Con temática fatalista Eisenstein muestra el abuso al que son sometidos los peones de una Hacienda durante la época del porfiriato. Muestra las grandes dificultades de vida para los peones de una hacienda pulquera, las reacciones ante la injusticia extrema y las consecuencias de la misma. Grabada en el altiplano mexicano, en la hacienda de Tetlapayac, *Maguey* muestra los excesos y diferencias de clases entre la población mexicana denotando con ello la idea fatalista del mismo escenario nacional de siempre pese a los cambios y movimientos sociales que para esta fecha ya eran <relevantes>.

Para *Fiesta o Milagro Español*, tercera novela que fue hecha con dedicatoria a El Greco y a Francisco de Goya, se ubica previo a la Revolución y muestra una corrida taurina, la preparación del torero para la fiesta y para las procesiones religiosas. Se intenta mostrar el carácter religioso flagelante de la iglesia católica y los ritos de la cultura mexicana, al respecto escribe el director:

La atmósfera (...) tiene el más puro carácter español (...) Supersticiones, hechizos, amoríos forman la estructura de la tercera

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 77.

novela (...) como el barroco colonial hispánico trabajó la piedra (...) se muestra toda la belleza que los españoles dieron a la vida mexicana.<sup>20</sup>

Con alusiones a El Greco y con temas como el amor, la religión, la muerte, es como transcurre esta novela, con fiestas religiosas y profanas en donde también se muestran las procesiones y los sacrificios populares. A *Fiesta* debía seguir *Soldadera*, novela dedicada a José Clemente Orozco. En ella se intentaba reflejar el conflicto revolucionario en México a través de una mujer que tendría un marido villista primero y luego uno zapatista. Esta parte del filme no se realizó. Finalmente en el “*Epílogo*” la cinta muestra al México moderno y a sus habitantes y también una festividad, denotando con ello contrastes en el país. De la misma forma se muestra también a los mismos personajes en la ciudad y en el campo, los rostros son los mismos, dando una intención de igualdad o continuidad.

A inicios de 1932 y consecuencia de una serie de conflictos, Sinclair rompe completamente con Eisenstein; de esta manera es Sinclair el que decide qué hacer con las filmaciones realizadas en México. El gobierno mexicano y el gobierno soviético intentan comprar las grabaciones pero Sinclair lo entrega a Sol Lesser para su edición. El material es desmembrado y se vende en sus escenas sueltas, apareciendo así distintas versiones del filme, algunas de ellas son: *Tormenta sobre México* (1933), en esta versión sólo aparece *Maguey*; *Tiempo al sol* (1939); *Mexican Symphony* (1941); *Eisenstein Mexican Film*; *Episodes for Study* (1957), en dicho filme acomodan en serie todo el material según fue filmado. Una de las importantes versiones es *¡Qué viva México!* (1979) de Grigori Alexandrov, el asistente de Eisenstein en México. Y de Oleg Koralov, *Eisenstein: fantasía mexicana* (1998). Todas estas son versiones de la obra que nuestro director soviético grabó y de las cuales sólo tuvo contacto con ellas poco antes de su muerte.

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 204.

## 1.5 El estilo mexicano de Eisenstein

Eisenstein construyó un estilo propio, verificable aún en sus filmes sin edición; Aurelio de los Reyes los sintetiza de la siguiente manera:

...a través de su visión y formación las plasmó en *¡Qué viva México!* película que posteriormente fue convertida en un estereotipo y una corriente del cine mexicano<sup>21</sup>

Eisenstein transporta conceptos e imágenes, le da su propio enfoque en el cual plantea sus preocupaciones definiciones y expectativas acerca de México; lo anterior es también consecuencia de la búsqueda del director por hallar respuesta con respecto a sí mismo, por tanto es un periodo en el que se encuentra bajo mucha reflexión.

Dentro de las características de su filme mexicano podemos darnos cuenta como da peso a los planos<sup>22</sup> y a la estructura en historieta, consigue que cada plano tenga sentido por sí mismo y construye en cada uno de ellos un montaje simultáneo, que yuxtapone varios elementos para lograr una síntesis paralela. Con el grafismo de sus líneas verticales y horizontales trasmite emociones, plantea así situaciones contrarias, y expresa estilísticamente ese sarape que representa el país. A manera de ejemplo observemos la siguiente imagen, en ella se muestra un poco lo que estamos hablando: hay tres planos, en el primero se encuentra el peón que está cerca de la cámara; el segundo plano consta de la fachada de la hacienda y de los peones saliendo a trabajar; y finalmente el tercero: las nubes y el cielo como fondo de todo. En cuanto a los grandes contrastes que plantea Eisenstein podemos observar la apantallante imagen de la fachada de la hacienda y la pequeñez de los peones,

---

<sup>21</sup> De los reyes, *op. cit.*, pp.184-199.

<sup>22</sup> Por planos entenderemos las dimensiones y divisiones que en un mismo encuadre se toman, es decir, al montar la escena la imagen se compone de diversas partes dependiendo de su estructura, teniendo como característica principal el ser bidimensional, lo que nos permite tener profundidad y amplitud; utilizando ambas características se puede dar la impresión de alejamiento, acercamiento, amplitud, etc. Cuestiones primordiales para la composición de la escena.

grandeza que llega al punto de asemejarse al cielo por lo elevado e impactante de su grandeza.



*Maguey* 00: 47: 01

Es evidente su influencia de pinturas murales y fotografías vanguardistas, sin embargo Sergei lo hace con su estilo propio, de esta manera plasma problemáticas sociales, psicológicas e incluso antropológicas, así como integrar emociones con pensamientos. Utiliza también, en su estilo propio, con gran frecuencia un eje diagonal en las tomas; así pues México es sin duda el punto final del estilo fílmico de Eisenstein que le hace ajustar mejorar y potencializar sus teorías cinematográficas. Teorías que no sólo serán utilizadas por él puesto que marca una forma de hacer cine, un estilo propio y un estereotipo de México. En sus posteriores filmes vemos que plantea dichas teorías y es vasto el aporte de México para el director pues aquí fue el punto de impulso que catapultó su pensamiento.

El muralismo, las artes y la vida imperante en el México de los años treinta marcó al soviético; por tanto ahora nos avocaremos a ver lo que ocurría en México en dicha época, pues sin duda, como afirma Carr Edward: “el hombre es moldeado por la sociedad y a su vez ésta es moldeada por el hombre.”<sup>23</sup> Por tanto y situándonos en nuestro papel de historiador busquemos qué fue lo que Eisenstein encontró para que lo llevará a realizar lo filmado en *¡Qué viva México!* tomando al cine como

---

<sup>23</sup> Carr. *¿Qué es la historia?*, .....*op. cit.*, pp. 44-47.

herramienta y documento histórico; conviene resaltar lo que Aurelio de los Reyes propone:

Aunque el cine es de invención relativamente reciente en comparación con el uso de la cerámica por parte del hombre, las primeras películas o sus fragmentos son tan apreciados por los historiadores como lo es una vasija completa o los tepalcates para los arqueólogos [...] ofrecer una respuesta histórica a mis interrogantes que intuía, eran las mismas inquietudes de no pocas personas: el conocimiento de nuestro pasado cinematográfico para conocer mejor nuestra cultura.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> De los Reyes, Aurelio comp. *El cine en reflexiones sobre el oficio del historiador*, México, UNAM, Instituto de investigaciones históricas, Serie Divulgación/2, 1999, pp. 132-143.

## CAPÍTULO II. MARCO HISTÓRICO

En la época en que el director soviético arribó a México el país estaba en una cambiante etapa llena de nuevos caudillos y con miras a lograr una identidad y estabilidad en todos los rubros. Buscando salir adelante después de un movimiento armado, el pueblo mexicano recibe a Eisenstein con todas las cicatrices de la batalla, con las nuevas ideas políticas y sociales y con un nuevo orden para la vida.

Pensadores, intelectuales, artistas y demás gente influye en el pensamiento de Eisenstein para conceptuar y plasmar en un filme la idea general de una nación; por ello cobra suma importancia analizarlas condiciones en las que se encontraba México después del movimiento de revolución; tener las nociones básicas de lo que constituyó dicho movimiento armado. Por tanto en este apartado se pretende hacer una breve recopilación de los hechos que marcaron al movimiento armado y la antecisión histórica inmediata, es decir, el momento histórico anterior inmediato lo que hizo estallar tal revolución: el porfiriato, saber las situaciones, circunstancias, etc. Para de esta forma comprender mayormente la esencia del filme de Eisenstein, notar que el México de 1932 estaba lleno de clamor, necesitaba decir muchas cosas a través de sus artes y movimientos artísticos, todo ello causado por el embate y el triunfo de un movimiento armando.

Por tanto es de suma importancia señalar las características del muralismo, movimiento artístico que ejerció en Eisenstein un profundo conocimiento del entorno mexicano y una manera factible y autentica de plasmar todo el bagaje cultural de México. Bueno a continuación se procede a revisar las menciones anteriores.

## 2.1 El porfiriato

Para la primera década del siglo XX en México se vivía un clima de insatisfacción y tensión y es en 1910 que en México se suscita uno de los acontecimientos históricos más importantes de su Historia: la revolución Mexicana. Esta sin duda marcó el curso histórico del país pues fue la culminación de un sin fin de abusos, ultrajes y explotaciones hacia la mayoría del pueblo; dicho segmento histórico previo a la revolución mexicana es conocido como porfiriato y tiene en el Presidente Porfirio Díaz a su principal personaje. El periodo de la historia mexicana conocido como el porfiriato tuvo una duración significativa de treinta y un años, que da inicio a raíz de la promulgación del plan de Tuxtepec en 1876; en el se proclama la no reelección de Sebastián Lerdo de Tejada y la entrada triunfante del general Porfirio Díaz a la ciudad de México quien posteriormente sería electo presidente.

José de la Cruz Porfirio Díaz Mori nació en Oaxaca de Juárez, Oaxaca, hijo de José Faustino Díaz y Petrona Mori mujer de ascendencia mixteca. Por Porfiriato se entiende a la etapa de la historia transcurrida entre 1876 y 1911, caracterizada por el gobierno de Porfirio Díaz, que sólo se interrumpió entre 1880 y 1884 con el período presidencial de Manuel González. A partir del 1 de diciembre de 1884 Díaz gobernó ininterrumpidamente. Díaz es catalogado como un dictador, sin embargo podemos tomar esta definición para entender un poco el accionar del presidente justificado un poco por Cossio Villegas:

Los hechos corcovarían más bien con el término tiranía, el cual se define como <<el abuso del poder, superioridad o fuerza en cualquier concepto o materia>>. Yo sin embargo, prefiero el calificativo de <<autoritario>> para caracterizar el régimen porfiriano, pues esa palabra significa <<partidario extremoso del principio de autoridad>>. Y eso era, precisamente, Porfirio Díaz y por razones comprensibles. En parte, sin duda, debido a su oficio militar, que lo acostumbró a mandar

y a ser obedecido... Porfirio era ante todo lo que se llama <<un hombre de acción>>. <sup>25</sup>

La filosofía en la que se basó el Porfiriato fue el positivismo originado en Francia por Augusto Comte, y sobre todo un concepto básico: el progreso, entendido como una acción de ir hacia delante y como desarrollo de toda civilización a través de un <<orden>>, palabra muy implícita en el campo de las ciencias donde se requiere un método para llegar al conocimiento de un objeto determinado; la filosofía encaminaba a las sociedades a tener un avance material y es esto sin duda lo que Díaz intenta implementar en el país. El orden y la paz, fueron los pilares del gobierno porfirista, ésta sin embargo no fue lo mejor pues fue desgastando las relaciones y creando un ambiente hostil y de constantes conflictos al respecto Cossio Villegas nos comenta:

... Puede, pues, decirse que el rasgo más sobresaliente del Porfiriato es una filosofía política en que priva como meta principal, e incluso única, el crecimiento económico, con las dos fallas que semejante filosofía trae consigo de un modo casi inevitable: por una parte, el descuido o el sacrificio de las libertades públicas, que acaba por producir el descontento, la irritación y finalmente la rebeldía; por otra parte, la desigual repartición de la nueva riqueza creada por el progreso económico <sup>26</sup>

A pesar de contar con detractores, principalmente en la izquierda política. Gracias al uso del capitalismo, los ministros de Hacienda del gobierno porfirista, Manuel Dublán y José Yves Limantour pudieron lograr un avance en la economía del país

Una característica del porfiriato fue que los diversos grupos políticos del país convergieron en el gabinete de Díaz. Durante su primer mandato, el gabinete estuvo conformado en su totalidad por los antiguos

---

<sup>25</sup> Cosío Villegas, Daniel. *El porfiriato " Vida politica interior" en Historia moderna de México.* parte segunda. México. Editorial Hermes. P. XXI.

<sup>26</sup> *Ibidem* p.XIX.

combatientes de la revolución de Tuxtepec. Sin embargo, en su segundo período presidencial, llegaron juaristas como Matías Romero e Ignacio Mariscal; lerdistas como Romero Rubio y Joaquín Baranda, y un imperialista, Manuel Dublán. Con los gobernadores, Díaz procuró mantener estrecha relación, en especial en lo relacionado con las elecciones de las legislaturas y tribunales de justicia locales. Díaz mantuvo los cacicazgos locales, permitiéndoles conservar su influencia a cambio de conseguir estabilidad para el desarrollo económico y de evitar revueltas.

