



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN**

***¡QUE VIVA MÉXICO!*: ESTÉTICA FÍLMICA
EN CLAVE REVOLUCIONARIA**

**SEMINARIO TALLER EXTRACURRICULAR
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LIC. EN PERIODISMO Y COMUNICACION COLECTIVA**

PRESENTA

MARISOL SOFÍA YAÑEZ GARCÍA

ASESOR: MTRO. VÍCTOR MANUEL GRANADOS

Noviembre,2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

***A mi mamá, por sus incansables
horas de desvelo en sus días de
obrera, pero sobre todo por su labor
de toda la vida como madre y padre***

ÍNDICE

	Página
NOTA PRELIMINAR	4
PRÓLOGO	5
I SINFONÍA DE MÉXICO	9
Arte universal hecho en México	13
Cine revolucionario llega a tierra azteca	17
II “TOMAR” EL CIELO MEXICANO POR ASALTO	20
Mucho ruido y muchas nueces. De la teoría a la práctica	21
Calaca: Estructura del filme	26
“Arrieros somos y en el camino andamos”: ¿Quién protagoniza el filme?	33
“Cuando el río suena, agua lleva”: Lo que se oye en el filme	36
Desglose de secuencias por capítulo	37
III ENERGÍA REVOLUCIONARIA CON SABOR A PULQUE	46
Los de arriba y los de abajo: clases sociales dentro del filme	47
De la “Sandunga” a la “Soldadera”: voluntad revolucionaria de la mujer	51
“El valiente vive hasta que el cobarde quiere”: Opresión + Explotación + Insurrección	56
IV INTERTEXTUALIDAD: OTROS TEXTOS Y SU LENGUAJE REVOLUCIONARIO	64
EPÍLOGO	72
FUENTES DE CONSULTA	75
Textos de Eisenstein. Estudios sobre la película.	
Bibliografía complementaria. Otros documentos y videos	
ANEXO	77
“Al César lo que es del César”: Frases	
Ficha técnica y artística	

NOTA PRELIMINAR

La cantidad de escritos y referencias que existen a propósito del cine de Sergei Eisenstein, debe ser por mucho incalculable. Esto no ha impedido realizar un nuevo intento académico por esbozar otra visión más. El objetivo ahora es reflexionar, a partir del filme y más allá de él, sobre su naturaleza ideológica. Este trabajo recepcional es resultado del análisis realizado dentro del ciclo 2008 del Seminario Taller Extracurricular “Interdiscursividad: cine, literatura e historia”, impartido por la Unidad de Educación Continua de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán.

La incorporación de dichos o palabras populares en los títulos de los apartados, constituye un apoyo lúdico a la esquematización del trabajo. Emulando la estructura del filme analizado, el presente consta de cuatro capítulos complementados por un prólogo y un epílogo.

Las fuentes de consulta se han clasificado de acuerdo a la naturaleza de cada texto, para una mejor ubicación de las mismas en futuras referencias.

Se anexa al final una breve compilación de opiniones acerca del filme, expresadas por diversos artistas e intelectuales a través de la historia. Finalmente, se incluye la ficha técnica y artística de la película.

PRÓLOGO

Si bien la Revolución me condujo al arte,
el arte me involucró por completo en la Revolución.
S. M. Eisenstein

Resulta contradictorio pensar que un filme, cuya majestuosidad estética fue tan impresionante que estableció una influencia clave en el desarrollo de la cinematografía de todo un país, fuese sometido a la censura desde su rodaje, y que por cuestiones económicas y trabas administrativas, su estreno en el país que le vio nacer haya demorado casi medio siglo.

¡Que viva México!, del cineasta ruso Sergei Mikhailovich Eisenstein, fue filmada en 1931 y estrenada en el país hasta 1980. Debido al avance en su técnica cinematográfica, el propio director consideró tal material como “lo mejor rodado nunca por él”, por lo que resulta lamentable que el filme fuera obstaculizado desde sus inicios. Pero, ¿qué motivó al gobierno de México a asignar censores que rendían informes tan específicos como las lecturas y charlas cotidianas del director y de sus colaboradores Grigory Alexandrov y Eduard Tissé?; o ¿qué había detrás de la pretensión del gobierno por obligar a una censura final del material captado?; o bien ¿cuál era el temor que la prolongada estancia del artista en tierras mexicanas suscitó en Stalin para ordenar su inmediato regreso a la URSS y dejar el rodaje inconcluso?

La raíz de tales cuestionamientos puede tener su origen en la propaganda revolucionaria contenida en las cintas anteriores del cineasta: *La Huelga* (1924), *El Acorazado Potemkin* (1925), *Octubre* (1928) y *La línea general* (1929), donde su propuesta cinematográfica lo consagró como uno de los más importantes exponentes del cine mundial y, al mismo tiempo, dio cuenta de los ideales revolucionarios que llevaron a obreros rusos a protagonizar la primera insurrección triunfante del siglo XX.

Y es que la llegada de Eisenstein al ámbito artístico fue a raíz de su incorporación al ejército rojo, donde trabajó como decorador del teatro obrero del *Proletkult*¹; al poco

¹ *Proletkult* fue el nombre que se dio a la táctica votada por el partido bolchevique destinada a la difusión del arte y la cultura entre la mayoría de la población, que antes del triunfo de la Revolución, jamás había

tiempo se hizo director de esa disciplina lo que posteriormente marcaría definitivamente su paso al cine. Desde su etapa teatral surgen sus primeros acercamientos a México, con la puesta en escena de la obra *El mexicano* del escritor norteamericano Jack London, escrita en 1911 y en la cual se mostraban algunos aspectos del arrojo de los mexicanos en los albores de la revolución, elemento que el director retoma en *¡Que viva México!*, como se verá más adelante.

Según datos publicados años más tarde, varios estudios señalan que otra de las motivaciones por las cuales el director decide filmar en la República Mexicana es porque quería conocer de cerca el país que tuvo el primer proceso revolucionario del siglo en Latinoamérica.

Por su parte, Jay Leyda, uno de los principales discípulos de Eisenstein y estudioso de su teoría y práctica cinematográfica, reveló que el director soviético reconocía que había aplicado de manera consciente todos sus conocimientos acerca de marxismo en todas las piezas teatrales y películas que había dirigido.

Adicionalmente, la visión del director con respecto al cine siempre apareció inseparable a su convicción revolucionaria, como tuvo oportunidad de esbozar en varios de sus escritos, por ejemplo, en sus propias memorias:

(...) nuestro cine no es un medio de pacificación sino una acción de combate (...) es ante todo un arma cuando se trata del enfrentamiento con una ideología hostil y, ante todo es una herramienta cuando está encaminado hacia su actividad principal: influir y transformar.²

Posiblemente el gobierno encabezado entonces por Pascual Ortiz Rubio temía que una joven y pujante expresión artística como el cine, y conociendo los antecedentes del director ruso, agitara nuevamente los vientos de la revolución campesina de 1910 en sectores amplios de la población, que no veían que la revolución social cambiara sus precarias formas de vida.

tenido acceso a tales manifestaciones. Tiempo después, Eisenstein no tiene acuerdo con el programa que adopta esta iniciativa, que denostaba el arte surgido antes de la revolución (burgués) para situar por encima de todo el llamado “arte proletario”; por lo que decide separarse.

² Sergei Eisenstein. *Yo, memorias inmoraes*. México, Siglo XXI editores, 1991. p. 50.

A su llegada a México, el cineasta venía de la cancelación del contrato firmado con la Paramount Pictures, debido a que una docena de guiones le fueron rechazados porque no agradaban en su contenido a sus productores capitalistas. Además, su producción cinematográfica ya presentaba serios antecedentes de censura, cuando la burocracia estalinista ordenó mutilar gran parte de *Octubre*, principalmente el contenido alusivo al revolucionario León Trotsky y a la organización horizontal del partido bolchevique, dejando para su exhibición solo una tercera parte del total de la obra. También en *La línea general* la misma burocracia señaló que le parecía erróneo el planteamiento de la cooperación rural que esbozaba el director, por lo que exigió que el final de la obra fuese cambiado y sustituido el título por el de *Lo viejo y lo nuevo*, condición que implicaba más que un cambio de palabras, la eliminación del enfoque original de Eisenstein y una renuncia a sus convicciones revolucionarias. Tiempo después, el director declaró que “un tractor arrolló a *La línea general*” y en un documento personal se refiere al hecho como un acto de vandalismo estalinista.³

Sin duda, el proyecto mexicano de Eisenstein debía cuidar mayormente las formas que darían expresión a sus ideas, tomando en cuenta además que su condición de extranjero le impedía oficialmente dar su punto de vista sobre las contradicciones sociales existentes en el México de los años 30. Al mismo tiempo, este nuevo proyecto enriquecería el desarrollo de su teoría y técnica cinematográfica.

En ese contexto, Eisenstein traza su obra mexicana con un gran simbolismo visual, cuyo contenido ideológico revolucionario está representado de distintas maneras a lo largo del filme, en algunas escenas de manera más clara, y en otras de forma latente.

La lectura e interpretación de *¡Que viva México!* hacen más rica la experiencia de ver esta cinta. Es un deleite observarla y al mismo tiempo genera sensaciones comunes en el espectador. ¿Quién no siente rabia al ver cómo son asesinados unos jóvenes peones, enterrados y pisoteados por caballos? o bien, ¿quién no percibe la opresión de la iglesia católica cuando los obispos miran complacidos el brutal sacrificio físico de sus fieles?

³“De Nicolás II a Stalin”. *Rusia: el poder y el cine*. México, TV UNAM, 2007.

Estos y otros escenarios exhibidos por el director soviético, condensan sus planteamientos cinematográficos e ideológicos, que tuvieron su origen en varias disciplinas del pensamiento humano, como la dialéctica, los ideogramas japoneses, el teatro *kabuki*, la psicología o la ingeniería; siendo preponderante su convicción socialista revolucionaria.

Tal característica puede ser más fácilmente reconocible en los filmes previos a *¡Que viva México!*, sin embargo, se podría decir que en esta cinta aparece en clave, cuya decodificación es posible observando los planteamientos cinematográficos formulados por el director, desde sus bases, y comprendiendo su significación en las situaciones sociales que plantea dentro de la cinta como reflejo del México de esa época.

Al mismo tiempo, este ejercicio permite observar la vigencia y actualidad de los postulados del filme, a más de 85 años de su realización.



I SINFONÍA DE MÉXICO

Referir la obra mexicana de Eisenstein como una sinfonía significa observarla con toda su majestuosidad, donde cada elemento tiene su propio peso e interactúa con otros para dar forma a una expresión artística fuera de lo común. Es resultado además del arduo trabajo de un artista surgido de condiciones sociales inéditas, que le permitieron alcanzar tal desarrollo monumental.

La interpretación de una obra de este tipo no es cosa sencilla. No obstante, son variados los intentos que han recorrido la historia del proyecto mexicano del cineasta soviético.

Recientemente varios diarios del mundo, principalmente europeos, han difundido la noticia de que una empresa británica adquirió los derechos sobre el material filmado en México por Sergei Eisenstein. El objetivo, según la firma, es terminar la obra que el maestro de la cinematografía mundial dejó inconclusa y convertirse en “la auténtica y definitiva interpretación de *¡Que viva México!*”¹, con apoyo de manuscritos originales del director.

Más allá de las innovaciones que esta iniciativa pueda aportar, como es la digitalización y remasterización de la película captada en 1931, si se desea recrear la idea original del autor, la re-elaboración de la obra además de la reconstrucción técnica, necesariamente tendría que privilegiar su perspectiva ideológica -socialista revolucionaria- inherente a todos sus filmes, y parte elemental de esta sinfonía.

Román Gubern, en la introducción del texto de Eisenstein *Reflexiones de un cineasta* asevera que uno de los grandes méritos del director es que “actuó como buen marxista al considerar indisoluble la praxis y la teoría, verificando la una por la otra, para crear una estética marxista viva del cine”. Esta visión es clave en el desarrollo de todo el cine de Eisenstein y en particular en *¡Que viva México!*, donde como en un laboratorio experimentó una y otra vez sus teorías previas para lograr tan singular

¹ Mexican Picture Partnership Ltd. www.quevivamexico.com, consulta hecha en julio de 2008.

estética, colmada de belleza. Tomando en consideración una definición individual de la estética en el cine tenemos que:

La estética abarca la reflexión de los fenómenos de significación considerados como fenómenos artísticos... El estudio del cine como arte, de los films [sic] como mensajes artísticos contiene implícita la concepción de lo bello y por consiguiente del gusto y del placer tanto del espectador como del teórico. ²

El conjunto de la forma artística visual fue completado con el retrato de las condiciones sociales que Eisenstein vio en el México de los años 30: la tradición indígena y el poder católico, la riqueza de pocos y la miseria de muchos, el matriarcado como forma social dominante no impuesta, etc. Así lo formula Grigory Alexandrov en la introducción a la cinta: “mostrar la historia trágica de este México (...) sin actores ni escenarios (...) donde cien millas significa la diferencia entre épocas”.



