

**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN**

**“LA HACIENDA EN “MAGUEY”, UN FRAGMENTO DE LA PELÍCULA
¡QUE VIVA MEXICO!”.**

SEMINARIO-TALLER EXTRACURRICULAR

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN HISTORIA

PRESENTA:

ISABEL INES HUERTA CONDE

ASESOR: MTRA. LAURA EDITH BONILLA DE LEON

ABRIL 2006



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.

Dedicatorias

A mis padres, por su amor y apoyo incondicional.

A mis hermanos y hermanas, gracias por ser un ejemplo de vida.

A Julio, mi compañero de vida y andanzas.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, FES Acatlán por el espíritu brindado.

A la Prepa 11, mi segunda casa.

A los profesores del seminario, en especial para la Maestra Laura Edith Bonilla de León por sus observaciones precisas en la elaboración de este trabajo.

ÍNDICE

Introducción

1. El cine de Eisenstein en México: un sarape de colores.....	1
1.1 El contexto cultural de Serguéi M. Eisenstein.....	5
1.2 Un ruso en México.....	13
1.3 La creación cinematográfica de <i>¡Que viva México!</i>	17
2. La representación de la hacienda en el fragmento “Maguey”: la historia en el cine.....	23
2.1 Un pasado inmediato: Porfirio Díaz.....	24
2.2 Los retratos sociales en la hacienda de “Maguey”.....	29
2.3 La representación de la hacienda de “Maguey”.....	48
3. La creación artística en el fragmento “Maguey”.....	56
3.1 Influencia del muralismo.....	57
3.2 Miradas estéticas.....	74
Conclusiones.....	84
Fuentes de consulta.....	86

Introducción

Para la construcción histórica de los diferentes pueblos de la humanidad, los investigadores se han valido de utensilios, papiros, pinturas, esculturas, y sobre todo de documentos escritos, estos a su vez constituyen signos y modelos culturales de comportamientos aprehendidos y transmitidos de generación en generación, todo ello nos sirve para reconstruir la historia y concretamente ubicarlo en lo que se ha denominado historia cultural, la cual nos permite entender las diferentes representaciones de lo que el hombre vive día tras día.

En 1895 el cine posibilitó una nueva forma de observar los hechos del hombre: la vida cotidiana se exponía a través de una pantalla con imágenes en movimiento.

El cine fue el gran invento del siglo XX, se convirtió en una fuente de estudio para la historia porque su dinamismo marcó una actualización en la forma de interpretar los hechos y acontecimientos, permitió al mismo tiempo exhibir su presencia mediante ideas, conceptos o interpretaciones, elementos básicos que hoy podemos ubicar en la teoría de la representación, que aunado a la historia cultural se consideraron de manera conveniente para hacer una revisión y análisis del siguiente reporte, donde a partir de un signo o modelo se estudia todo un contexto donde están implícitos elementos ideológicos, históricos y estéticos.

El cine en la historia permite vincular a las imágenes en movimiento con un contexto sociopolítico determinado, donde lo que se proyecta tiene un propósito e intención sobre la expresión de ideas y sus discursos, dando como resultado un documento social de una determinada época, tiempo y espacio. Lo cual nos permite descubrir también lo que no se ve en una primera lectura dentro de una obra fílmica, siendo así otra forma de acceso para cuestionar, analizar, y conocer el significado y profundidad de una estructura económica, política y sociocultural a través de una serie de representaciones de acuerdo a una conciencia y experiencia individual por lo que éstas se inclinan más a la subjetividad que a la objetividad, debido a que se logra sintetizar a través de la pantalla la ideología

dominante y un momento históricamente determinado de los realizadores de obras fílmicas.

La historia y el cine establecen desde un principio un contrato de lectura porque ejercen una reflexión de cómo, cuando, por qué y sobre todo para quién transcurre el tiempo.

La historia desde el presente evoca al pasado y el cineasta hace sus representaciones a través del contexto y de la época en que se realiza una obra fílmica, y esto es lo que documenta el cine para luego ser interpretado.

El objetivo de este trabajo es precisamente la representación cinematográfica de la hacienda que hace Serguéi Mijailovich Eisenstein en el episodio "Maguey" en su obra fílmica *¡Que viva México!* partiendo del contexto de su realización así como de su trabajo cinematográfico.

Debido a la trascendencia que tuvo en su momento el director tanto en su país como a nivel mundial en los primeros años del cine, se trató de identificar las características ideológicas, y estéticas en su obra fílmica, partiendo de su idea de la hacienda a fin de saber cómo a través de su discurso fílmico se ubica un contexto histórico, como fueron los años treinta, descubrir el porqué del concepto sobre esta unidad productiva y de esta forma ubicar el cine en la historia.

De acuerdo a lo anterior se tomó como un modelo de historia cultural a la hacienda, debido al interés que siempre ha despertado su composición arquitectónica y su forma de vida al interior de estas construcciones. Es importante su estudio porque logró conformarse como una institución preponderante durante varios siglos en México, pero hay que hacer notar el interés personal sobre la exposición y representación nacionalista que se hace de la hacienda en el séptimo arte en la primera mitad del siglo XX y un ejemplo en particular fue la visión que sobre ella tuvo un extranjero que llegó de una Rusia socialista, que junto con sus aportaciones teóricas al cine como lo fue el montaje y los primeros planos, así como las lecturas que tuvo del país, realizó así varios frescos fílmicos a los que unió en el filme *¡Qué viva México!*.

Para lograr una revaloración de la representación de la hacienda en el director S. M. Eisenstein, fue pertinente dividir el trabajo en tres capítulos, en el primero se

presenta el contexto histórico sociocultural que le tocó vivir a nuestro cineasta, concretamente en la coyuntura de una Rusia zarista con una ruptura social de intermedio para dar paso a una Rusia soviética, lo que determinaría su inclinación hacia las ideas marxistas y al socialismo como consecuencia, que se mostraría como una alternativa de pensamiento político, económico y social. Así mismo se exponen sus creaciones fílmicas, la ideología dominante en ellas y sus teorías sobre el cine, todo esto le permitirá ser conocido en todo el mundo, al mismo tiempo que tendrá un acercamiento con los intelectuales de la época a través de sus viajes por Europa, Estados Unidos y México. Es de interés particular para nuestro estudio la película realizada en nuestro país denominada *¡Que viva México!*, particularmente el fragmento “Maguey”, los elementos nacionalistas representados le permitirán definir a su cine en México como un “sarape de colores”.

El segundo capítulo parte del contexto cultural de S.M. Eisenstein como antecedente, junto con el conocimiento que tuvo sobre México a través de la historiografía nacional de la época. En el episodio “Maguey”, donde a partir de un contexto históricamente determinado que fue el año de 1931, muestra una reconstrucción de un pasado inmediato respecto a la vida cotidiana de esta unidad productiva de tiempos de Porfirio Díaz. La apropiación, la idea, la interpretación o representación de la hacienda está contenida en los retratos sociales de “Maguey”, donde su visión queda retratada con todos los elementos visuales utilizados para su presentación, como el vestuario, el paisaje, los peones con sus singulares sarapes y sombreros. Las costumbres, tradiciones, hábitos y forma de vida de la hacienda como parte de la cultura donde el elemento artístico no podía faltar.

En el tercer capítulo se estudia y se hace una comparación entre los aspectos estéticos utilizados en los 35 minutos que dura el fragmento de Eisenstein con el muralismo mexicano, revisando así la influencia estética que recibió nuestro director para la creación de “Maguey”, que junto con las miradas estéticas se presenta como un elemento más del nacionalismo proyectado de la época.

La hacienda y el cine son ejemplo de modelos culturales porque forman parte de un contexto de expresión de una época determinada, por lo tanto son representaciones sociales.

1. El cine de Eisenstein en México: un sarape de colores

Dos sucesos conviene mencionar en principio para que a largo de este estudio <los hilos del tiempo> los entretejan: la llegada del cine a México en 1896 enmarcado por el porfiriato, y el nacimiento de Serguéi M. Eisenstein en 1898, cuya cuna estaría envuelta por el velo de la crisis del zarismo en Rusia. Ambos sucesos se ubican a finales del siglo XIX y se unen a las primeras décadas del siglo XX.

El cine es una representación, entendida esta última según Roger Chartier como “la exhibición de una presencia, la presentación de una cosa o una persona...es el instrumento de un conocimiento mediato que hace ver un objeto ausente al sustituirlo por una “imagen” capaz de volverlo a la memoria”¹. Por lo tanto se tratará de conocer esas formas de apropiación, interpretación y “exhibición” en fenómenos sociales determinados, atendiendo a ¿cómo se crean esas presencias?, ¿qué elementos hacen posible una representación?, ¿cuáles son las circunstancias y condiciones por las que se generan “modelos” y “signos” sociales?, ¿cuál es su efecto?.

Al tocar tierras mexicanas, el cine ofreció conocer otra forma de interpretación de la realidad a través de imágenes en movimiento y que a corto plazo las personas las integrarían a su vida cotidiana, a su pensamiento y comportamiento, conceptos básicos dentro de la cultura de una sociedad. Por lo tanto nuestro estudio se enmarcará en el estudio de la historia cultural, la cual consiste en:

La historia cultural [...] por una parte considera al individuo, no en la 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. Por otra parte, 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.²

¹ Chartier Roger. *El mundo como representación*. Barcelona. Gedisa. 1992. P.58.

² *Ibidem*. P.X.

En sus postrimerías el cine en México fue un claro ejemplo de un fenómeno social y un signo de apropiación cultural cuyo efecto a partir de 1896 se abrió como un abanico de posibilidades y opciones: en principio elitista y después popular; significó el anhelado acercamiento hacia la ciencia promulgado por el positivismo siendo su común denominador de creación <Francia> que funcionó de manera integra a los logros hechos por el gobierno porfirista y que venía a bien con el lema “orden y progreso”.

Así mismo las imágenes en movimiento exportadas por Claude Ferninand Bon Bernard y Gabriel Veyre, tocarían aún más los sentidos de las personas y principalmente el visual creativo y recreativo donde el esparcimiento, la diversión y la distracción estarían junto a la novedad y al asombro, todas sentadas en primera fila para ver *la llegada del tren, la comida del niño*, siendo estas las primeras escenas retratadas de la realidad, pero vistas a través del cinematógrafo y con la posibilidad de repetir ese movimiento, este proceso entraría a la cotidianidad y mentalidad mexicana que nosotros enmarcamos como historia cultural:

La tarea consiste entonces en el inventario, para una época determinada, de los asientos de una cultura. Es decir, primero de un conjunto de signos y de símbolos, vocabulario, sintaxis, frases hechas y gestos rituales, figuras expresadas por la música, la ceremonia o por las artes sólidas que dirigen los mecanismos mentales a través de los cuales el espíritu humano puede aprehender lo real, se sitúa frente al tiempo, al espacio y frente al otro y proyecta en el imaginario sus deseos inquietudes³

La política porfirista con el paso del tiempo vería con buenos ojos el invento francés, así una de las primeras personas en contemplar el cine fue Don Porfirio Díaz, representante del poder mexicano, no pasaría mucho tiempo en que él fuera el contemplado, al posar frente al cinematógrafo en sus paseos cotidianos, en reuniones con ministros, en sus viajes por la república a través de los trenes, se justificaba con las imágenes las relaciones de poder dadas en la sociedad

³ Georges Duby. “*La historia cultural*” para una historia cultural. Coord. Jean Pierre Rioux y Jean Francois Sirinelli. México. Taurus. 1999. P.451.

mexicana con un sujeto que manda, que ordena y otros que obedecen, al mismo tiempo era partícipe del orden, de la modernidad de México, la introducción del capitalismo y todo esto quedaría plasmado en las escenas que hasta hoy día nos han llegado como un modelo cultural de un tiempo y espacio determinado, por eso retomamos en nuestro estudio a Georges Duby quien sostiene que “ la historia cultural tiene como objetivo “definir los modelos culturales que, en tales momentos, se impusieron en dichas sociedades, registrar sus éxitos, comprender finalmente el movimiento vivo o lento, suave o sacudido que a lo largo del tiempo, las transforma”⁴.

México no tardó en experimentar un “movimiento vivo” a raíz de la revolución en 1910 donde todos los círculos sociales serían partícipes de esa ruptura, y es que entre el exilio de Porfirio Díaz y la entrada de Francisco I. Madero como jefe del movimiento es donde sucumbieron transformaciones que irían a los cauces de los sentimientos y pensamientos de las personas, ya que la revolución destruye y construye, y así lo expresa Chartier: “la revolución construye siempre raíces, orígenes, precursores y, al mismo tiempo, se piensa en ruptura, como discontinuidad”⁵.

Como un gran invento del siglo XX el cine fue partícipe directo de esa ruptura, tanto que permitió un acercamiento a esos “precursores”, hombres de carne y hueso que decidieron aunque de manera armada los destinos del país, y que solo hasta el momento de su invención, los protagonistas de los hechos históricos anteriores al porfiriato quedaron plasmados de manera estática en las pinturas, en las caricaturas de la prensa, así en un primer momento, la historia se vio con otro dinamismo al retratar a los acontecimientos fieles a la realidad, así lo dice Aurelio de los Reyes: “El cinematógrafo complació a los círculos literarios y “científicos” porque no los podía engañar; puesto que captaba la realidad, se le creía capaz de mentir... Hemos visto que el camarógrafo producía, sin necesidad de los artificios de los pintores, *la ilusión de la verdad*. La cámara sólo registraba la

⁴ *Idem.*

⁵ Roger Chartier. *Cultura escrita, literatura e historia*. México. FCE. 1999. P.85.

verdad, la lente no podía mentir”⁶. Pero a esa “fidelidad” de acuerdo a la actividad de los sucesos se fueron marcando las intencionalidades de quien tomaba las escenas de la vida común, como muestra tenemos las vistas de los caudillos de la revolución mexicana que a decir de los estudiosos del cine lo harían como fin propagandístico, en esta medida se preparaba un documento visual para ser estudiado por los historiadores.

Si bien de forma silenciosa en las tres primeras décadas del siglo XX el cine presentó una dialéctica o evolución, de una realidad que contaba acontecimientos, es decir de forma documental pasaría a inventarse la realidad con el argumento pero incluida una interpretación espacio-temporal de un contexto determinado, es en este momento donde los directores ocuparían todo su ingenio y creatividad para contarnos sus historias y de alguna forma olvidar por medio de la recreación y el espectáculo la experiencia de la revolución; a través de la pantalla tocaba los sentimientos y las emociones nacionalistas de los mexicanos apoyándose de las manifestaciones artísticas de finales del siglo XIX como el teatro, la zarzuela y la pintura, como Aurelio de los Reyes nos comenta al respecto: “Quizá la obsesión por el paisaje sea una de las constantes de la población de aquellos años; paisajismo y nacionalismo fueron términos equivalentes. Los argumentos de las películas podrían ambientarse en la época prehispánica, en la colonial, en la independiente, en el siglo XIX [...] podrían ser adaptaciones de la literatura universal, pero en todos el paisaje era imprescindible”⁷.

La ideología de un momento se pasaba a la pantalla, pero esto no sólo sucedió en México, a nivel mundial se estaban dando otras experiencias como en Estados Unidos y Rusia que serían exportadores principales de directores a nivel mundial. Tal fue el caso de Serguéi M. Eisenstein, director ruso que se caracterizó en sus obras llenas de una carga ideológica, él vio al cine en México como un “sarape de colores”, y lo comenta en una carta que envió a su productor en Hollywood:

⁶ Aurelio de los Reyes. *Los orígenes del cine en México, 1896-1900*. México. FCE en lecturas mexicanas, no. 61. 1983. P. 104.

⁷ *Ibidem*. P.72

¿Usted no sabe lo que es un sarape? Un sarape es la manta listada que lleva el indio mexicano, todos los mexicanos, en una palabra. Y el sarape podría ser el símbolo de México. Igualmente listadas y de violentos contrastes son las culturas de México, que marchan juntas y, al mismo tiempo, media un abismo de siglos entre ellas. Sería imposible urdir argumento, ninguna historia completa de ese sarape, sin que resultara falsa o artificial.....Y sin embargo, unidos entre sí por la unidad de la trama: una construcción rítmica y musical y un despliegue del espíritu y el carácter de los mexicanos⁸

Para 1931, Eisenstein será significativo en cuanto a la apropiación de la vida cotidiana de México vista a los ojos de un extranjero, pero también como un modelo cultural para hacer cine.

1.1 El contexto cultural de Serguei M. Eisenstein

En la segunda mitad del siglo XIX el mundo experimentó el fenómeno de la repartición de las naciones poderosas sobre territorios que ellos consideraban incivilizados, el continente asiático y africano fueron el blanco perfecto de Inglaterra, Francia, Alemania, Rusia, que a excepción de esta última estaban ya bajo la sombra del capitalismo; ya anteriormente la revolución industrial marcó una ruptura en la forma de producir mercantilista, generando así nuevos conceptos en la vida material de las sociedades, “las potencias industriales quieren controlar las fuentes de materias primas y asegurar mercados para sus productos, esto da lugar al mercantilismo”⁹.

Por otra parte la revolución francesa liberaría los pensamientos del hombre y los llevaría a la declaración de sus derechos naturales, que a partir de las ideas de los enciclopedistas se generarían nuevas máximas para mejorar el bienestar común de las personas, tal como propone Roger Chartier “la revolución sería la

⁸ Eduardo de la Vega Alfaro. *La aventura de Eisenstein en México*. México. Cuadernos de la Cineteca Nacional. Núm. 6. 1998. P. 24.

⁹ Ivor Montagu. *Con Eisenstein en Hollywood*. México. Cine club Era. 1976. P.22.

expresión política del funcionamiento sociocultural de las sociedades del pensamiento”¹⁰.

La influencia de estas dos revoluciones y su aplicación se vería a largo plazo en el caso de Rusia que dejamos anteriormente como una excepción, primeramente porque fue una de las naciones que se deshizo tardíamente del sistema feudal padecido en el ámbito rural, mientras que en el urbano concentraba ya la existencia de industrias dedicadas a la metalurgia y al textil formándose así una clase obrera y todo esto bajo el común denominador de la centenaria autocracia zarista. Es precisamente esta transformación la que dará el material intelectual a los hombres ilustres de la época para hacer una crítica de la situación social contradictoria rusa y ponerla en práctica para los primeros años del siglo XX.

En este momento de ruptura de un <pasado acumulado> y la producción de una nueva conciencia, nació Serguéi Mijailovich Eisenstein el día 23 de enero de 1898 en la ciudad de Riga, Letonia, lugar perteneciente al imperio ruso, fue hijo de padres rusos, su padre Mijail Osipovich Eisenstein arquitecto de origen judío marcó motivacionalmente a Serguéi en el ámbito moral y profesional.

Ya entrado el siglo XX hizo sus primeros estudios en una escuela real “fue el único periodo de mi vida en la que he sido un firme....realista”¹¹. Para 1905 reinaba en Rusia el zar Nicolás II quien atravesaba por un lado la guerra con Japón con intenciones imperialistas sobre territorio chino, por el otro a finales del siglo anterior los intelectuales rusos fueron influidos por la ideología de Carlos Marx que había muerto para 1883, creando así movimientos de sublevación por la indiferencia del gobierno autocrático ante las inconformidades sociales de los obreros que se concentraban en las industrias y los cinturones de miseria y hambre que abrazaban al campesinado ruso, dichos movimientos se tradujeron en la formación de un partido social-demócrata dividido en dos grupos: el menchevique con ideología moderada y el bolchevique de corriente radical

¹⁰ Chartier Roger. *Cultura escrita, literatura e historia*. P.166.