El Porfirismo nulificó de la autonomía federal garantizada en la Constitución. Díaz mantuvo tal requisito constitucional en apariencia, sin embargo él mismo redactaba las listas de candidatos oficiales a gobernadores estatales, a quienes permitió obtener riquezas y poder a cambio de sometimiento total al gobierno centralista. Esto se debió, en parte, a la política de conciliación usada por el presidente para atraer a sus rivales políticos, ya que muchos de ellos eran caciques regionales con gran influencia, la cual podría desestabilizar la unidad nacional. La gran mayoría de jefes regionales se acogió a las políticas de Díaz, quien cultivó su poder regional de una manera gradual, a la vez que buscaba estrategias para restarles importancia en el plano nacional. Quienes se mostraron reacios ante los programas porfiristas corrieron la misma suerte que otros opositores al régimen; pues fueron ejecutados.

La construcción de ferrocarriles fue uno de los puntos más importantes de la economía mexicana en el Porfiriato. El principal ferrocarril fue el que corría de la Cd. de México hasta Veracruz, cuya construcción inició en 1852 y Lerdo de Tejada lo inauguró el 3 de febrero de 1873. Una vez que Díaz se consolidó en el poder comenzó la construcción de ferrocarriles en gran escala. Las principales rutas ferroviarias se dirigían hacia la frontera de Estados Unidos, por lo que desde 1880 hasta 1885 las concesiones cayeron en manos de inversionistas norteamericanos. Sin embargo, entre 1886 y 1895 los empresarios provenientes del Reino Unido acapararon la totalidad de las concesiones ferroviarias, pero a partir de 1896 y hasta 1905 los

estadounidenses comenzaron una contraofensiva para recuperar el control de los ferrocarriles mexicanos. Asimismo, el 1 de junio de 1880 y el 16 de diciembre de 1881 el Congreso de la Unión legisló en materia de ferrocarriles, sometiendo a jurisdicción del gobierno federal las concesiones a inversionistas, así como contratos, modificaciones, tendidos de vía y demás, garantizando así la injerencia del gobierno en la economía.

Vemos con lo anterior que sin duda uno de los factores que permitió el desarrollo del México porfiriano fue la inversión extranjera, ya que los empresarios de otros países deseaban aprovechar los recursos naturales de México, que no pudieron ser explotados por los mexicanos durante el siglo XIX debido a las guerras civiles e intervenciones extranjeras. Durante este período en México creció la industria, en su rama extractiva, la agricultura de productos tropicales encaminada a la exportación, además de todas las ramas de la economía, que siempre estuvieron orientadas al desarrollo de México en el exterior. Díaz y sus asesores concedieron todas las facilidades necesarias a los inversionistas extranjeros, a fin de que desarrollaran su actividad y, con el apoyo del gobierno, pronto dominaron la economía del país. Situación que, por supuesto, no fue bien vista por todos aquellos que defendían la idea de que el desarrollo económico del país debía depender de mano y obra y financiamiento mexicanos y no extranjeros.

Bajo la dictadura porfiriana México consiguió un importante progreso económico, apoyado en gran medida por el alto crecimiento de población que experimentó el país en esas décadas. Aumentaron los latifundios a costa de las tierras de las comunidades indígenas, la desamortización de los bienes eclesiásticos y las tierras baldías. Con las grandes propiedades, la agricultura se orientó a la exportación y creció espectacularmente, sobre todo en la producción de henequén, café, cacao, hule y chicle, la extracción de la plata y otros minerales también apoyó a la economía empleada por Díaz. El Estado no intervenía en los conflictos obreros, dejando libertad de acción a los patronos. Se pagaban salarios bajos, lo que favorecía al empleo de mano de obra nacional y

una alta rentabilidad. El aumento del progreso material en México, fue, a partir de 1888, el principal argumento para sostener a Díaz en el poder.<sup>27</sup>

### **2.1.1 La sociedad en el porfiriato**

La clase media mexicana en la época del Porfiriato estaba integrada, en su mayoría, por dos grupos principales, el primero por empleados, maestros, burócratas y demás trabajadores del gobierno, cuyos miembros se incrementaron debido al crecimiento de las prestaciones públicas de servicios y del aparato gubernamental. El segundo grupo era de industriales, comerciantes y hacendados, que se habían hecho de las tierras otorgadas por el gobierno. Sus ingresos eran superiores a los de los burócratas y empleados públicos debido a que los empresarios combinaban las actividades económicas primarias, agricultura y ganadería, con las actividades secundarias, comercio e industria. A su vez, existía un punto medio entre ambas sociedades: la de la oligarquía terrateniente, integrada por hacendados, trabajadores agrícolas, mineros y rancheros.

Además de su fuerte influencia socioeconómica, la clase media mexicana tuvo un papel importante en la revolución política. Algunos clasemedios, principalmente los de la primera sociedad, tuvieron acceso a la educación en otros países, lo que les permitió desarrollar un fuerte sentido de nacionalismo contrario a la política gubernamental de ensalzar otras culturas extranjeras. Además, los burgueses clasemedios sentaron las bases ideológicas que más tarde darían forma a la lucha social de la revolución. El otro grupo de la clase media, terratenientes y

---

<sup>27</sup> Al respecto Katz opina: “Con el fortalecimiento del aparato estatal durante el régimen de Díaz y la construcción de ferrocarriles que aumentaron enormemente el valor de la tierra, las comunidades indígenas como no indígenas, así como sus instituciones y propiedades, no tardaron en ser objeto de agresiones. En su esfuerzo por "modernizar el país, el régimen de Díaz se embarcó en una política agraria radicalmente nueva. Cerrando filas con los hacendados locales, lanzó una gran campaña de expropiación de las tierras comunales y de sometimiento político de los pueblos [...] sus beneficiarios a menudo, pero no exclusivamente fueron los hacendados”. Katz, Friedrich. *De Díaz a Madero. orígenes y estallido de la revolución mexicana*. México. Editorial Era. 2004. P.12.

hacendados, sin tener la misma ideología radical que los profesionistas, también se opuso al porfirismo, especialmente contra los privilegios de los que gozaban los empresarios extranjeros. Su principal blanco de ataque fueron "Los Científicos", el grupo político más cercano a Díaz y a quienes los liberales acusaban de convertir al país en una oligarquía financiera para mantener sus intereses políticos y económicos. La inconformidad de este grupo fue un factor crucial en el estallido de la revolución política de 1910.

Los campesinos fueron inspirados por las ideas liberales, y junto a los obreros, protestaron por el despojo de tierras agrícolas y la baja de salarios, y comenzaron a organizarse en grupos para defender sus intereses. La más importante de las asociaciones políticas entonces formadas fue el Club Liberal Ponciano Arriaga, creado en San Luis Potosí y nombrado así en honor al diputado constitucional del siglo XIX, Ponciano Arriaga. El grupo estaba presidido por los hermanos Ricardo y Jesús Flores Magón y entre sus integrantes se contaban Camilo Arriaga, Juan Sarabia, Librado Rivera y Antonio Díaz Soto y Gama, quienes estaban influidos por las ideas de anarcosindicalismo que se habían formado en Europa y más tarde habían pasado a los Estados Unidos de América. Pronto se convirtieron en los principales rivales políticos del gobierno de Díaz, debido a su apoyo a partidos de oposición, como el Partido Liberal Mexicano, de quien realizaron la publicación de su programa político, impreso en San Luis, Misuri, en 1906, más tarde difundido entre la población mexicana. El gobierno porfirista arrestó y exilió a muchos de los periodistas opositores, quienes continuaron su labor en el destierro, como Ricardo Flores Magón. Otros, como Soto y Gama, se unieron a la lucha revolucionaria luego de volver al país

En 1908 el periodista James Creelman redactor del Pearson's Magazine, entrevistó a Díaz. Ideas de Reforma, estudios sociales y económicos, lo mismo que una propaganda más o menos intensa de quiénes deseaban un cambio en la situación, fueron preparando el ambiente favorable a un despertar cívico que encontró una ocasión inesperada para manifestarse cuando el General Porfirio Díaz fue

entrevistado por James Creelman. La agitación que sobrevino poco después, fue prácticamente incontenible. El General Porfirio Díaz, le expresó al periodista americano que, en su opinión, el pueblo mexicano ya estaba apto para la democracia, y él prometía retirarse a la vida privada una vez que concluyese su período de gobierno en 1910:

He esperado con paciencia, dijo, el día en que el pueblo mexicano estuviera preparado para seleccionar y cambiar su gobierno en cada elección, sin peligro de revoluciones armadas, sin perjudicar el crédito nacional y sin estorbar el progreso del país. Creo que ese día ha llegado. Si en la República, agregó, llegase a surgir un partido de oposición, lo miraría como una bendición y no como un mal, y si ese partido desarrollara poder, no para explotar, sino para dirigir, yo lo acogería, lo apoyaría y me consagraría a la inauguración feliz de un gobierno completamente demócrata...”<sup>28</sup>

En otra parte de la entrevista Díaz también hace alarde del progreso de su gobierno y la forma en que México progresaba.

Los ferrocarriles han desempeñado importante papel en la conservación de la paz en México. Cuando por primera vez me posesioné de la presidencia en 1876 sólo existían dos pequeñas líneas que comunicaban la capital con Veracruz y Querétaro. Hoy tenemos más de 19.000 millas de vías férreas. <sup>29</sup>

La entrevista provocó muchas reacciones. Algunos pensaron que el presidente hablaba así porque quería provocar una corriente favorable a su causa que le permitiera seguir en el poder; y no faltaron quienes supusieron que la entrevista fue una trampa que le tendieron sus enemigos. En la práctica ocurrió que, a través de folletos y por otros medios, no pocos políticos insistieron en la conveniencia de que siguiera el General Porfirio Díaz en el poder por lo que lo presionaron a efectuar

---

<sup>28</sup> Extracto de la entrevista de James Creelman a Porfirio Díaz en "*The Pearson's Magazine*", edición del 18 de marzo de 1908 en San Diego, California.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

de nuevo una reelección, pero otros pensaron que ya era necesario e indispensable un cambio de fondo. A raíz de las declaraciones de Díaz, en todo el país se formó una gran euforia popular de cara a las elecciones, se crearon comités de acción política y los liberales presentaron candidatos para los puestos de elección popular. Sin embargo, Díaz aceptó reelegirse nuevamente con Ramón Corral en la vicepresidencia, lo que desató una crisis política que fue el antecedente de la revolución.

Poco a poco los agravios se acumulaban silenciosamente. Él más grave, quizá, era el atropello al espíritu de la Constitución. En teoría México era una república representativa, democrática y federal. En la práctica Díaz era un monarca con ropajes republicanos. En efecto, Díaz había domesticado a los otros poderes, desvirtuado la democracia, neutralizado al federalismo y negado ciertas libertades y garantías consagradas en la Constitución.

Los campesinos del país y en general todo el México indígena y rural vivían en condiciones de explotación y de limitaciones, ya que trabajaban más de catorce horas diarias ante la exigencia del gobierno para aumentar la producción agrícola, y los propietarios comenzaron a tomar medidas más severas para obtener mayores ganancias y un rendimiento más productivo. Los peones, en teoría, eran obreros asalariados por los patrones de las haciendas, y como tal su sueldo debería pagarse en pesos mexicanos, de acuerdo a las leyes laborales vigentes en esa época. Más aún, en la práctica su salario era pagado en especie, a través del sistema de tiendas de raya, establecimientos en la misma hacienda, donde los peones podían canjear los vales con los que se les pagaba por productos y alimentos de primera necesidad, que eran considerados como su salario. Sin embargo, el peso económico de los vales era demasiado inferior al costo de los productos en la tienda de raya, por lo que los peones quedaban endeudados con su patrón. Asimismo, el trabajador de la hacienda debía servir a su dueño a cambio de una vivienda en el interior del edificio.

La época Porfirista fue una labor de muchos años, en los cuales existió todo tipo de problemas, desde los problemas de injusticias sociales en el campo, hasta serios problemas de libertad de expresión y de represión. Pero por otro lado también existieron grandes cosas como una reactivación económica que colocó a México como uno de los países que nacían con un futuro enorme. Plasmada bajo su propia su propia subjetividad Eisenstein refleja de ella en *¡Qué viva México!* denotando sobre todo el abuso, la tiranía y el gran daño que causa a las sociedades las pequeñas oligarquías. La vida del campo de principios del siglo XX la que retrataría Eisenstein con una visión extremista de la tiranía de Díaz, motivo de su protesta social porque era reminiscencia en palabras de Eisenstein: "del arquetipo de toda tiranía social"<sup>30</sup>, y esta visión se plasma representa y define en la hacienda de Tetlapayac. He aquí la importancia de tener una referencia del porfiriato.