Este enfoque social, cuyas particularidades son detalladas en los siguientes apartados, marca definitivamente la diferencia entre las diversas ediciones hechas (o por hacer) de dicho material, y la realizada por Alexandrov en 1977, pues él ponderó tal visión como parte fundamental del proyecto que de ambos directores pensaron

² Jacques Aumont. *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. México, Paidós Ibérica, 1996, p.15.

meticulosamente, y donde Eisenstein confirió a cada elemento una función propia e independiente, como si se tratara de una sinfonía:

(...) combinar montañas, mares, desiertos, ruinas de la antigua civilización y las gentes del pasado y del presente en un conjunto simbólico, esa es nuestra intención. Este nuevo tipo de arte en la pantalla, un cinema sinfónico (...) puede ser comparado con las obras de Diego Rivera en el Palacio Nacional (...).³

Debido su experiencia con el teatro *kabuki*, Eisenstein confiaba en crear para el cine un sistema en el que todos los elementos fueran iguales y conmensurables: iluminación, composición, actuación, asunto y hasta subtítulos debían estar interrelacionados, para que el cine pudiera escapar del crudo realismo que significaba la narración acompañada por elementos accesorios.

Esto es muy diferente de la estética convencional, que entiende a la iluminación, al trabajo de cámara y a otros como apoyo de una acción dominante, creando una impresión amplia. Para Eisenstein, ver un filme es como ser sacudido por una continua cadena de *shocks*, provenientes de los diversos elementos del espectáculo cinematográfico y no sólo de su asunto.

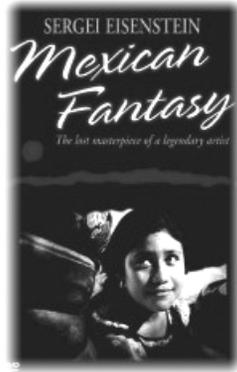
Durante el proceso de creación, varios esbozos de guiones fueron elaborados, con el fin de ir afinando la idea de la trama. Es de destacar que el primer borrador que Eisenstein hace de su filme mexicano, data de diciembre de 1930 en Nogales, y surge a raíz de una idea expresada por el propio Alexandrov, como revela el estudio de Aurelio de los Reyes.⁴

Tiempo después, Alexandrov dio a conocer que Upton Sinclair (el productor del filme), quería ser elegido gobernador de California y creyó que la cinta podría perjudicar su reputación frente a las influencias capitalistas si se enteraban de que estaba financiando un filme de propaganda revolucionaria, así que les fue cortado el presupuesto y requisado el material tomado.

³ Versión de guión tomado de "El cine de Eisenstein", Boletín 4 *Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca*. México, 1991.

⁴ Aurelio de los Reyes. *El nacimiento de ¡Que viva México!* México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, p. 219.

Retomando la lógica de la sinfonía, las múltiples versiones editadas han contado con algunos instrumentos para orquestrar la pieza, inclusive han tenido parcialmente las partituras, ya sea para su simple comercialización o bien para el estudio de las propuestas cinematográficas ahí expresadas.



Portada de una de las ediciones del filme ajenas a Eisenstein

Resalta la edición de Sol Lesser en 1932 *Thunder Over Mexico*, cuya exhibición fue boicoteada por seguidores de Eisenstein. También está la versión de Marie Seton, quien antes de escribir la biografía de Eisenstein, hizo *Time in the Sun* en 1939. En 1932 Alfonso Reyes escribía al respecto de la posesión de los rollos de filmación en manos de Sinclair:

Los capitalistas del negocio nombraron a tres expertos de su confianza. Y éstos han mutilado y zurcido según su leal saber y entender la obra magnífica del artista. La epopeya mexicana ha quedado convertida en una serie de escenas incoherente que dan muy pobre idea de la vida en el país y que acaso saldrán amparadas con el nombre de Eisenstein. El mayor esfuerzo de la cinematografía moderna para con la América Hispana es de temer que pare en un inmenso fracaso.⁵

El propio Eisenstein afirmó que cada una de las películas hechas con su material requisado por la gente que financió el rodaje eran “fragmentarias e independientes” unas de otras, y “pésimamente montadas, con lo cual se deformaron las intenciones del film original”.⁶

⁵.Alfonso Reyes, “México en el cine: la obra de Eisenstein, perdida”, *A lápiz, Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo VIII, México, FCE, 1996, p. 268.

⁶ Eisenstein escribió este texto para acompañar una síntesis del guión original publicado en Moscú en 1947

En 1963 el historiador norteamericano Jay Leyda recopila y edita cuatro horas de dicho material para estudiarlo.

A este respecto, Alexandrov declaró en 1965 que todas las reproducciones estaban “lejos de los proyectos” del director soviético y animado por ver el trabajo de Leyda, se dio a la tarea de darle forma definitiva al filme mexicano como lo concibió Sergei Eisenstein.

Luego de años de gestiones con el Museo de Arte Moderno de Nueva York, depositario de los rollos de filmación, Alexandrov edita la tardía versión final de *¡Que viva México!* cuya exhibición al público se demoró casi medio siglo.

Durante la elaboración de la cinta, muchos de los más destacados intelectuales de la época se maravillaron de la óptica que el director le imprimía a los panoramas mexicanos. Sin embargo, debido a que la presión gubernamental no cesaba, en 1931 se mandó hacer una muestra especialmente para que los censores pudiesen ver de qué se trataba el filme. Así, en la sede diplomática española, el 2 de septiembre de ese año fue presentado el único material editado por sus creadores. Esta selección del material captado fue finamente pensada por Eisenstein y Alexandrov con el objetivo de acallar los rumores sobre el contenido “incendiario” del filme, a cambio de asombrar con la belleza de las tomas a sus espectadores ministeriales. Lo anterior es una clara muestra de los postulados teóricos del director con respecto al montaje, es decir, como una obra pensada con cierto fin específico. Es así que armaron una pieza de la sinfonía, incompleta sí, pero por la falta a propósito de su elemento revolucionario.

Entre las notas de filmación salvadas en el tiempo, los guiones y las variadas versiones del filme de Eisenstein, existe un elemento común: la marcada intención de abrir su obra mexicana nuevos significados, revolucionarios en el contenido y en la forma.

Arte universal hecho en México

Para lograr una mejor comprensión de la estética filmica que el realizador soviético aplicó en este filme, es conveniente echar una mirada a la génesis de su teoría cinematográfica, desde sus bases filosóficas y materiales que le permitieron conseguir en pantalla la síntesis que refería Gubern.

El cine de Eisenstein constituye una incansable lucha por hacer asequible a las grandes mayorías los portentos de este arte. La expresión de este objetivo dentro de su proyecto mexicano, no es la excepción. *¡Que viva México!* condensa varias ideas que forman parte fundamental del pensamiento del director soviético con respecto al cine, al arte, a la cultura, a la sociedad y a sus necesidades revolucionarias.

En esta como en sus otras obras, refleja la concepción que tenía del cine como “la más internacional de todas las artes”. Se refiere a la posibilidad de establecer un contacto intelectual vivo a escala internacional, a través de fusionar en un filme todas las expresiones artísticas: la pintura, la escritura, la arquitectura, la escultura, la imagen, el lenguaje oral, la danza, el teatro etc.; todas con su aporte propio, pero a la luz del cinematógrafo adquieren significados adicionales, tal y como se puede apreciar en las referencias al muralismo mexicano en la cinta (lo cual se analiza más adelante), y en el genuino interés de “mostrar” a México al mundo a través del cine. Dichos significados no son nuevos, simplemente resultarían de la síntesis que el cine representa en materia artística, es decir, su interpretación bajo cánones superiores.

La manera en que Sergei Eisenstein conceptualiza al cine resulta más compleja. Parte del mismo principio que han considerado las más importantes corrientes de pensamiento en la historia: el sueño de una realidad nueva. En ese sentido, desde su primer apreciación como espectador de cine a los 8 años de edad,⁷ el director se maravilló con las imágenes tanto que quedaron grabadas en su memoria y, años más tarde, supo que estaba frente a una disciplina artística fuera de lo común, un abanico de posibilidades infinitas donde la humanidad podría ver reflejadas sus aspiraciones:

(...) soñadores de todos los tiempos han tratado de rehacer una realidad nueva...con un sello común. Eran tiempos en que las trompetas de bronce no habían despertado aún a una parte de la humanidad explotada por la otra, a una población esclavizada por otra población colonizadora, a naciones oprimidas por otras victoriosas.

En aquellos tiempos aún no existía en el mundo un país en el que este sueño fuera una realidad, el cine era una de las artes más importantes (...) el arte digno de

⁷ En 1908 presenció en París *Les Quatre cents farces du diable* de George Méliès.

traducir la época de la revolución socialista victoriosa, el arte más perfecto para materializar los rasgos característicos del hombre nuevo de nuestra era.⁸

Esta visión tiene su complemento en la realización forzosamente colectiva de las piezas cinematográficas, que involucra a muchas personas a la vez, talentos bien identificados y personalidades especializadas; dando como resultado la expresión de muchos espíritus que imprimen a la obra el sello del trabajo colectivo y de la cooperación, “principio característico de la era de la democracia”, señalaba el director.

Lo anterior permite dotar al cine de una naturaleza creativa, en contra de todo individualismo burgués, que basa la grandeza del producto final en su génesis colectiva. Por ello Eisenstein vio en el cine un instrumento al servicio del hombre y de sus necesidades, por ende, de su porvenir social. En *¡Que viva México!* este juicio se percibe en la combinación armoniosa de actores y gente puestos a cuadro.

Estas nociones no son fortuitas ni mucho menos utópicas. Son resultado de un constante esfuerzo del cineasta soviético para dotar al arte y particularmente al cine, de bases serias y científicas.

Sergei Eisenstein era profundamente perfeccionista y antidogmático, él mismo refutaba sus propias teorías para avanzar en concepciones más profundas. Tenía un pensamiento sensible, riguroso y con severa exactitud, no dejaba nada a la improvisación o al azar. Decía que gracias al cálculo diferencial e integral, resultado de sus estudios en ingeniería, se formó su “gusto por el pensamiento racional, amor por la exactitud matemática y la precisión”.

Eisenstein debe mucho a las teorías de pensamiento dialéctico expuestas por Hegel y Marx. Igualmente tenía sumo interés en los procesos del raciocinio y teorías psicológicas de los años 20. Se consideraba un verdadero materialista dialéctico (contra la utilización estalinista de lo que se conoció como realismo socialista). “No soy realista, soy materialista pues es la materia la que nos proporciona la base de nuestras sensaciones”, decía.

⁸ Sergei Eisenstein. *Reflexiones de un cineasta*. Barcelona, Lumen, 1970. Prol. ed., y notas de Román Gubern, pp. 307-308.

¡Que viva México! resulta de una estricta planeación teórica y metódica. La decisión de presentarla con partes de documental y otras actuadas obedece al planteamiento de que desde su estructura, el filme tiene posibilidades expresivas que pueden ir más allá de la pantalla misma.

Durante su viaje hacia América en 1929 Eisenstein realizó el ensayo *Perspectives* donde debatió con las tendencias formalistas de cine, que lo ubicaban como un mero objeto de entretenimiento. En contraparte, plantea la necesidad de conferir a la obra cinematográfica un estatus intelectual.

Según Eisenstein, el arte es un proceso de conflictos, choques, y colisiones que encuentran su punto más alto en su realización colectiva. Como ejemplo de ello describe a uno de sus profesores, que podía discutir tanto la matemática como la revolución con el mismo entusiasmo: “El temperamento del instructor te interesa completamente. Y les interesa a todos los que te rodean. Y en este abrazo de acero, la respiración de toda la audiencia electrizada de repente se hace rítmica. La audiencia de repente se hace una.”⁹

Los choques y las colisiones, señala, pueden dar un estímulo nuevo a la creatividad de las masas perceptivas. Un arte nuevo buscaría volver la sensualidad a la ciencia, volver la pasión al proceso intelectual, sumergir el proceso abstracto de la reflexión en la acción práctica y ardiente. Y según Eisenstein, solamente un cine intelectual puede responder a estos desafíos, un cine que combina lo emocional, lo documental y la película absoluta. Un cine con fronteras nuevas de la sensualidad y la percepción, que llegue a dominar el arsenal entero de los estimulantes persuasivos visuales, auditivos y bio-mecánicos. Con tal cine es posible darles a las masas ideas nuevas y percepciones nuevas.

Con *Octubre* resultó muy importante mostrar la táctica y no los acontecimientos. La principal tarea en la revolución cultural, no es solamente la demostración dialéctica sino la enseñanza del método dialéctico. Esa, plantea, es la perspectiva a resolver en el cine.

⁹ Sergei Eisenstein. *Yo memorias...* Op. Cit. p.186

Cine revolucionario llega a tierra azteca

Tan solo un año antes de su estancia en México, durante una conferencia en la Universidad de la Sorbona de París, Eisenstein afirmó que “las nuevas formas de arte son siempre producto de nuevas formas sociales” fundamento sobre el cual basaba otras afirmaciones con respecto a la idea rectora del cine ruso de la época pos revolucionaria al resaltar el predominio del elemento colectivo sobre el elemento individual.