¹¹ Serguéi M. Eisenstein. *Yo Memorias inmorales*. México. Siglo XXI.1991. P.19.

comandado por el célebre Vladimir Ilich Uliánov “Lenin” cuya teoría quedó manifestada en una primera revolución en campo ruso:

En 1905 estalla la revolución que arranca importantes concesiones al zar quien promete un régimen constitucional, pero una vez aplastada la sublevación popular, los derechos democráticos son abolidos nuevamente. Durante esta revolución adquiere un enorme prestigio entre las masas el partido social demócrata y sobre todo el bolchevique, que habría de ser después el partido comunista¹²

Pero Rusia con la lucha de clases que enfrentó fue participe al igual que muchos países de la introducción de la imagen en movimiento: el cine que bien funcionó como un testigo de esta transformación social:

El 21 de mayo de 1896 ascendía al trono imperial el último de los zares, Nicolás II. Con motivo de las fiestas de la coronación tendrían lugar dos hechos que marcarían el comienzo de la cinematografía en Rusia: la primera proyección pública celebrada en el <Teatro Aquarium> y la primera filmación a cargo del operador Camila Cerf, enviado de los hermanos Lumiere, que filmó las fiestas de la coronación¹³

Justamente <los hilos del tiempo> fusionaron a Eisenstein en sus primeros años de vida con los del cine, ya que en 1906 se ubica en París y asiste a su primera función cinematográfica, siendo así uno de los primeros momentos de acercamiento con el arte y el espectáculo y donde la figura paterna indudablemente fue una pieza importante en la vida de nuestro director, al llevar tempranamente a este a las obras teatrales y operetas, él mismo narró su primer encuentro con el invento de los Lumiere:

Y hasta recuerdo con suma claridad la primera película que ví, la primera impresión como espectador de cine: en París en 1908 en el Boulevard des Italiens, a los ocho años veía cine por primera vez ¡y por primera vez, también la creación de ese genio Georges Méliés! Era uno de los típicos filmes mitad truncados del cual recuerdo hasta los curiosos retorcimientos de un caballo esquelético uncido a un carruaje.¹⁴

¹² Juan Bromm. *Esbozo de historia universal*. México. Grijalbo. 1973. P. 185.

¹³ *Cine soviético de vanguardia*. Trad. Miguel Balbitua. Madrid. 1971. P. 16.

¹⁴ Eduardo de la Vega Alfaro. *Op.cit.* P. 59.

Posterior a la escuela real, Eisenstein ingresa al colegio secundario municipal de Riga, para ese entonces ya tenía una gran afición hacia el dibujo, al teatro y sobre todo a los libros a los que manifestó un gran amor al considerarlos como seres vivientes, fueron su compañía incondicional en su adolescencia y aunque establecido ya en otro lugar como Petrogrado nombre dado a la antigua capital de San Petersburgo, allí estudio ingeniería como su padre, y contaba con diecisiete años aproximadamente.

Mientras tanto Rusia era partícipe de la primera guerra mundial en la llamada triple entente, la intención nuevamente: la expansión territorial ahora en las zonas eslavas, aunque no terminó su cometido al retirarse del campo bélico mediante el tratado de Brest-Litovsk para hacer frente a sus problemas internos, en 1917 el imperio ruso sufrió una segunda revolución en el mes de febrero bajo el mando bolchevique, este segundo intento por derrocar al Zar tuvo efecto, creándose así un gobierno provisional y si en un momento no logró los objetivos esperados, en 1924 se establecería un nuevo régimen político creado por Lenin:

El programa del gobierno bolchevique, inspirado en la teoría marxista y en el estudio de la realidad rusa, consistía en la nacionalización de los puntos centrales de la economía (fábricas, grandes bancos, comercios con excepción del pequeño, principales comunicaciones), en el establecimiento de derechos de obreros en todas las empresas y en el control de las que siguiera siendo la propiedad privada, para pasar después, una vez creadas las condiciones necesarias, a la socialización completa, a que todos los modos de producción fueran propiedad social ¹⁵

En este espacio de transformaciones políticas, económicas y sociales, Eisenstein entró en las filas del ejército rojo, este momento sería determinante para su formación ideológica de lo cual comenta lo siguiente: “las bases para unirme a la protesta social surgieron en mí no de mi inconformidad con la injusticia, ni del seno de las privaciones materiales, ni de los zigzagues de la lucha por la existencia, sino única y exclusivamente del arquetipo de toda tiranía social” hay que mencionar que el ciudadano de Riga perteneció a una familia acomodada

¹⁵ Juan Bromm. *Op.cit.* P. 205.

económicamente y que por lo tanto no sufrió de carencias materiales entonces posiblemente la tiranía funcionaba para él como un gobierno despótico, injusto y cruel aunque también por el abuso excesivo de autoridad, fuerza o superioridad, originada como él lo menciona desde la figura paterna, esta figura tiránica tendrá en sus realizaciones fílmicas un lugar preponderante en años posteriores.

Cuatro años antes de la formación de la URSS a Eisenstein se le vio haciendo carteles y escenografías para el teatro militar. Consecutivamente a su licencia se trasladó a Moscú para estudiar lenguas y paralelamente se dedicó a diseñar vestuarios y a decorar teatros moscovitas como el de la cultura proletaria <Proletkut> y el de Foregger, fue aprendiz de Vsiévolod Emilievich Meyerhold un director de teatro soviético que formó parte de los teatros imperiales y se convirtió en el alma del teatro revolucionario y a esto sumando según Ivor Montagu las lecturas de obras de John Webster, William Shakespeare, John Milton, Coleridge, éste último dedicado a la estética materialista y los anteriores dramaturgos y poetas ingleses.

Para 1923 ya cuenta con puestas en escenas e introduce pequeños cortes de películas en estas, el cineasta inglés Ivor Montagu comenta “Es bien conocida la historia de cómo, tratando de dar una mayor realismo a sus temas e interpretaciones, Eisenstein intentó usar argumentos reales para sus piezas, representando una huelga en una fábrica real... encontró que esto no funcionaba y así se vio inevitablemente conducido al cine”¹⁶

El cine en Rusia fue la invención estética que se incluyó en la historia cultural de este país ya que marcó en dos momentos importantes la dependencia en el comportamiento de su actividad humana.

Un primer momento se establece con la introducción de la imagen en movimiento en 1896, al presenciar la coronación del zar Nicolás II como se describió anteriormente; el cine zarista se caracterizó en sus inicios por proyectar la vida popular, las tradiciones y su cultura teniendo como base los mismos acontecimientos de la misma historia rusa, así como de su literatura para después enfocarlos al dramatismo de la vida social y a cuestiones policíacas, sin olvidar las

¹⁶ Ivor Montagu. *Op.cit.* P.119.

influencias francesas y danesas, así figurando en esta medida el director Geo Bauer.¹⁷

Un segundo momento se generó a partir de 1917 a raíz de la revolución bolchevique, el cine ruso cedía el paso al cine soviético de vanguardia:

el cine soviético fue creado por los dirigentes del Partido para difundir consignas y propagandas políticas, la realidad es muy distinta. Fue una empresa apasionada y apasionante de un grupo de marxistas, neófitos, muchos de ellos, procedentes de la burguesía que se impusieron como meta la consecuencia de un cine socialista¹⁸

El grupo de marxistas al que se refiere la fuente, estuvo formado por jóvenes dedicados a diferentes campos del arte como la pintura, la poesía, pero sobre todo al teatro que fue el género que llevó de la mano en sus inicios a la imagen en movimiento no solo en Rusia sino a nivel mundial y aunado a esto el cúmulo de conocimientos formaron sus propias teorías sobre el séptimo arte; los nombres que figuran como parte del vanguardismo ruso se encuentran: Dziga Vertov, Gregory M. Kosintsev, Leonid Z. Trauberg, Serguéi J. Yutkevitch, Lev V. Kulechov, Vsevolod I. Pudovkin, Aleksandr P. Dovchenko, Fridrich M. Ermler, Mark Ermler, Mark S. Donskoy, Serguéi M. Eisenstein, Gregory Vasilievitch Aleksandrov y Víctor Turín.

Cabe destacar que el común denominador de este grupo vanguardista o movimiento de renovación fueron hombres que en su juventud entendieron su tiempo y su medio para expresar sus pensamientos e interpretaciones a través del cine, dejando así otro tipo de fuente para la historia tomando en cuenta su reflexión de qué función debía ejercer el cine después de los tiempos revolucionarios. El mismo Eisenstein mencionaría que “ la forma revolucionaria es el producto de métodos técnicos apropiados, que llevan a la concretización de una nueva visión y de un nuevo acercamiento a las cosas y los fenómenos –la nueva ideología de clase que es la auténtica renovadora no sólo de la significación social, sino también de la naturaleza material y técnica del cine... no se trata de

¹⁷ George Sadoul. *Historia del cine a nivel mundial*. México. Siglo XXI. P. 163.

¹⁸ Giusi Rapisarda. *Cine y vanguardia en la Unión Soviética*. Colección comunicación visual. Barcelona. 1978. P. 10-11.

una búsqueda de formas, que correspondan a un contenido nuevo, sino de la comprensión lógica de todas las fases de producción técnica de una obra de arte correspondiendo a una nueva forma de energía, la ideología dominante, que originará esta forma de arte revolucionario”¹⁹.

Otra característica de este cine soviético de vanguardia fue el apoyo incondicional del Estado soviético de hecho el 27 de agosto de 1919 Lenin firmó un decreto en el que se nacionalizaba al antiguo cine zarista, posteriormente fue incluido dentro del segundo plan quinquenal donde se pretendió hacer independiente al cine soviético ruso.²⁰

Con la consigna en 1922 de Lenin “De todas las artes el cine es para nosotros lo más importante”²¹ Eisenstein se lanza a la aventura en la dirección de sus propias películas con ayuda de Gregory Alexándrov y Eduard Kasimirovich Tissé, éste último en mención de Ivor Montagu filmó acontecimientos históricos de la revolución y había sido camarógrafo de noticieros, posteriormente se distinguiría por su trabajo en exteriores.

La teoría fílmica de nuestro director estuvo principalmente enfocada al montaje, su fiel compañero G. Alexándrov comenta:

¿Saben cómo tuvo Eisenstein la idea del montaje de atracciones? Nació de los espectáculos que yo montaba en el primer teatro obrero. Tomando [...] una obra muy clásica de Ostrosky que describía en un estilo realista la vida cotidiana de los comerciantes moscovitas, Eisenstein realizó con ella un espectáculo excéntrico, lleno de números acrobáticos, payasos e intermedios musicales porque estaba persuadido de lo que cuenta para el espectador es la impresión, el efecto ²²

Con el estudio del montaje, el primer plano y la elaboración de guiones, a Sérguei se le facilitó la elaboración de sus propios filmes, entre los que destacan *La huelga* hecha en 1924, para un año después realizar su gran obra *el Acorazado Potiomkin* que fue un encargo del gobierno para conmemorar un aniversario más de la revolución de 1905.

¹⁹ *Cine soviético de vanguardia. Op.cit.* P. 149.

²⁰ George Sadoul. *Op.cit.* P.164.

²¹ *Idem.*

²² Luda Schitzer. Et.al. *Cine y revolución.* Argentina, Ediciones de la flor. 1974. P.61-62.

Si estuviera Carlos Marx ante la pantalla de cine y viendo *el Acorazado Potiomkin* posiblemente hubiera pensado que las palabras expuestas en sus famosas teorías tomaron movimiento. Sobre el buque blindado de grandes dimensiones que asemejaría la grandeza rusa de principios de siglo XX, se llevo a cabo un amotinamiento de marineros ante los altos mandos por “una cucharada de sopa”, en sí fue uno de las tantas rebeliones que exigían mejores condiciones de vida ante la legendaria autocracia de los Zares rusos; de antemano se manifestó contra la desigualdad o mala distribución de los bienes materiales de producción y para cambiar esta condición a decir de Marx había una solución: la lucha armada o una revolución social donde, el enojo, la ansiedad, el miedo la esperanza y sobre todo la libertad es el desglose de todas las emociones que se ven reflejadas en las caras de los marinos del acorazado *Potiomkim*, emociones que conllevaron un significado social, junto con el puño cerrado de los brazos como símbolo de unidad y fuerza humana.

Muchas ciudades rusas fueron escenario de este tipo de sublevaciones populares, como Odessa ciudad ubicada al sur de Ucrania central y que a orillas del mar negro sintió el derramamiento de sangre y violencia por parte del aparato ideológico del estado zarista:el ejército, cuyos acontecimientos quedaron plasmados en cada una de las escalinatas, donde la multitud de gente corría peldaño tras peldaño para obtener un minuto más de vida y cuya escena de la carriola manifestaría gran dramatismo visual, así como tras las amenazantes ráfagas de balas perpetradas por los cosacos, el dramatismo cobro vida en el pánico, el terror y la angustia de niños, mujeres y hombres y ante el uso expresivo “vamos a rogarles que no disparen” dejaron gotas de sangre en las páginas de la historia rusa.

Posteriormente a la exhibición de una de las grandes obras de Eisenstein como lo fue *El Acorazado Potiomkin*, realiza la película en 1927 *Octubre*, y en 1928 *La línea general* o también llamada *lo viejo y lo nuevo*, en ambas películas los actores principales fueron las masas populares y sociales en afrenta con la tiranía zarista.

Dos años después los tres creadores rusos elaboran un manifiesto relativo al cine sonoro sobre Luda Schitzer nos dice: “Su idea fundamental consistía en que todos los elementos del cine –imagen, sonido, color, música- no podían servir solamente de ilustración ambiental de las ideas, que fuesen simplemente su refuerzo adicional. Esos elementos de una composición y el verdadero cine nacerá cuando alguno de ellos deje de ser una mera ilustración de la acción dramática, para convertirse en tema como autonomía que tenga su propio papel como una sinfonía”²³ Al mismo tiempo de la creación de este manifiesto, se les presentó la oportunidad de salir de la Unión Soviética con posibilidad de realizar una película en el extranjero, su mira fue la meca del cine: Hollywood. Pero su destino los llevaría a un excéntrico país como México.

1.2 Un ruso en México.

Al salir de la URSS los tres directores con permiso del gobierno soviético, viajaron por varios países de Europa como Francia e Inglaterra donde se dedicaron a dar conferencias de sus teorías de cine sobre todo Eisenstein. Posteriormente llegaron a Estados Unidos donde sus anhelos por hacer una película nunca los vieron materializar, Emilio García Riera comenta que “al no llegar a un acuerdo con la Paramount el cineasta firmó en los Estados Unidos un contrato con el escritor socialista norteamericano Upton Sinclair para realizar una película en México, país que ya había despertado el interés de Eisenstein: Diego Rivera le había hablado de él y el propio soviético había puesto en escena, en un teatro de Moscú, el cuento *El Mexicano* de Jack London. Quien contactó al director ruso con Sinclair fue Charles Chaplin al mostrar el primero intenciones de no regresar a Rusia sin una producción hecha en el extranjero.

En los primeros días de diciembre de 1930, Eisenstein pisó territorio mexicano, un país que 20 años atrás había experimentado el inicio de una revolución y que sus secuelas estaban más que latentes, posiblemente fue uno de los primeros momentos de identificación ya que también había pasado por este similar

²³ *Ibidem*. P. 64.

fenómeno social, el será testigo de una parte de la construcción política, económica y social de México.

Hacia 1928 se celebraron elecciones presidenciales entre los candidatos Álvaro Obregón, Arnulfo R. Gómez y Francisco R. Serrano, el triunfador de la contienda fue Obregón pero consecutivamente es asesinado y por lo tanto se designa como presidente provisional a Emilio Portes Gil quién sufrió los embates de la rebelión de Gonzalo Escobar quien pretendía derrocarlo pero finalmente este último fue sofocado.

La pacificación de México se estaba llevando a cabo políticamente, para 1929 se crea el Partido Nacional Revolucionario por parte del General Plutarco Elías Calles con lo que se afirmaría como “Jefe Máximo de la Revolución”, siendo uno de sus objetivos la institucionalización de los sectores sociales sobrevivientes de la revolución: “El PNR intentaría pasar oficialmente las decisiones políticas del campo de las armas a la arena del partido político que representaría a todas las tendencias dentro de la revolución”²⁴, Calles se había sentado en la silla presidencial de 1924 a 1928 y fue participe directo de la tensión Estado-Iglesia, conformándose después en la llamada guerra cristera. Su dominio fue determinante con los tres jefes del ejecutivo siguientes y llamándole a este periodo como “Maximato”.

Sobre el mismo año de 1929 México se preparaba para otras elecciones presidenciales los candidatos: Pascual Ortiz Rubio y José Vasconcelos que había sido secretario de Educación Pública en el gobierno de Obregón; en enero de 1930 ya se contaba con un nuevo presidente de la república y fue Ortiz Rubio el vencedor de la contienda. Tanto Calles y Ortiz Rubio se organizarían en su realidad económico-social enfocándose primordialmente en las cuestiones agrarias, Tzvi Medin menciona que “ya al volver a fines de 1929 a México de su viaje por Europa, Calles expresa terminantemente su opinión de que era necesario poner fin a la reforma agraria cuando debe “interpretarse” a raíz de las reacciones negativas, explica que si bien no se podía hablar de la modificación del principio

²⁴ Tzvi, Medin. *El maximato presidencial: la historia política del maximato*. México. Era. 1985. P. 39.

revolucionario en materia agraria, era concerniente que todos los gastos y obligaciones del gobierno se lleven a cabo dentro de un presupuesto equilibrio”

Hay que recordar que México en esta época predominaba una sociedad básicamente rural y que si bien la revolución había retumbado en las esferas políticas y económicas, no lo fue para el resto de la población posrevolucionaria, puesto que sus condiciones de vida no habían mejorado del todo, los que posiblemente tocaron esta ruptura fueron los mismos miembros de los círculos de poder, “ la población mexicana activa según el censo de 1930 eran 5.3 millones de personas, de las cuales 3.6 millones estaban registradas dentro de las actividades agropecuarias”²⁵ así mismo la unidad productiva en el circuito económico mexicano de ese entonces seguía siendo y desde épocas coloniales “la hacienda” considerada esta en términos capitalistas como generadora de los recursos de bienes y servicios pero a costa de la explotación de la gente laboral, su presencia era preponderante a comparación de los ejidos cuyo número era inferior al de las haciendas y latifundios:

“Todo el conjunto de instrumentos de protección [...] no bastaba sin embargo para asegurar la supervivencia de las haciendas. La revolución había echado por la borda el aparato político e ideológico que favoreció su expansión y ahora no se podía formular una política efectiva y congruente que apoyara a las presiones agraristas, sólo los proyectos de Calles y los veteranos mantuvieron al latifundio en pie”²⁶

Esa falta de formulación en el ámbito agropecuario se llevó al campo gubernamental y al laboral donde la presencia del presidente no se hacía notar, las contradicciones del gobierno dual Calles-Ortíz Rubio llevaría a crisis políticas e ideológicas que marcarían fuertes desavenencias.

Si en el porfiriato el positivismo justificaba el orden y el progreso del régimen y sobre todo la lealtad a la figura presidencial, en el momento de la

²⁵ Lorenzo Meyer. *Historia de la Revolución mexicana 1928-1934. El conflicto social y los gobiernos del maximato*. México. El Colegio de México. 1980. P. 29.

²⁶ *Ibidem*. P. 213.

ruptura de 1910 las ideas de los jóvenes intelectuales del “Ateneo” quedaron invadidos por un espíritu humanista que el gobierno anterior había liquidado creando así un rechazo total a su pasado inmediato, se concibieron como una nueva era de pensamiento característica esencial de las revoluciones del siglo XX según Chartier; entre los hombres ilustres de este grupo intelectual destacan: Alfonso Reyes, Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, Diego Rivera, Gerardo Murillo quienes en su momento “Perciben la necesidad de incorporar la noción de luchas de clases al concepto de Estado...La historia nace a través de la nación”²⁷.

Para los años 20 la figura de José Vasconcelos representó un eje conductor modernista al estar frente a la Secretaría de Educación Pública en el gobierno obregonista, para él la educación se interpretaba como un arma con el que México se podía defender en su estética, mientras que el nacionalismo era el espíritu de las colectividades, según Carlos Monsivais las técnicas utilizadas para buscar esa identidad nacional era primeramente la pintura concretamente el muralismo que tuvo como fuente el México precolombino donde se aspiraba a la originalidad y a una finalidad didáctica y en segundo lugar al cine como una identificación visual.