### **2.1.2 Porfiriato en Maguey**

Este periodo de la historia de México se ve representado en *Maguey*, transcurre en los primeros años del siglo XX, donde México era gobernado aún por Porfirio Díaz, aquí Eisenstein representó la otra cara de México: un país cruel en contraposición a lo hermoso y agradable que le habían proporcionado los lugares que había visitado y filmado, filmaciones que por cierto realizó en tren.

Ya dentro del filme podemos observar a través de un primer plano como las moscas besan los pies sucios y maltratados de un peón, consecuencia de las largas jornadas de trabajo en los magueyales, al abrirse las tomas como a manera de exaltación, se nos presenta la monumental hacienda ante la inferioridad de los trabajadores arropados con sarapes y sombreros siendo estos protectores incondicionales para el sol imperante de los llanos de Apan, y quienes se preparan para un nuevo día de trabajo. Sombrero y sarape clara vestimenta para protegerse de

---

<sup>30</sup> Eisenstein. *Yo, memorias...* p. 19.

dos condiciones climatológicas extremas: frío y calor; sin querer las grandes incongruencias y polaridades se manifiestan.



*Maguey* 00: 46: 06

Podemos observar como posteriormente en escenas adelante aparece otro primer plano, pero ahora con una gran fotografía ovalada y enmarcada de Díaz, lo que indica que en una de las habitaciones de la hacienda peculiarmente en donde se encuentra el hacendado se le da una importancia sustancial a Díaz y lo que representa para México aún pasados los años del exilio y también de su muerte y con una revolución social entre ambos acontecimientos. Se interpreta desde un primer momento como Díaz y el hacendado se fusionan y representan el mismo grado de maldad, abuso y explotación hacia el pueblo representado por los trabajadores. Se vuelve a mostrar las grandes contradicciones; el hacendado representando al poder y la supremacía y los trabajadores que son insignificantes ante lo que alberga al hacendado: la hacienda.



*Maguey* 00:53:03

## **2.2. 1910 revolución**

El porfiriato enriqueció a un pequeño grupo de familias, a costa del trabajo de los campesinos y de los obreros que formaban la mayoría de la población. Se constituyó, entonces una clase rica que era dueña de haciendas, de fábricas, de casas comerciales y de negocios financieros. Además de los bienes económicos, este grupo de ricos controlaba el poder político y disfrutaba de una preparación cultural suficiente para seguir explotando a la gente ignorante y necesitada que correspondía a la mayoría de la población mexicana.

La inversión de fuertes capitales extranjeros se hizo a costa de explotar todas las riquezas naturales, incluyendo a las masas; que constituían en sí mano de obra barata o regalada por el desmedido apoyo que el gobierno de Díaz concedió a los capitalistas. La explotación a la que fueron sometidos los peones en las haciendas, las minas y las construcciones, y los obreros y artesanos en las fábricas fue determinante en la consecución de la lucha armada. Hacia 1910 el porcentaje de familias sin tierras representaba el 96.9 % de la población total del país.

La Revolución mexicana inició el 20 de noviembre de 1910. Irónicamente, cien años antes los mexicanos pelearon en contra de la corona español y en 1910, pelaron en contra del dictador mexicano Porfirio Díaz. Movidos por el envejecimiento del sistema, manifestado en la prolongada permanencia de Díaz en el poder, así como en la inmovilidad del gabinete porfirista, de la misma forma los diputados y senadores, gobernadores y demás puestos administrativos de distintos niveles, fueron ocupados por elementos fieles al régimen, limitando los espacios requeridos, para su consolidación como clase social, por la cada vez más numerosa clase media. Ante esta situación la oposición va en aumento, principalmente de la clase media y de algunos sectores privilegiados que se sentían con el derecho a participar del poder político, como es el caso de Madero y Carranza en Coahuila; y, Obregón

y Calles en Sonora. Turner nos habla de lo que pasa en México de la siguiente forma:

... El Presidente, el gobernador y el jefe político son tres clases de funcionarios que representan todo el poder en el país; en México no hay más que un solo poder gubernamental: el ejecutivo. Los otros dos poderes sólo figuran de nombre y ya no existe en el país ni un solo puesto de elección popular; todos son ocupados por nombramiento expedito por alguna de las tres clases de funcionarios del ejecutivo mencionado. Estos controlan la situación en sus totalidad, sus palabras son leyes en sus propias jurisdicciones: el presidente domina en los 29 estados y dos territorios de la República; el gobernador en sus Estado; el jefe político en su distrito. Ninguno de los tres es responsable de sus actos ante el pueblo...<sup>31</sup>

De esta manera se fue abonando el terreno para el descontento social, no sólo de los campesinos y obreros, sino también de la gente que tenía una situación económica favorable, pero que deseaba y aspiraba a ocupar puestos públicos que tenía acaparados la gente al servicio de Díaz. La manifestada inconformidad de los pequeños empresarios dedicados a labores comerciales, agrícolas e industriales, inconformes con el manejo que la oligarquía de los científicos, hacía de los créditos bancarios, pues en muchas ocasiones los destinaba a financiar sus propios proyectos. Otra razón que motivó también la inconformidad de la clase media emprendedora, eran los efectos que la tienda de raya tenía en el desarrollo del capitalismo, pues al limitar el intercambio de dinero y mercancías, dificultaba el crecimiento del mercado interno.

Los campesinos mexicanos trabajaban sus propias tierras como jornaleros, porque éstas les habían sido arrebatadas por la política agraria de Porfirio Díaz para beneficiar a los aristócratas o a los que le habían apoyado para llegar al poder y permanecer en él. Las compañías deslindadoras que se crearon para denunciar tierras vírgenes, catastrarlas

---

<sup>31</sup> Kenneth Turner John, *México Bárbaro*, México, Ed. Quinto Sol, p. 107.

y hacerlas productivas, optaron por lo más fácil, arrebatar las tierras a las comunidades indígenas, argumentando que no tenían dueño. El gobierno les regalaba a dichas compañías un tercio de lo deslindado y los otros dos tercios se los vendía a precios bajísimos, de tal manera que por este medio se formaron inmensos latifundios a costa de la propiedad comunal indígena. Por estos hechos, los campesinos se levantaron en armas al llamado del Plan de San Luis, porque en él Madero prometía restituir las tierras a las comunidades que habían sido despojadas de ellas por medios ilegales.

En las fábricas de los extranjeros, los obreros trabajaban largas jornadas de trabajo, 12 a 14 horas diarias, con mísero salario, sin indemnizaciones, pensiones ni ninguna prestación social de la que ahora gozan los trabajadores. Trabajaban mujeres embarazadas, menores de edad, en fin era una explotación cercana a la esclavitud, aunque ésta, según Kenneth Turner, en su obra *México Bárbaro*, se encontraba, hacia finales del porfiriato en su más amplia y cruel expresión, principalmente en los valles henequeneros del Valle de Yucatán. Los peones en las haciendas trabajaban de sol a sol, las deudas con la hacienda, injustas, se heredaban de padre a hijo, les pagaban un raquítico salario y además sufrían constantes humillaciones y vejaciones por parte de los hacendados que eran totalmente inmunes por cuanto delito cometían.

En la entrevista al periodista norteamericano J. Creelman, Díaz había afirmado entre otras cosas, que ya no volvería a ser candidato a la presidencia en 1910, hizo declaraciones que pusieron en actividad a aquellos sectores de la sociedad mexicana que querían participar de la vida política del país y que hasta el momento no podían hacerlo o si algunos lo hacían era para seguirle el juego al gobierno de Díaz. Así se creó, en 1909, el Club Central Antirreleccionista dirigido por Francisco I. Madero, que dio pauta a la creación del Partido Nacional Antirreleccionista, del cual fue elegido candidato presidencial para participar en las elecciones de 1910, contra Díaz a la postre.

Un paso importante para el estallido del movimiento armado fue la formación de partidos. Después de que se anunciara la posibilidad de un

cambio político surgieron dos grupos principales de tendencia revolucionaria: el Partido Nacional Antirreeleccionista y el Partido Democrático, mientras que los grupos de tendencia porfirista, como el Partido Nacional Porfirista y el Partido Científico optaron por reorganizarse para actuar mejor ante la inminencia de una campaña de electoral. Otra agrupación que también se desarrolló con cierta amplitud, fue el Partido Reyista. En mayo de 1909 estaba funcionando ya el centro Antirreeleccionista, en cuyas filas se hallaban personas que más tarde iban a tener una importante actuación política como: Francisco I. Madero, Emilio Vázquez Gómez, Toribio Esquivel, José Vasconcelos y Luis Cabrera. El movimiento revolucionario se inicia a decir de John Womack, por la siguiente razón: ... se produjo porque los políticos encumbrados del país no lograron ponerse de acuerdo, manifiestamente, en lo tocante a quien habría de gobernar cuando muriese el presidente Porfirio Díaz<sup>32</sup>

El Partido Reyista, sin tener propiamente un programa doctrinal completo, comenzó a trabajar para presentarse a las elecciones con dos candidatos: el General Porfirio Díaz para la presidencia y el General Bernardo Reyes para la Vicepresidencia, sin embargo Porfirio Díaz lo comisionó con un pretexto de tipo militar para ir a Europa, dejándolo fuera de la escena política. El Partido Reyista se disolvió y sus miembros formaron el partido nacionalista, que participó junto con el Partido Antirreeleccionista, en la Convención Nacional Independiente, que tuvo lugar en la Ciudad de México en abril de 1910. Para dar impulso y vigor al partido y a la Convención, Francisco I. Madero realizó una gira por algunos Estados de la Nación, lo que logró despertar entusiasmo en algunos y aumentó el número de integrantes de la Convención. Una vez instalada plenamente, se puso a discusión el tema de las elecciones y se resolvió presentar como candidato a la Presidencia de la República a Francisco I. Madero, y como candidato a la Vicepresidencia a Francisco Vázquez Gómez, antiguo médico de Porfirio Díaz, de quién se había

---

<sup>32</sup> Womack jr, John. *Zapata y la Revolución Mexicana*, México, Siglo XII, 16ª edición, 1989, p. 8.

distanciado políticamente para entonces. Al mismo tiempo que se lanzaba esa fórmula de Madero-Vázquez Gómez, los convencionistas elaboraron un programa que iba a servir como bandera de lucha, y en la cual los principios de “no reelección” del Presidente y de los Gobernadores, y de “Sufragio efectivo”, eran esenciales.

Como candidato a la presidencia, Madero inició su campaña proselitista, que al principio, el gobierno de Díaz no le tomó importancia, pero a medida que la popularidad del candidato se fue incrementando, empezó a preocupar a la dictadura y pasó a tomar cartas en el asunto, mandó encarcelar a Madero acusándolo de incitar al pueblo a la violencia, pero logra huir hacia San Antonio Texas, Estados Unidos, donde redacta el Plan de San Luis, también declara nulas las elecciones y hace un llamado al pueblo a levantarse en armas a partir de las seis de la tarde del 20 de noviembre de 1910. Rosendo Bolívar Meza nos dice como fue el fraude electoral de 1910:

... Estando preso Madero, se realizaron las elecciones en que Díaz se reeligió una vez más. Aunque en estas elecciones hubo gran cantidad de votos a favor de Madero, estos fueron anulados porque le habían quitado sus derechos constitucionales.<sup>33</sup>

Las ideas revolucionarias de los hermanos Flores Magón que hacían un llamado al pueblo a tomar las armas contra la dictadura desde antes de 1910, fueron abriendo las mentes y las conciencias de campesinos, pero fundamentalmente de los obreros de las fábricas, a través del periódico *Regeneración* y del Manifiesto del Partido Liberal Mexicano en 1906. La importancia histórica del magonismo, según El Colegio de México es que:

... dirigieron las críticas más constantes y certeras al régimen porfirista y gracias a *Regeneración* se concientizaron y politizaron muchos mexicanos; en sus filas adquirieron experiencia varios líderes

---

<sup>33</sup> Bolívar Meza Rosendo. *Historia de México Contemporáneo II*, Ed. Instituto Politécnico Nacional, México, 2004, p. 47.

que luego destacarían en la revolución Mexicana, y sus estancia en Estados Unidos sirvió para minar el prestigio internacional de don Porfirio<sup>34</sup>

Pronto surgieron diferencias entre los revolucionarios, divididos en tres grupos: Los villistas, que ofrecían un programa político y social se mostró siempre mas dispuesto a negociar con los liberales. Los zapatistas, que mantenían los principios formulados en el Plan de Ayala; y los carrancistas, vinculados a la burguesía y deseosos de preservar los beneficios obtenidos por los generales, empresarios y abogados adictos a Carranza.

Durante el proceso armado de la Revolución Mexicana, se identificó a las principales fuerzas militares por el primer apellido de sus caudillos; así, los integrantes del Ejército Constitucionalista recibieron el nombre de carrancistas; los miembros de la División del Norte y sus aliados fueron conocidos como villistas y, finalmente, los militares del Ejército Libertador del Sur se llamaban así mismos zapatistas. Estos según Womack eran “unos campesinos que no querían cambiar y que, por eso mismo, hicieron una revolución. Nunca imaginaron un destino tan singular.”<sup>35</sup> Los villistas, ofrecían un programa político y social poco definido, eran liderados por Pancho Villa; los zapatistas, liderados por Emiliano Zapata mantenían los principios formulados en el Plan de Ayala; y contrarios a estos estaban los carrancistas, vinculados a la burguesía y deseosos de preservar los beneficios obtenidos por los generales, empresarios y abogados adictos a Carranza.