Viví los cambios sociales que se dieron entre la revolución de febrero y la de octubre, también una forma de revolución en mis conceptos que señaló la posibilidad de cambiar voluntariamente, una vida planeada -yo iba a ser ingeniero- (...)

La caldera de la guerra civil y el trabajo de ingeniería militar en los diversos frentes me centraban en la vivencia aguda del destino de Rusia, y de la revolución, me apasionaban con la vivencia del proceso histórico, se depositaban como impresiones acerca de la envergadura y grandeza del destino de un pueblo, se asentaban en forma de aspiraciones épicas que posteriormente habrían de cobrar vida en los temas de futuras películas de “estilo monumental”.¹⁰

Es así como la perspectiva social que el cineasta soviético imprimió a *¡Que viva México!* se desprende de la preocupación de reflejar en la pantalla los esquemas sociales que marcaban al país en esos años y en los previos. La explicación de este postulado tiene su génesis en la concepción que desde el marxismo se ha esbozado con referencia al arte, como se verá a continuación.

Desde la introducción a la *Crítica de la Economía Política* de Marx, se esbozan reflexiones que sitúan el importante desarrollo del arte griego con relación directa al nivel de desarrollo económico y social de esta civilización en los momentos de máximo apogeo de sus expresiones artísticas.

Sin ser una condición automática, el triunfo de la Revolución bolchevique y la toma del poder por los *soviets* en Rusia en 1917, abrió inmensas posibilidades de desarrollo social y cultural masivos, donde toda expresión artística y cultural experimentó gran creatividad y diversidad, al tiempo que dejaron de ser un privilegio

¹⁰ *Ibidem* pp.53-54

para las clases altas. El arte y la cultura salieron de sus vitrinas, otrora inalcanzables para el pueblo, y se brindaron en las calles, plazas y fábricas.

El nepotismo que existía en la Rusia zarista tenía sumergida a la mayoría de la población pobre en el analfabetismo y en el atraso cultural, por lo que con el triunfo de la Revolución ésta era una tarea inmediata a resolver. Se decretó la prohibición de la educación privada, la alfabetización de niños y adultos de todos los pueblos, respetando sus respectivas nacionalidades, y se ordenó obligatoriedad, laicismo y gratuidad de este derecho. Junto a estas normas fueron decretadas otras medidas altamente progresivas como la abolición de la propiedad privada de la tierra; el derecho de las mujeres a votar y ser votadas; la autodeterminación de las naciones y pueblos oprimidos de toda Rusia, el derecho al aborto, la creación de guarderías infantiles populares, la separación definitiva de la iglesia y el Estado, entre otras.¹¹ Tales medidas, como decía Lenin, ni la más democrática de las repúblicas burguesas podía otorgar al pueblo, ni entonces ni ahora. Sin embargo no se trata sino de un punto de partida.

El surgimiento de los artistas no es producto de la inspiración celestial, ni de la iluminación divina, como lo señalan las visiones y doctrinas dogmáticas, muchas de ellas con fundamento religioso. Al contrario, surgen en gran medida gracias a las condiciones materiales que le garantizan su desarrollo. Esto lo tenía muy claro Eisenstein por ese motivo le molestaba que fuese tratado de forma especial, aborrecía las reuniones a las que era invitado en Hollywood, y por eso se sentía feliz y cómodo con la gente del pueblo, con sus costumbres y tradiciones, como se ven reflejadas en las fotografías de sus rodajes en Hidalgo, en Tehuantepec o en la Ciudad de México.

A este respecto, León Trotsky, destacado dirigente de la revolución de Octubre y fundador del Ejército Rojo, señaló en sus escritos sobre arte y revolución lo siguiente:

Es tan difícil predecir cuáles serán los límites del dominio de sí mismo que es capaz de alcanzar el hombre futuro. La construcción social y la auto educación psicofísica serán dos aspectos paralelos de un único proceso. Todas las artes, la literatura, el teatro, la pintura, la escultura, la música y la arquitectura, darán a este proceso una forma sublime. Más exactamente, la forma que revestirá el proceso de edificación cultural y de auto

¹¹ Declaración de derechos del pueblo trabajador y explotado 1918

educación del hombre comunista desarrollará al máximo los elementos vitales del arte contemporáneo. El hombre se hará incomparablemente más fuerte, más sabio y más complejo. El hombre normal se elevará a las alturas de un Aristóteles, un Goethe o un Marx. Y sobre esas cumbres, se elevarán otras nuevas.¹²

El mejor ejemplo de esta concepción es que justamente la vanguardia cinematográfica soviética, surgida en ese período, ha marcado con sus obras las pautas en el desarrollo del cine mundial. Aún hoy, a décadas de distancia, influyen en diversas elaboraciones técnicas y teóricas, en algunos cineastas contemporáneos y en diversos estudios académicos.

Sin duda, aunque no se sabe a ciencia cierta si Eisenstein tuvo acceso a los escritos de Trotsky, es claro que perseguía con su cine un objetivo similar. En cierta forma, este objetivo compartido es la base de su “cine revolucionario”, llamado así por sus innovaciones tanto en el terreno técnico como en su contenido.

De algún modo buscaba reproducir las condiciones revolucionarias que le permitieron desarrollar su arte, sin que esto fuera la finalidad, es decir, sin que esto fuera motivo de enajenación del medio, como planteaba la visión estalinista condensada en el llamado “realismo socialista”. Estaba comprometido con la liberación del cine como arte a través de la revolución, y con la revolución como condición para la liberación definitiva del arte. Su legado: pasar de la imagen a la emoción y de esta a la idea. Esta es la piedra angular de su teoría cinematográfica.

¹² León Trotsky, “*Literatura y Revolución*”, México, Editorial Juan Pablos, 1973.

II “TOMAR” EL CIELO MEXICANO POR ASALTO¹

La misión cinematográfica de Sergei Eisenstein en México se aprestó como el gran reto de lograr algo al parecer extremadamente difícil: debía conjugar su teoría de filmación con el gran encanto que sentía por la idiosincrasia mexicana, sin dejar de lado la conmoción le causó mirar las desigualdades sociales ni, obviamente, sus convicciones ideológicas al respecto. Evidentemente su deseo de expresar en pantalla tal sentimiento debió valerse de todos los medios que poseía a su alcance lograr tal fin.

Cada elemento que el director quería retratar ya contaba con una propia y muy fuerte carga simbólica dentro de la cultura mexicana. Por ende, su recreación por medios cinematográficos constituyó por sí misma un serio problema que se tornó más agudo bajo la idea de mostrar tal simbolismo con las cualidades que pensaba debía tener el cine como obra artística y con la inherente demostración de las condiciones sociales que el cineasta observó.

“El estilo de composición el cuadro era uno de los principales problemas en nuestra película mexicana, ya que pese a toda la intensidad y a lo típico de sus cosas y vistas mexicanas, conferirles una forma que trasmitiera justamente el espíritu era algo en extremo difícil”.²

¡Que viva México! fue entonces la síntesis de diversos planteamientos cinematográficos que el director formuló con anterioridad y en cierta medida se constituyó como una respuesta práctica al dilema que enfrentaban varios realizadores de la época con respecto a las formas de retratar la realidad con sus cámaras de cine. Probablemente para algunos otros cineastas hubiese bastado con colocar la cámara y esperar a que las acciones pasaran frente a ella, en un estilo documental clásico, sin embargo para Eisenstein ello no bastaba para exponer el “espíritu” mexicano, es decir su esencia social, humana y revolucionaria, tal y como lo observó por primera vez desde la

¹La frase “tomar el cielo por asalto” fue utilizada por Marx para definir la determinación revolucionaria del proletariado parisino hace 137 años, cuando el pueblo se volvió insurgente contra el gobierno burgués-monárquico de Thiers y protagonizó la primera experiencia de gobierno proletario y socialista en la historia de la humanidad, la Comuna de París de 1871.

² Eisenstein en México. *El círculo eterno*. México, Imcine-Canal 22, 1996.

puesta en escena de *El Mexicano*, en los murales de Rivera, en los campos de maguey y de henequén en Hidalgo y Yucatán, en el Istmo de Tehuantepec.



La transposición de la fuerza mexicana a la pantalla constituyó el eje fundamental de la obra de Eisenstein en el país y lo consiguió moldeando los medios técnicos como su herramienta para crear el efecto artístico del México en ascenso revolucionario.

Mucho ruido y muchas nueces: de la teoría a la práctica

Como ya se señaló, la forma que el director ruso pensó para la realización de *¡Que viva México!* fue una especie de cinema sinfónico. Para desarrollarlo Eisenstein profundizó los planteamientos que formulaba desde años atrás con respecto a la teoría del montaje y la importancia del cuadro, tomando como base la práctica dentro de sus filmes anteriores.

En los primeros escritos el cineasta concebía a la toma como la unidad menor del cine. Sostenía que en similitud con las atracciones circenses y el teatro, cada toma cinematográfica durante la representación podría impartir al espectador de una precisa impresión psicológica, un shock. Partía de considerar que una atracción era un momento agresivo, aquél que influía al espectador en sus sentidos y en su mente, entonces a partir de la consecuencia de varias tomas, sería posible transmitir el contenido ideal del filme a la percepción final de quien lo ve.

Eisenstein, al igual que otros cineastas, reconoce que el montaje de un filme no es sólo unir los fragmentos de película en una especie de suma de elementos. El montaje como el producto de esa unión, permite proporcionar una explicación lógica, coherente

del tema, del argumento, de la acción y conductas y del movimiento en el interior del episodio y en el interior del drama concebido como un todo. Sobre esa base, señaló que el cine era capaz de conducir al concepto por la vía de la emoción, del sentimiento y de la poesía. Así, cada representación podría quedar en la mente del espectador más allá del sentimiento que le provoque en el momento de observarla.

Este proceso, que está basado en estudios de psicología, conlleva la creación mental de imágenes estimulada por lo que se expone, lo que da como resultado una mayor retención de éstas.

La creación de imágenes, según su teoría cinematográfica, era la base para “movilizar el pensamiento sensorial” y trasformarlo en cualidad. Es decir, que a través del discurso filmico se pudiera construir una visión dialéctica, es decir que mire los escenarios y situaciones planteadas dentro del filme considerando sus virtudes y contradicciones de todo tipo.

Después Eisenstein se interesó más en las posibilidades que arrojaban los elementos dentro de la toma misma. Así, las diversas unidades pueden estar en conflicto entre sí y crear un efecto superior; o bien su afinidad tiene también otro efecto específico. Esto los haría capaces de provocar una discreta (y potencialmente mensurable) reacción dentro del espectador.

Por tanto, el director soviético buscó siempre aumentar la cantidad de variables a disposición de otros realizadores cinematográfico, pero al mismo tiempo estaba ansioso de que esos elementos permanecieran a su disposición y no operaran por sí mismos. El montaje es la verdadera orden de mando que integra tales elementos dentro de un filme. Mientras Hollywood dio la bienvenida a los desarrollos técnicos por el realismo adicional que aportaban al espectador, Eisenstein procuraba subvertir el realismo natural de sonido, color y relieve mediante la descomposición o "neutralización" de estos elementos, permitiéndoles funcionar en yuxtaposición de contrapunto con los otros elementos del cine.

En ese proceso de creación de imágenes el director soviético atribuía valores naturales que eran otorgados por el espectador al filme, que provenían de un cúmulo de experiencias que dotaban a lo expuesto de cierta representación comúnmente concebida.

Decía que si se trataba de representar la tristeza en pantalla, ésta en general no existía sino a partir de ejes temáticos y soportes. Por lo que una acción que fuera del contexto de la película podría considerarse triste, al interior del filme podía adquirir una dimensión opuesta, por ejemplo, la tristeza del villano puede provocar la alegría del espectador.

La representación es, por así decirlo, la portador a de una especie de código genético emocional que ha de ser asumido por el espectador, de tal modo que en él se produzca una representación de lo representado”

Esta relación entre la representación y la actitud frente a lo representado, según sus planteamientos, permite gran variedad de posibilidades del montaje.

Así, en *Octubre* cuando los mencheviques cantan en lo que consideran una victoria, en realidad el canto es señal de su miopía histórica y su errada visión programática al celebrar el ascenso al poder de otro sector de la burguesía, por encima de la confianza en las propias fuerzas del pueblo explotado y oprimido, cuestión se demostró con el apoyo que estos brindaron a la instauración del gobierno de Keresnky, un nacionalista burgués el cual meses más tarde perseguiría a los comunistas y desencadenaría feroces represiones contra el pueblo ruso.