Para los contemporáneos de la tercera década del siglo XX como Carlos Pellicer, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet, Elías Nandino, Octavio G. Barreda, Rubén Salazar y los novelistas Mariano Azuela y Martín Luís Guzmán “La historia de México es la búsqueda de una sentencia irremisible, descripción, inmersión en los métodos de lucha por el poder de la crueldad del aparato represivo y de la inevitabilidad de la ambición de un medio corrupto”²⁸.

Pero la sociedad mexicana en este aire al parecer pesimista, encontró posiblemente un respiro en la forma de ver reflejada su vida en las historias narradas del cine ya sea al recurrir a temas históricos o a las costumbres mexicanas pero al ver los sentimientos en la pantalla, estos representarían la forma más natural de comportamiento e identificación. Así en un total mutismo las tradiciones y la historia de México fueron los asuntos de mayor interés de la imagen en movimiento en este periodo de reconstrucción social del país, en 1929

²⁷ Carlos Monsivais. *Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX en Historia General de México*. T.2. México. El Colegio de México.1981. P.1396.

²⁸ *Ibidem*. P.1431.

los títulos de obras fílmicas serían: *El águila y el nopal* y *Soñadores de la gloria* del director Miguel Contreras, *De raza azteca*, *El indio yaqui*, *Sol de gloria* del cineasta Guillermo Calles, *Aguilucho mexicanos*, *Boda de Rosario* de Gustavo Sáenz de Sicilia, entre otros temas nacionalistas.²⁹

Si en un principio la vida cotidiana se llevo a una pantalla y causó una primera impresión en los espectadores, la introducción del sonido sería una segunda impresión, el lenguaje puesto en los actores reafirmaría aún más esa búsqueda de identificación que se daba a través de ademanes y gestos exagerados de los actores. Este fenómeno se dio en “Hollywood” en el año de 1927, donde el silencio muere para el cine y ve nacer un nuevo elemento técnico: la sonoridad. Federico Dávalos menciona que no fue hasta el año de 1931 “cuando se iniciaron los primeros experimentos mexicanos de sonorización que a pesar de la inferioridad técnica y financiera de los países de habla castellana aventajaron al cine en español hecho en Estados Unidos”. De esta forma los espectadores mexicanos escucharían la voz de actores como Lupita Tovar, Carlos Orellana, Ernesto Guillén y René Cardona en la producción fílmica *Santa* del cineasta Antonio Moreno, que aunque se realizó en México la técnica fue extranjera. Como también serían ojos extranjeros quienes voltearían su mirada al realismo social mexicano y que se retrataría en cada toma, en cada plano para ser recordado por siempre, esos ojos serían de Serguéi M. Eisenstein, un ruso que llegó a un México ya descrito política y socialmente.

1.3 La creación cinematográfica de *¡Que viva México!*

Inicialmente conviene hacernos la siguiente pregunta ¿cómo fue el contacto de Eisenstein con México?, diez años antes de su llegada a este país nuestro director

²⁹ Federico Dávalos Orozco. *Albores del cine mexicano*. México. Clío. 1996. P. 46.

participó en la puesta en escena llamada *El mexicano* de John London haciendo la creación escenográfica, adaptación y vestuario, posteriormente tiene contacto con el pintor Diego Rivera en uno de sus viajes que este realizó por Europa en la década de los 20, al mismo tiempo que a sus manos llegaron los libros como *Idols Venid Altars* de Anita Brener , *México insurgente* de John Reed, los de Albert Rhys Williams relativos a México y según Emilio García Riera “finalmente una comunicación en Hollywood con Flaherty, recién llegado a México y la obligada visita a México acabaron de decidirlo: haría un documental sobre la vida mexicana (vida en México).”³⁰

Bajo el financiamiento del escritor soviético radicado en Estados Unidos, Upton Sinclair, en los primeros días del mes de diciembre de 1930 el cineasta y creador del *Acorazado Potiomkin*, obra que le había dado fama mundial, su asistente Gregory Alexandrov y el camarógrafo y fotógrafo Eduard Tissé, sus fieles colaboradores de trabajo, llegaron a México, su bienvenida quedó ensombrecida por una serie de infortunios que fueron arreglados en su momento y que posiblemente estuvieron inclinados por su ideología marxista.

Con el arribo de Eisenstein, el círculo intelectual mexicano sobre todo el de los pintores como Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Pablo O’Higgins, los guiaron en su acercamiento al país, pero quien estuvo presente en cada uno de los pasos artísticos de los rusos fue el pintor Adolfo Best Maugard que por designio gubernamental inspeccionaría la realización de la película, al igual que Agustín Leiva intelectual interesado en el cine mexicano.

De lo anterior surge otra pregunta ¿cuáles eran las intenciones de Eisenstein en realizar una obra fílmica en México? Si el antecedente fueron las imágenes mexicanas vistas en sus lecturas en el exterior y sobre la idea que se tenía del mexicano a nivel mundial, el director expone que “El objeto que me ha traído a México es tomar una película con aspectos multiformes y de colorido inusitado, que ofrece el ambiente de la vida mexicana. La muy difundida versión del charro con la pistola en la cintura y las interpretaciones sobre la revolución mexicana que,

³⁰ Emilio García Riera. *Historia documental del cine mexicano*. T.1 1929-1937. Guadalajara. CONACULTA. 1993. P. 46

a través de la prensa amarillista yanqui, ha recibido hasta la fecha el mundo, tendrá en mí –objetivamente- la más franca y veraz exposición de lo que es realidad este bello país”.³¹

La obra fílmica de *¡Que viva México!* cuya producción estuvo a cargo de Upton Sinclair, dirección de Serguéi Mijailovich Eisenstein con la colaboración de Gregory Alexandrov y Eduard Tissé, sin estrellas actorales, solamente la realidad mexicana como protagonista. Esta formada de seis fragmentos distintos en su contenido, locación, ambientes (paisajes), costumbres pero con un común denominador la concepción y el espíritu mexicano donde un “prólogo”, “sandunga”, “fiesta”, “maguey”, “soldadera” y “epílogo” formaran una unidad cinematográfica aunque no terminada como se hubiera querido por problemas de producción.

El mismo Eisenstein opina sobre su obra “*¡Que viva México!*, esa historia de cambios de culturas, dada no vertical -en años y siglos- sino horizontalmente en forma de convivencia geográfica de los distintos estadios de la cultura”.³²

El filme comienza con un “prólogo” donde se identifica un primer estadio cultural dado en Yucatán, lugar donde la característica física de sus habitantes los mayas sigue intacta después de tantos siglos observable en las figuras contempladas en las “piedras” donde se conserva la forma más primitiva y natural de los antepasados, generando así un espacio donde el pasado le ordena al presente y con “la imagen de completo avasallamiento ante la idea de la muerte, fin biológico y físico del hombre”³³ al mismo tiempo que emergen las divinidades en aquellos templos y pirámides.

En el fragmento “sandunga” se encuentra una construcción rítmica como en cada paso de esta danza del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca “el tiempo corre lentamente entre el soñoliento entretejerse de palmeras, trajes y costumbres que no cambian a través de los años”,³⁴ en un ambiente edénico se refleja un siguiente estadio donde la mujer es la protagonista del comportamiento social <matriarcado> teniendo como signo de felicidad un collar formado de dieciocho

³¹ Idem. El autor expone este fragmento de una entrevista dada por el director en el hotel Regis, el 11 de diciembre al periódico *El Nacional Revolucionario*.

³² Serguéi M. Eisenstein. *Yo memorias ...* P. 320.

³³ Serguéi M. Eisenstein. *¡Que viva México!*; producción de Upton Sinclair, Min. 10.

³⁴ *Ibidem*. Min. 25.

monedas de oro que con su esfuerzo laboral deberá juntar para así llegar al altar al lado del ser amado y de esta forma representar en este estadio el origen de la familia en ese espacio tranquilo y agradable, las costumbres, tradiciones y rituales marchan acompasados en la sucesión del tiempo con una armonía.

Tanto “el prólogo” y “sandunga” manifiestan en cierto sentido un periodo inicial de la historia cultural mexicana en el horizonte fílmico de Eisenstein.

La novela “fiesta” es un tercer estadio: la representación conmemorativa de la conquista de México por parte de los españoles y que a través de la guerra se da la unión de las dos culturas, donde las procesiones muestran a un pueblo eminentemente religioso con un elemento principal: el sincretismo, encontrándose en un juego dual de la pirámide y la iglesia, la danza y la procesión, dioses prehispánicos y un dios occidental, pero sobre todo, el símbolo de mayor significado del nacionalismo y de la fe mexicana: la virgen de Guadalupe y que en honor a ella los habitantes de todos los pueblos se reúnen en gran fiesta para venerarla y desbordar agradecimientos y cerrar la celebración con una fiesta torera.

Por su parte “Magüey” a decir del director ruso es el estadio feudal de México representado por el porfiriato y que se dedicará un estudio en el siguiente apartado.

La novela “soldadera” es un fragmento que no se llegó a realizar, Gregory Alexandrov menciona que se pretendía proyectar a la “época de la insurrección de 1910, México en llamas de la guerra civil y unido gracias a la victoria de la revolución”, nuevamente al igual que en “sandunga”, la mujer tendría un papel importante pero en esta ocasión se retratarían a las mujeres que acompañaban a los soldados de la revolución que pugnaban por el fin de ese estadio feudal. Para los cineastas rusos el héroe principal en esta novela sería el pueblo mexicano lanzado en lucha y no sus tendencias políticas, estaría presente nuevamente el elemento de las multitudes tan socorridas como en sus películas anteriores .

Por último, “el epílogo”, que de manera independiente marca esa fiesta del día de muertos donde el mexicano se ríe de la muerte y que de alguna manera es la puerta a la eternidad.

La exposición fílmica de Eisenstein tuvo una psicología de color, aunque en la pantalla las imágenes son en blanco y negro, su contenido era bastante colorido como un sarape mexicano, a esto sumado el recurso del montaje se elevaría más el contraste del círculo cromático del director ruso, para él “el montaje es un modo de desarrollar una idea a través reencuadres singulares: el principio <épico> también describe... esa propiedad consistía en que dos trozos de película de cualquier clase, colocados juntos, se combinan inevitablemente en un nuevo concepto, en una nueva calidad, que surge de la yuxtaposición” a lo anterior se le denominaría <rushes> y que a lo largo de *¡Que viva México!* se observa por ejemplo una escultura maya y el perfil de un indígena maya en un mismo plano o los magueyales teniendo como fondo a los volcanes etc, creando así como una composición fílmica con perspectiva, la intención de cada uno de los rushes y primeros planos tendría un signo de perpetuidad.

Como de oficio antropológico, los cineastas rusos recorrieron México y con métodos afines como informantes, diario de campo, historia de vida, las evidencias materiales históricas de las comunidades indígenas, fueron describiendo a través del colorido la realidad mexicana y que al ir adentrándose cada vez más se exclamo posiblemente *¡Que viva México!* y que le daría nombre a su quinta realización fílmica aunque inconclusa por falta de presupuesto y la solicitud del gobierno ruso del regreso de sus cineastas a la URSS.

Varios aspectos iban a fascinar a Eisenstein en México; la monumentalidad del espacio, su desnudez y su frecuente aspereza, la persistencia de costumbres y ritos antiguos, que parecería negar el tiempo convirtiéndolo en un flujo circular, que vuelve siempre a su orígenes, la crueldad que parece vivir en una misteriosa alianza con la dulzura, el sincretismo de las viejas religiones indígenas en la religión católica, la tendencia arquitectónica, escultural pictórica y hasta vital, hacia el barroco.³⁵

De lo anterior se obtiene que las costumbres, tradiciones, sincretismo, tendencias artísticas de lo mexicano, sumando a esto los paisajes, Eisenstein logró sintetizar

³⁵ José de la Colina: *S.M. Eisenstein ¡Que viva México!* México. Era. 1979. P. 14.

los elementos nacionalistas que tanto se buscaban en el México que le tocó conocer, fue el impacto que marcará un hito en la cinematografía mexicana de años posteriores.

2. La representación cinematográfica de la hacienda en el fragmento “Maguey”: la historia en el cine.

El rancho era una de las muchas propiedades de la hacienda El Canotillo, y durante todo el día siguiente cabalgamos a través de grandes terrenos que cubrían más de dos millones de acres según me dijeron. El hacendado, un español rico, se había fugado del país hacía dos años.

-¿Quién es dueño ahora?

-El general Urbina –dijo Antonio-. Y así era, según lo que pronto descubrí. Las grandes haciendas del norte de Durango, un área mayor que la del estado de New Jersey, fue confiscada por el gobierno constitucionalista a través del general, quien los gobernó con sus propios agentes, y, se decía que dividió por mitades con la Revolución.

John Reed. México Insurgente. 1914

Para 1910 México fue escenario de una ruptura política, social y económica y los acontecimientos revolucionarios llamarían la atención de la prensa nacional y extranjera, esta última mandaría a sus periodistas a cubrir las notas generadas de los movimientos rebeldes, por lo que algunos de ellos pasaron la frontera y se internaron en el país para realizar su trabajo, como fue el caso del periodista John Reed, que 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.

Reed aparte de cubrir periodísticamente la revolución mexicana también lo hizo en Europa con la primera guerra mundial, para después participar de manera directa en la revolución rusa de 1917, simpatizando así con las ideas socialistas y comunistas, este aspecto lo va unir 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. Por su parte Jack London también conocería

México y en sus recorridos por Veracruz y Tampico realizaría un trabajo sobre este país llamado *El Mexicano*.

Las anteriores obras se dieron a conocer en todo el mundo, tal sería el caso de la obra de London que llegaría a manos del joven S.M. Eisenstein en Rusia para 1919, quien la adaptó y participó en la escenografía y vestuario para el teatro obrero ruso. Diez años después y en su visita a la meca del cine Hollywood, nuestro cineasta conoce a Upton Sinclair otro joven escritor socialista quien posiblemente a través de él y de la influencia de Diego Rivera, conocería las obras escritas hasta ese momento de México.

Eisenstein se sumaría aquellos extranjeros que recorrerían México en tren y a través de las imágenes en movimiento retrataría parte de la realidad mexicana. Uno de los lugares que visitó fue la hacienda de Santiago Tetlapayac en Hidalgo, este lugar sería inspiración para retratar lo vivido en estas unidades productivas donde la explotación de los peones fue lo determinante y donde se revaloraría las condiciones sociales imperantes en la época porfiriana.

“Maguey” se titularía una de sus novelas de *Que viva México!* y la representación que haría el cineasta de Riga de la hacienda es como una unidad productiva de explotación y parte de esta visión se formó también con la historiografía que hasta ese momento se había escrito sobre México y su revolución social.

2.1 Un pasado inmediato: Porfirio Díaz

La historia de “Maguey” transcurre en los primeros años del siglo XX, donde México era gobernado por Porfirio Díaz, aquí Eisenstein representó la otra cara de México: un país cruel en contraposición a lo dulce y lírico que le habían proporcionado los lugares que había visitado y filmado.

A través de un primer plano, las moscas besan los pies terrosos de un peón, indicando que son testigos de las largas jornadas de trabajo en los magueyales, al

abrirse las tomas como a manera de arrogancia por su condición social, se nos presenta la monumental hacienda ante la pequeña dimensión de los peones 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.

Consecutivamente aparece otro primer plano, pero ahora con una gran fotografía ovalada y enmarcada de Don Porfirio Díaz, realzando su importancia a manera de altar sobre una mesa y encima un jarrón de plumas de pavo real, lo que indica que en una de las habitaciones de la hacienda tuvo todavía un lugar preponderante aún pasados los años del exilio y también de su muerte y con una revolución social entre ambos acontecimientos.

De acuerdo a lo anterior cabe hacer la siguiente pregunta ¿Qué relación hay entre el retrato del presidente Díaz y de los peones? en un primer momento se lee el concepto de dualidad como el poder y la impotencia, agresividad y debilidad, la arrogancia y la austeridad, condiciones tan difundidas de aquel periodo histórico: el porfiriato, y en un segundo momento las huellas dejadas por una figura presidencial en los patrones de comportamiento de ciertos sectores de la sociedad, aunque ya no estando en el poder, su mentalidad se fijó como los mejores momentos de su vida y añorando de alguna manera su regreso.

La etapa conocida como el porfiriato en la historia de México tuvo una duración significativa de treinta y un años, que da inicio a raíz de la promulgación del plan de Tuxtepec en 1876 donde se proclama la no reelección de Sebastián Lerdo de Tejada y la entrada triunfante del general Porfirio Díaz a la ciudad de México, un año después es electo presidente constitucional de la república mexicana. De tendencia liberal, anteriormente Díaz fue partícipe militarmente en la segunda invasión francesa y durante el imperio Maximiliano de Habsburgo se alineó a las filas de Benito Juárez, donde reconquistó varios lugares en manos de los franceses, lo que le dio popularidad dentro del círculo social y por lo tanto del poder durante varios años.

Su afianzamiento en la práctica política, se dio por el hecho de representar la paz tan esperada después de casi un siglo de anarquía y de luchas incesantes

entre liberales y conservadores, pero con el tiempo su poder marcaría un abismo enorme entre la interacción de la libertad y el orden, aquí no se justificó el hecho de que un grupo social para organizarse y funcionar como grupo y unidad requiere de una dirección que los represente, se responsabilice de la armonía de sus miembros sino fue todo lo contrario, y en este ejercicio de mandato de Díaz, Luis González comenta al respecto:

Con la venia tácita de la opinión pública, el presidente aúna en su persona el poder. Les deja poco a los gobernadores; los hace virreyes. Silencia la oposición parlamentaria. Reduce al mínimo el debate de índole política en los periódicos. Al comienzo de su tercer periodo de gobierno, Díaz es ya un experto en el arte de imponerse y un amante irredimible y extremoso de la autoridad. Su vigor, su talento olfativo y penetrante y sus finas maneras de hombre de mundo, ya no de guerrillero cerril, se emplearán en acrecer y conservar los resortes del mando. Durante quince años estará en todos los frentes de la política dando órdenes y recibiendo obediencias ¹

Poco a poco la idea de “no reelección” pasó a un segundo plano en la mente del presidente y siendo “la reelección” la fórmula para mantener su autoridad; no tardó mucho en convertirse en un gobierno autocrático y dictatorial, pero sobre estos términos Daniel Cosío Villegas se queda con el concepto de autoritarismo y tal es su propuesta: “....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>” ²

¹ Luis González. “*El liberalismo triunfante*” en *Historia General de México*. T. 2. México. El Colegio de México. 1981. P. 961.

² Daniel Cosío Villegas. *El porfiriato “Vida política interior” en Historia moderna de México*, parte segunda. México. Editorial Hermes. P.XXI.

Las características políticas anteriores se fundamentarían aún más con la llegada del cine a México donde quedarían retratadas escenas de la vida del presidente como un documento histórico en el que se refleja la imagen de poder y que funcionaría como un instrumento o aparato ideológico del estado porfirista pero también como un signo de modernidad que al igual que muchos países, México estaba experimentando en las postrimerías del siglo XX.

Varios fueron los elementos que permitieron a Porfirio Díaz el fortalecimiento del poder ejecutivo frente al legislativo y judicial, estos dos últimos conceptos quedaron simplemente guardados en la Constitución de 1857.