### **2.2.1 Estallido del movimiento armado**

La Revolución Mexicana inició con la proclamación del Plan de San Luis, fechado el 5 de octubre de 1910. En este plan, Madero hacía un

---

<sup>34</sup> El Colegio de México. *Nueva Historia Mínima de México*, Ed. El Colegio de México, México, 2004, pp. 227-228.

<sup>35</sup> Womack. *Zapata y la...* p. XII.

llamado al pueblo a levantarse en armas para el 20 de noviembre, declara nulas las elecciones presidenciales de 1910 por considerarlas fraudulentas, se proclama presidente provisional, consagra el principio de sufragio efectivo, no reelección, así como también promete restituir a los campesinos las tierras que les habían sido arrebatadas por los hacendados a raíz de la cruel política agraria del porfiriato.

Pronto se desató el movimiento armado, primero en Chihuahua, Durango, después en Morelos y así por toda la República para luchar contra el gobierno porfirista. Ante el avance de la revolución maderista, Porfirio Díaz intentó hacer algunas reformas a la Constitución, pero entrarían en vigor hasta que terminara su periodo presidencial (1916), también el viejo dictador tuvo que reconfigurar su gabinete por la renuncia de algunos de sus integrantes; evidentemente que tales acciones no contuvieron a los revolucionarios, el río caudaloso de la historia era ya incontenible y en éste, la caída de la vieja dictadura. La toma de Ciudad Juárez el 10 de mayo de 1911 por Francisco Villa y Pascual Orozco fue determinante para que el gobierno del general Díaz enviara representantes para terminar con la revolución y lograr una negociación muy favorable, no precisamente para Díaz, pero sí para sus colaboradores que permanecerían en el poder. A esta negociación, pacto o tratado se le conoce como el Tratado o Acuerdo de Ciudad Juárez firmado el 21 de mayo de 1911.

Emiliano Zapata junto con sus más cercanos colaboradores, entre ellos su hermano Eufemio y su compadre Otilio Montaña, redactaron el Plan de Ayala el 25 de noviembre de 1911, teniendo como principal justificación el incumplimiento que Madero había hecho a los campesinos de restituirles las tierras. Se consideraba a Madero traidor, por lo tanto, se desconocía su gobierno y se demandaba fundamentalmente la devolución de las tierras a los campesinos que se las habían arrebatado. Al respecto Womack nos comenta lo siguiente:

Así, pues, en un agrio y defensivo divorcio del movimiento nacional terminó la primera fase de la revolución de Morelos. En lo

sucesivo se desarrolló por su propia cuenta. Las fervientes esperanzas con toda seriedad a la realización de una tarea, de una revolución, que no sabían que entendían de manera muy diferente.<sup>36</sup>

Los acuerdos de Ciudad Juárez no convencieron a los zapatistas, por lo tanto, no entregaron las armas, ellos querían la tierra, su medio fundamental de subsistencia, no entendían para nada acerca de la democracia y la democratización de la vida política del país, seguramente pensaban que con la democracia no se come y con la tierra sí, querían una solución inmediata a su problema agrario, pero Madero pensaba solucionarlo gradualmente, al no estar totalmente convencido de expropiar los latifundios que estaban en manos de poderosos terratenientes.

Con todo lo anterior, podemos afirmar que en el seno de la revolución mexicana, participaron dos movimientos distintos. Uno político, de carácter burgués, que sólo pretendía un cambio y reacomodo en las relaciones de poder, representado por Madero, Carranza y Obregón; este movimiento demandaba sufragio efectivo no reelección, libertad de prensa, elecciones libres, libertad municipal, restablecimiento de la ley y el orden, en suma, democratizar la vida política del país, sin trastocar a fondo la estructura social que resultaba en una profunda, injusta e intolerable desigualdad social. El otro movimiento, de carácter social, que demandaba disminuir la desigualdad social mediante el reparto agrario y mejores condiciones de trabajo y de vida para los campesinos y obreros, representado por Villa y Zapata.

Estas diferencias ideológicas e intereses de las distintas fuerzas revolucionarias; carrancistas, obregonistas, villistas y zapatistas, provocaron que, después de la caída de Huerta, se separaran y lucharan entre sí para tratar de lograr sus objetivos. Seguiría la lucha entre estas facciones revolucionarias, carrancistas contra zapatistas y contra villistas, y, después, obregonistas contra carrancistas. Después de

---

<sup>36</sup> *Ibidem* p. 125.

silenciado, hasta cierto punto el movimiento social, para 1920 se hacía más evidente la lucha por el poder, que Carranza pagaría con su vida.

La revolución mexicana tuvo en la gente sencilla, explotada e ignorante el impulso necesario para poder derrocar al gobierno de Díaz, sin embargo los intereses de los dirigentes no tenían mucha vinculación con las necesidades del pueblo raso. Al igual que en el movimiento de independencia, los campesinos, indígenas y obreros fueron la carne de cañón que sostenía a los políticos, sin mayor reconocimiento y sin conocimiento fueron usados para sostener ideales y caprichos de la clase media y burguesa de México.

Reflejo de esta injusticia social aún en la lucha por la igualdad también es plasmado por Eisenstein en su filme. La escena cuando Sebastián y dos de sus compañeros están enterrados hasta el cuello. Entonces el hacendado y sus invitados galopan repetidamente sobre sus cabezas hasta despedazarlas con las herraduras de los caballos.

Podríamos pensar que la composición de la escena mencionada, como bien lo dice el director, tiene un montaje deficiente sin embargo logra mostrar lo que en realidad concibe Eisenstein del mexicano explotado: la desnudez ante la injusticia, la falta de herramientas y armas para la defensa frente al opresor. En sí muestra como la crueldad e injusticia es más grave y está en mayor grado presente en los poderosos, pues aunque la hija del hacendado ha muerto ellos no le dedican mucho tiempo al luto y de inmediato buscan acabar con los peones rebeldes.

La visión mexicana de Eisenstein es ajena al país, pues el director no vivió lo que aquí ocurrió en la primera y segunda década del siglo XX y sólo da fe de lo que ha podido asimilar de entre toda la gente, los libros y la realidad del México que filma. Externos también son algunos reporteros y escritores que con el movimiento revolucionario mexicano arribaron a nuestro país para recabar lo acontecido y mostrarlo a todo el mundo. Los acontecimientos revolucionarios llamarían la atención de la prensa nacional y extranjera, y periodista como John Reed, quien con patrocinio del *Metropolitan* en seis meses de estancia pudo captar la realidad mexicana y la narró en su obra *México Insurgente* que fue

publicada en 1914, tanto personajes revolucionarios, batallas, lugares y sitios visitados pasaron por la pluma de Reed, como por ejemplo la descripción que hace de las haciendas en cuanto a su extensión, conjuntos habitacionales, así como de sus dueños y de lo ocurrido en ellas durante los motines armados. Simpatizaba con las ideas socialistas y comunistas, aspecto que lo une ideológicamente con otros escritores de la época como John Kenneth Turner, quien con su obra *México Bárbaro* en 1911, daría a conocer lo que pasaba en algunas haciendas mexicanas, como el sistema de explotación de los peones en la producción del henequén al sur del país durante la época de Porfirio Díaz. De igual forma Jack London también conocería México y en sus recorridos por Veracruz y Tampico realizaría un trabajo sobre este país llamado *El Mexicano*. Dichos autores al igual que Eisenstein mostrarían al México que ven, al México que escriben, al México que tocan, al México que filman.



*Maguey* 01:15:59

### **2.3 Muralismo**

Para el cineasta de Riga la influencia del Renacimiento, las artes mayores: pintura, escultura y arquitectura; quedaron de manifiesto en el lenguaje fílmico utilizado en sus cintas; su facilidad para el dibujo y a influencia de las artes hacen que sus escenas tengan una composición

llena de conceptos ideológicos y artísticos. Nos enfocaremos ahora a tratar lo referente al muralismo, corriente artística mexicana con la que Eisenstein tuvo gran simpatía y que lo marcó en su teoría cinematográfica.

Después de la revolución mexicana se intenta crear un nacionalismo exacerbado, algo que de identidad y que proceda del mismo interior del país, dichas características son consecuencia de la gran ruptura social que ocasionó la revolución. En México se busca encontrar un modelo de identidad, un reconocimiento de su historia y un orgullo por lo propio; es por ello que en estos momentos se vuelve a ver las culturas indígenas y lo netamente mexicano tratando de amalgamar todo en una concepción propia de identidad. El encargado de hacer todos estos movimientos y de crear ese nacionalismo imperante para el país fue José Vasconcelos, durante su período como Secretario de Educación Pública en 1921; fue él quien teniendo como uno de sus principales objetivos la instrucción del pueblo mexicano tomaría como base las manifestaciones artísticas principalmente la pintura. A través de los grandes murales se intentaba acercar de forma didáctica y estética los momentos de trascendencia en la historia de México. Siendo precisamente éstos murales la principal herramienta de enseñanza para el pueblo. Es así como surge el muralismo, movimiento artístico mexicano de principios del siglo XX que se distingue por tener un fin educativo. Este se consideró esencial para poder lograr unificar a México después de la revolución. Aunque se le denomina como un movimiento artístico, el muralismo también se puede considerar un movimiento social e incluso político. Al muralismo mexicano le corresponde una actitud ideológica. En cierto modo, ésta es también su característica primordial.

Los encargados de hacer dichas representaciones muralistas fueron: Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Roberto Montenegro entre otros. Fueron ellos los que conformaron la Escuela Mexicana de pintura o del muralismo. Cabe mencionar que el muralismo venía antecedido de pintores del siglo XIX como José María Velasco, quien era en sí paisajista, Félix Parra y Julio Ruelas entre otros.

La pintura nacionalista ya se había dejado sentir en la obra del pintor y muralista Juan Cordero, pero sólo a partir de los años veinte del siglo XX cobra fuerza suficiente como para que sea posible hablar de una corriente artística en sentido estricto.

Nutridos de gente venida de distintos estados de la república, los muralistas coincidían en su gran talento para el dibujo, haberse iniciado en las artes desde muy pequeños y haber sido instruidos en la escuela Nacional de Bellas Artes en la ciudad de México a inicios del siglo XX, período en el que se vivía la quinta reelección de Porfirio Díaz. Por lo anterior y aunado por las consecuencias políticas y sociales del país, la escuela se declara en huelga en 1911 y muchos de los estudiantes tienen que emigrar a Europa para seguir sus estudios de arte, tal fue el caso de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Roberto Montenegro. Dichos estudiantes recopilan en su haber artístico conceptos del expresionismo de Renoir, que tomó toda clase de perspectivas y líneas para la manifestación de pensamientos y sentimientos; el fauvismo que se caracteriza por el empleo de colores agresivos y violentos con utilización de objetos de manera sólida; el cubismo de Picasso, expresión artística en la cual las formas geométricas son el elemento principal. Aprenden también de pintores como Giotto, Miguel Ángel y Piero della Francesca.

Al regresar a México entre los años 1920 y 1921 los pintores venían influenciados por distintas manifestaciones artísticas y por ideologías sociales también, tal es el caso del marxismo; esto sin duda por el contacto con movimientos de índole social como la revolución rusa. Todas estas ideas y pensamientos esperaban ser plasmados en los muros de escuelas, edificios públicos y dependencias del gobierno como la Escuela Nacional Preparatoria en San Ildefonso, en la Secretaría de Educación Pública, el Palacio Nacional, entre otros. Lo que importa en la pintura mural mexicana, dejando aparte la belleza estética de muchos de sus logros, es la reivindicación indigenista y social, plasmada en soportes monumentales para su total entendimiento por parte de las clases populares. Esta corriente artística es un fruto de la Revolución Mexicana y, en concreto, de las proclamaciones de socialización del arte

lanzadas por estetas e ideólogos revolucionarios. Dentro de los muralistas tuvo lugar en 1922, fecha en la que se forma el sindicato de pintores y escultores; desplegando un manifiesto proclaman sus posiciones respecto a su trabajo, algunos de los principales puntos que se proclamaron son los siguientes:

Socializar el arte

Destruir el individualismo burgues

Repudiar la pintura de caballete y cualquier otro arte salido de los círculos ultraintelectuales y aristocráticos

Producir solamente obras monumentales que fueran del dominio público<sup>37</sup>

La historia de México fue el común denominador de los temas que se plasman en los muros de los edificios públicos, imágenes cargadas de una gran subjetividad y encaminadas a plasmar lo que el autor concebía de la historia mexicana. Ilustrar visualmente el destino histórico-social del pueblo mexicano es ciertamente la idea del secretario de Educación Pública, José Vasconcelos y el objetivo de las pinturas. La tendencia ideológica es indigenista, muy relacionada con el plan de pedagogía y propaganda que inspira buena parte de las intenciones del secretario de Educación. A los muralistas les interesa la historia precolombina, el relato de acontecimientos revolucionarios y los homenajes a las clases populares. Para cumplir con tales propósitos, no dudan en usar tipos caricaturescos y estilizados en sus representaciones; están además influenciados por doctrinas filosóficas e ideologías diversas, y ello también lo muestran en sus obras.