Portada de una edición en DVD de *Octubre*

Lo importante de este planteamiento es que no se trataba de infundir en el espectador una visión particular del director, sino animarlo a crear su propia representación. Esta propiedad no estaba reservada para conseguirse con la magia del cuarto de edición sino al funcionamiento asociativo del pensamiento, como él mismo señaló:

No se trata en absoluto de una circunstancia peculiar del cinematógrafo, sino de un fenómeno que se presenta invariablemente en cualquier yuxtaposición de dos hechos, dos fenómenos, dos objetos. Estamos

acostumbrados a efectuar, casi automáticamente, una generalización deductiva terminante cuando dos objetos separados son colocados, ante nosotros, uno junto a otro.³

En *El acorazado Potemkin*, por ejemplo, cuando la dama burguesa dice en la escalinata de Odessa "apelemos a ellos", dialoga con diferentes elementos, no por un diálogo o un subtítulo, ni siquiera por una acción, sino por las sombras alargadas de los soldados que bajan silenciosa e incesante por los escalones. Aquí, donde los elementos del lenguaje y de la iluminación están en diálogo, ha ocurrido una transferencia de efecto, es decir se establece un diálogo filmico, del cual se denota un significado intelectual.



En *¡Que viva México!*, un ejemplo de este diálogo filmico se presenta en "Sandunga". En un baile, Concepción mira a varios lados como buscando algo. El narrador pregunta si es eso lo que ella en verdad quiere y por lo que ha soñado tanto tiempo -con respecto a la obtención de un marido- lo cual es respondido con una risa de ella, vista en primer plano y con la fuerte iluminación de día y con el novio en segundo plano y menos iluminado. Termina la escena con un *close up* (CU) al rostro de él, que luce feliz y luego otro a Concepción que sigue sonriendo. Esta dinámica ha sido sumamente explotada en el cine y la televisión, tal vez con mayor recurrencia en la actualidad. Por la facilidad en que se establece el diálogo directo con el espectador. Pero en este filme bajo la batuta de Eisenstein, la narración, iluminación y encuadres simples

³ Sergei Eisenstein., *El sentido del cine*. México, Siglo XXI editores, 1990. p. 91.

se conjugan para expresar una idea superior, que en este caso tiene que ver con el anhelo de cambio de la chica y la esperanza de un porvenir dichoso. Este significado adicional es descifrable tanto en la narrativa de la historia como en la realidad social de las jóvenes en Tehuantepec, como Eisenstein pudo observar durante su estancia en esa región.



En los tres filmes podemos ver la continuidad de los principios que Eisenstein trabajó durante muchos años y que en la realización de *¡Que viva México!* profundizó. Esto se puede apreciar ya no sólo en el desarrollo de una secuencia magistralmente armada, como el despertar del león-pueblo en *Potemkin* mostrado en varias tomas, sino que en el filme mexicano el director logra sintetizar varios elementos en una sola toma y hacer de esto un breve sistema de representaciones; los ejemplos de lo anterior abundan en todo el filme.

En el episodio “Fiesta” se muestran en primer plano tres cráneos, en segundo plano cuatro monjes con rosarios en las manos y al fondo la cruz. Esta sola toma, sin considerar el momento dramático en que aparece, brinda la noción de que la religión está basada en la presencia de la muerte.

Otro ejemplo se puede apreciar en el “Prólogo” donde en el mismo cuadro muestra los perfiles de un indígena maya y una pirámide, como muestra de la antigüedad hecha presente en los rostros de los habitantes de esta región del país.

En la mayor parte de los encuadres del filme mexicano se revela el deseo de convertir la imagen en un pequeño drama en si, en una especie de filme resumido o de

objeto cinematográfico en el cual se realizará el montaje de modo simultáneo. Esto da a cada cuadro filmado por Eisenstein la cualidad de una obra artística en sí, altamente estética y expresiva; sin embargo, para presenciar la obra terminada es necesario hacer énfasis también en su estructura tanto filmica como dramática.

Calaca: Estructura del filme

La estructura de *¡Que viva México!* es en cierto sentido similar a la utilizada por el cineasta en *La Huelga* y *El Acorazado Potemkin*: una obra presentada en episodios, donde cada uno de forma independiente termina por dar la noción de un todo y donde cada parte es fuente de belleza y gran simbolismo con connotaciones superiores.

El planteamiento de cada uno de los episodios observa grandes diferencias entre sí, situación que ha desatado cierta polémica en el ámbito de la investigación cinematográfica y entre distintos realizadores desde su filmación y hasta la actualidad, por la disyuntiva de que si era posible exponer o analizar cada capítulo de forma individual⁴.

La idea de Eisenstein es clara en ese sentido, como se ha dado cuenta en el capítulo anterior del presente trabajo: una sola obra, una sinfonía. Dentro de *¡Que viva México!* la ordenación del relato como una unidad reside en los enlaces entre secuencias, en la recurrencia y repetición de elementos y planos a lo largo del filme, indudablemente muy parecidos pero raramente idénticos, que transfieren y amplían su significado por encima de las divisiones y fragmentaciones de la acción representada.

Como un primer paso para comprender la estructura del filme es conveniente desglosar en líneas generales el contenido de cada capítulo:

¡Qué viva México! describe algunas tradiciones y situaciones que originan y dan forma al carácter del pueblo mexicano, antes de la revolución de 1910, contiene partes de documental y otras que son actuadas. Como un libro, comienza con un prólogo, se desarrolla en cuatro capítulos y finalmente, complementa la obra un epílogo.

⁴ Upton Sinclair propuso durante la realización que el capítulo “Maguey” se presentara como una sola obra aparte, independiente del resto y bajo otro título.

El “Prólogo” presenta imágenes del México prehispánico, con la gloria de las grandes construcciones de las ciudades de esa época. Esto conduce a la escenificación de un funeral indígena y posteriormente describe brevemente el Tehuantepec tropical.

El capítulo “Sandunga” recrea los preparativos de una boda indígena en Tehuantepec, realizados casi en su totalidad por las mujeres de la región, y exhibe el festejo al respecto.

“Fiesta” comienza con la celebración en honor a la virgen de Guadalupe y el ritual que realizan muchos creyentes al subir a la cima de un cerro para rendir culto a sus santos, en iglesias custodiadas por legiones de curas católicos. Posteriormente, despliega la tradición de la fiesta taurina, y recrea una tarde de paseo en los canales de Xochimilco.

“Maguey” conduce por los campos de esta planta y la extracción del aguamiel por los peones de una hacienda. Desarrolla la vida en el campo en contraste con la suntuosidad de los patrones de la hacienda. El abuso sexual de la prometida de uno de los peones motiva la rebelión y batalla entre éstos y los matones del hacendado.

“Soldadera” al ser el capítulo no filmado aparece descrito por Alexandrov de acuerdo con las intenciones que el director buscaba, apoyado en fotografías de la Revolución Mexicana. Destaca a la importancia de la mujer como eje de unidad revolucionaria.

Finalmente el “Epílogo” se refiere al triunfo de los mexicanos sobre la muerte, al burlarse de ella y hacerla un objeto de fiesta.

Cada capítulo difiere de los demás, en su contenido, su locación, sus paisajes, habitantes y costumbres. No obstante, es posible ver que todos comparten un mismo sistema de reanudaciones, ecos e intercambios. Los sombreros, la vestimenta, la mujer, la muerte, el tiempo, la niñez, la vegetación, son algunos ejemplos que aparecen en distintos momentos del filme con significación propia en cada momento, en algunos casos contraria a cómo se presentó en un capítulo anterior y en otros es superior.

Véase por ejemplo la significación de un funeral recreado en dos momentos dentro del filme. Por primera vez en el “Prólogo”, representado en Yucatán entre plantas de henequén, constituye todo un ritual de honor, y es altamente reverencial para el difunto que, en este caso es anónimo en su identidad más no en su extracción social,

pues se comprende que es parte del pueblo. Vigilan el último recorrido del fallecido los mismos habitantes (sus iguales) y la naturaleza, en señal de armonía. Este funeral simboliza el fin de su existencia física pero el comienzo de la perpetuidad espiritual entre los suyos.

Distinto a eso, en el funeral de “Maguey” se conoce la identidad de la difunta y el motivo de la muerte: es la hija del hacendado ultimada por las balas de los peones insurrectos en una batalla en la que ella participa con menosprecio por la vida de aquéllos. Vestida de blanco, su cadáver es bajado por las escaleras de la hacienda al cuyo pie se observan dos peones hincados y amenazados con un rifle por un guardia de la hacienda. Quienes custodian el cadáver son los mismos guardias, la presentación y amague de los peones capturados son elementos de este nuevo ritual. Simboliza la muerte física de la chica pero es definitiva en su aspecto espiritual a razón de su antagonismo social.

Ambos rituales fúnebres son complementados durante el “Epílogo”, donde la muerte es motivo de fiesta, pero los muertos del pueblo tienen lugares y momentos especiales: una oración al empezar el día, una comida en el panteón... mientras que los muertos contrarios –socialmente antagónicos- no son dignos de esa parte reverencial de la fiesta, sólo son parte de la burla hacia la muerte.

El ejemplo demuestra que cada parte dentro del filme tiene su razón de ser dentro de un todo. Si se presentaran sueltos los elementos, sí significan algo por sí solos pero su verdadero significado está dado por el conjunto y la estructura que lo sustenta.

En la introducción de su ensayo *Del muro a la pantalla* Eduardo de la Vega Alfaro señala que el círculo, una constante en el cine de Eisenstein como metáfora del cambio social y la Revolución en el filme mexicano se presenta ligado a lo cósmico y lo eterno y también a la inminencia de la transformación revolucionaria.



Portada del ensayo
realizado por Eduardo de
la Vega Alfaro

Esta arquitectura “circular” del filme permite vislumbrar el argumento central de la cinta de una forma dialéctica⁵, es decir, el espíritu mexicano desde su folklore y con sus potencialidades revolucionarias, con sus diferentes vertientes y sus propias contradicciones sociales, políticas y estéticas.

De esta misma forma, cada episodio se compone de partes antitéticas donde la segunda de esas dos partes establece un paso a la primera del siguiente episodio, según el esquema hegeliano marxista de tesis-antítesis.

Esta idea está marcada dentro del filme en algunos elementos del ambiente, natural o social; de cronología, de género, de momento histórico.

Parte fundamental de los contrastes y antítesis en el filme se pueden percibir en las minuciosas secuencias de enlace entre capítulos, presentadas a continuación:

- ❖ Secuencia de enlace entre “Prólogo” y “Sandunga”. La última toma del “prólogo” muestra acercamiento a detalles de una escultura prehispánica en roca que representa a la muerte, para dar paso al Tehuantepec tropical. Un henequén visto en primer plano con las aguas del Istmo al fondo, dan pie a imágenes de la vegetación del lugar y de monos y aves que se desplazan a discreción; complementa la escena con *full shot* (FS) a una mujer con el torso desnudo que está sobre una balsa y se moja el cabello con agua de río. Comienza la canción de “La Sandunga” que durará el resto de la secuencia y se enlazará con la siguiente. La cámara se mantiene fija, observante de la rutina de humanos y animales. La mujer emprende su camino por el río, remando su balsa. Se encuentra con un varón que la esperaba y se recuestan en una hamaca, se asocian imágenes de aves entre ramas, y volviendo a la pareja, la imagen es cubierta con las hojas de una palmera, seguida de un *insert* de un par de aves tropicales juntas en cortejo de apareamiento. Rótulo “Sandunga”.

⁵ La dialéctica traducida en términos de teoría política, implica comprender cómo las distintas construcciones de sociedad son consecuencia del conflicto entre clases sociales antagónicas, de sus contradicciones. Por ende la posibilidad de cambio tiene su base en el orden racional del desarrollo de una realidad, que contempla la confrontación de los contrarios (tesis-antítesis) y la negación de una visión fragmentaria de la realidad, dado que las cosas son lo que son en la medida en que forman parte de todos más amplios.

- ❖ Secuencia de enlace entre “Sandunga” y “Fiesta”. Se acaba de simbolizar el ciclo de la vida, con el nacimiento del hijo de Concepción y Abundio, en la tranquilidad de Tehuantepec. Comienza el enlace con el FS a cuatro niños indígenas desnudos, sentados en una escalera y sólo portando un sombrero, tomándose sus manos. Se comienza a escuchar la música que suena como tambores. Aparece en *medium shot* (MS) tres personas con máscaras que representan a extranjeros (posiblemente españoles), quienes con la cúpula de una capilla al fondo hacen movimientos cortantes con una espada, al golpe del tambor. Corte directo a los niños que se levantan y salen huyendo. Regresa la imagen a los enmascarados que continúan sus movimientos a la par de la música. Acercamiento a la máscara de uno de ellos, que confirma sus detalles raciales con respecto a los niños. Rótulo “Fiesta”.



- ❖ Secuencia de enlace entre “Fiesta” y “Magüey”. Escena en Xochimilco en el festejo del torero Liceaga por su faena. Escenas altamente líricas de una parte del folklore mexicano. Inicia la secuencia de enlace con la frase “México tierno, lírico y también cruel”. Con una especie de grito se da paso a CU a pies de un campesino que porta huaraches. Se aprecia el maltrato en los pies, debido seguramente al trabajo. FS a campesinos envueltos en sarapes, recargados en las altísimas paredes de que simulan una muralla y rezando por el alivio de su sufrimiento, reflejado en sus rostros. A contraluz, la imagen de un guardia que empuña un fusil y se ubica en la entrada de la hacienda. Terminan su rezo y salen a cumplir con su ardua jornada laboral, con sus instrumentos de trabajo. Con tomas panorámicas

se nota la arquitectura de la hacienda y con un insert de retrato de Porfirio Díaz se ubica la época. Rotulo “Maguey”.