Primeramente se conformó en la estructura porfirista, una base donde el crecimiento económico permitiría la consolidación de un mercado interno. Lo que ayudó en parte, fue la resonancia del expansionismo de potencias mundiales en tierras mexicanas, aunque no de forma territorial si se hizo con la introducción masiva de capitales principalmente norteamericanos, franceses e ingleses, lo que permitió la introducción de la modernización al país cuyos signos se dejaron ver en la extensa red de comunicaciones los ferrocarriles, los puertos, telégrafos y el alumbrado público en las principales ciudades, de tal manera que “por estas y otras muchas razones, puede afirmarse que un rasgo sobresaliente del Porfiriato es que México, quizá por primera vez se moderniza de una sociedad occidental. A este proceso, sin duda ayudaron las nuevas vías de comunicación que rompieron parte del aislamiento en que vivía un gran número de pequeñas comunidades”³Tanto el desarrollo minero, agricultor y la industria extractiva como el petróleo en manos de capitales extranjeros permitirían a México entrar a una fase capitalista.

Al elemento económico se anexaría el de la filosofía política que llevó a cabo el régimen porfirista, donde se tomarían conceptos relevantes de la corriente positivista originada 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, pero ¿cuál era el objeto de estudio del positivismo? Todo

³ *Ibidem.* P. XX.

conlleva a la vida humana social y a sus experiencias cotidianas, sobre todo en el avance material de las sociedades.

De esta forma los elementos tecnológicos introducidos a México tendrían una base teórica que se reflejó en la introducción de innovaciones tecnológicas y en sí del afrancesamiento de la ciudad. Pero esta imagen sistemática de la política de Porfirio Díaz tendría su lado oscuro inmerso en la gran población mexicana de su tiempo, al respecto Cosío Villegas 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".⁴

Sobre esta base económica y ante el lema "poca política y mucha administración", se trató de conciliar la paz social.

En sí la modernidad la pudieron plasmar solamente los círculos cercanos a la figura del presidente como los políticos, comerciantes y la llamada oligarquía terrateniente conformada por los hacendados y también el grupo de intelectuales llamados "científicos" que "será un apéndice decorativo y útil del poder. Decorativo porque el grupo contaba con las mejores plumas, los mejores oradores y las más exquisitas formas de comportamiento. Útiles para mil cosas por su sabiduría y ambiciones. Por lo pronto resultan buenos instrumentos para el poder absoluto de Díaz"⁵ porque en sí la vida social imperante en el porfiriato se llevo a cabo en su mayor parte en el campo conformada principalmente por los campesinos, obreros, peones de las haciendas y comuneros, aunque la ciudad también fue muy importante.

Es precisamente esta vida del campo de principios del siglo XX la que retrataría Eisenstein con una visión catastrófica de la tiranía de Díaz, concepto que como se dijo ya anteriormente fue el motivo de su protesta social porque era

⁴ *Ibidem.* P.XIX.

⁵ Luis González. *Op.cit.* P. 960.

reminiscencia en palabras de Eisenstein del: “del arquetipo de toda tiranía social: de la tiranía del padre en la familia, un resabio de la tiranía del jefe de la tribu en la sociedad primitiva”⁶ y esta visión se desglosaría con los retratos sociales en la hacienda de Tetlapayac.

2.2. Los retratos sociales en “Maguey”

Quienes han visto la película, recordarán la escena aunque el montaje sea muy deficiente. Estos son, resumidos los detalles: 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. Esta escena no es solamente un documento, es representativa de los crueles castigos que sufrieron los peones insumisos durante el porfiriato.

S. M. Eisenstein. Moscú 1947.

El discurso cinematográfico de S.M. Eisenstein en su obra *¡Que viva México!* y en sus filmes anteriores se marcó por una línea de aproximación al presente de pasados inmediatos, lo que nos muestra el contexto histórico en sus representaciones difundidas a través del celuloide y por lo tanto hace ubicarlo como parte de un contexto y grupo social donde las experiencias son un elemento primordial en la historia cultural, y por eso se considera lo dicho por Antoine Prost quien sostiene que:

[...]si la cultura es lo que permite al individuo pensar su experiencia, a través de lo cual el individuo formula su vivencia, el trabajo, los problemas cotidianos, así como los episodios mayores de la existencia; el amor o la muerte, el historiador no sabría descifrar esta cultura sin conocer esta vivencia. La historia cultural debe ir y venir sin cesar de la experiencia al discurso sobre la experiencia⁷

⁶ S.M. Eisenstein. *Yo memorias*P.19

⁷ Antoine Prost. “*Social y cultural, indisociablemente*” en *Para una historia cultural*. P. 153

Un ejemplo de esa experiencia en el cineasta ruso es “Maguey” una de las novelas de *¡Que viva México!* donde la representación de la hacienda permite ser un instrumento para desglosar culturalmente una serie de signos del discurso histórico en el trabajo cinematográfico de Eisenstein que dan como resultado un producto social y que a decir de Roger Chartier “los esquemas que generan las representaciones deben ser consideradas al mismo tiempo como productores de lo social puesto que ellos anuncian los desgloses y clasificaciones posteriores... Es su funcionamiento mismo en su figuras y su acordes, como la significación se construye y la “realidad” es producida”⁸.

El contrato de lectura que se establece inicialmente con el fragmento “Maguey” nos sugiere de manera mediática un concepto nacionalista pero con un doble anclaje, relacionado con el sentido de la historia cuyo tiempo real se da en 1931 y representando un tiempo histórico que es el año de 1906 época de la dictadura de Porfirio Díaz, teniendo como espacio fílmico la hacienda de Tetlapayac en el Estado de Hidalgo.

En diciembre de 1930 el director de Riga y sus colaboradores habían sido invitados a dicha hacienda pero por una serie de inconvenientes, así como por las grabaciones del “epílogo” y la novela “sandunga”, pudieron hacer su visita hasta mayo del año siguiente.

El encuentro con el lugar y su reconocimiento sería motivo para rodar otra novela de su película *¡Que viva México!*, Aurelio de los Reyes comenta que:

Durante la filmación del episodio “Magueyes”, en la hacienda de Tetlapayac, concibió perfectamente la idea de la película que deseaba hacer, fue allí cuando trató de modificar o, en todo caso de dar sentido más profundo a las imágenes que ya había captado. Su recorrido por el país le demostró que la revolución no había resuelto el problema de la desigualdad entre las clases sociales y que en el campo persistían viejos sistemas de explotación que supuestamente y de acuerdo con las declaraciones oficiales habían muerto⁹

⁸ Roger Chartier. *El mundo como representación*. P. IV.

⁹ Aurelio de los Reyes. *Op.cit.* P. 106.

De esta forma el cineasta condujo al presente un fragmento de la historia mexicana donde estaría implícita una revolución o ruptura social como la que vivió él en Rusia, pero con un indicador: que en México a 20 años de iniciado el movimiento, el tiempo se hubiera estancado en un espacio representado por la hacienda y sin el menor cambio social posible, sus imágenes en movimiento retratarían esta condición de vida.

En una relectura, el discurso narrativo del fragmento “Maguey” se lleva a cabo en una hacienda pulquera, entendiendo el primer término como 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, llegando a sobrevivir hasta la primera mitad del siglo XX. Según Juan Felipe Leal la hacienda se define como:

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 productivas¹⁰

Las haciendas también se caracterizaron por el abastecimiento de productos comerciales, donde se tipificarían de acuerdo a lo producido, como los cereales, la caña de azúcar, productos tropicales y agrícolas y lo referente a la ganadería, para nuestro estudio es de singular importancia la hacienda dedicada a la extracción del pulque.

En mayo de 1931, Don Julio Saldívar recibió a los cineastas rusos para la grabación de su película, tanto él como algunos de los habitantes del municipio de

¹⁰ Juan Felipe Leal. *Campesinado, haciendas y Estado de México 1856-1914*. México. Era. 1982. P.7.

Apan participaron como personajes de la historia “Maguey”, que sucede en la hacienda pulquera de Santiago Tetlapayac ubicada en una gran planicie formada de montañas, región conocida como los llanos de Apan, que abarcan hoy día los Estados de Hidalgo, Tlaxcala y parte del Estado de México. Su clima semiárido propició desde tiempos precortesianos el plantío cuyo nombre científico es *agave atrovirens* o comúnmente llamado maguey, 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, cuando tuvo un carácter comercial con la conformación de las haciendas alrededor de los magueyales cuyos propietarios distribuían “el néctar de los dioses” a los habitantes de la capital del virreynato entre las cuales se encontraba precisamente Tetlapayac y donde la familia Saldívar sobrevivió hasta entrada las primeras décadas del siglo XX donde formó parte de la compañía expendedora de pulque para después cambiarla a una comunidad agraria¹¹.

Generalmente las haciendas se conformaron arquitectónicamente 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 silos o bodegas, las trojes, caballerizas, corrales, herrerías, cocheras y la maquinaria de acuerdo al tipo de hacienda productora y sin dejar de mencionar las grandes extensiones de tierra que era por lo que se caracterizaba un latifundio.

Con una extensión superficial de 27 hectáreas, se levantó la hacienda de Tetlapayac y Eisenstein la representaría “como las haciendas feudales, antiguos monasterios de los conquistadores españoles, se yerguen como fortalezas inexpugnables en medio de los extensos océanos de magueyales”¹². Como una composición pictórica 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:

¹¹ Eduardo de la Vega Alfaro. *Op. Cit.* P.25.

¹² S.M. Eisenstein. *¡Que viva...!* P.77.



Plano General de la hacienda de Santiago Tetlapayac, Hidalgo.

Mexican Fantasy, "Maguey" 0:11:06

En esa "fortaleza" dos torreones parecían vigilar la vida y monumentalidad de la construcción, donde una "puerta de campo" 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, además se nos muestran los conjuntos habitacionales cuyas instalaciones nos permiten conocer aspectos relevantes de la vida cotidiana de la hacienda, tal es el caso de 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, así como una fuente principal, por los elementos arquitectónicos presentados todo indica que era la entrada hacia la casa grande del hacendado, conformada por una serie de habitaciones, cuyas puertas de madera estaban adornadas de almohadillado. A lo largo de la historia se exponen otras dependencias como la tienda de raya, las caballerizas, las trojes, corrales, la

cochera, un rueda y parte del tinacal donde se fermentaba el pulque y se indica claramente un signo de modernidad y progreso de tiempos de Porfirio Díaz: las vías del tren. La enorme construcción de Tetlapayac era sostenida por una serie de arbotantes al mismo tiempo que la rodeaban las paredes fronterizas que precisamente le daban el aspecto de fortaleza en cuyos alrededores se cultivaban los magueyales.



Torreón de la hacienda y parte del gran muro que la rodeaba, simulando una fortaleza a decir de Eisenstein en su fragmento “Magüey”. *Mexican Fantasy*, “Magüey”, 0:11: 08



Puerta de campo de la hacienda, era abierta cada amanecer para ver salir a los tlachiqueros a succionar el aguamiel de los magueyes. La toma también muestra el perfil del guardacampo. *Mexican Fantasy*, “Magüey” 0:12:24.



La hacienda aparte de la casa del hacendado estaba conformada por varias estancias, una de ellas era el molino y la tienda de raya tal y como se manifiesta en la imagen. *Mexican Fantasy*, “Magüey” 0:45: 48



Patio abierto de Tetlapayac, las escaleras indican la comunicación con pasillos y habitaciones de la casa grande. *Mexican Fantasy*, “Magüey” 0:46:07



Los pasillos, arcos de medio punto y balaustradas como parte de la hacienda de Santiago Tetlapayac. *Mexican Fantasy*, “Maguey” 0:44:21



Representación de los peones al cantar el *Alabado* antes de salir al trabajo en los magueyales, en esta toma se manifiesta la dimensión de las paredes de la hacienda y las ventanas ojivales que llamaron la atención de Eisenstein en “Maguey”. *Mexican Fantasy*, “Maguey” 0:11:43



La imagen muestra las arquerías, ventanas ojivales, balcones y la singular carreta. *Mexican Fantasy*, “Maguey” 0:46:00



Parte de la modernidad de la hacienda de Santiago Tetlapayac, las vías de ferrocarril que se introdujeron en el régimen porfirista. *Mexican Fantasy*, “Maguey” 0:13:03



Representación de S.M. Eisenstein de “Magüey”. *Mexican Fantasy*, “Magüey” 0:10:45.

“Magüey”, el título de la segunda novela de S.M. Eisenstein en su película *¡Que viva México!* da lectura a lo que se producía en la hacienda de Santiago Tetlapayac, según el cineasta es una “especie de cacto” que genera una bebida embriagante, posiblemente tuvo como referencia una leyenda de los antiguos mexicanos acerca del magüey y es la siguiente:

Nombre vinculado con la voz mayuahuel o mayahuel, divinidad femenina asociada con la planta misma y con la embriaguez. Una tradición la relaciona con Quetzalcoátl: el dios le pide que lo acompañe al mundo y al estar en la tierra ambos se convierten en un árbol de dos ramas, lo que sugiere una fusión plena de las dos divinidades. La abuela de Mayahuel llegó al lugar con las tzitzimine, entidades malignas de los aires. Se acercaron al árbol, cortaron la rama que correspondía precisamente a Mayahuel y la comieron. Cuando Quetzalcátl recobró su forma, recogió los restos de Mayahuel y los enterró: de ellos surgió el metl, el magüey ¹³

En tiempos prehispánicos el magüey estuvo en la base de la dieta de los indígenas aparte del maíz, y el frijol pero su importancia radicó en una connotación simbólica, filosófica, religiosa y social propiamente de su bebida, hay que mencionar que se obtenían otros productos de esta planta. Ya anteriormente

¹³ Fray Bernardino de Sahagún, citado en: Carlos Montemayor. *Los magüeyes de Pablo O'Higgins.*, P.20.

otros extranjeros describieron la importancia de esta planta como Alexander Von Humboldt y William Prescott quien nos comenta: “En suma, el maguey servía los mexicanos de alimento, bebida, vestido y material en qué escribir. Seguramente jamás la naturaleza reunió en tan pequeña forma tantos elementos de comodidad y civilización”¹⁴.

Para la época colonial el producto del agave siguió siendo un producto de autoconsumo para los pueblos indígenas e introducido a la cotidianidad de los españoles, de esta forma pasó a ser netamente comercial, hecho que se intensificó con la formación de las haciendas pulqueras quienes aprovecharon al máximo las grandes plantaciones de maguey del altiplano central, para el cultivo de otros productos como el maíz, la cebada y el trigo, entre las hileras dispuestas de la planta.

El proceso de producción del pulque consistía primeramente en el cultivo del *metl* o maguey y cuya descripción nos la hace el varón de Humboldt:

Las plantas no empiezan a dar el jugo, que se designa con el nombre de miel, a causa del principio azucarado de que abunda, hasta que el tallo está al punto de desarrollarse; por esto el cultivador tiene un grande interés en conocer con exactitud la época de la florescencia. Su proximidad se anuncia por la dirección de las hojas radicales, que el indio observa con mucha atención. Estas hojas, que hasta entonces estaban inclinadas hacia la tierra, se levantan repentinamente y se van acercando unas a otras, como para cubrir el tallo que está próximo a formarse....entonces empieza la cosecha del zumo con que se hace el pulque. Se corta el corazón, se ensancha insensiblemente la herida y la cubren con las hojas laterales levantándolas y atándolas juntas por los extremos... es una verdadera fuente vegetal que chorrea por el espacio de dos o tres meses, de la cual el indio saca el jugo tres veces al día¹⁵

Esta labor la hacían los peones llamados tlachiqueros, quienes extraían con la boca y una larga calabaza blanca el líquido lechoso que vaciaban en tinajas o cubetas para transportarlas en sus burros a la hacienda, y ya en el tinacal que era un lugar amplio y ventilado con tinas hechas de piel se preparaba la bebida

¹⁴ William Prescott. *Historia de la conquista de México*. México. Porrúa. 1997. P.67.

¹⁵ Alejandro de Humboldt. *Ensayo político del reino de la Nueva España*, México, Porrúa, colección “Sepan cuantos...” no. 1973. P.278.

embriagante y se envasaba en barriles para ser transportada, quienes eran responsables de la distribución del producto eran los arrieros que con sus mulas repartían el pulque a zonas aledañas considerando su rápida fermentación que fue uno de los inconvenientes en la transportación que finalmente era entregado para su consumo.



Eisenstein logró describir con las imágenes en movimiento, lo que otros extranjeros hicieron con la extracción del aguamiel en los llanos de Apan, para después ser fermentado y convertirse en pulque. *Mexican Fantasy*, "Magüey" 0:30:44

Si bien en estas últimas etapas el proceso de producción era lento por el asunto del transporte rudimentario constituidos por burros y mulas, la aparición del ferrocarril a finales del siglo XIX sería un signo de transformación en el movimiento tanto en el espacio como el tiempo, con el cual las haciendas del porfiriato aumentarían de manera considerable su producción pulquera y donde el progreso difundido Díaz cambiarían de manera radical las prácticas cotidianas de transportación no solo de la hacienda de Tetlapayac y en los llanos de Apan sino en todo México.

Aunque hubo una transformación en las comunicaciones, no lo fue así para la formas de vida de sus habitantes tal como lo concibió Eisenstein en 1931 con las platicas que hizo con las personas del municipio de Apan, llegó a la conclusión de que todavía imperaba el sistema de explotación de tiempos de Porfirio Díaz, en

esa hacienda. Ese pasado inmediato lo pasaría a su presente con “Maguey”. Por lo tanto se presentaría a través del cine parte de la historia de México, vista por un extranjero.

Siendo el escenario la hacienda de Santiago Tetlapayac, se representa toda una estructura cultural que con las imágenes en movimiento del director ruso, quedaría plasmada por una serie de retratos con una carga social implícita de los tiempos de Porfirio Díaz.

A manera de una tragedia moderna en el fragmento de “Maguey” los personajes cumplen un destino fatal social donde no hay forma de escaparse, el mismo Eisenstein nos narra los acontecimientos:

[...]el peón Sebastián lleva a su novia María...al hacendado para solicitar la autorización para el matrimonio. El conflicto que provoca la rebelión de los peones, la huída de los rebeldes a los campos del maguey, su captura y sangriento castigo ocurre a consecuencia de al antigua costumbre de *jus primae noctis* (el derecho del señor a la “primera noche”), que se mantuvo en México hasta la revolución de 1910 (¡!!)¹⁶

La hacienda-fortaleza representa en un solo espacio diferentes modos de vida donde a decir del director ruso “son muy distintos sus habitantes, sus costumbres, sus medios”¹⁷ Para dar un mayor realismo a la historia, algunos de los personajes que participaron en la obra fílmica eran oriundos del municipio de Apan, por lo que fueron un testimonio directo de información sobre la forma de vida en la hacienda tal como lo propone Eduardo de la Vega Alfaro “...Es muy posible que el argumento de “Maguey” haya sido inspirado a Eisenstein por los relatos que oyó de labios de los pobladores de Tetlapayac a propósito de las brutales costumbres padecidas por ellos o sus padres durante la época porfiriana”¹⁸.

Precisamente otra de las características del trabajo cinematográfico del cineasta fue utilizar personajes directos de los acontecimientos históricos, así en masa como el *Acorazado Potiomkin* y *Octubre* o los habitantes propios del lugar y como

¹⁶ *Ibidem*. P.285.

¹⁷ S.M. Eisenstein. *¡Que viva México!* P.77.

¹⁸ Eduardo de la Vega Alfaro, *Op.cit.* P.26.

escenario la belleza de la naturaleza como los paisajes en México, ya diría Federico Dávalos Orozco que el cine de Eisenstein es “un cine sin estrellas de alto contenido político”¹⁹.

Entre los personajes de “Maguey” se encuentran: Sebastián (peón indio), María (su prometida), Joaquín (el padre de María), Ana (madre de María), el hacendado, Sara (la hija del hacendado), Julio (primo de Sara), Nicolás (el administrador), Melesio (el mozo), el señor Balderas (huésped), Félix, Luciano y Valerio (peones y amigos de Sebastián), charros, mozos, huéspedes y otros peones. Pero son objeto de revaloración cinematográfica Sebastián, María y el hacendado por su representación y retrato social que Eisenstein hace de ellos.

La historia del fragmento “Maguey” expone una estructura lineal donde los personajes se van encontrando con su destino.