Rivera exalta las cualidades del pueblo indígena, por oposición a conquistadores y terratenientes, contrafigura de lo que serían las genuinas virtudes mexicanas. En el mural *La tierra fecunda* (1927), pintado en la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo, Diego Rivera plasma su personal homenaje a los poderes de la tierra, base del

---

<sup>37</sup> Orozco, José Clemente. *Autobiografía*. México, Edit. Era, 1981. pp. 67-68.

desarrollo campesino. Como sus demás compañeros, Rivera no pone fronteras a su creación, de modo que diseña numerosos murales dentro y fuera de México. Uno de los más conocidos lo completa en 1935, en el Palacio Nacional de la Ciudad de México.

En el caso de José Clemente Orozco podemos notar un arte apolítico, basado en los valores del humanismo. Orozco aborda el tema histórico en sus murales para la Escuela Nacional Preparatoria (1923-1926). Desde 1927 hasta 1934 trabaja en los murales del New School for Social Research de Nueva York. El año en que concluye esa obra, desarrolla en México una de sus creaciones más conocidas, los murales del Palacio de Bellas Artes. Por su parte David Alfaro Siqueiros cargaba su obra de principios ideológicos y de connotaciones políticas.

Aún y con todas estas diferencias y la clara subjetividad de los artistas tanto en conceptos y pasajes de la historia mexicana, dentro de la generalidad del muralismo pudieron sobresalir comunes características como la identidad nacional, el orgullo por lo nuestro y el señalamiento de héroes y villanos de la historia.

## **2.4 A manera de resumen**

Eisenstein filma durante un momento histórico de cambio en la sociedad mexicana, estos cambios o transformaciones tiene un origen social de inconformidad y descontento y por ende un movimiento armado que encabezado por la clase media burgués y los políticos afectados por el gobierno de Díaz. El pueblo aunque en desorganización se proclama por libertad, justicia, igualdad, denotando la necesidad de heredar a sus hijos un mejor mañana; defender lo que era desde siempre suyo y recuperar el patrimonio nacional del cual se habían adueñado unos pocos hombrecillos.

Tocando la gran sensibilidad del director el muralismo representa la forma iconográfica de representar las ideas y pensamientos que la mente de Eisenstein alberga, desahogar en imágenes todo lo que, gracias

a las experiencias vividas en México por parte del soviético, había formado en su imaginario y que para él significaba ésta nación y cultura.

Reflejar la vida presente y realizar una aproximación al pasado inmediato denotando la opinión propia de los hechos y la interpretación implícita en el abordaje de los mismos, es lo que el oriundo de Riga denota en su grabación; toma en cuenta los hechos, les da una interpretación propia y finalmente los proyecta en un lenguaje; en el séptimo arte. Lenguaje fílmico influenciado por las técnicas de composición que perfecciona en México y por la evidente carga personal que lo hace inclinarse al socialismo y utilizar al muralismo como elemento de lenguaje de su obra. Por tal motivo la importancia de revisar un poco de estos elementos.



### CAPÍTULO III. ANÁLISIS CINEMATográfico

No cabe duda que el México de los años 30 es una gama de incongruencias y tonalidades que van del abuso a la fiesta, de la negación del pasado a la incertidumbre del futuro, del caudillismo a la democracia, de la lucha al sueño de mejora, del amor a la tragedia. De esto mismo que ocurrió en México es de lo que Eisenstein nos da su opinión implícita en *Maguey*. Por tanto ahora sólo nos resta analizar esta parte del filme para encontrar el concepto mismo de hacienda, que es lo que nos compete.

En el siguiente apartado trataré de realizar el análisis fílmico de la obra, es decir, desglosar e interpretar las escenas de *Maguey*. Para poder hacer un sencillo análisis se debe de conocer al autor, su vida y obra, sus tendencias, formación y momento histórico, puntos que de manera escueta ya se han expuesto en los capítulos anteriores. Ahora bien, con todo lo ya comprendido de Eisenstein como sujeto, y México como objeto y de forma específica la hacienda mexicana, pasemos a analizar el concepto de hacienda que Eisenstein tuvo en su filme *¡Qué viva México!* dentro de la novela llamada *Maguey*.

Al realizar este último capítulo conseguiremos lo que en un inicio se planteó como objetivo, la hacienda mexicana conceptualizada y plasmada por Eisenstein en *Maguey*. Para ello se tomarán aspectos específicos representativos, tres escenas con las cuales se mostrará y cumplirá el objetivo: concepto de hacienda dentro del filme. Las escenas y temas específicos sirven como engrane y ejemplo de lo que en un todo se plantea; por tal motivo se tomaron escenas que representan a su vez el concepto de hacienda al unir las en su totalidad, ya que el todo descompuesto en sus partes nos refiere a particularidades que conforman una idea global. Mostrando el México que Eisenstein vio y del cual le hablaron los intelectuales, representando la sociedad que se encontró a su llegada, el repudio al pasado inmediato y la gran incongruencia en la vida de los mexicanos.

Se intentará en este apartado deslumbrar conceptos específicos para llegar a uno general; pasaremos por la hacienda, los estratos sociales, y el cambio generacional para poder entender lo que implicaba, desde la conceptualización del director soviético, la hacienda que muestra en *Maguey*. Para ello tomaremos tres escenas que subjetivamente me parecieron idóneas para explicar la representación planteada por el director

Para iniciar nuestro análisis cinematográfico tenemos que partir de lo general y de ahí pasar paulatinamente a lo particular, desglosemos lo evidente y de esta manera llegar a lo interpretativo. Empecemos por indagar en el título de la novela: *Maguey*. Desde el primer momento el título nos sugiere una relación con la tierra, con el campo y sin duda con la relación que tienen estas con el hombre, por tanto al referirnos al maguey tenemos ya de inicio cierto contexto en el cual posiblemente se desarrolle la historia. Además de las cuestiones que podríamos catalogar por obvias, tenemos la relación del maguey y el pulque, con lo mexicano, con lo nuestro, con lo que posiblemente es un emblema de nuestra identidad.

Parte de la intención de Eisenstein al titular así a esta novela tiene que ver definitivamente con la propia actividad de producción de la hacienda de Tetlapayac: el pulque. Sin embargo también podríamos pensar que la forma de extracción del pulque, el esfuerzo de los trabajadores al extraerlo, lo sucio o pegajoso del oficio y las largas y difíciles jornadas de los peones representarían de mejor manera la explotación vivida en México y lo cruel de los modos de producción agrícola de esta época, en este caso de las haciendas.

### **3.1 Hacienda**

Teniendo ya presentes las cuestiones mas evidentes de la novela pasemos ahora a abordar el primero de nuestros tres elementos. La hacienda. Vista desde un enfoque estructural y material, introduciéndonos un poco en la forma y características trataremos de

definirla y desglosar en sus partes lo que Eisenstein compuso para dicho concepto.

La novela se lleva a cabo en una hacienda pulquera, término definido de la siguiente manera: una unidad productiva y autosuficiente cuyos orígenes se remontan al período colonial y que después de la encomienda y la repartición de indios se consolidó como la base de la estructura económica novohispana, que avanzados los años y siglos permitió revolucionar modos, métodos y relaciones sociales de producción para así transformar acumulación de riquezas y bienes materiales durante el porfiriato. Bajo este tenor tomemos la siguiente definición de hacienda que nos dice:

Una propiedad rústica que cumplía con un conjunto específico de actividades económicas (agropecuarias, pecuarias, extractivas, manufactureras) que contenía una serie de instalaciones y edificios permanentes, que tenía una administración y un sistema contable relativamente que mostraba cierto grado de autonomía jurisdiccional de facto respecto del poder público y que fundaba en el peonaje por deudas para el desempeño de sus funciones. Eso último, era sin duda, el rasgo distintivo de dichas unidades productivas<sup>38</sup>

Se caracterizaron también por el abastecimiento de productos comerciales, donde se denominaban de acuerdo a lo producido, como los cereales, la caña de azúcar, productos tropicales y agrícolas y lo referente a la ganadería; en nuestro caso nos referimos a una hacienda pulquera.

La hacienda que retrata Eisenstein se encuentra en los llanos de Apan, un lugar del altiplano mexicano. Seguramente por las características del suelo, las condiciones climatológicas y los factores de demanda, además de la tradición pulquera de origen indígena, la hacienda pulquera se erigió con gran éxito proveyendo de todas las necesidades al sitio. El clima semiárido del altiplano propició desde

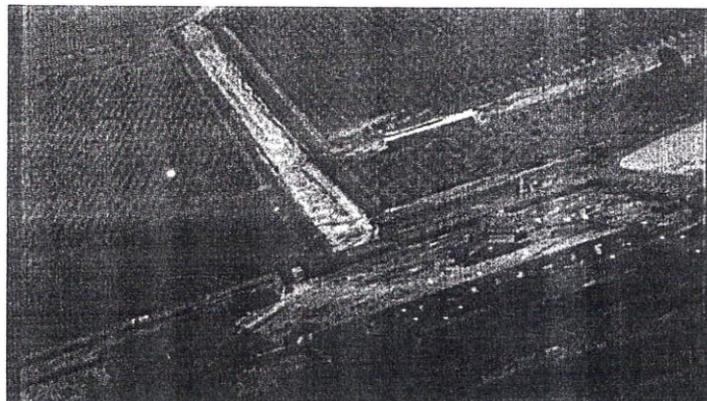
---

<sup>38</sup> Leal, Juan Felipe. *Campesinado. haciendas y Estado de México 1856-1914*. México. Era. 1982. p.7.

tiempos precortesianos el plantío de este cacto, de cuyo centro se obtiene el aguamiel y que al fermentarse resulta el pulque y que primeramente fue ingerido y consumido por los pueblos indígenas solamente en producción local, siendo hasta el siglo XVII ya entrada la Nueva España, que se difunde entre los españoles.

Las haciendas en su mayoría se conformaron por una casa grande donde habitaba el propietario y sus familiares, casas para los empleados como los administradores, capataces y peones; no podía faltar la capilla, los graneros o bodegas, las trojes, caballerizas, corrales, herrerías, cocheras y la maquinaria o herramientas, esto dependiendo del tipo de hacienda, comprendía una gran extensión de tierra que era catalogada como latifundio.

Con medidas de 27 hectáreas, se levantó la hacienda de Tetlapayac, perteneciente a la familia Saldivar. En ella Eisenstein mostraría al latifundio mexicano "como las haciendas feudales, antiguos monasterios de los conquistadores españoles, se yerguen como fortalezas inexpugnables en medio de los extensos océanos de magueyales"<sup>39</sup>. Como una composición pictórica claramente mostrada por el paisaje y teniendo en perspectiva las montañas de los llanos de Apan y mediante un plano general, el director ruso nos muestra las dimensiones de la hacienda y sus elementos arquitectónicos imponentes y con gran presencia en el paisaje:



Plano General de la hacienda de Santiago Tetlapayac, Hidalgo.

Mexican Fantasy. *Maguey* O: 11 :06

---

<sup>39</sup> Eisenstein, *¡Qué viva México!*...p. 77.

Dentro de este latifundio que podría llamarse un pequeño señorío o palazuelo se erigen dos torreones que parecían vigilar la vida y monumentalidad de la construcción, muestra de logrando y portentoso que representaba la construcción. La puerta coronada por la historia escrita a través de los emblemas y escudos de armas, era testigo de la entrada y salida de las extensas jornadas de trabajo de los peones, la explotación, las oraciones, el llanto y el desenfreno inminente durante las fiestas causado por el abuso del pulque, además se nos muestran los conjuntos habitacionales cuyas instalaciones nos permiten conocer aspectos relevantes de la vida cotidiana de la hacienda, tenemos en tal caso a los patios abiertos que indicaban la planta alta y baja de la construcción y que en un primer momento hay un patio abierto cuya característica es la sobriedad de las paredes donde en su espacio se pierden ventanas ojivales y balcones; así como las escalinatas que a través de amplios pasillos conllevan al parecer a un segundo patio, ataviado con arcadas de medio punto y pilares.

Una fuente principal. En el centro recreo la estética por los elementos arquitectónicos presentados todo indica que era la entrada hacia la casa grande, el lugar más vistoso y limpio por cierto. Dicha casa patronal o casa grande se conformada por una serie de habitaciones. cuyas puertas de madera estaban adornadas de almohadillado.

Podemos percibir también otros edificios que son de gran importancia dentro de las haciendas como la tienda de raya, las caballerizas, las trojes, corrales, la cochera, un ruedo y parte del tinacal donde se fermentaba el pulque. La enorme construcción de Tetlapayac era sostenida por una serie de arbotantes y contrafuertes al mismo tiempo que la rodeaban las paredes fronterizas que precisamente le daban el aspecto de fortaleza en cuyos alrededores se cultivaban los magueyales. Erigidos todos estos edificios con materiales del lugar y seguramente con una gran historia de explotación y derramamiento de sangre indígena así como muchas de las construcciones de la colonia y templos religiosos.