- ❖ Secuencia de enlace entre “Maguey” y “Soldadera”. FS a unos cien campesinos (cualidad que se deduce por su sombreros) salen corriendo, se escuchan disparos y poco después aparece en primer plano un hombre a caballo, con rifle en la mano. Posteriormente se revela la toma como parte de una proyección vista por Alexandrov, quien la está editando y justo ahí termina un rollo. Mirando hacia la cámara, en MS explica porque no fue filmado el episodio soldadera. Mientras su voz permanece se aparecen algunas fotos de Eisenstein previas a su viaje de regreso a la URSS. Rótulo de “Soldadera”.



- ❖ Los episodios “Soldadera” y “Epílogo” sólo están separados por el rótulo del “Epílogo”.

El paso de situaciones y escenarios entre los capítulos es el punto más contrastante dentro del planteamiento antitético del filme, también en su desarrollo se pueden percibir tales rasgos (ver cuadro).

tesis- antítesis

Episodio	Inicia		Termina
“Prólogo”	instante-eternidad	Vida-muerte	árido-tropical
			
“Sandunga”	presente-futuro	hombre–mujer, Naturaleza-sociedad	tranquilidad-sobresalto
		cotidianidad-fiesta	
“Fiesta”	indigenismo –hispanidad (racial)		Catolicismo-cosmovisión indígena (ideológico)
			
“Maguey”	Calma aparente-tormenta		peones-hacendados
		Individualidad-colectividad	
“Soldadera”		Opresión-insurrección	
		Opresión-revolución	Revolución-reforma
“Epílogo”	Muerte vida		Bien individual-Bien común presente-futuro

La razón de este planteamiento es la clara puesta en práctica de las reflexiones que el director soviético se planteó sobre las potencialidades del cine como arte, como forma expresiva y como medio de difusión social. Así lo explicó años más tarde, en un texto publicado en Moscú en 1947:

El contraste entre el prólogo y el epílogo simboliza el tema general y la idea de la película acerca de que el principio biológico muere y es entregado a la muerte, mientras que el principio social —más vasto que los límites de la existencia animal— es inmortal, eterno.

Si en el prólogo vimos funerales y una desesperada sumisión al terrible símbolo de la muerte, en el epílogo vemos por contraste este símbolo coronado por el sarcasmo del Carnaval del Día de muertos. (...)

La existencia semianimal, semivegetativa y biológica inconsciente se expresa en el episodio Sandunga.

Este es el tema —brutalmente introducido en este "paraíso"— de explotación colonizadora por los grandes terratenientes, que fue reforzada con la llegada de los españoles.

Y finalmente, durante la Revolución y la guerra civil, los indios, humillados y reducidos a la esclavitud, hacen un intento de liberarse del yugo de los explotadores. De este modo pueden verse las etapas de la esclavitud, a través de episodios de la vida contemporánea.

"Arrieros somos y en el camino andamos": ¿Quién protagoniza el filme?

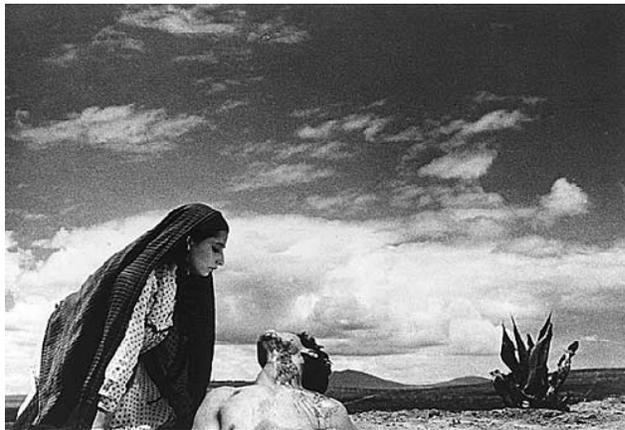
Otro rasgo característico del cine de Eisenstein que resalta en dicho planteamiento antitético es la dualidad entre individualidad y colectividad. El ir y venir entre estos dos conceptos tienen su origen en la representación personajes anónimos y universales de determinada significación social: un obrero representaba a toda la clase obrera, un ministro a la burocracia, un hacendado a la burguesía, etc.

Como señalan algunas clasificaciones de los personajes dentro de un filme, la necesidad de describir las características de estos suele estar limitada en buena medida por los tiempos disponibles para la presentación de la obra dramática, por ello se recurre a ciertas fórmulas comúnmente aceptadas y comprensibles para quienes es expuesta la obra. De esta manera se crean, se retoman, se resaltan o se caricaturizan las

características de los modelos de personajes adquiridos y moldeados para los fines del filme.

En *¡Que viva México!* tienen su peso dramático específico tanto las decenas de personas (no actores) de las representaciones festivas a lo largo del filme (los indígenas del “Prólogo”, las tehuanas, los pobladores de tehuantepec, los portadores de las máscaras en el “Epílogo”etc.), como los intérpretes como Isabel Villaseñor, Martín Hernández o Félix Balderas⁶. De igual forma, son de gran importancia los expertos que participan en el filme pues impregnan a la obra gran naturalidad, tales como los *tlachiqueros* de Tepatlayac o el torero David Liceaga.

Isabel Villaseñor cuenta que durante el rodaje de la escena donde ella descubre a Sebastián asesinado, el director le ordenó correr alrededor de la hacienda durante cierto tiempo, y al término de este, prácticamente, la arrojaba a escena y así ella lucía exhausta y con mucho pesar.



Desde *La Huelga* Eisenstein presentó personajes arquetípicos reconocidos inmediatamente por el espectador, a los que en el desarrollo de la cinta finalmente les atribuía la cualidad de héroe colectivo. En *El Acorazado Potemkin* el barco es el protagonista, pero conforme avanza la trama adquiere cualidades superiores.

En *¡Que viva México!* el salto entre situaciones otorga la responsabilidad protagónica del relato a distintos actores y en distintos niveles. Juega con un individualismo que va tomando cualidades representativas de una colectividad y cada vez es retomado en un plano superior. El ‘todos los mexicanos’ expresado en el “Prólogo”

⁶ Ver Ficha técnica y artística al final de este trabajo.

se transforma en ‘algunos’ al comienzo del capítulo “Sandunga” es decir, al inicio se da un vistazo a las raíces de todo un pueblo, sus ideas y creencias, podía decirse que el protagonista aquí es colectivo; luego se da paso a las costumbres de una sociedad focalizada en un territorio, Tehuantepec, con lo que no se pierde la colectividad sino que ostenta nuevas características. Conserva rasgos históricamente identificados con el ambiente precolombino, inalterado durante siglos, pero con una particularidad que recae en un personaje: Concepción. Dentro de su individualidad ella recrea valores de su entorno. Es la representación de los anhelos de las mujeres de la región, y también simboliza la esperanza, compartida con los varones, de un mejor futuro.

Del caso particular de Concepción pasa nuevamente a un ‘todos’ en “Fiesta” con la participación colectiva en los ritos religiosos y en las corridas de toros. Posteriormente se centra otra vez en la hacienda de Tetlapayac y pasa al todos en la Revolución. Finalmente se focaliza en un niño simbolizando a todo el pueblo explotado y su esperanza revolucionaria.

individualidad-colectividad



“Cuando el río suena, agua lleva”: Lo que se oye en el filme

¡Que viva México! se planeó y se rodó durante la plena transición entre el cine silente y el cine sonoro. A su llegada al país, Eisenstein ya había teorizado al respecto con la elaboración en 1928 de su “Manifiesto del sonido”, firmado conjuntamente con Grigory Alexandrov y Vsevolod I. Pudovkin. En él alertaban sobre la posibilidad de que este nuevo elemento tomara “un mal camino” al orientarse bajo “la ley del mínimo esfuerzo, es decir, limitándose a satisfacer la curiosidad del público” y haciendo del cine una mercancía más fácil de fabricar y vender.

Para evitar ese sesgo, propusieron que el sonido fuese tratado como otro elemento más del montaje, independiente de la imagen visual, lo cual introduciría inevitablemente un medio nuevo y extremadamente eficaz de expresar y resolver los complejos problemas que hasta entonces se habían a las producciones cinematográficas.

Sólo la utilización del sonido a modo de contrapunto respecto a un fragmento de montaje visual ofrece nuevas posibilidades de desarrollar y perfeccionar el montaje.

Las primeras experiencias con el sonido deben ir dirigidas hacia su no coincidencia con las imágenes visuales. Sólo este método de ataque producirá la sensación buscada que, con el tiempo, llevará a la creación de un nuevo contrapunto orquestal de imágenes- visiones e imágenes-sonidos.⁷

Bajo esos preceptos, la idea inicial era incluir en cada episodio de *¡Que viva México!* el acompañamiento de un instrumento musical, que posteriormente se pensó más en una composición o canción popular mexicana, por ejemplo el canto *El alabado* en “Magüey”. De esta manera, cada pieza musical, los efectos y la voz en *off* buscaban ser un instrumento más de esta sinfonía.

Para el montaje final de Alexandrov (1977) los elementos sonoros juegan un papel fundamental y preservan en su función individual, su aportación al todo del filme. Se conjugan con las imágenes y la trama misma de la historia, incluso sirve de enlace entre episodios o para la ruptura de escenas.

⁷ Sergei Eisenstein. “Manifiesto del Sonido. *El sentido del cine*. México, Siglo XXI Editores, 1990.

Del planteamiento previo, sobrevive la canción de La Sandunga, que prácticamente funciona como *leit motif* del episodio del mismo nombre. En cuanto comienza a escucharse de inmediato es fácil asociarla con la región del istmo, el matriarcado, el trópico y la tranquilidad y naturalidad de algún lugar de México.

Otro elemento de importancia es la voz en *off* de un narrador, quien se encarga de enunciar los pensamientos tanto de los personajes en forma individual, como también lo hace en cierta medida, aduciendo a un pensamiento colectivo sobre concepciones de los mexicanos y posibilidades que se abren dependiendo de la situación.

De acuerdo a algunas definiciones clásicas, parte del desarrollo dramático de un filme recae en el narrador, que no sólo enuncia sino que permite mirar diversas formas de expresión. Describe, ubica temporalmente en contexto y un tanto en lugar.

En este caso se trataría de un narrador omnisciente o externo, que es quien cuenta la historia desde fuera, sabe todo de los personajes, de sus pensamientos y sentimientos, avanza o retrocede la acción, opina y enjuicia. Aquí cumple una función adicional: este instrumento de la sinfonía utiliza la expresión en distintos tiempos verbales, hacer del pasado un presente constante o del presente un futuro en ciernes. Esta cualidad cimienta la estructura circular de todo el filme, dotándolo de la vigencia que permite ser atemporal pese al transcurrir de los años.

Desglose de secuencias por capítulo

A continuación se presenta una selección de secuencias donde se puede apreciar los preceptos señalados en este capítulo.

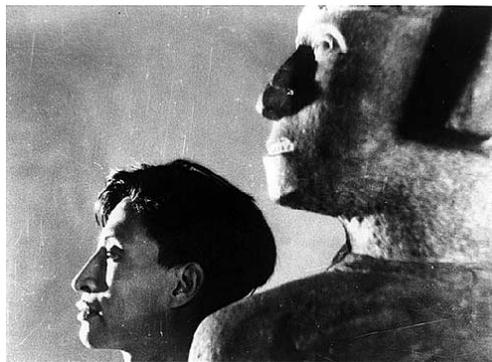
La película se desarrolla en espacios al aire libre, a pleno rayo del sol, lo que da una misma textura e iluminación a todos los episodios (salvo “Soldadera”), que denotaría un mismo espacio y tiempo. Se caracteriza por planos abiertos, como alusión al muralismo mexicano. Composiciones visuales llenas de riqueza, donde cada elemento del encuadre tiene su valor dentro del mismo y convive armoniosamente con el resto.

“Prólogo”

Tomas abiertas con cámara fija a pirámides en Yucatán. Cada toma dura 3 segundos aproximadamente. Aquí presenta una composición de imagen en el mismo

plano donde las personas aparecen como parte del cuadro, algunos en la misma posición de la escultura de fondo. Después, esta composición es presentada en dos o más planos, sin perder su armonía dentro del cuadro, como una pintura o una fotografía fija.

- ❖ En primer cuadro aparece un hombre de perfil (MCU), y en segundo plano una parte de la pirámide que muestra el mismo perfil (los mismos rasgos físicos del rostro) esto visto desde la cámara en contrapicada que permite apreciar el lento movimiento de las nubes. Ambas presentaciones se combinan una y otra vez, desde varias ubicaciones de la cámara.