Sebastián:

Es un peón de la hacienda cuyo trabajo consiste en extraer del corazón del maguey la bebida lechosa que se convierte al fermentar, en pulque, a este tipo de peones se les llamaba tlachiqueros, según Luis González hubo dos clases de peones en las haciendas porfirianas como enseguida nos argumenta:

la vida de los peones de las haciendas llegó a ser intranquila en los “acasillados” y más azarosa en los “libres”. Aquéllos ganaban dos reales diarios que se les pagaba en vales valederos en las tiendas de raya; apenas lo indispensable para asegurar los frijoles y las tortillas, el calzón y la camisa, los guaraches y el sombrero, más lo poco que obtenían era de por vida. Los peones libres envidiaban la suerte de los acasillados porque no podían vivir tranquilos trabajando un día y otro no²⁰

De una clase u otra de peones, Sebastián representa la austeridad en la que vivía gran parte de la población mexicana en tiempos de Porfirio e incluso después de avanzada la revolución, las condiciones de vida siguieron iguales.

¹⁹ Federico Dávalos Hurtado. *Op.cit*, P.70.

²⁰ Luis González. *Op.cit*. P.974.



Representación de Sebastián en su labor de tlachiquero. *Mexican Fantasy*, "Maguey" 0:30:44.

La rebeldía se ve manifestada en Sebastián cuando en el momento de presentar a su novia María al hacendado, uno de sus huéspedes la ultraja sexualmente y el peón junto con Félix, Luciano y Valerio también peones, en venganza incendian las trojes, dándose un enfrentamiento entre los hacendados y los peones, haciendo una remembranza del movimiento armado, donde finalmente los tlachiqueros son aprehendidos y por su insurrección son enterrados a medio cuerpo para ser violentados por las herraduras de los caballos y llegar a su destino final: la muerte.

El nombre de Sebastián dado a uno de los peones de la hacienda tuvo un significado para Eisenstein, ya que se relaciona con el nombre de un santo predilecto de su infancia: San Sebastián, que fue un mártir cristiano del siglo III según la tradición, profesaba en secreto el cristianismo y logró muchas conversiones. Cuando el emperador romano Diocleciano conoció su fe, ordenó su ejecución a flechazos, ante este primer martirio se salvó pero sufrió otro donde estuvo destinado a la muerte por golpes, en la iconografía se representa con el pecho asaetado y sangrante, tal y como el peón Sebastián es retratado al final del fragmento.



Imagen de San Sebastián, se caracteriza por las flechas atravesadas en su cuerpo. *Encarta*.



Representación de la muerte de Sebastián, el peón de la hacienda de Tetlapayac. *Mexican Fantasy*, “Magüey” 1:24:22

Se puede considerar que las impresiones visuales en las experiencias de Eisenstein se concretaron a través de las imágenes en movimiento por lo que el director en cuanto a su creación fílmica manifiesta “Mis dibujos casi automáticos a menudo toman la forma de San Sebastián. Llamé Sebastián al peón-mártir del episodio magüeyes, de la película mexicana, donde él aparece –después de toda clase de tormentos- enterrado hasta los hombros, bajo los cascos de los caballos. Como santos Sebastianes, esta vez atravesados, además por flechas claramente de utilería, cuelgan de las empalizadas”²¹, es de tomar en cuenta que cada uno de los golpes dados a Sebastián y sus amigos significó la crueldad con la que era manejada la mayor parte de la sociedad porfiriana y que esta misma le daba la entrada hacia su eternidad.

Cabe mencionar que la visión catastrófica de Eisenstein se muestra incluso en los sarapes de los tlachiqueros quienes tenían que salir cada día para succionar el aguamiel, no los presenta en los otros episodios con las franjas de colores que en algún momento dado mencionó que cada franja significaba los contrastes de violencia en la vida de los mexicanos, en “Magüey” los sarapes de Sebastián, Félix, Luciano y Valerio son de un color neutro o blanco sobresaliendo

²¹ S.M. Eisenstein. *Yo, memorias...* P.105.

una franja gris o quizá negra, ¿cómo relaciona el color con la representación? El mismo Eisenstein nos explica:

y bajo la influencia de este motivo, 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 y 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 novela): "...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 condenados²²

Para el cineasta, el color blanco fue la señal exterior de los peones de la hacienda en su lucha por la sobrevivencia, era como llevar el luto encima por su condición social sin vida.



Un peón de la hacienda, arropado con el singular sarape blanco, como representación de luto según Eisenstein. *Mexican Fantasy*, "Magüey" 1:23:19.



Como un gran fresco muralista, Eisenstein sintetizó elementos nacionalistas: el magüey. El sarape, los sombreros y los peones. *Mexican Fantasy*, "Magüey" 1:23:27.

²² *Ibidem*. P. 287.

María:

Al igual que Sebastián, se representa la forma iconográfica de María, su padre se llama Joaquín y su madre Ana, recordando que estos tres nombres tienen relación con la familia de Jesús de Nazaret: su madre la Virgen María y sus abuelos: San Joaquín y Santa Ana, como una alegoría cristiana. Sobre esta misma línea Eduardo de la Vega Alfaro propone: “Como ha observado el historiador español Jesús González Requena, los nombres de los protagonistas de *Maguey, María y Sebastián* no son gratuitos, ya que aluden a dos personajes fundamentales de la hagiografía católica: la Virgen María y el mártir San Sebastián (por su relación con lo trágico y lo simbólico) ²³



Representación de María, novia de Sebastián. *Mexican Fantasy* “Maguey” 0:32:29.

En el fragmento “Maguey” María aspira a ser feliz con su novio Sebastián, quien es entregada al peón por sus padres Joaquín y Ana quienes los colman de bendiciones. María estará marcada por la tragedia en la gran hacienda, al ser presentada por su novio ante el dueño y sus invitados, es víctima de una violación por parte de uno de ellos, posteriormente sufre los embates de la venganza ante cada uno de los tiros que propina su amado frente a los dueños de Tetlapayac; la debilidad, la impotencia y resignación la abrazaran al igual que su rebozo,

²³ Eduardo de la Vega Alfaro. *Op.cit.*. P. 27.

haciendo relación de lo sufrido por el pueblo mexicano ante la arrogancia de los hacendados.

Posterior a la aprehensión de su prometido y a su muerte, se expone en una toma la manera de cómo María abraza el cuerpo ensangrentado de Sebastián representando una *piEDAD* renacentista en la forma en que la Virgen María arropa desconsoladamente el cuerpo de su hijo Jesús, en este caso María ve destrozadas sus esperanzas hacia la felicidad ante el cuerpo de Sebastián.



Representación de María frente al cuerpo de Sebastián en la historia de "Maguey". *Mexican Fantasy*, "Maguey". 1:23:11

El hacendado:

Así la austeridad y la desgracia, como la falta de derechos en la sociedad rural mexicana de las primeras décadas del siglo XX, estarán representadas en "Maguey" por las figuras de Sebastián y María.

En contraposición a la situación anterior, se presenta la agresividad, la violencia y la arrogancia de quienes habitan la hacienda de Santiago Tetlapayac: el hacendado es el dueño de la casa grande y de todo lo que hay dentro de esta unidad productiva, así como de sus familiares y del personal más cercano al campo laboral como los administradores, mayordomos y guadacamos con una condición superior al de los peones acasillados y libres.

Los propietarios de la hacienda se distinguen en el fragmento "Maguey" por su vestuario ricamente ataviado, lo mismo el traje que el sombrero, ellos disfrutaban del pulque ya procesado y elaborado ante las largas jornadas de trabajo de los

pastores, tlachiqueros, coleadores y peones y esto le permite brindar ante el retrato de Porfirio Díaz; gozan de una vida acomodada y sin preocupaciones dentro de su territorio, su situación les permitió tener el poder sobre las demás personas olvidándose totalmente de los derechos humanos de sus trabajadores con el fin de obtener riqueza.



El dueño de Tetlapayac. *Mexican Fantasy*, "Maguey" 0:45:24

Como se mencionó anteriormente, Eisenstein concibió a la hacienda como una fortaleza feudal, donde la fuente de la riqueza era precisamente la tierra y lo que se producía era para satisfacer las necesidades del señor feudal, en este caso en Tetlapayac lo producido era del hacendado y tal como lo representa en "Maguey", era un sector de la sociedad en tiempos de Porfirio Díaz que gozaba de un favoritismo, al respecto comenta Friedrich Katz:

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”²⁴

Lo anterior muestra otro elemento de la visión catastrófica proyectada por el cine de Eisenstein en “Maguey”, la agresión utilizada por los que tienen el mandato en las formas de comportamiento y actitudes en quien recibe las órdenes y el que se atentara o se rebelara en contra de este poder era la justificación para utilizar todo tipo de violencia desde el ultraje sexual hasta el morir destrozado por los cascos de los caballos como un signo de superioridad y que se proyecta en el momento en que los hacendados encima de sus caballos de manera irónica observan como los rebeldes excavan su tumba y posteriormente tienen a sus pies a los peones enterrados hasta los hombros.

Se muestra por parte del director en cada una de las escenas la crueldad de una etapa en la historia de México y posiblemente su duda ante los logros hechos por la revolución en la mayoría de la población mexicana, Aurelio de los Reyes menciona algunas de las impresiones de Eisenstein mientras filmaba en Tetlapayac: “Las escenas filmadas...pintan la vida del peón y del hacendado, trabajo y costumbres durante la tiranía de Porfirio Díaz [...] Sin embargo, nada ha cambiado en las formas de vida del país hasta el presente, aparte de la moda del vestuario de las hijas del hacendado”²⁵ hay que determinar que en “Maguey” participa una hija del hacendado, en la historia aparece cuando a través de los magueyales se acerca un carruaje que trae consigo a Sara quien llega a visitar a su padre junto con su primo Julio y con un atuendo a la moda francesa, en el transcurso de los hechos ella muere en el tiroteo entre los hacendados y peones, de aquí que se genere otra venganza en contra de Sebastián y sus amigos después de haber incendiado la hacienda por la agresión sexual a María.

De esta forma ante la descripción de los retratos sociales de Eisenstein en la hacienda, se presenta al mismo tiempo la vida cotidiana de aquel tiempo.

²⁴ Friedrich Katz. *De Díaz a Madero, orígenes y estallido de la revolución mexicana*. México. Era. 2004. P.12.

²⁵ Aurelio de los Reyes. *Op.cit.* P.106.

2.3 Las representaciones culturales en la hacienda de “Maguey”

La unidad productiva agrícola conocida como la hacienda, ha sido objeto de importantes estudios que nos han acercado al conocimiento de diversos aspectos de su historia en épocas determinantes de México; del porqué de su trascendencia política y social, de su simbología cultural y de su relevancia en el contexto de la estructura económica mexicana. Así mismo por su importancia en cuanto a sus construcciones, muchas de estas hoy en día convertidas en cascos, en museos y en otras dependencias gubernamentales, las haciendas constituyen también una muestra arquitectónica para ser estudiadas desde un punto de vista artístico e interno social, para ampliar nuestro conocimiento de la vida cotidiana de quiénes habitaban esos edificios, esto el objetivo de este apartado

A través de la muestra de la hacienda de “Maguey”, Eisenstein expone en todo momento de su fragmento una serie de signos y modelos culturales de los habitantes de Tetlapayac, es por eso que el cine se muestra como una fuente histórica porque nos anuncia qué es lo que pasa en un momento histórico determinado, tal como lo propone Aurelio de los Reyes:

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 intuí, eran las mismas inquietudes de no pocas personas: el conocimiento de nuestro pasado cinematográfico para conocer mejor nuestra cultura²⁶

El cineasta de Riga nos ofrece a través de sus imágenes en movimiento un conocimiento acerca del lugar donde se desarrolla la historia de María y Sebastián e incluso podría responder a las siguientes preguntas ¿cómo era la vida cotidiana de los habitantes de la hacienda? ¿cómo pasaba el tiempo?, ¿cuáles eran sus actividades?, ¿qué razón de ser tenían las diferentes dependencias de la hacienda-fortaleza?, ¿cual era su divertimento?, de estas preguntas se obtienen

²⁶ Aurelio de los Reyes comp. *El cine en reflexiones sobre el oficio del historiador*, México, UNAM, Instituto de investigaciones históricas, Serie Divulgación/2, 1999, p. 132-143.

conceptos que forman el concepto de cultura y que propiamente explica Carlo Ginzburg:

La existencia de diferencias culturales dentro de las denominadas sociedades civilizadas, constituye la base de la disciplina que paulatinamente se ha autodefinido como folklore, gemología, historia de las tradiciones populares y etnología [...] Pero el empleo del término <<cultura>> como definición del conjunto de actitudes, creencias, patrones de comportamiento, etc., propios de las clases subalternas en un determinado período histórico, es relativamente tardío y préstamo de la antropología cultural. Sólo a través del concepto de <<cultura>> entre aquellos que antaño definíamos de forma paternalista como <<el vulgo de los pueblos civilizados>>.²⁷

Si consideramos que después de una ruptura social como lo fue la revolución mexicana, sus pobladores buscaron una identidad y quien formó parte del encuentro fue precisamente el cine como un medio donde se proyectaba visualmente su saber cultural, porque en las historias e imágenes proyectadas iban implícitas sus creencias, sus actitudes y sus comportamientos como seres humanos y sobre todo un sentido de pertenencia hacia una nación que era México, esta identificación se dio a través de los sentimientos, la religiosidad, la condición de una clase popular ante una dominante, las fiestas, el paisaje y la identificación de elementos con varios signos como los sombreros, sarapes, huaraches, rebozos, plantíos de magueyes que contienen una condición netamente histórica desde tiempos precolombinos, además del pulque, que a decir de Eisenstein “este poderoso intoxicante, blanco como la leche –un regalo de los dioses de acuerdo con la leyenda y la creencias-ahoga las penas, inflama las pasiones y hace que las pistolas salgan de sus fundas “²⁸ en conjunto estos elementos forman parte de un sentimiento colectivo y que al verlas representadas se genera en los espectadores una emoción fuerte y continua que domina la razón y orienta toda conducta hacia un nacionalismo siempre latente.

²⁷ Carlo Ginzburg. *El queso y los gusanos.*, Barcelona. para España y América Muchnik Editores. S.A. 1986. P.14.

²⁸ S.M. Eisenstein. *¡Que viva...* p. 77

En el fragmento “Maguey”, el director ruso pone al descubierto parte de la cotidianidad sobre los llanos de Apan en el transcurso de un solo día.

En la hacienda de Tetlapayac los peones o tlachiqueros con sus huaraches, ropa de manta, sombreros y sarapes, se preparaban para recibir un nuevo día y antes de salir para los magueyales, miraban al cielo haciendo contacto entre lo terrenal y lo espiritual pidiendo, a través de una alabanza, la protección de la guardia y reino celestial, tal como lo apunta Enrique Moreno de Tagle: “los peones, al iniciar sus trabajos, en las primeras horas de la mañana, y al terminar sus jornadas, a la oración, entonaban el *Alabado*, cántico devoto y doliente compuesto e introducido entre los labradores a fines del siglo XVII por el misionero Fr. Antonio Margil de Jesús.”²⁹ por lo tanto las creencias se hacen presentes por medio de la religiosidad, siendo esta un recurso para aliviar de cierta forma su condición social y la crueldad a la que son sometidos.

Después de las oraciones, un capataz abría una de las puertas principales para que los peones se internaran en el plantío de magueyes a emprender sus labores, que consistía en obtener el agua miel del centro de la planta, se observa el gran esfuerzo emprendido por los tlachiqueros al succionar a través de la calabaza vacía el líquido embriagante, vaciarlo en los barriles y transportarlo mediante los burros a la casa grande, todo bajo el clima incandescente de los llanos de Apan.

Al estar el sol en su apogeo y ante el trabajo agotador, los peones se dan tiempo para los momentos placenteros y agradables, como una forma de continuar la vida, sobre los amplios senderos de los magueyales, Sebastián un peón de la hacienda espera a su adorada María, ella es acompañada de sus padres para entregársela al novio quien mediante una forma reverencial besa las manos de los suegros como una muestra de respeto, al mismo tiempo ellos le confían a su hija e invocan la protección divina a favor de los novios mediante sus bendiciones, lo que pone de manifiesto las creencias que se transmiten de padres a hijos y que forman parte de la historia cultural, conformándose así modelos culturales ya sea en grupos sociales o en colectividades, de esta forma:

²⁹ Enrique Moreno de Tagle, “hacienda de México” en *Artes de México*, México, año XIII, núm. 79/80, p.10

En verdad, esos modelos, que encuentran su mejor expresión en los productos medios de una cultura y son cuestionados por las obras geniales, se encuentran, sin duda alguna, en una evolución constante. Existen, es cierto, verdaderas estructuras mentales que resisten a este movimiento, pero, en el contexto rígido que esas estructuras imponen, no se puede negar que las representaciones colectivas, las opiniones, los valores morales y toda la herramienta de la que la conciencia humana dispone son arrastrados, de generación en generación³⁰

La conciencia humana de Sebastián es arrastrada por la costumbre al momento de llevar a su amada a la casa grande para presentársela al hacendado en señal de cortesía ante la razón de su autoridad.

En el momento de la espera para asistir frente al dueño, los peones juegan con un torito pirotécnico que será ocupado para la fiesta de la hacienda, se presenta ante nuestros ojos otro signo del nacionalismo mexicano y en su descripción y representación nos ayudará el mismo Eisenstein:

El “torito”, es un tradicional fuego de artificio en las fiestas populares mexicanas. Se pone en la cabeza, parodiando las corridas de toros. Él dispara cohetes (los más potentes salen de sus cuernos). En el fondo está la arcada de aquella parte de la hacienda donde enormes odres de piel de toro, se encuentra el aguardiente nacional mexicano, el pulque. Todas las cosas son en sí mismas típicamente mexicanas. ¿pero que es lo que determinó que estuvieran dispuestas de esa manera en el marco de una fotografía? [...] la base de la composición que conjuga el *torito* y el edificio de la hacienda Tetlapayac, resulta ser la reconstrucción de un recuerdo plástico de mi más tierna infancia.

Desde entonces, recuerdo mi habitación llena de fotografías coloreadas. Las traía mi padre de sus viajes al extranjero: Venecia, el Palacio del Dux y el León de San Marcos. Estas fotos, desde mis años infantiles, tenían en mí una correlación conocida. Y fue suficiente encontrarme veinticinco años más tarde con una ventana ojival, una arcada y un toro de cartón, con un remedo del contorno de unas posibles alas en la espalda, para que apareciera un deseo irrefenable de unirlos en una sola composición. Aquí resulta característico que, en primer plano, está tomada una barrera de piedra que sugiere un malecón, un claro motivo veneciano” del edificio que se apoya en el borde del malecón. El deseo de colocar arriba al torito, necesariamente con el cielo como fondo es, junto a esto,

³⁰ Georges Duby. *Op.cit.* P.452.

una nueva exigencia, dictada esta vez por el León de San Marcos, que se dibuja precisamente en el fondo del cielo³¹

Esta forma de unir recuerdos de infancia con experiencias vividas a posteriori en imágenes en movimiento es muy recurrente en el cineasta ruso, quien concebía la composición fílmica como nuevas impresiones y sobre todo el efecto que ocasionaba en los espectadores.

Así es como el torito en el fragmento de “Maguey” transmite de manera visual una práctica muy desarrollada en la cultura mexicana, ya desde tiempos prehispánicos había una celebración al fuego y posteriormente en la colonia con la introducción de la pólvora vía Filipinas, permitió el uso del fuego de manera creativa por medio de la pirotecnia, ambos elementos se fusionaron sobre todo en festividades religiosas y populares, adaptándose a la temática del festejo donde el artesano a través de un proceso artístico de diseño, formas, luz y color se convirtió en un elemento de comunicación entre la colectividad social, Carlos Martínez lo expresa de esta manera “ la pirotecnia se adaptó a la temática del festejo; es un buen ejemplo de la versatilidad del arte y de las posibilidades que tiene de “inventar”. La ingeniosa representación del fuego se refleja el contexto histórico cultural”³².