Una escena que marca la gran diferencia en cuanto al valor de los peones con respecto a la hacienda se encuentra en los primeros minutos de la novela en donde los trabajadores se preparan para un nuevo día de labores, y en esas circunstancias alzan la vista al cielo para encomendarse a la divinidad. En escenas adelante vemos el rol de la hacienda en la composición del paisaje. Se muestra una panorámica en la cual se enmarca el horizonte con el cielo abierto con algunas nubes, el *Popocatepetl* y la <<mujer dormida>> al fondo, las llanuras y algunos magueyales rodeando a la hacienda que aparece un poco cargada a la derecha pero complementando este encuadre paisajista. Por lo anterior podríamos pensar que la misma hacienda es parte ya del paisaje mexicano; es ya un elemento adquirido y por tanto el desapego o desarraigo del mismo es casi una utopía. La estructura viene a mostrar claramente como se transforman las cosas, pues la piedra misma del lugar terminó siendo la sustancia de esta edificación mexicana. Lo anterior lo constatamos en la siguiente fotografía:



*Maguey* 01: 10: 38

La composición muestra de arriba abajo: el cielo, las nubes, los volcanes y llanuras y finalmente la extensión territorial y la edificación de la hacienda de Tetlalpayac.

En las escenas siguientes a la entrega de María a Sebastián, por parte de sus padres, podemos ver otra de las funciones de la hacienda; Sebastián, trabajador de la hacienda, recibe a María y la lleva a presentar a su patrón. Es decir, la introduce en el medio en el cual él se desenvuelve, el medio que tiene para vivir, en donde se alimenta, vive, duerme, sufre, llora e incluso se divierte. La hacienda es entonces representación de la sociedad y del sistema capitalista que imperaba en la época, pues es el único medio para subsistir, abastecer e incluso la única forma de seguir con la descendencia. Controla los medios de producción y dichos medios sólo favorecen a un pequeño grupo, colmando al resto de la población de explotación y humillaciones. Lo anterior puede sonar una interpretación un tanto extrema pero teniendo en cuenta la formación del director es muy factible la posibilidad.

La hacienda representa también el poder de un hombre sobre los demás, es claro cómo todo se somete a la complacencia del dueño de la hacienda y, cómo hasta las vidas de los demás dependen de él. El poder económico se ve representado en una vida de excesos plagada de comodidades y envuelta en el sometimiento de los trabajadores. Con una vestimenta, espuelas y sombrero el hacendado refleja la excentricidad y la gran opulencia que se vivía en el periodo porfirista a causa de la gran extensión de tierra; la hacienda como representación de poder económico.

Vemos de esta manera el papel del edificio: la hacienda. La hacienda como territorio, la hacienda como patrimonio, la hacienda como fortaleza, la hacienda como unidad de producción, como elemento de poder, como testigo del paso del tiempo pero no del progreso e igualdad social, como elemento de riqueza, elemento de clase y elemento representativo de una época histórica: El porfiriato. En sí podríamos decir que la hacienda es México

Erígida en un majestuoso paisaje queriendo arrebatarse al espectador la vista del imponente volcán del fondo, la estructura alberga y contiene dentro de sí a una microsociedad que Eisenstein iguala a la totalidad del país, un gran antagonismo de realidades y situaciones. Convergen los

diametrales contrastes de vidas y anhelos, representados tal vez en lo fastuoso de la vestimenta del hacendado y sus allegados por un lado, y por el otro la casi desnudez y precariedad de los trabajadores y sus familias.

Cabría en estos momentos en los que nos referimos a la hacienda en sus distintos roles según lo planteado por Eisenstein, abordar de manera muy somera y rápida a otro filme que es también una manifestación de la hacienda mexicana, me refiero al filme *Allá en el Rancho Grande* de Fernando de Fuentes. Filme realizado posteriormente al de Eisenstein que también aborda al latifundio mexicano pero con otra intención, otra idea y otra representación. Esta cinta es una clara oposición política que viene a atacar los planteamientos de Lázaro Cárdenas y su nueva política agrarista.<sup>40</sup> Surge en los años 40 e incluye banda sonora, diálogos y una clara representación del tiempo pre-Cardenista, ántes de sus políticas de reparto y nacionalización.

En esta grabación el papel del hacendado y la hacienda es reivindicado y transportado a una microsociedad en la que todos viven en armonía, unidad y fraternidad, jugando en rol de amigos y compadres, viviendo de acuerdo a las normas que la vida misma les dictó, sin mayor deseo de cambio o de modificación en su cotidianidad pues todo es armonía y equilibrio. El hacendado es autoridad, es amigo, es juez, es padre, y hasta enterrador de sus trabajadores.<sup>41</sup> Es un papel distinto del hacendado del porfiriato pues en esta ocasión el hacendado, de origen español, hereda con mucho orgullo y responsabilidad la tierra que sus padres, abuelos y demás ascendientes le confiaron; así como a la gente que está bajo su cuidado, la justicia que en él recae teniendo claro su papel de líder y maestro. Concepto de tierra igual a herencia y por tanto a familia que lo hace tener lazos fraternos con lo que le han encomendado. Aurelio de los Reyes nos refiere lo siguiente:

---

<sup>40</sup> “La crítica al gobierno implícita en *Allá en el Rancho Grande* se hacía desde el punto de vista conservador y tradicional. Era una crítica hábilmente envuelta en el ropaje de las costumbres y de las canciones.” De los Reyes Aurelio.

*Medio siglo de cine mexicano*, Edit. Trillas. México, 1988, p. 148.

<sup>41</sup> *Ibidem Op. cit.* p. 145.

El argumento de *Allá en el Rancho Grande* fue motivado por un hecho de actualidad, por la política agrarista del presidente Lázaro Cárdenas, a la que atacaba frontalmente; idealizaba la vida de las haciendas en tono festivo, proponía la utopía de un microcosmos regido por su propio sentido de la justicia y gobierno (...) más que informar, el argumento de la película contrainformaba.<sup>42</sup>

La respuesta del cine mexicano en este filme conlleva una gran subjetividad e intencionalidad implícita que se tiene que ir descubriendo a los ojos de los acontecimientos históricos y también de los intereses de la producción. Los diálogos, las canciones y los bailes ocultan una clara intencionalidad y un afán demagógico que contrapone a lo que Eisenstein concibió de la hacienda en su filme.

Sin un afán de hacer una comparación artística y fílmica y sólo como un ejemplo del como se aborda el tema por otro director, es como intentamos hacer esta medición entre *Maguey* y *Allá en el Rancho Grande*. Lo anterior con la intención de enfatizar la idea de Eisenstein acerca del papel de esta estructura en la sociedad mexicana. Explotación, injusticia y un gran desorden social fuera de valores y equidad, ésto nos refleja el soviético en su novela. Al respecto debemos tener cuidado al tomar partido o una posición ante los hechos representados en ambas películas pues:

Los hechos de los que trata la historia ocurrieron realmente, y nada de lo que digamos o pensemos de ellos ahora los modificará. Los hechos que admite representan conclusiones a las que se llega después del proceso del pensamiento, éstos se encuentran sistemáticamente relacionados que una alteración en uno puede tener un efecto profundo sobre todos los demás.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> *Ibidem* p. 145.

<sup>43</sup> Walsh, William. *Introducción a la filosofía de la historia*, México, Siglo XXI, 1970, p.94.

Por tanto intentar tomar como ciertas las premisas e ideas de una u otra película nos alejaría cada vez más de una certeza y nos acercaría inminentemente a una postura influenciada.

### 3.2 Estratos sociales

“La sociedad otorga o llega a formar contratos para que ciertos individuos tengan un papel diferente, la sociedad regula esta relación”<sup>44</sup>



*Maguey* 01: 15: 20

En escena, el peón condenado a muerte enterrado hasta el cuello, un capataz, un trabajador subyugado y en el caballo un amigo del hacendado

Volviendo a la premisa del todo compuesto por sus partes ahora para seguir analizando el concepto de hacienda en *Maguey* nos referiremos a las clases sociales presente en este fragmento. Para ello tomaremos esta fotografía como representación de lo que abordaremos.

Dentro del mundo que Eisenstein nos muestra se encuentran diversas variedades en la compleja formación de la sociedad, por un lado se distinguen perfectamente los antagónicos: patrón y peón, que son los que mas diametralmente se encuentran; pero también intervienen otro

---

<sup>44</sup> Foucault, Michel. *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 2003 p. 83.

tipo de personajes que invitan a reflexionar sobre la composición del contexto social mexicano.

En la escena que tomamos para ejemplificar la concepción de clases dentro del fragmento vemos que hay cuatro personajes en cuadro. De abajo a arriba: primeramente está la cabeza del peón enterrada, a la izquierda se encuentra un trabajador de la hacienda cavando, siguiendo hacia arriba hay un hombre que da la orden de cavar que resulta ser el intermediario entre el peón y el último personaje, quien está por cierto, por encima de todos, sobre el caballo se encuentra un hacendado. Veamos a cada uno de éstos personajes.

PEÓN. Empecemos tratando lo concerniente al peón y a la <clase> o elemento social que representa. Sin duda es una representación de la mayoría de la población mexicana: la pobre. Es la manifestación del mexicano rural trabajador que vive al día, víctima de las carencias económicas, materiales e incluso terrenales pues la tierra árida por la explotación constante no produce más de lo que puede bajo tales condiciones de explotación.

Con huaraches, calzón de manta, sombrero y sarape el peón no tiene otro destino mas que trabajar para subsistir, la única defensa que tiene contra las inclemencias del tiempo es su sarape y el sombrero, un sarape blanco que carga en todos lados como elemento de identificación, al respecto comenta Eisenstein:

... de toda la variedad de colores y modelos de los vestidos mexicanos, escojo el... blanco. Este tema la unión del blanco con la condena y el luto, también se remonta a mis más antiguas sensaciones y recuerdos. Alguna vez me asombró mucho la noticia de que para los chinos el color de luto es el blanco)' no el negro. Principalmente, recuerdo el último acto...de la ópera *Jovanshina*, cuando todos los cismáticos condenados a muerte, vestidos de blanco, se queman a sí mismos en una isba (quizá de esa misma ópera o de alguna novele): "...poneos los blancos vestidos". Por lo menos, este fragmento de verso rondaba en torno a mí, a través de todo el ambiente español-azteca-

tolteca, cuando se decidía el diseño del vestido de los peones condenados”<sup>45</sup>

Sin duda la vestimenta blanca del peón representa el destino manifiesto que lo condena, la muerte y explotación son elementos intrínsecos del mexicano agrario, del mexicano pobre, del mexicano indígena, del mexicano ignorante, del mexicano inocente, del mexicano sin futuro, del mexicano resignado a sufrir.

PEÓN <<ZAQUEO>> Refirámonos ahora a otro peón, el trabajador que está cavando en la escena que analizamos. Representante sin duda de la misma clase social vestido también con la ropa del destino de la mayor parte de los trabajadores este personaje está a disposición del hacendado y posiblemente tendría otras tareas en la hacienda conformando una clase servicial y dominada no por la fuerza o necesidad sino por un contrato expreso en una mejoría de vida. Traicionando a su gente y poniéndose al servicio de los ricos y dominantes, este hombre representa al que de modo subjetivo he denominado como <<Zaqueo mexicano>><sup>46</sup>. Éste que abusa de su misma gente, de su pueblo, de sus hermanos y está al servicio del <<enemigo>>, entendido como opresor. Con rasgos físicos muy semejantes a los demás trabajadores del pulque; éste peón con consideraciones es un <<achichinle>>, un ayudante general que nos habla de una minoría servil sin cuestión, personas que han perdido los lazos que unen al pasado grandioso de la raza, semejantes a animales domesticados y al servicio de los poderosos; a ese hombre que ha perdido la conciencia y ha olvidado de donde salió enterrando a su gente en desdicha y pobreza; siendo partícipe también de la muerte de su propia raza. Lo anterior lo podemos ver en la escena analizada pues este hombre está enterrando a su compañero, a su amigo o

---

<sup>45</sup> Eisenstein. *Yo, memorias...* p.105.

<sup>46</sup> Zaqueo, según la tradición católica, era un judío publicano y rico que estaba al servicio de los romanos, por tanto era mal visto pues trabajaba bajo las órdenes de los enemigos y explotaba a la gente de su raza, pues recaudaba impuestos. Al conocer a Jesús su vida cambió y dejó de ser injusto. *Veáse Evangelio según San Lucas Cap. 19, versículos del 1 al 10(Lc. 19,1-10).*

quizá a su hermano. Se encuentra con pala en mano en la parte izquierda de la toma al nivel de la cola del caballo.