Esta combinación de imágenes, permiten apreciar una connotación del tiempo, que se refuerza con voz en off al señalar que tales imágenes pudieron suceder hace 20 minutos o 2 mil años.

- ❖ Como una analogía, ahora el rostro de una mujer se encuentra en primer plano y en segundo, aparecen otras cuatro mujeres de pie, cuyas estaturas (y por la posición de la cámara en contrapicada) simulan que ahora ellas se erigen como pirámide. Esta breve toma, es ligada a otra en donde se muestran en diagonal rostros de mujeres y hombres nuevamente de perfil pero ahora en torno a otro objeto plano, que más adelante se descubre como un ataúd.



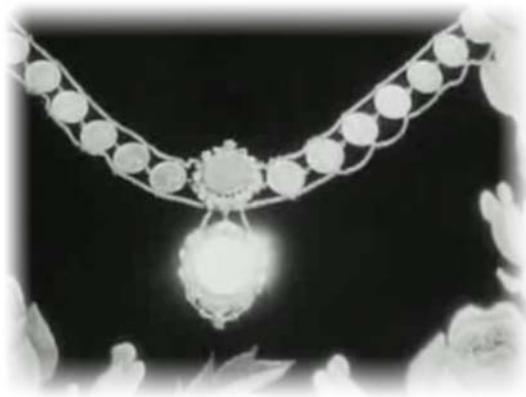
- ❖ El funeral. La presentación de rostros o cuerpos como parte del escenario (CU y FS a mujeres en un campo de henequén) es combinado con un *traveling* de derecha a izquierda visto ligeramente en picada, de la procesión en medio del campo. Esta combinación permite quebrar el eje de acción en un par de ocasiones como muestra del nada breve recorrido hacia la muerte.

Destaca el manejo de la idea del tiempo en el “Prólogo” en primera instancia inmóvil, después mostrando que todo tiempo tiene un final parcial pero que a pesar de ser lento, avanza. En este avance es donde el pueblo cifra sus esperanzas, en el futuro.



“Sandunga”

- ❖ Aparece un collar de oro, en forma de “u” como va en el cuello y se disuelve la imagen a un joven en la hamaca, también en “u”. Se presenta una secuencia de imágenes donde aparecen sólo mujeres. Trabajado arduamente, mujeres con pesados recipientes en sus cabezas, FS a tianguis donde se venden diversos productos, CU a objetos pesados o repulsivos, como las iguanas.



Esto simboliza la asociación en la región, que se hace de la felicidad con un matrimonio seguro a través de una buena dote. El matriarcado como forma social dominante, y el trabajo femenino como base de este sector de la sociedad.

- ❖ El baile. La cámara fija detrás de las hojas de una palmera muestra el baile previo a la boda de Consuelo y Abundio, como en señal de acecho o de testigo no participante de la fiesta. Aparecen insertos CU a rostros de las parejas en la pista. Continúa la toma del baile, ahora sin la hoja que obstaculizaba un poco la vista. Se ve en primer plano por la espalda un grupo de hombres con sombreros distintos, como de hacendados, que están expectantes del baile. El detalle de un sombrero visto en primer plano refuerza la idea de que no son gente de ahí. Más adelante se aparece un pequeño cordero que deambula en medio del baile. Luego un plano en MCU de niño llorando, con el torso descubierto, parece perdido al igual que el cordero, pero nadie se ha percatado de ellos.
- ❖ El enlace. En contrapicada aparecen las campanas de la iglesia que repican. En primer plano aparece una roca del cerro, luego los novios y al final la iglesia. Más adelante en la misma diagonal que marca el cerro, aparecen las tehuanas, todas iguales, que posteriormente realizarán un baile, con las palmeras de fondo.

“Fiesta”

- ❖ En contrapicada, desde la falda del cerro se ve una hilera interminable de hombres que suben el cerro en cuclillas, y aparecen a cuadro otros con las cabezas cubiertas y con una pesada carga de ramas atadas a su espalda y brazos. Lo pesado y largo de la subida se aprecia a través de algunos cambios en el eje de acción.



- ❖ En primer plano aparecen cráneos y al fondo unos monjes con sus rosarios, ligeramente en contrapicada. En otra toma panorámica se aprecian como fondo los volcanes, (que denota la cima) un cura que desde ahí mira el sacrificio y mueve la mano en señal de cruz. En la cima un grupo de curas liderados por un obispo miran con beneplácito el dolor, se mezclan cortes directos a detalles de la grandeza arquitectónica de las iglesias.



- ❖ Otra fiesta. Con la toma a detalles del traje de luces de un torero se muestra la suntuosidad de esta otra fiesta. También, se muestra paso a paso su ritual. A la izquierda del cuadro está la punta de la fajilla que se extiende por todo el pasillo y que se va enrollando en el cuerpo del torero que se ubica a la derecha del cuadro. Más adelante hay tomas abiertas en la plaza de toros, captadas desde el lado de la sombra al lado del sol y un poco de lejos de la faena. Se hace una cámara subjetiva del toro, pasando bajo el capote e intentando embestir al torero con los cuernos.



La adopción por el pueblo mexicano de una fiesta importada como la fiesta brava se explica con la muestra de valentía y con la conciencia de enfrentar a la muerte en cada faena. Se expresa cuando el torero se despide de su madre con esa conciencia de que tal vez no regrese, aunque más tarde pasea en Xochimilco. A diferencia de que otras tradiciones, fundamentalmente las religiosas, fueron impuestas a sangre y fuego.

“Magüey”

- ❖ Aparece la secuencia de la extracción del aguamiel para el pulque. Un campesino dobla una parte de la penca de magüey para que ahí se acumule agua. Esto es una muestra de completo conocimiento del campo, que sólo se obtiene ahí. CU a retrato de Porfirio Díaz en la hacienda, corte a hacendados brindando con el retrato, sonrientes, con un perro que completa el cuadro de frivolidad. *Insert* de fonógrafo y una botella sobre una mesita, como complemento de la fiesta.



Estas escenas señalan cómo los hacendados gozan a costa del arduo trabajo realizado por los peones desde muy temprano y al amparo de un gobierno dictatorial que les garantiza ese privilegio.

- ❖ MCU a hacendados brindando con pulque, emborrachándose. Insert de un jarro que se cae y rompe. Corte a imagen de cerdos y tapa de barril infestado de moscas. Mientras los hacendados se emborrachan. Esta breve secuencia denota la importancia que dan los peones a aprovechar la embriaguez para robar sus armas y usarlas en su contra.
- ❖ Otra toma representativa es en la que aparece el propietario de la hacienda con su hija y abajo el peón vistos desde abajo por Sebastián y su novia, donde el patrón ordena echar al peón y recluir a la novia. Aquí denota la superioridad del patrón. Más adelante otros peones, que igual ven desde abajo ahora a los guardias del patrón demuestran superioridad pues los hacen retroceder. Es decir, ambas son tomas similares con connotaciones opuestas. En esta misma escena, a través de la una toma desde arriba a los guardias, donde en primer plano aparecen sus sombreros, se puede apreciar la similitud de éstos con los aparecidos en el episodio “Sandunga”, señal de elementos de continuidad dentro de la cinta.

- ❖ A lo largo de este episodio se ven auténticas estampas del muralismo mexicano. En primer plano un maguey, un campesino en un burrito con su esposa y al fondo los volcanes. Cuando son capturados y enterrados los peones que se rebelaron, quedan sobre un montículo donde solo sobresalen sus cabezas, igual al fondo los volcanes y el cielo despejado, como parte de un nuevo atroz paisaje en el campo. Destacan también los BCU a los ojos de los peones, donde expresan toda su furia contra sus enemigos, los hacendados y su gente.

”Soldadera”

La voz en *off* de Alexandrov describe la idea de la fortaleza de la mujer que se expresa a lo largo de todo el film y su potencial revolucionario, donde a pesar de las derrotas, sería “la unión que tendría que darse y lograr el poder de levantarse y luchar”. Como sucedió en la revolución mexicana de 1910.



“Epílogo”

- ❖ En primer plano los cráneos que simbolizan la muerte. Niños que comen calaveras de azúcar. Una toma donde la iglesia aparece entre los dos volcanes, nuevamente una cima. El ritual comienza con un rezo y lamento por la mañana. Campesinos en fila rezando. Después la comida sobre las tumbas, en señal de que no se han ido los suyos. Y al final del día en el carnaval, la representación el CU a las máscaras de los enemigos: Un

general, un policía, un ministro... a ellos si se les desea la muerte. Destacan los detalles de la fiesta, las calaveras y el baile y que en FS se levanta la máscara de los “cadáveres de una clase condenada” mientras quienes se quitan la máscara y siguen con vida, sonrientes son del pueblo.

El prólogo sintetiza ese valor de los mexicanos a levantarse de las adversidades y que al igual que cifra sus esperanzas en un futuro mejor, pero forjado por ellos mismos. Las preguntas expresadas al final redondean la idea de la antesala a la revolución, sus motores expresados en cada episodio. Expresa la memoria colectiva de un pueblo que ha sido sometido por muchos años y que tiene el carácter para sobreponerse, una visión del tiempo que es tan perdurable que permanece hasta nuestros días.

III ENERGÍA REVOLUCIONARIA CON SABOR A PULQUE

Eisenstein inició su película con una mirada turística, por la fuerza del medio, gracias a la agudeza de su mirada política, pronto penetró en el doloroso trasfondo de esas imágenes idílicas del paraíso perdido.
A. De los Reyes.

A su llegada a México, Sergei Eisenstein observó que aún estaban frescos los motivos de la Revolución campesina iniciada en 1910. Las concentraciones del capital seguían en manos de unos cuantos y la desigualdad económica, tanto en el campo como en la ciudad, pervivía mientras que los discursos oficiales hablaban de un advenimiento del progreso nacional. En este contexto, el proyecto filmico que el director ruso realizó en el país, siguiendo sus propias convicciones políticas y sociales, buscó representar la situación social prevaleciente, como una manera de preámbulo a una perspectiva de verdadero cambio futuro, fraguado desde sus bases.

México es tiernamente lírico pero también cruel. Sabe de los implacables golpes de los látigos, que laceran la superficie dorada de la piel desnuda. Las agudas espinas de los cactus, a las que el apogeo de la Guerra civil amarraban a aquellos (medio fusilados) agonizaban bajo el calor en las arenas del desierto. Agudas espinas, que todavía ahora se clavan en los cuerpos de quienes, habiendo atado los troncos verticales de los cactus en forma de cruz, los amarran con cuerdas a sus propios hombros, y durante horas trepan hasta la cumbre de las pirámides [se refiere a las iglesias NdR] para venerar a las vírgenes católicas (...) ¹

Su cine revolucionario a la mexicana consistía en fusionar la perspectiva de cambio social con la belleza de los escenarios y costumbres del país, es decir, con la idiosincrasia del pueblo, elemento que lo cautivó desde años atrás a través de sus acercamientos a la cultura mexicana con la obra de *El mexicano* o a través de los murales de Diego Rivera.

Este cine no sería de fácil aceptación para quienes garantizaban las condiciones de desigualdad social ni para quienes estaban en contra de las ideas comunistas, por lo que

¹Sergei Eisenstein. *Yo memorias...* Op. Cit. p.384

cada vez que el director tenía que hablar o escribir públicamente de su proyecto tenía que limitarse intencionalmente a generalizaciones:

(...) el grupo que pagó la filmación, temía ante todo cualquier contenido “radical” en la película(...) Como respuesta a nuestra tesis de que solo una exacta demostración de la lucha de clases en las haciendas podría explicar y hacer comprensible la revolución contra Porfirio Díaz en 1910, se nos dijo: Tanto los hacendados como los peones son mexicanos y no es preciso subrayar el antagonismo entre los distintos grupos de la nación.²

Sin duda, hacer caso a tales “recomendaciones” iría en contra de todas las convicciones de Eisenstein. Por lo que el cineasta, en primera instancia, se preocupó por mantener en su proyecto mexicano algunos aspectos claves en materia de ideología, los cuales ya había utilizado en sus obras previas:

- El énfasis en la experiencia colectiva, por encima de centrar la obra en uno o dos personajes no representativos de una mayoría,
- el planteamiento de que personas comunes y corrientes serán los protagonistas de una sociedad futura, y en consecuencia,
- el cambio revolucionario no como un punto de llegada, sino de partida.

Esta perspectiva no sólo se restringe a los episodios que remiten más abiertamente a la cuestión revolucionaria, como “Magüey” y “Soldadera”, sino que marcan todo el filme.

Los de arriba y lo de abajo: clases sociales dentro del filme

Karl Marx y Friederich Engels, fundadores y principales teóricos del comunismo internacional, señalaron en el *Manifiesto del Partido Comunista* que “toda la historia de la sociedad humana, hasta la actualidad, es una historia de luchas de clases”.³

Esta constante histórica es una de las ideas centrales en *¡Que viva México!* Muchos de los elementos presentados entre capítulos, cambian su cualidad

² Sergei Eisenstein. *¡Que viva México!*. México, Ediciones Era, 3ª ed., 1979, prólogo de José de la Colina, E. escribió texto de introducción para acompañar una síntesis del argumento publicada en Moscú en 1947.