El torito pirotécnico formaba parte de la fiesta de la hacienda, una celebración que año con año se conmemoraba posiblemente el día de San Santiago, el 25 de julio, (fecha que coincide con la grabación del fragmento en Tetlapayac de “Maguey”).

En esos momentos del festejo, María se presenta frente al hacendado como parte de un protocolo social de la época y que fue heredado por los españoles, y ante ella se manifiesta inmediatamente una situación de predestinación fatal, primeramente la indiferencia ante la llegada de la hija del hacendado, en segundo lugar el olvido de la situación al enterarse Sebastián del ultraje sexual de que es

³¹ S.M. Eisenstein. *Yo memorias inmo...* p.284

³² Carlos Martínez Marín. “La pirotecnia de las bellas y exquisitas invenciones del fuego” en *El arte efímero en el mundo hispánico*. México. UNAM. Instituto de investigaciones estéticas, Estudio de arte y estética 17. 1983. P. 212

objeto su novia, teniendo como reacción el reclamo hacia la mala suerte “que aparece en la figura de un huésped ebrio, grueso y de enormes bigotes”³³.

La situación de Sebastián y María pasa desapercibida ante la fiesta celebrada en la hacienda. Al ser esta una celebración cultural y comunitaria, Eisenstein deja entrever claramente la división de clases de las personas que la habitan: mientras los dueños están vestidos con sus trajes de gala, brindan y se embriagan en la terraza de la casa grande con finas bebidas, para amenizar el momento escuchan música con el fonógrafo y de vez en cuando brindan en homenaje a Porfirio Díaz. Los peones por su parte se embriagan con el néctar de los dioses en los patios contiguos de la hacienda-fortaleza, donde su ambiente al ritmo de cada golpe de la tambora y el violín se llena de risas, alegrías, regocijo y disfrute de la bebida indígena que se ve escurrir por los bigotes de las caras contentas de los peones, hay pulque en abundancia y hay que disfrutarlo, lo mismo hacen las moscas revoloteando por los barriles. Durante esta fiesta se crea un espacio y tiempo donde el olvido parece ser el protagonista ante la situación real de su vida cotidiana, y sobre esto aspecto Octavio Paz propone:

Gracias a las fiestas el mexicano se abre, participa, comulga con sus semejantes y con los valores que dan sentido a su existencia religiosa o política. Y es significativo que un país tan triste como el nuestro tenga tantas y tan alegres fiestas. Su frecuencia, el brillo que alcanzan, el entusiasmo con que todos participamos, parecen revelar que, sin ellas, estallaríamos. Ellas nos liberan, así sea momentáneamente, de todos esos impulsos sin salida y de todas esas materias inflamables que guardamos en nuestro interior. Pero a diferencia de lo que ocurre en otras sociedades, la Fiesta mexicana no es nada más un regreso a un estado original de indiferenciación y libertad; el mexicano no intenta regresar, sino salir de sí mismo, sobrepasarse. Entre nosotros la Fiesta es una explosión, un estallido. Muerte y vida, júbilo y lamento, canto y aullido se alían en nuestros festejos, no para recrearse o reconocerse, sino para entredevorarse. No hay nada más alegre que una fiesta mexicana, pero también no hay nada más triste. La noche de fiesta es también noche de duelo³⁴

³³ S.M. Eisenstein. *¡Que viva ...* p.80

³⁴ Octavio Paz. *El laberinto de la soledad*. México. FCE. 2004. P. 57

La dualidad alegría-tristeza no solo en las fiestas sino también en las actitudes y comportamiento de quienes integran las sociedades, es motivo para el desborde de las pasiones humanas que en ocasiones se transforma en violencia y tragedia.

Teniendo como escenario la hacienda, el caso de Sebastián y María, que en su circunstancia de felicidad es trastocada por el deseo y lujuria de lo extraño, hace explotar el coraje, el orgullo, y la rebeldía ante la figura del poder. Así después del triste acontecimiento de María, viene la venganza de Sebastián y sus amigos quienes hurtan rifles de los hombres que vigilan la construcción, uno de ellos por su parte toma el torito pirotécnico para quemar una parte de la hacienda, las luces propagadas y el fuego hacen compañía de la revancha, esto provoca un enfrentamiento entre peones y hacendados representando una lucha de clases incesante, entre quienes poseen materialmente y los que solamente tienen como compañía a su alma.

Después de una estrepitosa huida de los peones de la hacienda viene la persecución por parte de los hacendados, Eisenstein logra un ambiente en el intercambio de balazos de lo vivido en la revolución mexicana, teniendo como campo de acción los plantíos de los magueyes que al ser atravesados por las municiones brota el jugo de las hojas dando una impresión de llanto y duelo frente a lo acontecido. En el tiroteo muere Sara, la hija del hacendado por lo que aumenta la ira de los perseguidores, la irritación hace aprehender a los rebeldes quienes son expuestos en el patio de la hacienda como un ejemplo de aquellos que detentan en contra del poder. Posterior a los funerales, el ambiente se ve ensombrecido al caer la noche y tendrá relación en la manera de que los rebeldes se encuentran con su trágico destino: cavar su propia tumba, a medio pecho son enterrados por los capataces y el sobrino del hacendado, quienes observan con risas de soberbia el fatal castigo para después impulsar a los caballos y pasar sobre las cabezas de los peones que de una forma sangrienta ven terminar sus vidas.

María, por su parte, había sido encerrada en una estancia de la hacienda, es liberada y con el movimiento lánguido de las nubes, la noche la acompaña a través de los magueyales para encontrarse con su novio de una manera funesta,

se arrodilla frente al cuerpo de su amado y llorando desconsoladamente mira al cielo para después postrarse al lado de quien la defendió.

Eisenstein en “Maguey” hace un desborde de sentimientos y emociones que permite una identificación de la historia con el espectador, con intención de exponer las acciones humanas enfocadas al contexto sociopolítico en la vida cotidiana de México antes de la revolución mexicana, como fue la explotación de los indígenas por parte de los latifundistas. En sí todas estas representaciones colectivas expresadas forman parte de la historia cultural de México vista a los ojos de un extranjero y puestas en las imágenes en movimiento.

Todos los elementos culturales enunciados anteriormente forman parte de la lectura del fragmento “Maguey”, pero habría que mencionar un elemento aparte como es la estética utilizada por el director ruso, donde las influencias artísticas del México de 1931 formarán parte de su creación cinematográfica.

3. La creación artística en el fragmento “Maguey”

Como se dejó ver en el apartado anterior la historia cultural toma en cuenta, comportamientos y actitudes de los individuos y grupos sociales a través de un contexto históricamente determinado, pero hay que apuntar que la cultura implica también lo que el hombre elabora y crea, ya sea en forma material como son los bienes para satisfacer sus necesidades o de una manera ideológica donde constantemente se está en la búsqueda por la expresión de ideas, pensamientos y sentimientos y que en ocasiones se traduce en la elaboración de creencias, valores, leyes, y sobre todo a través de una manifestación importante como lo es el arte, palabra que significa virtud e implica una actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal que interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos y sonoros.

S. M. Eisenstein ocupó el séptimo arte como recurso para expresar su formación socialista, donde las luchas de clases, el Estado como afianzador de la opresión de una clase sobre otra, la explotación de los que no son dueños de los medios de producción y la revolución como la solución para cambiar un orden existente, la tesis y antítesis marxistas reflejados en los montajes y planos son los rasgos característicos de sus obras fílmicas, siendo las multitudes en escena los protagonistas y donde el cineasta ruso a través de los primeros planos retomó los gestos de ira, coraje, enojo, impulso y reflexión de las personas que fueron dando forma al conjunto de imágenes presentadas tanto en el *Acorazado Potiomkin*, *Octubre*, y *¡Que viva México!* en el fragmento “Maguey” dejando así un legado histórico para interpretar las revoluciones sociales de principios del siglo XX. Sobre la cuestión de las imágenes Antoine Prost comenta:

Hay muchas otras producciones simbólicas donde el historiador puede leer sistemas de representaciones de grupos sociales determinados. El pozo que separa a la historia del arte de la historia sin más constituye, desde ese punto de vista, una buena oportunidad perdida. Las imágenes, para quien las mira realmente, ofrecen representaciones particularmente instructivas [...] De manera general, la historia cultural debe interesarse por lo que Noelle G erome llama justamente *los archivos sensibles* : las imágenes en el sentido más general y los

objetos. Las insignias, los emblemas, las banderas, por ejemplo, pero también las fotografías de aficionados o las tarjetas postales [...] hay que situarlas sobre todo en el marco de las prácticas en las cuales se les utiliza¹

S.M. Eisenstein formó *imágenes sensibles* desde su infancia, el haber pertenecido a una familia acomodada en Riga le facilitó el contacto hacia las manifestaciones artísticas y donde su padre fue fuente de inspiración en su acercamiento hacia la lectura y la ópera donde fue un asiduo espectador de las obras rusas, también manifestó tempranamente su gusto hacia el dibujo donde lo perfeccionó cuando estuvo en la escuela de ingeniería en Moscú al mismo tiempo que se introdujo al teatro participando en adaptaciones y escenografías, logrando así sus propias creaciones teatrales, lo que constituyó el puente directo para su incursión en el cine y la creación de sus teorías fílmicas.

Por lo anterior, nuestro estudio está enfocado a la creación artística de Serguéi M. Eisenstein en el fragmento “Maguey” y de cómo a través de sus imágenes en movimiento expuso la percepción de su contexto, de acuerdo a una forma estética donde la influencia de los muralistas mexicanos ayudarían en mucho a la conformación de trabajo cinematográfico y que posteriormente ese modelo cultural lo retomarían directores del llamado cine de oro mexicano.

3.1 Influencia del muralismo.

S.M. Eisenstein lograría sintetizar diferentes artes en sus obras fílmicas donde se encuentran elementos literarios, teatrales arquitectónicos y escultóricos pero lo que se enfatizaría más como recurso de expresión de sus ideas sería el dibujo y la pintura sobre todo en la película inconclusa *¡Qué viva México!*, donde cada novela o episodio de la cual se compone, forman una combinación de frescos, con gran carga ideológica y artística, donde toma una singular importancia el fragmento “Maguey”.

¹ Antoine Prost. *Op.cit.* P.151-150

Ya anteriormente se comentó el acercamiento que tuvo nuestro director con México, donde la historiografía tradicional mexicana ocupó un lugar muy importante para la creación del guión de *¡Que viva México!*, aunado a esto hay que señalar la inspiración de que fue objeto el muralismo en la manifestación artística de S. M. Eisenstein a su llegada a México.

Durante los primeros años de haberse introducido el cine en México, este se apoyó de las manifestaciones artísticas decimonónicas como el costumbrismo, el naturalismo, el romanticismo y el realismo para llevar a la pantalla grande parte de la percepción de la realidad mexicana. Después de la revolución mexicana y con el llamado cine de argumento, aproximadamente para 1917, las historias proyectadas buscarían un sentido de pertenencia, la necesidad el sentimiento de ser parte de algo o alguien como la familia, la comunidad, la patria como elementos de integración, arraigo y aceptación hacia una nación que estaba experimentando una ruptura social, de igual forma ese nacionalismo se encontraría en la vinculación a un pasado que proyectaría el reconocimiento para que no hubiera confusión con otro país, el renacimiento hacia el estudio de las culturas indígenas tomarían nuevamente importancia, ya desde los tiempos anteriores a la independencia también formaron parte del llamado nacionalismo criollo, demostrando una creación netamente americana y sin la utilización de elementos externos, y en la conformación de valores civiles, sociales, religiosos y artísticos en su máximo desarrollo acompañarían en todo momento a la historia de México como un ejemplo cultural de identidad.

Quien impulsaría este nacionalismo sería José Vasconcelos, al convertirse en Secretario de Educación Pública durante el gobierno de Álvaro Obregón hacia 1921, siendo uno de sus objetivos la instrucción del pueblo mexicano y ocupando como base las manifestaciones artísticas, principalmente la pintura. A través de grandes espacios como los murales, pretendió llevar de forma didáctica y estética los grandes pasajes de la historia de México. Quienes llenarían de color, de vida y de gran expresión social a esas grandes paredes con figuras delineadas se encuentran: Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Roberto

Montenegro entre otros conformando así la Escuela Mexicana de Pintura o del muralismo.

Los muralistas tendrían muchos puntos de coincidencia: fueron personas nacidas generalmente en la penúltima y última década del siglo XIX, entre los años de 1883 y 1896; por su afición al dibujo, al color e interesados por su perfeccionamiento y cuando contaban aproximadamente entre diez y quince años entraron a la Escuela Nacional de Bellas Artes en la ciudad de México, ya que provenían del interior de la república: David Alfaro Siqueiros de Chihuahua, Diego Rivera de Guanajuato, Roberto Montenegro y José Clemente Orozco de Guadalajara.

Al momento de su llegada a la capital en los primeros años del siglo XX, el país experimentaba la quinta reelección de Porfirio Díaz pero ya con toques de movimientos liberales en contra de la dictadura, como la fundación del periódico *Regeneración* por los hermanos Flores Magón y la formación del club Liberal de Ponciano Arriaga que organizó el Primer congreso de clubes liberales en San Luis Potosí, pero por ser contrarios al régimen sus integrantes fueron perseguidos y tuvieron que huir a Estados Unidos, creando en 1906, El Partido Liberal Mexicano, el proyecto político que presentaban era principalmente una mejor condición de vida para trabajadores y peones y una educación laica y gratuita, aunado a esto los acontecimientos de la declaración en huelga en dos empresas extranjeras, la de los mineros de Cananea en Sonora y los obreros en la compañía textil de Río Blanco en Veracruz, que ya estaban preocupados por la manera injustificada de explotación laboral a la que eran sometidos; la forma en que fueron disueltas ocasionó aún más las inconformidades hacia Díaz .

Para 1908 se publican en México y simultáneamente en el *Pearson's Magazine* de Estados Unidos, las declaraciones del presidente Díaz al periodista James Creelman. En ellas se señalaba que México ya estaba preparado para la democracia y manifestando al mismo su agrado por la formación de partidos políticos que participaron en las elecciones, ante lo dicho por Díaz surgieron publicaciones a fin de fomentar los derechos de los ciudadanos en cuanto a la elección y voto de sus gobernantes, como fue el caso de la obra de Francisco I.

Madero titulado *La sucesión presidencial* de 1910, que junto con la creación del partido antireeleccionista se designa candidato a la presidencia. Durante las elecciones de 1910 se declara como presidente a Porfirio Díaz y como vicepresidente a Ramón Corral por el período de 1910 a 1916. Mientras tanto Madero es aprehendido en Monterrey por incitar a la rebelión por las autoridades porfiristas, pero logra escapar a Estados Unidos donde da a conocer el Plan de San Luis Potosí y con su lema *Sufragio efectivo no reelección* desconocía al gobierno de Díaz e impulsaba al pueblo a lanzarse en armas el 20 de noviembre de 1910 y asumiendo el carácter de presidente provisional de México. Mientras estos sucesos se llevaban a cabo en el norte del país, la capital estaba de festejo ante la conmemoración del centenario de la independencia por el círculo de Díaz, y la inauguración de la Universidad Nacional. De esta manera comenzaba el movimiento armado al que poco a poco se irían sumando a las filas personajes como Emiliano Zapata, Francisco Villa, Pascual Orozco y Ambrosio González entre otros. Ante estas sublevaciones sociales el aparato militar porfirista fue incompetente, por lo que Díaz firma en el tratado de Ciudad Juárez su renuncia a la presidencia y parte en exilio hacia Francia. Para 1911 Madero hace su entrada triunfal a la capital mexicana y es electo presidente.

México después de estos acontecimientos presenciara durante varios años una ruptura política, económica y social pero también cultural porque la crisis ahondara en el ámbito artístico, sobre todo en la Escuela Nacional de Bellas Artes que como dijimos anteriormente un grupo de artistas se inscribirá con la inquietud de formación estética, pero se verá desvanecida al declararse en huelga en 1911 sobre todo por los métodos de enseñanza aplicados, algunos abandonarán las aulas y se sumarán al movimiento armado y otros emigraran a Europa para continuar sus estudios de arte como fue el caso de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Roberto Montenegro, que en sus recorridos por París, Roma, Holanda y Bélgica aprenderán elementos del arte vanguardista y contemporáneo, como el expresionismo que tomó toda clase de perspectiva y líneas para la manifestación de pensamientos y sentimientos, el fauvismo que se caracterizó por el empleo de colores agresivos y violentos con utilización de objetos de manera sólida; y no se

puede dejar de lado al cubismo donde las formas geométricas son la razón de ser de esta tendencia artística. Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros incursionaron en el cubismo mediante el espacio y la perspectiva, y la creación de las naturalezas muertas, el paisaje y los retratos de lo aprendido por la escuela de París.²

Mientras México pasaba por un conflicto social interno en la segunda década del siglo XX, el viejo mundo por su parte era testigo de una guerra mundial, donde la sombra del expansionismo y la ambición de naciones poderosas oscurecían el ambiente político, económico y social de los países europeos, esto fue motivo de reflexión para los artistas europeos del momento, donde por cierto se encontraban envueltos en esos acontecimientos nuestros artistas mexicanos, las ideas, sentimientos y pensamientos en muchos de ellos tomarían un color revolucionario o de liberación y un refugio para su expresión será la misma naturaleza donde el paisaje será un tema recurrente y preferido.³ Cabe mencionar también que el triunfo de la revolución rusa con las ideas marxistas complementarían su visión de los fenómenos sociales presentados hasta el momento.

Después de su experiencia artística por Europa, los pintores mexicanos volverían a México entre 1920 y 1921, múltiples espacios en edificios públicos los estaban esperando para ser envueltos por el color, la vida cotidiana, el patriotismo y nacionalidad mexicana, con el patrocinio de José Vasconcelos. Se comenzaba así el llamado muralismo en los grandes espacios arquitectónicos de la Escuela Nacional Preparatoria en San Ildefonso, en la Secretaría de Educación Pública, el Palacio Nacional, el de Cortés, y el de las bellas artes, así como en la escuela de agricultura en Chapingo, entre otros edificios.

Para 1922 se forma el sindicato de pintores y escultores donde a través de un “Manifiesto” los artistas expresaron sus proposiciones respecto a su trabajo, entre las que sobresalen:

“Socializar el arte.

“Destruir el individualismo burgués.

² “La escuela de París”, *Historia del Arte*, Raymond Cogniat. México. Salvat editores.1979. P. 50

³ *Ibidem*. P. 53

“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.

“Siendo este momento histórico, de transición de un orden decrepito a uno nuevo, materializar un arte valioso para el pueblo en lugar de ser una expresión de placer individual⁴

La historia de México fue el común denominador de los temas generales plasmados en los muros cuya representación estuvo conformada por líneas, perspectivas, colores e ideología social, cada pintor daría su propuesta de la realidad mexicana hilándose con el pasado, el mismo Rivera comentará sus aspiraciones:

Tenía la ambición de reflejar la expresión esencial, auténtica de la tierra. Quería que mis obras fueran el espejo de la vida social de México como yo la veía y que a través de la situación presente las masas avizoraran las posibilidades del futuro. Me propuse ser... un condensador de las luchas y aspiraciones de las masas y a la vez transmitir a esas mismas masas una síntesis de sus deseos que les sirviera para organizar su conciencia y ayudar a su organización social⁵

Dentro de las ideas expresadas por el pintor guanajuatense, en sus obras artísticas se nota la influencia de Carlos Marx respecto a la conciencia de clase, la cual a decir del teórico alemán permite conocer el origen, desarrollo y situación de una clase social determinada y así promover la lucha en contra de aquellas clases que se opongan a sus intereses.