CAPATAZ. Siguiendo con nuestro análisis de personajes refirámonos ahora al capataz, al intermediario entre el hacendado, que representa la clase en el poder y el simple empleado. Con una vestimenta diferente a los demás trabajadores del lugar, el capataz cumplía el papel de ejecutor de las órdenes del hacendado. Reprimía, controlaba y daba curso a los deseos y órdenes del hacendado. Originario seguramente de la misma población de Apan, a diferencia de los peones <<zaqueos>> el capataz era dotado de herramientas para el castigo y la disciplina, ya sean látigos, cadenas e incluso rifles. Podría ser el representante del poder judicial mexicano que es subordinado de los intereses y ambiciones de la máxima autoridad, en este caso del hacendado. Su trabajo consistía en organizar, dirigir y mover a los trabajadores, supervisando en todo momento su obediencia y esfuerzo en sus actividades.

Si quisiéramos hacer una alusión religiosa como la hecha con los peones <<zaqueos>> podríamos decir que este personaje es semejante a los soldados romanos, que ejecutaban las ordenes de las autoridades sin mayor embate pues esa era su función. Lo anterior podemos observarlo en la escena: Éste personaje está en la parte derecha de la toma, moviendo el brazo da la instrucción recibida.

HACENDADO. Figura que muestra la soberbia, la confianza y el comodismo del periodo porfiriano, ultrajador, sin preocupaciones y tranquilo por la estabilidad económica de la que goza el hacendado vive y reina para sí; en esta microsociedad es la figura principal, es el rey, el señor feudal, es el dios, el amo, el patrón, el todo.

Tiene la capacidad de decidir sobre la vida de los demás, sobre sus decisiones y sobre sus acciones. Envuelto en opulencia y en una historia latifundista que le ha beneficiado, el hacendado vive a expensas del sufrimiento, dolor, trabajo y vida de los peones y gente de la hacienda. Poco es lo diferente al clásico tirano ruin e inhumano de las historias, la

única característica pudiese ser los rasgos particulares del hacendado de Tetlapayac.

En la escena a analizar vemos a un hacendado amigo del dueño de la hacienda de Tetlapayac quien supervisa la acción de muerte por la rebeldía de los peones, sin embargo el dueño de la hacienda referida no es del mismo grupo racial que éste hacendado supervisor. Podríamos pensar que al respecto Eisenstein mostró de esta manera como alguien del mismo pueblo raso había subido de categoría por las políticas, por los amigos o por cualquier otra circunstancia. Su rostro no es del clásico criollo o peninsular que ha sido heredero de lo que ya otros han obtenido por medio de las armas. Su rostro es de un mexicano común de la época con la característica de la opulencia y el afinamiento de sus costumbres y hábitos. Tal vez y sólo tal vez reflejo de la tendencia porfirista de <<afrancesamiento>>. A continuación el rostro del hacendado.



*Maguey 00: 59: 34*

Físicamente no hay gran diferencia entre los demás habitantes del lugar y el hacendado, podría ser peón, capataz o cualquier otro trabajador pues la cuestión étnica es visiblemente similar. Esto nos da pauta para plantear está características como manifestación del <<afrancesamiento>> del cual era partidario Díaz. De esta idea de progreso vinculada a la imitación y vinculación europea.

Pasando ahora al análisis de la escena propuesta al inicio de este apartado. La escena está compuesta por el fondo de nubes y los cuatro personajes, la tierra bajo todo y la inminente muerte como destino final.

La cámara se localiza debajo de todos en una toma ascendente, tal vez queriendo enfatizar con esta fotografía el clímax de toda la trama. En lo más bajo tenemos al peón condenado a muerte, mirando hacia arriba con la frente en alto muestra claramente su rostro mexicano el cual con orgullo entrega a la tierra pues ha de morir por injusticia y no hay nada que lo avergüence. El peón que excava lleva un sarape y sombrero, colocado en un nivel mas arriba que el condenado, éste sujeto es el mas próximo al espectador y tal vez de manera inconsciente tiene la intención de causar reflexión en el mismo espectador pues representa al traidor, al mexicano que acaba con los demás mexicanos, que se pone a favor del poder y busca egoístamente sólo su bienestar; es el <<malinchista>>. En este caso, el peor enemigo de un pobre: otro pobre. También es de notar a la altura que se encuentra, casi al nivel del caballo, con lo cual podríamos pensar que se considera casi tan útil como un animal de carga, como un ser irracional, sin embargo es aún más vil que un caballo, pues es un poco más bajo de categoría que dicho animal. Incluso si fuese de la misma categoría del caballo este sería equiparable a la parte posterior del animal, pues en el encuadre se ve como éste peón se localiza a la misma altura de la cola del caballo; tal vez con valía menor a la de éste animal.

El capataz por otro lado se encuentra dando la indicación al peón, colocado un nivel arriba del mismo y con una vestimenta de mejor calidad; el capataz funge la función de intermediario, claramente vista entre el hacendado y el peón. El recibe la orden y la canaliza a los trabajadores evitando en todo momento el diálogo directo de un peón con el hacendado. Se encuentra frente al caballo, detalle que podría figurar el papel jugado. Dirige y guía a las posesiones y bienes, es un poco más valioso que el caballo pero está al mismo nivel: bestia de trabajo. Carga con su sarape, al igual que todos, en alusión a su destino pero éste ya es de otro material y tiene ciertos vivos que lo adornan y

hacen más vistoso, simulando con ello la suerte que tiene, una tragedia llevadera y una leve esperanza de mejoría; esto desde luego, a costa de seguir siendo fiel a su señor.

El caballo finalmente sostiene al hacendado, él se encuentra en una postura cómoda y vigilante, inclinando la cabeza en dirección al condenado y finamente ataviado el hombre muestra su papel en el momento: supervisor de todo. Sostenido por su opulencia, representada por el caballo, no tiene necesidad de tocar el suelo pues basta con observar que todo se haga como se desea desde su cómodo sitio. Las nubes que están detrás quedan debajo de él simulando la altanería y soberbia del personaje, el poder en su máxima expresión, dominio de la situación.

Algo a resaltar de la toma es que todas las miradas van en sentidos diferentes teniendo objetivos diversos. Nadie mira hacia el mismo lugar, tal vez como manifestación del destino diferente de cada uno de ellos o como matiz que viene a dar énfasis a la subjetividad y destino individual de cada uno de ellos como representantes de las clases sociales.

Eisenstein posiblemente en este encuadre tiene muchas dudas y sólo una certeza. No sabe cómo son los peones <<zaqueos>>, ni los capataces, ni siquiera los hacendados pues sus rostros son opacados por las sombras y no dan una imagen clara de ellos. Pese al movimiento de cada uno de ellos sus caras no se distinguen y con tal hecho nos es lícito pensar que cualquiera jugaba para ese entonces dicho papel; dejando de lado raza y color, cualquier tipo de mexicano podría ser de estos distintos tipos. Lo único claro que tiene es el rostro del sufrimiento, el rostro de la condena, el rostro de los que son explotados, sobajados, golpeados, insultados y humillados. El rostro lleno de mexicanidad con un arraigo a la historia prehispánica, el que a pesar del tiempo y de las luchas y movimiento parece ser siempre el más <<jodido>>: el pobre campesino. La alusión al tiempo la hace de forma similar al prologo denotando una estaticidad en la acción, pues el rostro del condenado a muerte es el mismo del mexicano de la colonia, el de la independencia,

el de la revolución y el del presente; siendo sólo las nubes testigos del paso de los años.

### 3.3 Cambio generacional

Para analizar el último de los tres aspectos conformantes de la hacienda, del concepto que Eisenstein denota en su filme, abordaremos dos escenas que representan las distintas maneras de actuar en un mismo periodo, en un mismo tiempo, pero con concepciones e ideas diferentes.



*Maguey 00: 51: 01*

En la fotografía los padres de María, la novia de Sebastián regresando a su vida después de haber entregado a su hija. Nótese que en el burro va el padre y atrás la madre de María a pie.



*Maguey 00: 51: 34*

En la imagen María es ayudada a subir al burro por parte de Sebastián su novio, para iniciar el camino rumbo a la hacienda.

Los actores principales de este denominado cambio generacional son Sebastián y el padre de María. Hombres campesinos pobres del lugar que han sido testigos de parte de la historia y los eventos sociales; representando dos generaciones, en ellos se muestra el accionar de los adultos y las nuevas generaciones contraponiendo viejos conceptos, sobresaltando los valores perdurables y adoptando nuevas conductas y posturas ante el mundo que les rodea.

El padre de María es un hombre de edad avanzada, castigado por el tiempo y lo difícil de la vida, tiene en su cuerpo al mejor testigo de lo difícil que ha sido su vida; cansado pero con sus promesas y obligaciones en pie sigue viviendo con su mujer, y a demanda del avance del tiempo, entrega a su hija para que también ella se realice como mujer al lado de un hombre. Podemos afirmar que no pudo salir de su pobreza y que la forma de educación que recibió fue meramente la familiar en casa, un hombre resignado a su destino y testigo del avance de los años sin mejoría para aquellos olvidados del progreso. Con un burro como reflejo de su patrimonio, el padre de María da la bendición a su hija y a su novio Sebastián, aprobando su unión y entregando ahora al peón la responsabilidad del futuro; dando simbólicamente la estafeta de nuevo líder y guía al joven pulquero. Si nos detenemos un poco en este acontecimiento podríamos ver que con este acto ahora el responsable de luchar, proteger, cuidar, guiar, proveer, nutrir y demás responsabilidades de un líder, es Sebastián; el padre de María ya cumplió con su parte y el paso del tiempo obliga a tener que otorgar éstas responsabilidades a un hombre joven.

La forma en que el hombre viejo llevó su vida fue empujada ciertamente por las condiciones culturales, sociales y económicas. Reflejo de una época, el viejo refleja su machismo y dominio de la familia, un tanto de resignación por no hacer más de su vida y un sarpate de distinto color, cargado de otras ideas, traumas, dolores y frustraciones desconocidas para Sebastián. Con un mismo atuendo (sarape, calzón de manta y sombrero) pero distinto acabado y color, las diferencias de Sebastián y el padre de María radican en el contenido y no en la forma.

Abatido y cansado el viejo padre de María regresa a su casa con la esperanza de que su hija tenga una mejor vida que la que a su mujer y a él les tocó vivir.

Atreviéndonos podríamos inferir que Eisenstein con el padre de María quiere mostrar a los mexicanos que han luchado por mucho tiempo pero ya no están en condiciones de seguir haciéndolo, la lucha implica fuerza y constancia, cualidades que un viejo pocas veces conserva. María en este caso tiene una connotación histórica representando al futuro del pueblo como consecuente de valores y costumbres al ser mujer formada en casa con el objetivo de realizarse en matrimonio; también una connotación material pues es lo único que tienen los padres de María; y finalmente también tiene una cuestión simbólica pues representa la esperanza de mejoría y de conservación de la descendencia.

Por su parte Sebastián refleja entusiasmo alegría y vigor para enfrentar lo que el destino le prepare. Joven en edad de casarse, vive ilusionado con el mañana; enfrentando las nuevas responsabilidades que conlleva el crecimiento, recibe a María y le procura un lugar en su camino, en su trabajo y en su vida. Teniendo en su hermano menor el fogueo de la responsabilidad, Sebastián tiene ya un antecedente conductual en cuanto al cuidado y protección de otra persona. Por tanto no le es ajeno el rol de protector y guía, ahora se enfrenta a un proyecto mayor: liderar a una familia, pues junto con su hermano ahora tendrá la responsabilidad de cuidar a María.

Un tanto reflexiva resulta la escena en la que la ayuda a subir al burro a su novia, pues a diferencia del padre de María, el sacrifica su comodidad para que su mujer la disfrute, una postura peculiar pues ya se le ha entregado la mujer y no es necesario el <quedar bien> pues ya ha obtenido lo que quería, sin embargo Sebastián con esta acción muestra que los sentimientos que tiene hacia María son los que motivan su accionar, el amor a la mujer como procreadora, el amor a la mujer en similitud de la tierra, el amor a su novia como semejanza de su historia.

A María la cuida y protege pues es su todo, ese todo que es tierra, historia, futuro y complemento.

Nuevas ideas y motivos para luchar son las que se albergan en la mente de Sebastián, heredero de valores, tradiciones y costumbres pero con una nueva forma de interpretarlas; el peón de la hacienda enseña a María el horizonte, mostrando lo que les depara y la dirección en la que se llevará ahora su vida. Respeta las generaciones pasadas pero el tiene una forma distinta de ser, actuar y reaccionar ante los acontecimientos. Esto lo veremos a la postre en la insurrección que organiza contra los hacendados por haber ultrajado su todo, lo único que tiene: María.



*Maguey* 00: 51: 08

En la imagen Sebastián y María viendo el horizonte denotando en la fotografía grandes contrastes entre ambos: Sebastián vestido de color blanco y María de color negro; el tono de piel de María es claro y el de Sebastián es oscuro. El tono de Sebastián es producto de las largas jornadas de trabajo. Antagónicos, diferentes, opuestos <hombre y mujer se unirán y serán una sola cosa><sup>47</sup>

En una clara idea de contrapunto, acostumbrada por Eisenstein, las dos escenas nos muestran a dos hombres que representan a dos generaciones; uno de ellos en clara expansión y apogeo, y el otro en declive y aislamiento. El joven recibe y el viejo da, el viejo regresa a su pasado y el joven apunta a su futuro; ambos unidos por una mujer: María. Vestimenta, hábitos, costumbre y metas diferentes entre ellos

---

<sup>47</sup> *Veáse* Génesis (Gn) en cualquier biblia, pues aunque hay diferencias lo sustancial se conserva en libros tan importantes como éste.

pero compartiendo el amor a una misma mujer. Fémina en la que se canaliza el pasado y se potencializa el futuro.