³ “Libres y esclavos, patricios y plebeyos (...); en una palabra, opresores y oprimidos, frente a frente siempre, empeñados en una lucha ininterrumpida, velada unas veces, y otras franca y abierta, en una lucha que conduce en cada etapa a la transformación revolucionaria de todo el régimen social o al exterminio de ambas clases beligerantes” (p.39).

representativa dependiendo de la clase social a la que hagan referencia, como se pudo apreciar en el ejemplo de la recreación de los ritos funerarios, presentado en el capítulo anterior.

Bajo la óptica de la ininterrumpida batalla entre opresores y oprimidos, se desarrollan las historias que el cineasta soviético separa en episodios. Trágicas, bellas y altamente líricas, conviven con la técnica cinematográfica desarrollada a propósito de mostrar su mensaje tácito con inteligencia, contra aquéllos obstinados que siempre han pretendido ver el filme sólo como modelo de folklore mexicano sin implicaciones clasistas.

Así, desde las representaciones festivas como el día de muertos o la fiesta brava, donde supuestamente participan todos por igual sin distingo de clase, hay alusivas diferencias en este sentido.

Dentro de la representación del México indígena, las sociedades prehispánicas también presentaban una división en clases. En la secuencia inicial del “Prólogo”, la yuxtaposición de las figuras indígenas con sus construcciones y esculturas en piedra, otrora dedicadas a dioses y emperadores, coloca al indígena en primer plano. Esta preponderancia visual podría traducirse en el dominio que los habitantes de una región



deben poseer sobre su territorio y, en ese sentido, las magnas edificaciones que fueron realizadas por las manos de sus ancestros plebeyos les pertenecen.

Con una nueva yuxtaposición de elementos, donde ahora son unas mujeres las que se alinean formando la silueta de una pirámide, en cuyo pie aparece el rostro fijo de una más, se concreta la idea de que si bien la secuencia simboliza el culto al pasado, no lo es en abstracto, no es el culto nostálgico de esos tiempos, sino que es realmente el reconocimiento a los verdaderos creadores de tal majestuosidad: el pueblo.

Siguiendo con el modelo de yuxtaposición de imágenes, es posible apreciar al antagonismo de clases condensado en el valor un objeto simple como un sombrero.

Durante la escenificación del baile previo a la boda de Consuelo y Abundio en “Sandunga”, unos hombres sobresalen del resto debido a que portan sombreros distintos a los que usa el común de la gente. Los primeros son de un material más fino y más costoso, mientras que los usados por la mayoría están hechos de palma. Esta es una evocación a diferencias de clase, pues señala a los de sombrero fino como ajenos al estatus económico del resto de los asistentes. Esta situación se ve reforzada con la colocación de la cámara detrás de unas ramas, desde donde se vislumbra toda la acción. No se sabe quién o quiénes están al acecho hasta unos segundos después, cuando se revela que en ese lugar se encontraban estaban los portadores de los sombreros finos.



En otro momento, con base en la arquitectura del lugar y su ambientación, es posible saber que los toreros del capítulo “Fiesta” pertenecen a una clase social acomodada. Mientras se preparan para la corrida, el contraste con los hombres que aparecieron al inicio es notable. El matador David Liceaga aparece sentado en una lujosa mecedora de madera grabada. Vive en una casa grande, con patios y jardines. Su ropa, como la de cualquier torero, es altamente fina.

En el episodio “Magüey” las diferencias de clase son determinantes. Mientras los peones trabajan desde el amanecer en la extracción del aguamiel, el hacendado, no conforme con apropiarse del producto de ese trabajo, dispone de sus vidas, ejerciendo por ejemplo el derecho de pernada.⁴

⁴ El derecho de pernada era un derecho feudal que teóricamente establecía la potestad señorial de tener relaciones sexuales con toda doncella, sierva de su feudo, que se fuera a casar con otro siervo suyo. En México y otras semicolonias era el reflejo de la dominación de una clase privilegiada y de la baja consideración que se tenía de la mujer en la época.



Mediante tomas cerrada que permiten ver el cruce de miradas y sonrisas cómplices entre un guardia y uno de los hacendados, se detecta la noción de que, sin importar su extracción social, los guardias de la hacienda al subordinarse a los intereses del hacendado contra los peones, son enemigos de éstos últimos pues son garantes de las injusticias cometidas, como en la violación a María.

Durante la batalla en el campo, la trinchera que cada bando toma es muy representativa. El maguey del cual los peones extrajeron su savia, ahora les cobija, los cubre de las balas enemigas, les permite pertrecharse y cuando son heridos les proporciona el agua acumulada entre sus hojas y sombra.

Por su parte, los guardias de la hacienda, la hija y sobrino del hacendado, sólo pueden tomar por trinchera la espinosa estructura de unos nopales y la aridez de la tierra.

Mientras los disparos recibidos por estos últimos dan hacia la tierra, se insertan tomas donde con detalle se aprecian los disparos sobre el maguey y la savia brotando como consecuencia. En la poesía de Eisenstein esto se puede comprender simbólicamente como la sangre del pueblo derramada en la lucha por la defensa de sus intereses, ya que este detalle sucede segundos previos a que sea herido el hermano de Sebastián y a que sean sometidos sus otros dos compañeros.

Por otra parte, dentro de este mismo episodio, existe una breve secuencia de imágenes que denotan la naturaleza de la clase dominante. Se muestran los rostros del hacendado y sus amistades en su celebración, felices por su derroche desenfadado en la toma del pulque, mientras se insertan imágenes de cerdos entre moscas: el festín equipara cerdos y burgueses.

Por su parte en el “epílogo”, la celebración del día de muertos, en apariencia, incluye a todas las clases sociales. Sin embargo se presenta como una fiesta popular sobre todo plagada de niños que comen calaveras, que usan máscaras. Cuando se hace el destape de máscaras, quienes permanecen muertos bajo ellas son los enemigos de clase, los antagonistas de esta historia: Ministros, soldados, burgueses... y se refuerza con la voz en *off* que indica que se trata de “una clase que está destinada a perecer”.

De la “Sandunga” a la “Soldadera”: voluntad revolucionaria de la mujer

Decía Marx en 1868, “cualquiera que conozca algo de historia sabe que los grandes cambios sociales son imposibles sin el fermento femenino. El progreso social puede medirse exactamente por la posición social del *sexo débil*”

Esta condición dentro del filme mexicano de Eisenstein no podía quedar fuera. Como se señala en el apartado sobre la estructura del filme dentro del presente trabajo, uno de los elementos de unidad entre los capítulos es la presencia de la mujer. A cada aparición femenina son asociadas distintas connotaciones dadas tanto por la posición dentro del relato como por el planteamiento general del argumento.

Como se señaló, unas mujeres vistas de perfil equiparan la edificación piramidal en el “prólogo”. Otras forman un mosaico con sus vestimentas de tehuana y unas más bailan por igual en el culto a la muerte en el “Epílogo”.

Siguiendo con sus convicciones ideológicas, Eisenstein no proyecta a todas las mujeres por igual, sino por una marcada diferencia de clase.

La hija del hacendado⁵ en “Maguey” y la Sra. Calderón en la escenificación de la fiesta brava no tienen nada que ver con María de Maguey, ni con Concepción en “Sandunga” ni con la “Soldadera”: el género las une pero la clase las divide.

La cacería de los peones sublevados es mostrada como una especie de deporte para los poderosos y la hija del hacendado participa de esto. Con vistas breves a los detalles de la preparación de la salida mostrando que sus libertades son antagónicas a las de María que no tuvo jamás la libertad de elegir no ser presentada como objeto al

⁵ Eisenstein la llama Sara pero su nombre no es mencionado en esta secuencia. Aparece en uno de los esqueletos que bailan la rumba en el “Epílogo”, en alusión a este personaje. (Referencia de A. de los Reyes, p.260)

hacendado y a sus cerdos amigos. Por eso cuando es muerta por las balas de los peones la escena no tiene el dramatismo de cuando María es violada.



En esta escena las miradas cómplices del amigo del hacendado con el guardia, que sirven para notar la premeditación del hecho y la desventaja de María frente a ello. Es sorprendida y llevada a la fuerza al interior de una habitación, mientras el guardia custodia la entrada al lugar (que se ve en sombras) y con ello custodia la comisión del atropello. La música contrasta con el dramatismo de la escena, pues es alegre, de fiesta.

La escena donde muere la hija del hacendado es altamente iluminada, con el dinamismo de tomas cortas. Luego de herir de muerte al hermano de Sebastián es alcanzada por una bala y su cuerpo queda sobre un montículo de tierra.

Bajo la misma perspectiva de género, se presenta la recreación del trabajo femenino. En el sentido que Marx señalaba, el cineasta vio a la sociedad matriarcal en Tehuantepec como una forma de comunismo, que no fue tocada aún por la organización capitalista.

Como puede verse en la actualidad, el sistema capitalista ha empujado a millones de mujeres al mercado laboral, destruyendo los mitos oscurantistas que las condenaban a permanecer exclusivamente en el hogar bajo prejuicios sin fundamento, permitiendo que las mujeres participen de la producción social. Pero lo ha hecho a su modo. Es decir, el capitalismo ha empujado a las mujeres a las fábricas y empresas pero para explotarlas doblemente, con salarios menores a los de los varones, para, de ese modo, bajar también

el salario de todos los trabajadores. Y, además, la ha sobrecargado con una doble jornada que empieza en el hogar, sigue en la fábrica y continúa nuevamente en el hogar.

En contraste, en Tehuantepec el trabajo femenino es realizado por gusto, por tradición y significa relaciones de comunidad y eso es retratado fielmente por el realizador soviético. Lo presenta con la naturalidad de una danza durante la presentación del personaje de Concepción, remando armónicamente con el torso descubierto, motivo que causó sobresalto a los detractores del filme que en ese entonces aducían una falta de respeto del director al presentar a la mujer semi desnuda.



Otro aspecto destacado por el realizador soviético en su filme mexicano se refiere a la participación política de la mujer. Históricamente se ha observado que las mayores luchas contra la opresión de las mujeres han tenido lugar siempre durante períodos de

lucha más amplia, más generalizada. Durante el proceso revolucionario en México, las vertientes de lucha en el norte y sur del país, confirmaron esa constante histórica.

El ejército zapatista contó en los frentes con la aguerrida participación de las soldaderas, mujeres que empuñaban el fúsil o cargaban el pesado armamento, surtiéndolo cuando en las trincheras los guerrilleros quedaban indefensos. Las adelitas, eran una suerte de retaguardia y “ejército de abastecimiento”, cuidando a los heridos, a los niños y proporcionando a los soldados de provisiones y agua. En muchos casos fueron estas mujeres las que convencieron a las tropas porfirianas y a las constitucionalistas de no agredir a los rebeldes y de pasarse al campo de la revolución.⁶

Eisenstein se impactó con esta participación femenina en la lucha y decidió reflejarlo en su filme. El episodio “Soldadera” -aún sin ser filmado y en su forma final mostrada con fotografías- destaca que la intervención decidida de las mujeres significó un eje fundamental de la lucha revolucionaria en México.

Una imagen de una mujer dando la mano a su marido que parte en el tren, después tres mujeres, una al pie de las vías. Mientras Alexandrov señala que “El pueblo Mexicano junto a sus armas, vinieron a ser los héroes de esta historia (...) Las *soldaderas* para nosotros deberían ser un símbolo de México, un símbolo de una tierra que las personas percibieron encarnaría la unificación necesaria para lograr ese poder y luchar”



⁶ Mendoza, Jimena. “Revolucionarias de Anáhuac”. *Luchadoras. Historias de mujeres que hicieron historia*, Andrea D’Atri, (editora). Argentina, IPS, 2006,pág.112

¡Que viva México! da cuenta de que las *soldaderas* participaron activamente como auténticas luchadoras en la batalla de su clase contra sus opresores. Tocadas por los vientos revolucionarios renuncian a su papel de “sexo débil” y se suman a la causa revolucionaria, sin importar sus cadenas de opresión, acción que inclusive genera autoconfianza en otros sectores oprimidos.

Aunque es riesgoso tomar para el análisis elementos que “debieron” existir en este episodio no filmado, serán considerados los escritos que al respecto dejó el director con el fin de proporcionar un sutil seguimiento a la línea argumentativa de todo el filme y en particular lo referente a este episodio.



En el argumento original, se narra la historia de Pancha, una soldadera que participa al lado de su compañero en el ejército de Zapata. La idea era mostrar como decididamente ella, al igual que muchas mujeres, forma parte fundamental en la Revolución Mexicana, llegando incluso a tomar posiciones de mando. A la muerte de su compañero, Pancha se va con otro hombre, un comandante villista. Eisenstein explicó tiempo después, que este hecho no constituía una falta de conciencia política por parte de ella, sino por el contrario era un eje de unidad.