Para José Clemente Orozco el arte expresado en los muros no era otra cosa que la anarquía, las causas y efectos de una personalidad aún no definida de los mexicanos.⁶ Mientras que para David Alfaro Siqueiros, el espacio artístico se presentó como una amplitud de los principios ideológicos y de connotaciones políticas.

Pero en la uniformidad pictórica de la historia mexicana, sobresalieron elementos fundamentales como el reconocimiento nacional, popular y

⁴ José Clemente Orozco. *Autobiografía*. México. Era. 1981. p. 67-68

⁵ Expresión de Diego Rivera citado por Carlos Monsiváis, *op.cit*, p. 1423

⁶ José Clemente Orozco. *Op.cit*. p. 73

revolucionario, el arte en México hacia 1920, comenta Orozco, “Llegaba a su máximo furor por la plástica del indígena actual. Fue cuando empezó a inundarse México de petates, ollas, huaraches, danzantes de Chalma, sarapes, rebozos y se iniciaba la exportación en gran escala de todo esto. Comenzaba el auge turístico de Cuernavaca y Taxco”⁷.

Las obras de los muralistas mexicanos atrajo la atención de propios y extraños hacia el conocimiento del país, sumándose ante esto la publicación de revistas que llegaban al extranjero, tal es el caso de *Mexican Folkways* editada por Diego Rivera donde se hacía la descripción de las tradiciones populares y costumbres de México, dicha publicación llegó a manos de Serguéi M. Eisenstein cuando visito Estados Unidos en el año de 1930, ya cuatro años antes se había establecido un acercamiento entre el director ruso y el pintor mexicano y se reafirmaría más cuando al estar en Hollywood, recibiría una invitación para conocer México y realizar la película *¡Que viva México!* en el año de 1931.

El recorrido que hizo Eisenstein y sus colaboradores por México, le permitió a nuestro director elaborar ideas para la conformación de su obra fílmica y quienes complementarían esos pensamientos de forma estética a decir de los historiadores del cine mexicano serían propiamente los pintores y muralistas sobresalientes de la época como Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Pablo O’Higgins y Roberto Montenegro, quienes se aproximaron al creador del *Acorazado Potiomkin* para compartirle sus experiencias acerca de los elementos nacionalistas. Posiblemente hubo una identificación por las ideas marxistas que profesaban ambos y el haber vivido la experiencia de una revolución y la liberación de ideas a través de los recursos visuales como la pintura y el cine, también lo haría Adolfo Best Maugard, este último fue inspector por parte del gobierno de lo que realizaban los rusos por territorio mexicano.

El fragmento “Maguey” del filme *¡Que viva México!* constituye un ejemplo de las influencias artísticas mexicanas sobre las imágenes en movimiento del cineasta ruso, quien retomaría su práctica del dibujo al contemplar la tierra azteca y de

⁷ *Ibidem*, p. 59

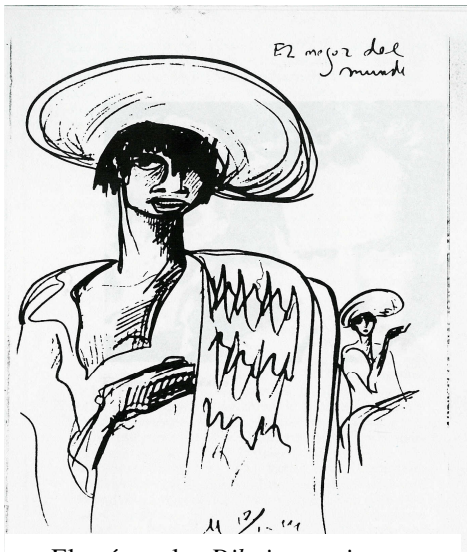
hecho esto último lo consideraría como la base de su composición fílmica aunque reconociendo la labor de Rivera, de lo cual nos comenta:

En México como ya he dicho, empecé a dibujar de nuevo. Y de una manera linealmente correcta. En eso había una influencia no tanto de Rivera, quien dibujaba con trazos gruesos y discontinuos, diferentes de mi querida línea “matemática” capaz de todas las variedades de expresión que ella consigue con el movimiento cambiante de contornos ininterrumpidos [...] Aquí repito, la influencia no es tanto de Diego Rivera, aunque de una manera clara y en cierta medida él es la síntesis de todos los tipos del primitivismo mexicano: desde los bajorrelieves de Chichén Itzá, a través de los juguetes primitivos y los decorados de sus utensilios, hasta las inimitables ilustraciones que hizo José Guadalupe Posada para las hojas con canciones callejeras.

La influencia es más bien de esos primitivos, a los que durante 14 meses palpo con mis manos, miro con mis ojos y por los que camino con mis pies.

Y, tal vez, incluso más de la asombrosa estructural lineal del paisaje mexicano de increíble pureza, del traje blanco y cuadrangular del peón, de los contornos redondos de su sombrero de paja o de los sombreros de fieltro de los dorados⁸

Eisenstein logró llevar el dibujo al cine, las líneas delgadas a lápiz en la figura del peón Sebastián de Tetlapayac quedaron totalmente retratadas en las imágenes en movimiento del fragmento “Magüey”, como a continuación se muestra:



El peón en los *Dibujos mexicanos inéditos* de Eisenstein.



El peón en “Magüey”, *Mexican Fantasy*
0:44:43

⁸ S. M. Eisenstein. *Yo memorias ...*, p. 146

El cineasta ruso a través del fragmento “Maguey”, nos invita a conocer su creación artística mediante las representaciones nacionalistas tan socorridas por los muralistas mexicanos:

El maguey.

En un primer momento tenemos la iconografía del maguey, palabra que permitió el nombre de una de las novelas de la película *¡Que viva México!*, el hecho de ser una planta tan característica del campo mexicano y sobre todo el líquido embriagante que, conducido a través de los siglos a la expresión de alegrías, risas y pasiones desenfrenadas de las personas, fue motivo de su razón de ser en los muros.

Eisenstein lo llamó “enorme cactus” de las tierras desérticas de los llanos de Apan, posiblemente primer contacto visual que el ruso tendría con esta planta será con las imágenes de José Guadalupe Posada en la revista *Mexican Folkways*.

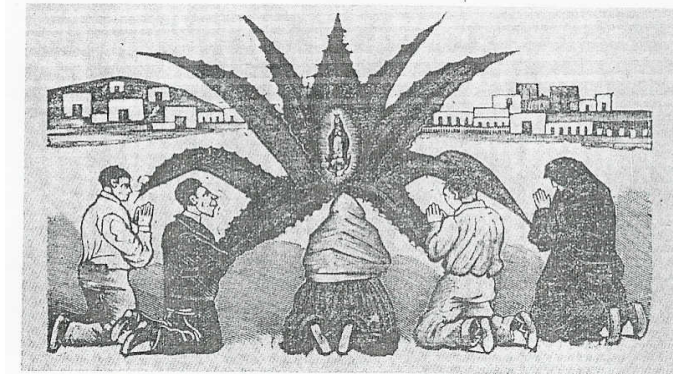
Por su parte Carlos Monsiváis comenta que Rivera “pinta sus murales a base de la savia del maguey”⁹ un recurso indígena que servía perfectamente como aglutinante del color, que ha permitido la conservación hasta nuestros días de frescos teotihuacanos, mayas y aztecas.

Otro pintor que estaría cerca de Eisenstein durante las filmaciones fue Pablo O’Higgins, artista que se caracterizó por sus dibujos de magueyes, a quienes consideraba como un enigma milenario, según Carlos Montemayor “O Higgins no pasa por alto, en el campo mexicano, la presencia de esta planta. No la explica, no la celebra; solo muestra su elegancia y condición huraña; la registra con la propia contundencia que ella tiene, con la perseverancia con que acompaña nuestros campos”¹⁰

De esta forma se presentan las diferentes composiciones de los magueyes de acuerdo a los artistas mexicanos y la de Eisenstein:

⁹ Carlos Monsiváis, *op.cit*, p. 1420

¹⁰ Carlos Montemayor, *los magueyes de ...* p. 19



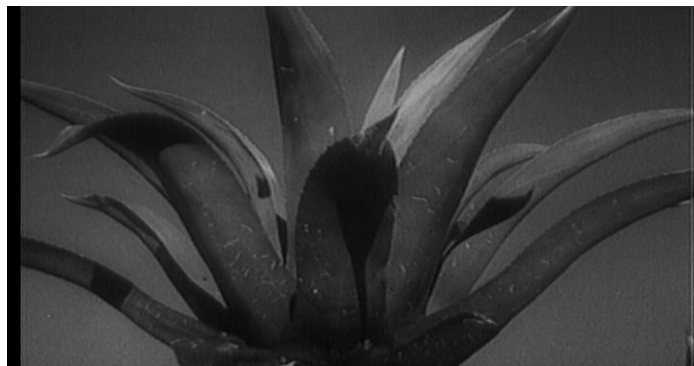
El Maguey, grabado de José Guadalupe Posada.



Diego Rivera y su maguey. Foto tomada de la planta baja de la Secretaría de Educación Pública.



El maguey de Pablo O'Higgins. En la obra *los magueyes* de Carlos Montemayor.

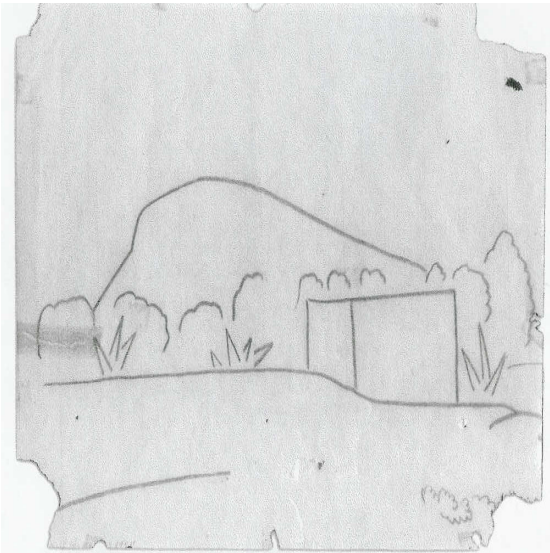


Eisenstein y su "Maguey" en la película *¡Que viva México!*, *Mexican Fantasy*, "Maguey" 0:13: 10.

El paisaje:

Un tema preferido por los pintores mexicanos, tanto en bocetos, dibujos y murales fueron los paisajes, siendo complemento también en la estética del fragmento “Maguey” del cineasta ruso.

Estas composiciones pictóricas retrataron la belleza de la naturaleza de México: los volcanes, las montañas, las planicies, los llanos, que junto a árboles, plantas, figuras humanas o animales, podemos establecer una comparación en relación a los tamaños entre todos los elementos y crear así una sensación de profundidad y perspectiva; tanto en la pintura como en el cine, los paisajes fueron bellas postales mexicanas.



Boceto de Pablo O'higgins, titulado *El cerro* con fecha de 1924 e incluido en la obra de Carlos Montemayor.



Eisenstein encuadra el volcán Popocatepetl con los magueyales de los llanos de Apan en Hidalgo en 1931. *Mexican Fantasy*, “Maguey” 0:13:14

Clases antagónicas.

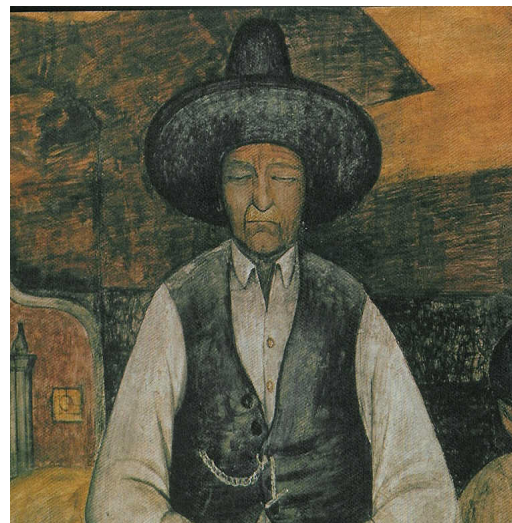
Un punto de encuentro entre las ideas de Eisenstein, Rivera, Orozco y Siqueiros fueron los procesos históricos por los que atravesaron; como se mencionó anteriormente tanto los mexicanos y el cineasta de Riga, vivieron las causas que provocaron por un lado la revolución mexicana y por el otro la revolución rusa y ambas para derrocar a gobiernos tiránicos.

Sus ideas estaban basadas en la teoría marxista de donde extrajeron los conceptos socialistas de la conciencia y lucha de clases así como la propiedad de los medios de producción, de quiénes son los dueños y los que tienen que vender su fuerza de trabajo para poder sobrevivir, generándose así la explotación social, estos aspectos quedaran representados en las imágenes de las haciendas como unidades productivas de explotación donde el antagonismo entre los hacendados y peones se exponen abiertamente a través de las actitudes retratadas de arrogancia y sumisión, creando así una preocupación por este fenómeno social.

Los hacendados:



Un hacendado de Tetlapayac. *Mexican Fantasy* "Maguey" 1:01:27.



Detalle de *El capataz*, hecho en 1923 por Diego Rivera. Foto tomada de la planta baja de la Secretaría de Educación Pública, México.

Los peones:



Los peones en la hacienda de “Maguey”, entonando *el alabado* según S. M. Eisenstein. *Mexican Fantasy*, “Maguey” 0:11:26



Bocetos de los peones en *dibujo smexicanos inéditos* de Eisenstein.



Una de las imágenes iniciales de “Maguey”, donde Eisenstein. Muestra la parte cruda de la realidad mexicana. Los pies terrosos de los peones y cuyos guaraches los protegen de la constante explotación del hacendado. *Mexican Fantasy*, “Maguey” 0:11:21

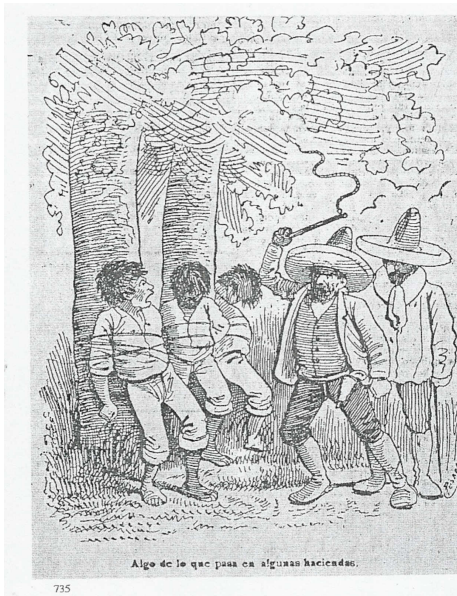


Detalle del *Campesino*, obra de Diego Rivera hecha en 1923. Foto tomada de la planta baja de la Secretaría de Educación Pública. México.

Las costumbres en la hacienda:

S.M. Eisenstein nos deja ver algunos aspectos de lo que pasaba en la hacienda mexicana en los tiempos de Porfirio Díaz y los trajo a su contexto a través de las imágenes en movimiento, desde el maltrato a los peones hasta el colorido folklórico y popular representados en los personajes como los sombreros, los huaraches, los rebozos, las camisas y pantalones de manta, y los singulares sarapes que posiblemente fueron su inspiración para decir que su cine en México era como un “sarape” de colores.

Lo mismo se representará lo popular de la fiesta cuya imagen clave es el torito, que la extracción del pulque en los océanos de magueyes de la hacienda y todo con una clara influencia de los muralistas mexicanos, sobre todo de Diego Rivera, que al respecto Eduardo de la Vega Alfaro comentaría: “El episodio Maguey iba a estar dedicado al gran artista guanajuatense”¹¹ Eisenstein expone, con su obra fílmica “Maguey”, una visión catastrófica de la vida de los mexicanos pero con su estética deja ver lo sutil y dulce del pueblo de México, como se presenta a continuación:



Grabado de José Guadalupe Posada sobre “lo que pasaba en algunas haciendas”.



Eisenstein y su representación de “lo que pasaba en algunas haciendas” así como su inspiración en Posada. Fragmento “Maguey”. *Mexican Fantasy* “Maguey” 1:18:52.

¹¹ Eduardo de la Vega Alfaro. *Op.cit.* P. 32

El colorido folklórico de “Maguey”:

El torito.

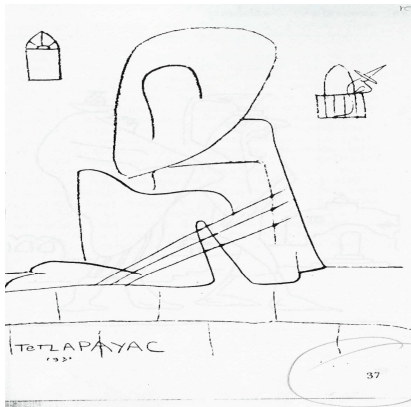


El torito en la fiesta de la hacienda de Tetlapayac. *Mexican Fantasy*. “Maguey” 0:53:50.



El torito de Diego Rivera, hecho en 1923. Foto tomada de la planta baja de la Secretaría de Educación Pública.

El singular sarape:



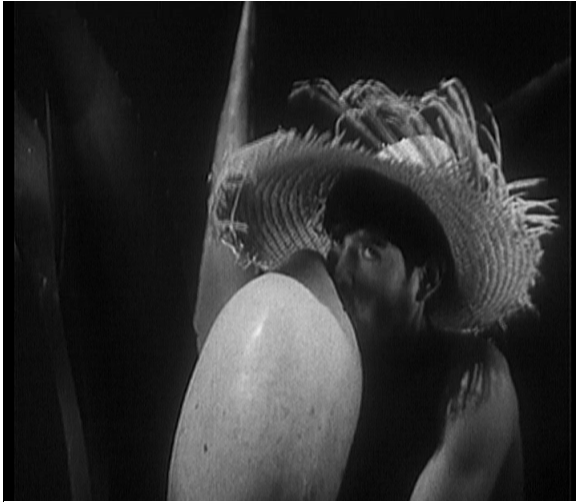
Boceto del peón con su sombrero y el sarape en Tetlapayac. Este último fue uno de los elementos visuales que llamaron la atención del cineasta ruso por toda su representación. *Dibujos mexicanos inéditos* de Eisenstein en 1931.



El sarape arrojando a *los campesinos* de Rivera. Foto tomada de la planta baja de la Secretaría de Educación Pública.

La extracción del pulque:

La principal actividad de la hacienda de Tetlapayac fue la extracción del pulque, Eisenstein se sumó a los extranjeros que describieron esta actividad practicada desde tiempos precolombinos, un ejemplo de la nacionalidad mexicana y también de los murales mexicanos.



Eisenstein con primeros planos y abiertos, nos muestra con movimiento la extracción del aguamiel del agave atrovirens en “Maguey”. Tal como lo hicieron los pintores mexicanos. *Mexican Fantasy*. “Maguey” 0:13:50



Como el renacimiento de las culturas indígenas, Rivera plasmó sus milenarias costumbres como la generación del pulque. Foto tomada de los murales de Palacio Nacional. México.



Un plano general del “enorme cactus” de Eisenstein. *Mexican Fantasy*. “Maguey” 0:13:40.

La mujer:

Eisenstein retrata a María, como aquella mujer de principios del siglo XX. Ella es un cúmulo de sentimientos encontrados, primeramente por su ilusión a la felicidad al lado del ser amado, para después invertir la historia a la desilusión y ser envuelta por un collar de lágrimas por la ausencia del amor.



La mujer en los *magueyes* de Pablo O'Higgins



Entre los magueyales, María busca a su amado Sebastián. *Mexican Fantasy*. "Magüey" 1:22:30

La estética de cine utilizada por Eisenstein en "Magüey", permitió crear una unidad compuesta por el ritmo, el espíritu y la forma de ser de los mexicanos en quienes sus miradas tienen algo singular y que el cineasta tomó en cuenta y que son motivo del siguiente apartado.

Los elementos artísticos arriba mencionados, son un claro ejemplo de cada toma, cada plano, cada objeto puesto en escena tiene una razón de ser, pero en eso mucho influye el contexto histórico, político y social en que se está inmerso.