No es casualidad que a la salida del viejo y su esposa, Eisenstein los muestre en un camino difícil, con muchas piedras y tierra. Montado en el burro el padre de María y detrás a pie su esposa. Machista, duro por los golpes, un tanto deprimido y resignado, el padre de María vuelve a bajar a su punto de partida, viviendo ya en un estatismo que lo acompañará hasta los últimos días de su vida. Cumplida su misión sólo espera llegar a casa para descansar.

Sebastián por su parte recibe de los viejos la tradición, la bendición y su futuro. Herencia de su raza y su historia se enfatiza el respeto al pasado y a los mayores como reconocimiento de su labor en la construcción de un futuro para las nuevas generaciones. Al igual que la gente en la revolución los padres de María buscan que su hija tenga una vida mejor a la de ellos.

Conciente de sus responsabilidades, Sebastián acepta la misión y es capaz de reaccionar ante la injusticia, explotar en ira como la pólvora, organizar una revuelta e incluso morir por lo que quiere y ama. Nuevas formas de mostrar el afecto, cambio y conciencia es lo que denota el peón al tomar con delicadeza a María. Representa así al mexicano revolucionario que ha sido tocado en lo mas íntimo y valioso de su existir y que, por tanto es capaz de hacer lo que sea para vengar la acción.

## CONCLUSIONES

Sergei Mijailovich Eisenstein demostró con su vasto aporte al cine que la innovación es consecuencia de la reflexión y el enriquecimiento de una disciplina con los elementos de otras. El director de *El acorazado Potemkin* realizó un cine nuevo utilizando las técnicas y teorías de otras culturas, manifestaciones artísticas y tradicionales que le llevaron a asimilar un nuevo lenguaje fílmico, el cual tenía su sustento principal en el montaje de abstracciones. Sin duda, la creación fílmica de Eisenstein recuerda a aportes de grandes hombres como Miguel Ángel, Tolomeo o Galileo, claro con sus debidas proporciones y en sus ámbitos respectivos.

Sin un afán de profundizar en las grandes cualidades de Eisenstein y en el gran aporte al cine y la teoría fílmica, pudimos percatarnos a lo largo de este trabajo, que la composición en las tomas de Eisenstein está cargada de una clara intencionalidad, cumpliendo no solamente la tarea de emisor sino también de transformar el lenguaje, sobre todo un lenguaje cargado de expresiones y características que conlleva al espectador a una interpretación como consecuencia de una reflexión acerca de la imagen proyectada. Un lenguaje fílmico que tiene sus propias reglas gramaticales, estructuras y declinaciones. La composición, el encuadre, la colocación de los personajes, montaje y actuación son los elementos que Eisenstein coordinó para llegar a una situación deseada. Filmes como *¡Qué viva México!* ejemplifican esta teoría de composición que, aún sin la edición deseada, posee los argumentos para transmitir el mensaje anhelado.

Testigo de un momento de cambio y renovación, Eisenstein nace en Rusia y todas sus experiencias en el lapso de guerra civil son vaciadas en las concepciones que el director se forma acerca de la vida, la sociedad, la humanidad, el hombre y su entorno. La sociedad determina al hombre y el hombre a su sociedad teniendo un claro contrato de aporte y recepción; así mismo nuestro director soviético ha sido moldeado e influido por las circunstancias de vida que tuvo, las ideas que sobresalían en la época y el círculo o núcleo social en el que se

desenvolvía. Su personalidad fue moldeada sin duda alguna por las cuestiones sociales, económicas y familiares que en su vida acontecieron.

El arte jugó siempre un papel importante en la vida del cineasta pues fue la válvula de escape para todo lo albergado en su mente; con talento y desenvolvimiento en las artes mayores Eisenstein busca alojar toda esta inquietud creadora en su trabajo fílmico.

Para realizar *¡Qué viva México!* Eisenstein tuvo que sintetizar las visiones de varios intelectuales, el entorno político y social del país, y sus propias ideas e intereses. Para llegar a la fórmula de *¡Qué viva México!* pasó por un proceso lleno de expectativas y nuevas experiencias, encaminadas todas ellas a su descubrimiento como creador y cineasta, además de poder obtener grados elevados de satisfacción respecto a su persona, llevando paralelamente vida y obra en un carril de descubrimiento y profundidad.

De este hombre creativo es el filme que analizamos y del cual pudimos observar cosas concretas muy específicas:

La influencia del socialismo en la persona de Eisenstein tuvo repercusiones en su cine, sobre todo en la concepción del protagonismo y las historias a contar. Siempre optó por lo social antes que lo individual, prefirió buscar relatos, argumentos y reflexiones, antes que actores y estrellas de cine.

El cine resulta ser más que un medio artístico, un medio de transmisión, difusión y formación de conceptos, ideas y nociones de la vida, la sociedad y el mundo en general; así como del sentido de propiedad, autonomía y originalidad. Un moldeador de conciencias y forjador de ideas; un medio propagandístico y a la par formador y educador.

El modo de aprendizaje de Eisenstein pareciese ser el de un infante, pues escucha, lee, se informa y finalmente da su propia conclusión, la cual denota siempre una gran trascendencia de lo que anteriormente recibió. La equiparación con la conducta infantil la refiero en alusión a su grado de imitación para lograr el aprendizaje y la

asimilación, pues aunque sus conclusiones las sustenta en sus bases ideológicas, la mayor parte de lo plasmado en *¡Qué viva México!* y de forma específica en *Maguey* está ligado directamente a los autores, artistas y demás influencias que recayeron en él.

Al analizar históricamente el fragmento *Maguey* podemos notar la presencia de sus influencias y gustos, en ella vemos la inclinación a lo social, la injusticia, la gente, el tiempo, entre otras cosas. Reflejando en todo ello el gran interés por lo externo y general dejando de lado lo personal, es decir, la intención del cine de Eisenstein en *¡Qué viva México!* no es reflejar o mostrar a una persona sino que mostrar lo colectivo y el concepto que engloba a todos los elementos presentes.

En *Maguey* vemos la situación de México vista por un extranjero, un personaje que exotéricamente concibe una realidad compatible con sus ideas filosóficas. Realidad que se asemeja a su pasado y vida con la cual busca encontrar y romper las barreras que dividen a la humanidad, por tanto, la intención de hacer cine de otros para otros representa el dar al otro para darme a mí. En el encuentro con el otro me encuentro conmigo, cosa que el mismo Eisenstein refleja en sus obras escritas refiriéndose también al proceso psicológico y humano que significó el grabar *¡Qué viva México!*

La forma de representar de Eisenstein conlleva la composición de elementos y aspectos ideológicos, psicológicos, sociales y culturales; que son acomodados de forma ordenada para transmitir una idea o sentimiento, en sí, una moción que recaiga en la reflexión del espectador.

La hacienda que representa Eisenstein en *Maguey* para su análisis tiene que ser desglosada en sí como cualquier obra artística. Teniendo en cuenta la corriente a la cual pertenece el autor, el momento de su vida, lo que intenta plantear y el grado de subjetividad mostrado. Todo esto es de gran dificultad, sin embargo tomando en cuenta lo que vivió el director, su desarrollo personal, el acontecer del país que mostró, las causas sociales de éste acontecer y, la subjetividad e interpretación de parte mía.

La hacienda es un momento histórico representado, movido construido y suministrado por la clase baja, la indígena; albergado y surgido en medio de la aridez de los llanos de Apan, denota el esfuerzo de la raza mexicana, y de igual forma la explotación, segregación y sometimiento. Una edificación que implica a todos pero que sólo beneficia a unos cuantos. La muestra del mexicano lleno de incongruencia y extremos; así como explota de alegría en las fiestas también es capaz de pensar que su destino es vivir sufriendo. Así como es capaz de respetar a los mayores y a los niños también es capaz de agredir y matar cuando se ve lastimado.

*Haciendo* de la hacienda el hecho histórico y relacionándolo con la subjetividad del director, la cual analizamos e intentamos ilustrar, podemos cerrar este trabajo de la siguiente manera:

Si el oficio del historiador recae en obtener la historia de las fuentes, y si las fuentes son tomadas por el hecho mismo de ser alcanzables, entonces se logra hacer historia al alcanzar las fuentes. Sin embargo éstas son manejadas e inclinadas desde su origen por quien las forman, mostrando la cara de la realidad que prefiere, gusta o busca. Por tanto, en *¡Qué viva México!* nuestro objetivo se ha cumplido al poder reflexionar sobre el tema, contenido, forma de lenguaje y lo que motivó dicho trabajo, es decir, tomando al cine como fuente histórica pudimos encontrar qué es lo que Eisenstein concluyó de la hacienda mexicana que representa en un fragmento: *Maguey*. Se pudo encontrar al México, al sarape, a la realidad y sobre todo al directo moldeado y forjado por su entorno, así leer entre líneas lo que realmente quiso decir bajo el lenguaje cinematográfico.

CHÁVEZ HERNÁNDEZ BENJAMIN TONATIUH

## FUENTES DE CONSULTA

### Bibliográficas

- Bolívar, Rosendo, *Historia de México Contemporáneo II*, Ed. Instituto Politécnico Nacional, México, 2004.
- Carr, Edgar, *¿Qué es la historia?*, México, Planeta, 1988.
- Chatier, Roger, *El mundo como representación histórica*; Barcelona, Gedisa, 1992.
- Cosío Villegas, Daniel, *El porfiriato " Vida política interior" en Historia moderna de México. parte segunda*. México. Editorial Hermes.
- De la Colina, José, "El más bello de los filmes inexistentes" en S. M. Eisenstein *¡Qué viva México!*, México, ERA, 1969.
- De la Vega, Eduardo, *La aventura de Eisenstein en México*, México, Cineteca Nacional, 1998.
- De los Reyes, Aurelio comp. *El cine en reflexiones sobre el oficio del historiador*, México, UNAM, Instituto de investigaciones históricas, Serie Divulgación/2, 1999.
- De los Reyes Aurelio, *Medio siglo de cine mexicano*, Edit. Trillas, México, 1988.
- El Colegio de México, *Nueva Historia Mínima de México*, Ed. El Colegio de México, México, 2004.
- Eisenstein, Sergei, "introducción" en *¡Qué viva México!*, México, Edit. Era, 1964.
- Eisenstein, Sergei, *Yo, Memorias inmorales*, México, siglo XXI, 1998, 2 vol. I.
- Fevre, Lucien, *Combates por la Historia*, Barcelona, Ariel, 1970.
- Foucault, Michel, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 2003.
- Georges, Duby, "*La historia cultural*" *Para una historia cultural*, coord. Jean Pierre Rioux y Jean Francois Sirinelli, México, Taurus, 1999.
- Katz, Friedrich, *De Díaz a Madero. orígenes y estallido de la revolución mexicana*. México, Era. 2004.

- Leal, Juan Felipe, *Campesinado. haciendas y Estado de México 1856-1914*, México, Era. 1982.
- Orozco, José Clemente, *Autobiografía*. México, Edit. Era, 1981.
- Seton, Marie, *Sergei M. Eisenstein. Una biografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Villoro, Luis, *Creer, saber, conocer*, México, Siglo XXI, 1996.
- Walsh, William, *Introducción a la filosofía de la historia*, México, Siglo XXI, 1970.
- Womack jr, John, *Zapata y la Revolución Mexicana*, México, Siglo XII, 16ª edición, 1989.

### **Hemerográficas**

- Muñón, Julia, *Sergei Eisenstein en México: recuento de una experiencia*, en *Historias*, México, CONACULTA INAH, revista cuatrimestral del INAH, No. 55, mayo-agosto, 2003
- Huerta Conde, María Isabel, (2006). "La hacienda en *Maguey* un fragmento de la película *¡Qué viva México!*", (Trabajo recepcional final) Lic. en Historia, Fes Acatlán. (Historia 205).

### **Filmográficas**

- ¡Qué viva México!* Dir. Sergei M. Eisenstein. Producida por Upton Sinclair. 1931. 99 minutos
- S. M. Eisenstein. Mexican Fantasy*. Dir. Oleg Kovalov. Producida por Sergei Selianov y Goskino of Rusia. 99 minutos.

### **Cibernéticas**

- <http://e-mexico.mine.nu/es/cultura/e-mexico/acerca-de-mexico/historia-de-mexico/el-porfiriato>
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Porfiriato>
- <http://usuarios.multimania.es/aime/feso51.html>
- [http://es.wikipedia.org/wiki/Revoluci%C3%B3n\\_mexicana](http://es.wikipedia.org/wiki/Revoluci%C3%B3n_mexicana)
- <http://www.culturafronteriza.com/revolucion%20mexicana.htm>