3.2 Las miradas estéticas.

En el cine se puede oír no sólo lo que un hombre dice sino también lo que piensa. Y ocurre que, a menudo, piensa cosas distintas de las que dice. Y el cine descubre ese universo interior del ser humano mucho mejor de lo que se pueda percibir escuchando lo que dice.
Gregory Alexándrov.¹²

Son dos los aspectos relevantes para estudiar las miradas estéticas dentro del trabajo cinematográfico de Eisenstein. Por un lado los conceptos creados del cine soviético de vanguardia y por otro la influencia del pintor mexicano Alfredo Best Maugard.

Primeramente hay que considerar que ante el triunfo de la revolución rusa, se dio la génesis del cine soviético de vanguardia que vio entrar a sus filas al director S. M. Eisenstein y cuyo contexto ha sido mencionado anteriormente, pero es necesario apuntar que una de las esencias teóricas de este cine, es la generación de las ideas de manera visual. Al mismo tiempo que invitaba al intelecto del espectador a ser parte de las historias proyectadas, de aquí que los representantes de este cine hicieran una diferencia entre el cine comercial y cine intelectual, tal como lo apunta nuestro director:

La forma **descriptiva** convencional del cine lleva a la posibilidad formal de una especie de razonamiento fílmico. Mientras el cine comercial dirige las **emociones**, el cine intelectual ofrece al mismo tiempo la posibilidad de apoyar y dirigir todo el **proceso de pensamiento**. [...] con estos dos experimentos realizamos el primer paso, embrionario, hacia una forma completamente nueva de expresión cinematográfica: hacia un cine puramente intelectual,

¹² Luda Schnitzer. *Op. Cit*, P. 47.

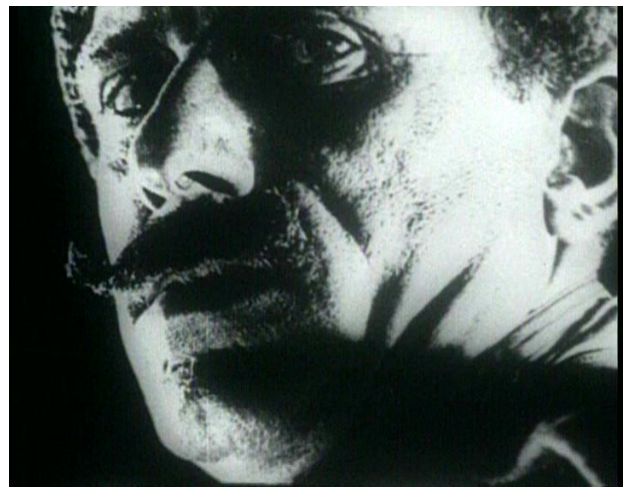
liberado de los límites tradicionales, capaz de expresar en forma directa ideas, sistemas y conceptos sin necesidad de transiciones y paráfrasis. Incluso podemos alcanzar una **síntesis**

de arte y ciencia. Esta sería la definición adaptada a nuestra nueva época en el campo del arte. Esta sería la justificación de Lenin, según el cual <<el cine es la más importante de todas las artes>>¹³

De acuerdo a lo anterior, uno de los recursos utilizados por nuestro director en todo su trabajo cinematográfico fueron los primeros planos, enfocando principalmente los ojos de los personajes dejando como tarea al espectador, la interpretación de las expresiones en cada mirada representada, y lograr poner en práctica “el proceso de pensamiento” según el tipo de historia presentada en sus obras fílmicas como *El acorazado Potiomkin* y *Octubre* donde se ve la intensidad, el impulso, brillo, coraje, repudio y cólera, como reflejó de la experiencia de una ruptura social como fue la revolución de 1917, que culminó con el triunfo de los bolcheviques. A continuación se muestran algunos ejemplos:



Primer plano de la pobreza rusa, la mirada de esta mujer, esta enfocada hacia el suelo como representación de sumisión. *Octubre* 0:05:36



Mirada de un soldado zarista, quizá demostrando una reacción de frialdad ante la oposición bolchevique. Eisenstein en *Octubre* 0:23:50

¹³ S.M. Eisenstein “La dialéctica de la forma cinematográfica” en *Cine Soviético...*, p. 202-203.



Expresión de euforia de un marinero en. La imagen muestra su coraje contra los altos mandos del barco. *Acorazado Potiomkin* 0:23:23.



Primer plano integrado en la escalera de Odesa, uno de los episodios del *Acorazado Potiomkin*. Ira e histeria se complementan en esta mirada de una madre que ve como atropellan a su hijo en la famosa escalera de Odesa. *Acorazado Potiomkin* 0:48:44.

Una mirada tiene como propósito centrar la atención en aspectos relevantes de la vida cotidiana, por lo cual nuestro director en forma estética lleva a cabo esta forma de presentar una atención determinada y como herramienta indiscutible a través de la pantalla del cine silente ruso soviético.

Este recurso de las miradas se sumará a las características fílmicas de Eisenstein en el *Acorazado y Octubre*, pero también en su obra inconclusa *¡Que viva México!*

Ya anteriormente mencionamos la influencia de los muralistas mexicanos en la estética del episodio "Maguey" sin embargo es de apuntar en este apartado de miradas estéticas, el acercamiento que tuvo el cineasta ruso con otro pintor mexicano de la época que también aportó un aspecto a la creación artística de *¡Que viva México!*: Alfredo Best Maugard.

En el momento en que llega Eisenstein a México a finales de 1930, inmediatamente Best Maugard se puso en contacto con el cineasta ruso debido a que fue designado tanto por la Secretaría de Gobernación y de Educación del gobierno mexicano para inspeccionar y vigilar la filmación y el recorrido que hacían los rusos por el territorio mexicano debido a algunos inconvenientes que los perseguían desde su llegada a Estados Unidos por su filiación socialista como por ejemplo filtrar ideas soviéticas dentro de la población mexicana. La inspección y asesoría del pintor mexicano de los lugares y las costumbres de los mexicanos fue uno de los factores determinantes en la realización de la película.

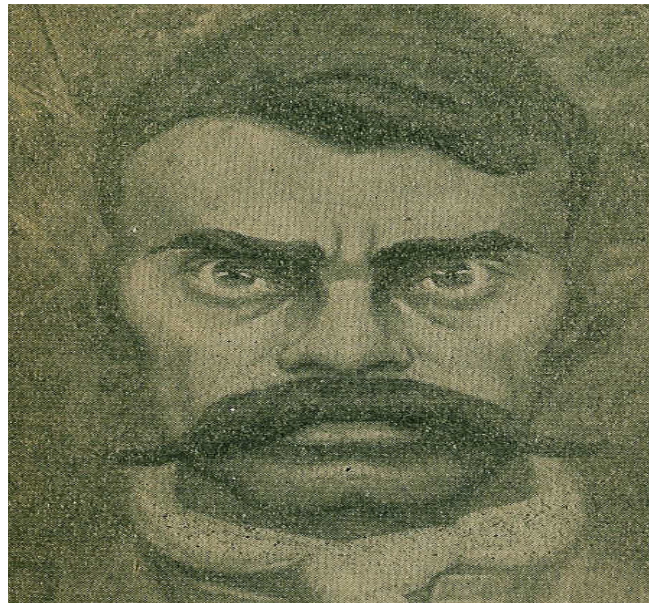
Best Maugard también formó parte de los artistas que desarrollaron plenamente su trabajo estético en las primeras décadas del siglo XX en México. El haber trabajado con el antropólogo y creador del particularismo histórico Franz Boas le permitió acercarse a la vida cotidiana de los pueblos antiguos mediante los dibujos de vasijas, estas experiencias le permitieron por una parte el acercamiento hacia la historia cultural y por otra, tomar los elementos indispensables para lo que será su obra artística *El método del dibujo* donde las líneas quebradas, onduladas, arqueadas, en zigzag, cortas y rectas, el círculo y el espiral serán los motivos de inspiración.

Pero uno de los aspectos estéticos de relevancia en la figura de Maugard fueron los ojos en sus creaciones plásticas que se caracterizaron por la profundidad emocional y expresión artística de las miradas nacionales como parte del arte propio de México, sobre su interés por plasmar lo anterior, él nos comenta “

Despertar nuestra propia personalidad dentro de sus amplias fronteras, forjando un arte nacional al cual tenemos derecho como todos los pueblos, pues tenemos una gran tradición y una magnífica base para ello...Nuestro movimiento a favor del arte popular... Asimilando los principales elementos del arte nacional, irá éste, poco a poco, evolucionando y con el tiempo alcanzará la cima como nueva expresión artística que, a no dudarlo, habrá de ser verdaderamente grande por su fuerza y por su originalidad [...] Es ya hora de que veamos claro y haciendo a un lado convencionalismos ridículos nos pongamos a estudiar este arte,

tratando de comprenderlo, de sentirlo y de amarlo sólo así podremos hacer arte propio...lo que puede hacerle muy superior al arte de otros países.¹⁴

Las miradas de Manguard se proponen como un símbolo de vida donde las pasiones, emociones y sentimientos están proyectados y enmarcados por el elemento de la seguridad.



Zapata
La mirada en la obra de Best Manguard

Estos aspectos estéticos del pintor mexicano posiblemente reafirmarían lo ya trabajado por Eisenstein en cuanto a sus miradas y quedaría proyectado en la obra fílmica de "Maguey" donde los ojos parecen decir lo vivido en la hacienda de Santiago Tetlapayac como se muestra a continuación.

¹⁴ Alfredo Best Manguard citado en *8 pintores mexicanos* por Alfonso de Neuvillate. México. Cuadernos de lectura popular. Serie la Honda del espíritu. 1967. P. 61



Mirada de un peón de la hacienda, la observación hacia un punto fijo fue característica en la representación estética de Eisenstein. *Mexican Fantasy*. "Maguey" 0:31:10



La imagen representa a Sara, la hija del hacendado, lo mismo la sutileza en sus ojos. *Mexican Fantasy*. "Maguey" 0:47:09



La muerte, fue uno de los temas recurrentes en Eisenstein, aquí se representa con el rostro apacible de Sara, después de ser alcanzada por una bala de los peones entre los magueyales. *Mexican Fantasy*. "Maguey" 1:10:35



Imagen de la mala suerte de María, representada a través de esta mirada de un huésped de la hacienda. *Mexican Fantasy*. "Maguey" 0:51:00



A través de esta expresión visual, un amigo de Sebastián espera su trágico destino, ver pasar sobre su cabeza las herraduras de los caballos ante su rebeldía presentada frente a los dueños de la hacienda. *Mexican Fantasy*. “Magüey” 1:20:06.



Como si fuera un fresco o una tarjeta postal, los peones de la hacienda de Tetlapayac miran hacia un punto desconocido. *Mexican Fantasy*. “Magüey” 1:23:58.

Tanto en los ojos de las pinturas de Best Maugard como en las miradas cinematográficas de Eisenstein se produce una atmósfera de enigmas y sensaciones que permite ir más allá de la imaginación en lo plasmado en los rostros nacionales como reflejo del alma y espíritu de los mexicanos.

Conclusiones.

A través de signos y modelos culturales se pueden establecer diversas representaciones cuyo significado está inscrito en diversas manifestaciones artísticas, en este caso el cine no es la excepción puesto que se genera como un medio y recurso con lenguaje propio para la proyección de ideas e interpretaciones ya sea de un individuo o de una colectividad y donde las intenciones de quienes las realizan van muy implícitas de acuerdo a un contexto histórico determinado.

Es importante señalar que a lo largo de este estudio se observó a la ideología marxista-leninista como una forma de retratar la realidad y como punto de encuentro para diferentes representaciones culturales donde S. M. Eisenstein fue parte de un grupo de intelectuales y hombres ilustres que entendieron su momento histórico y buscaron diversas formas y maneras de materializar sus ideas, conceptos e interpretaciones de las rupturas sociales por las que atravesaba el mundo a principios del siglo XX, algunos de ellos manifestaron su sentir a través de las imágenes en movimiento como los que integraron el cine soviético de vanguardia como resultado de la revolución rusa; otros utilizaron la pluma para describir plenamente lo sucedido en un movimiento armado donde las causas desarrollo y consecuencias fueron elementos importantes para conformar parte de una historiografía, así mismo otros ocuparon colores, texturas y grandes paredes de edificios públicos para expresar su sentimiento nacionalista; constituyendo así un círculo de conocimiento de una misma ideología pero con experiencias individuales que forman parte de la historia cultural.

El séptimo arte fue utilizado por Eisenstein para denotar su formación ideológica, y muchos de los signos y modelos ocupados en sus obras fílmicas resultan de la suma de recuerdos de la infancia, textos leídos, y de las teorías que sobre el cine él aportó a la humanidad.

El modelo cultural utilizado dentro de la creación fílmica de Eisenstein fue la hacienda cuya función económica, política y social ha sido descrita en las páginas de los libros de historia de México, esto ha permitido que se generen diversas representaciones de nuestro objeto de estudio, particularmente se revisó a lo largo de este análisis, la interpretación de esta unidad productiva realizada por el cineasta ruso en su episodio “Maguey” de la película ¡Que viva México!

Eisenstein hace un retrato de la hacienda de Santiago Tetlapayac como una unidad productiva autosuficiente de explotación, “Maguey” es el marco para presentar las condiciones que prevalecieron en la época de Porfirio Díaz a partir de su contexto de realización concretamente el año de 1931.

Sobre esta base hay que señalar tres elementos principales que conformaron la visión de nuestro director sobre la hacienda:

Primeramente su experiencia personal de haber participado en una revolución social cuyo fin era desaparecer un gobierno tiránico así como los conceptos básicos del marxismo como una ideología predominante de su época y que llegó a rebasar fronteras.

En segundo lugar la lectura que hizo nuestro director de la historiografía nacional y de lo que pasaba en algunas haciendas antes de los movimientos rebeldes de 1910, la visión tradicional y catastrófica esta reflejada en las imágenes en movimiento sobre el peón Sebastián y el hacendado este último como arquetipo de una tiranía primitiva.

Un tercer elemento lo conforma la estética de “Maguey” donde esta presente indiscutiblemente la influencia del muralismo mexicano, aquí Eisenstein logra en cada toma sintetizar los aspectos nacionalistas predominantes de la época como los paisajes, los retratos sociales, la vida cotidiana y el sentir de las personas a través de las miradas. Este último aspecto sin duda marcaría un patrón de las presencias nacionalistas en los directores y fotógrafos del cine mexicano después de 1930.

Para Serguéi Mijailovich Eisenstein el cine era el montaje donde cada toma tiene su razón de ser estableciéndose una dialéctica y un proceso de pensamiento y donde lo más importante es la impresión del espectador, y donde las imágenes en movimiento retratadas en "Magüey" se unen como los tejidos y colores de un sarape mexicano.

Fuentes de consulta

Bibliográficas

Bromm Juan. *Esbozo de historia universal*. México. Grijalbo. 1973.

Cine soviético de vanguardia. Madrid. Alberto Editor. Dirección de cinematografía. Cineteca Nacional.

Cogniat Raymond “La escuela de París” en *Historia del Arte*. México. Salvat editores.1979.

Cosío Villegas Daniel. *El porfiriato “Vida política interior” en Historia moderna de México*, parte segunda. México. Editorial Hermes.

Chartier, Roger. *Cultura escrita, literatura e historia*. México. FCE. 2000.

Dávalos Orozco, Federico. *Albores del cine mexicano*. México. Editorial Clío. 1996.

Eisenstein, S.M. *¡Que viva México!* 3ª, ed. México. Ediciones Era.1979.

_____. *Yo Memorias inmorales*. México. Siglo XXI.1991..

_____. *Dibujos mexicanos inéditos*. México. Cineteca Nacional. 1978.

García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano 1929-1937*. México. Universidad de Guadalajara. 1993.

_____. *Historia del cine mexicano*. México. SEP. 1986.

González Luis. “*El liberalismo triunfante*” en *Historia General de México*. T. 2. México. El Colegio de México. 1981.

Ginzbug Carlo. *El queso y los gusanos*. Barcelona para España y América Muchnik Editores. S.A. 1986.

Humboldt Alejandro de. *Ensayo político del reino de la Nueva España*, México, Porrúa, colección “Sepan cuantos...” no. 1973.

Katz, Friedrich. *De Díaz a Madero, orígenes y estallido de la revolución mexicana*. México. Era. 2004.

Leal, Juan Felipe y Huacuja R.Mario. *Fuentes para el estudio de la hacienda en México: 1856-1940*. México. UNAM. Facultad de Ciencias Políticas y sociales. 1990.

_____. *Campesinado, haciendas y Estado de México 1856-1914*. México. Era. 1982.

López Alcaraz, María de Lourdes. *Manual para investigaciones literarias*. México. UNAM-CAMPUS-ACATLAN. 2000

Martínez Marín Carlos. "La pirotecnia de las bellas y exquisitas invenciones del fuego" en *El arte efímero en el mundo hispánico*. México. UNAM. Instituto de investigaciones estéticas. Estudio de arte y estética 17. 1983.

Medin Tzvi. *El minimato presidencial: la historia política del maximato*. México. Era. 1985.

Meyer, Lorenzo. *Historia de la revolución mexicana 1928-1934. El conflicto social y los gobiernos del maximato*. México. El Colegio de México. 1983.

Monsivais Carlos. *Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX en Historia General de México*. T.2. México. El Colegio de México.1981.

Monterde José Enrique. *Cine, historia y enseñanza*. Barcelona. Editorial Laia. 1986.

Montagu Ivor. *Con Eisenstein en Hollywood*. México. Cine club Era.1976

Moreno de Tagle, Enrique "hacienda de México" en *Artes de México*. México. Año XIII, núm. 79/80.

Montemayor Carlos. *Los magueyes de Pablo O'Higgins*. México. Fundación cultural María y Pablo O'Higgins. A.C. 2004.

Neuville Alfonso de. *8 pintores mexicanos, de Velasco a Best Maugard*. México. 1967. (Cuadernos de lectura popular. Serie la Honda del espíritu).

Orozco, José Clemente. *Autobiografía*. México. Era. 1981.

Paz Octavio. *El laberinto de la soledad*. México. FCE. 2004.

Posada José Guadalupe. *Ilustrador de la vida mexicana*. México. Fondo Editorial de la plástica Mexicana. 1992.

Prescott, William. *Historia de la conquista de México*. México. Porrúa. 1997.

Rapisarda Guisi. *Cine y vanguardia en la Unión Soviética*. Barcelona. 1978.
(Colección comunicación visual).

Reflexiones sobre el oficio del historiador. México. UNAM. 1999.

Reyes, Aurelio de los. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México. Trillas. 2002.

_____. *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*. México. FCE. 1983.

Rioux Jean Pierre y Sirinelli Lean Francois. *Para una historia cultural*. México. Taurus. 1999.

Sadoul George. *Historia del cine a nivel mundial*. México. Siglo XXI.

Schitzer Luda. Et,al. *Cine y revolución*. Argentina, Ediciones de la flor. 1974.

Vega Alfaro, Eduardo de la. *La aventura de Eisenstein en México*. México. 1998.
(Cuadernos de la Cineteca Nacional. México. Nueva Época/ Número 6).

Hemerográfica.

Istor. Centro de Investigación y Docencia Económicas (CIDE). JUS. Trimestral. Primavera 2005.

Filmografía.

¡Que viva México! Dir. Serguéi M. Eisenstein. Producida por Upton Sinclair. 1931. 99 minutos.

Acorazado Potemkin. Dir. Seguéi. M. Eisenstein. Producida por Goskino (URSS). 1925. 69 minutos.

Octubre. Dir. Serguéi M. Eisenstein y G.V. Alexandrov. Producida por Sovkino of Moscow. 1927. 64 minutos.

S. M. Eisenstein. Mexican Fantasy. The lost masterpiece of a legendary artist. Dir. Oleg Kovalov. Producida por Sergei Selianov y Goskino of Rusia. 99 minutos.