En el desarrollo de la revolución hubo un momento en que las tropas de Villa y Zapata se enfrentaron entre sí, cuando al mismo tiempo peleaban contra el gobierno central de Carranza. Luego se aliaron y derrotaron las tropas de carranza y simultáneamente de lados opuestos en la ciudad hicieron su entrada victoriosa a la ciudad de

México después las disputas entre ambos benefició a las fuerzas reaccionarias del país.

En la versión definitiva del argumento, el desarrollo de Pancha representa al de México que pasando de mano en mano llega gradualmente a la conclusión de que la fuerza no reside en la disputa sino en la unión.

El triunfo, efímero no obstante, de los ejércitos unidos de Zapata y Villa y su entrada común en la ciudad de México, parecía representar, en escala nacional, un motivo idéntico del que se descubre en el destino de la humilde "hija de la Revolución", Pancha, quien puso los sentimientos humanos y la fraternidad del pueblo por encima.⁷

Volviendo nuevamente al filme, la idea central del episodio se mantiene al retomar hacia el final del "epílogo" a la soldadera como madre del futuro liberador de la nación, lo cual se expresa con la pregunta "¿será el hijo de la soldadera quien forje un México verdaderamente libre....?" Mientras el levantamiento de una máscara muestra el rostro de un niño, con rasgos indígenas y sonriente, triunfador.

“El valiente vive hasta que el cobarde quiere”: Opresión + Explotación+Insurrección

Como se ha señalado en el presente capítulo, la situación social que Eisenstein retrata en su filme expresa algunas categorías que, desde el marxismo, se aplican al desarrollo social y económico de una nación. Categorías tales como explotación, opresión e insurrección son perceptibles dentro del argumento central del filme. Incluso son parte esencial de la reflexión que el director soviético se forjó de México y que, años después, plasmó en sus memorias al recordar la belleza de los escenarios del país, en contraste con las deplorables condiciones sociales de los pobladores de esta tierra:

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

Esto no lo puede impedir ni la mugre de las ollas con comida que lamen los perros sarnosos que pululan alrededor, ni el soborno generalizado, ni la desesperante

⁷ Sergei Eisenstein. *Que viva...* Op. Cit. pp.52-53

irresponsabilidad de la torpe apatía, ni la indignante injusticia social, ni el desenfreno de la arbitrariedad policial, ni el atraso secular junto a las más avanzadas formas de explotación social (...)

Sabemos que nuestros sentimientos, la conciencia y la estructura de representaciones, reflejan el mundo real que está a nuestro alrededor.⁸

Al mismo tiempo, quedó manifiesto en el filme su deseo y confianza en nuevos procesos revolucionarios que apuntasen a terminar con la desigualdad

La presencia de dicha categorización se condensa principalmente dentro del episodio “Maguey”, aunque también existen referencias en todo el filme. Es conveniente realizar aquí una breve definición de cada una de las categorías mencionadas y su expresión en el México de la época, para identificar su significado y presencia dentro del filme.

- **Explotación.** Se trata de una categoría que tiene su raíz en los aspectos económicos estructurales. Se refiere a la explotación capitalista, que sería aquella relación entre las clases bajo la cual los capitalistas, poseedores de los medios de producción, se apropian del producto del trabajo excedente de las masas trabajadoras. La forma de explotación capitalista se distingue de las formas esclavista y feudal por presentarse de una manera velada. Bajo el capitalismo, los obreros en términos formales son personas libres, pero como carecen de medios de producción, se ven obligados a vender su fuerza de trabajo. El obrero sólo es libre de elegir a cuál de los explotadores va a vender su fuerza de trabajo. Con el desarrollo del capitalismo y el incremento constante del ejército de desempleados, el trabajador ya no es libre ni siquiera de elegir a su opresor.

En el México prerrevolucionario primaban las relaciones “semi feudales” concentradas en las haciendas. Un estudio analítico acerca de la Revolución Mexicana da cuenta de ello:

(...) bajo las leyes de Juárez, lejos de algún tipo de reforma agraria, se propició una nueva concentración del latifundio, en torno a la hacienda.

La hacienda, lejos de implicar una moderna agricultura capitalista, mostraba en la figura emblemática del peón

⁸ Sergei Eisenstein, Op Cit. pp. 379

acasillado (o por endeudamiento), la utilización de formas atrasadas de explotación como la base de las relaciones de dependencia salarial.⁹

Eisenstein, fiel a su planteamiento cinematográfico, da cuenta de lo anterior con detalles dentro del encuadre y con una secuencia breve pero altamente significativa. En el enlace entre “Fiesta” y “Maguey”, luego de su oración matutina, los *tlachiqueros* comienzan a salir de la hacienda. En una toma abierta se alcanza a leer “Tienda Tetlapayac”; enseguida aparece a contra luz un guardia que, fusil en mano, vigila la salida de aquéllos con sus instrumentos de trabajo que son propiedad de la misma hacienda: el *raspador* para estimular el maguey, el *acocote* para succionar el aguamiel, los burros en los cuales portan dos *castañas* para transportar el producto hasta los *tinacales*.

Esta presentación remite claramente a las denominadas ‘tiendas de raya’, que eran base de la dependencia salarial de los peones con los hacendados, pues parte de su sueldo, ya de por sí miserable, les era proporcionado en especie, es decir, en mercancía básica para su sustento que les fiaba la tienda (propiedad también del hacendado). Está ampliamente documentado en varios estudios socio económicos sobre la época, que en muchos casos, el endeudamiento de los peones con la tienda era tal que ya no recibían su sueldo, pues todo era retenido por la tienda para pago de sus deudas de manutención. Incluso en varios casos, las deudas se heredaban de padres a hijos dando como resultado la obligatoriedad de los peones a laborar gratuitamente y con ello una mayor acumulación de riqueza para el hacendado. Esta misma relación de dependencia económica era el origen del creciente autoritarismo del hacendado (y de sus agentes como son los guardias) sobre los peones, situación que se resultaba en una también creciente opresión.

- Opresión. En términos sociales, se podría definir como una relación de sometimiento de un grupo sobre otro por razones culturales, raciales o sexuales. Es decir, la categoría de opresión se refiere al uso de las desigualdades en función de poner en desventaja a un determinado grupo social. A menudo las formas de opresión van acompañadas de formas de

⁹ Martín Juárez. “Apuntes para una interpretación de la Revolución Mexicana”. *Revista Estrategia Internacional*, 2008, núm. 24, p. 245

violencia, ya sea social, física, psicológica o cultural. La pertenencia de clase de un sujeto delimita los contornos de su opresión.

El autoritarismo del terrateniente sobre las vidas de los peones en “Magüey”, como se ha señalado, es una de las más claras muestras de opresión. Dentro del filme esto tiene su máxima expresión en una escena altamente dramática, que es cuando los peones son enterrados vivos y asesinados por los cascos de caballos que los pisotean. Ese fue su castigo por rebelarse a la opresión que el hacendado ejerce sobre ellos, situación que objetivamente apuntaba a cuestionar también el dominio económico de éste último.

En el episodio “Fiesta”, Eisenstein si bien retrata la fusión de dos visiones espirituales del mundo, la católica y la indígena, hace una fuerte crítica al avasallamiento ideológico que significó la conquista española, particularmente a la opresión religiosa sobre el pueblo indígena de México.



Al recrear las celebraciones en honor a la virgen de Guadalupe, muestra los sacrificios que los pobladores realizan al respecto. Un hombre con ropa de peón, sube las escaleras de rodillas apenas ayudado por un palo que funge como bastón. La larga marcha de decenas de personas en cuclillas hacia la cima del cerro, donde se ubica la iglesia y donde otrora se encontraban los templos de adoración a los dioses precolombinos, coincide con un ambiente árido y pesado por el fuerte sol que cae, lo que aumenta la dificultad del sacrificio, el cual es recibido con beneplácito por un cura que

hace una señal de la cruz en el aire, con lo que concuerda con la acción y otorga su 'bendición'.

En otra toma de tal secuencia, aparece la figura de un santo con un cráneo en la mano, un cura con un rosario en la mano y en la otra un cráneo, en lo que podría simbolizar la implantación de la religión católica con base en la muerte de miles de indígenas.



Acá podría decirse que tanto feligreses como monjes serían parte de un mismo conjunto susceptible de opresión en otro contexto, uno tal vez donde dominase por ejemplo otra religión. Sin embargo lo que marca la diferencia entre ellos y, sobre todo, lo que ocasiona que unos sean vulnerables a una mayor opresión en cualquier contexto es su condición social. Es notorio que quienes deben hacer el sacrificio son personas de bajos recursos, del común del pueblo, mientras que la Iglesia siempre ha ostentado gran poder económico y político.

El sufrimiento, según la religión católica, es asociado al que padeció Jesucristo, y de ello se hace referencia en la toma donde una mujer limpia el sudor de la frente de uno de los que llevan atadas las ramas con espinas a sus brazos y espalda (ver capítulo 4 de este trabajo).

Aunque Eisenstein fue impactado por las diversas formas de culto religioso que observó en México, compartía la concepción marxista con respecto a la religión como "opio del pueblo", y en ese sentido plasmó su crítica hacia la opresión en la que el catolicismo basa su supervivencia en México.

Para comprender mejor esta idea, y la crítica expresada en el filme, serán retomados un par de planteamientos sobre religión, formulados por los revolucionarios Lenin y Trotsky en distintos momentos:

“El marxismo considera siempre que todas las religiones e iglesias modernas, todas y cada una de las organizaciones religiosas, son órganos de la reacción burguesa llamados a defender la explotación y a embrutecer a la clase obrera.”(Lenin, Actitud del partido obrero hacia la religión)

Trotsky, por su parte, escribía muchos años después:

“La religión (...) desvía la atención del conocimiento real al ficticio, de la lucha por una vida mejor a falsas esperanzas de recompensa en un más allá. La religión es el opio del pueblo” (En defensa del marxismo)¹⁰

De esta forma, las alusiones religiosas que se presentan en el filme aparecen diferenciadas respecto al origen de quienes la profesan. Un ejemplo es el culto a la virgen que está presente en los episodios, “Sandunga” y “Fiesta”.

Por otra parte, una forma más de opresión presente en el filme es la opresión de género, la cual aparece, de la misma manera, diferenciada por la clase, como se ha señalado en el apartado anterior de este trabajo.

La combinación de explotación y opresión, que durante décadas recayeron en el sector más empobrecido del país, el sector campesino dieron origen a la acumulación de elementos que propiciaron la Revolución Mexicana.

Y en efecto, la Revolución iniciada en 1910 “fue la primera revolución contemporánea en América Latina. La explosiva aparición de los ejércitos campesinos, la rápida delineación de fracciones opuestas al interior del bloque insurgente y la ruptura del orden capitalista imperante bajo el porfiriato, fueron el temprano anticipo de que la región entraba a vela desplegada en el torrente caudaloso del siglo XX”.¹¹

Eisenstein buscó plasmar esta situación desde los primeros esbozos de guión que realizó sobre su proyecto mexicano. Esto se puede apreciar en el *Sentido del cine* “(...)

¹⁰ León Trotsky. *En defensa del marxismo*. México, Juan Pablos Editor, 1973, p.21

¹¹ Martín Juárez. Op. Cit. p.245

echamos una ojeada a este estado de auténtica esclavitud por los años de 1905 y 1906 para explicar por qué había siempre movimientos revolucionarios en México. Se vive en el siglo veinte, pero las costumbres y los trajes son medievales”, dijo. (pág. 235)

- **Insurrección.** Es la sublevación o rebelión de un pueblo, grupo de individuos frente a situaciones extremas, que a lo largo de la historia universal dieron inicio a procesos mayores. Desde la concepción marxista, es considerada como una arte donde debe existir una estrecha relación entre la insurrección espontánea de las masas, en una coyuntura política propicia, y la conspiración consciente de la organización revolucionaria.

Dentro del filme, es posible dilucidar este concepto en el episodio “Maguey” en una forma primaria, es decir, sin una forma organizativa establecida, pero sí con factores semi espontáneos, una coyuntura que permite el alzamiento y elementos conspirativos que parten de una necesidad organizativa de los peones. A continuación se reseñan las secuencias donde se puede apreciarse lo anterior.

Cuando María es violada uno de los peones avisa a Sebastián, quien reacciona impulsivamente y decide buscarla solo. Esto conduce a que sea golpeado y por los guardias y echado de la hacienda, mientras que el hacendado ordena aislar y encerrar a María. El resto de los peones sólo intervienen para auxiliar a Sebastián luego de la golpiza, sin embargo aquí sobresale el primer indicio de la necesaria insurrección: una vez que es puesto a salvo Sebastián, los demás peones se agrupan al pie de la escalera, lo que propicia que los guardias, otrora envalentonados, retrocedan.



Ya afuera de la hacienda, los peones se organizan y comienzan a planear su estrategia para derrotar a los guardias y liberar a María.

Esperan al momento de auge de la fiesta, usan el *torito* para distraer atención de guardias. Entra Sebastián a hurtadillas, se encuentra con un retrato de Porfirio Díaz. Vigilan desde la azotea, roban armas, inician disparos.

Debido a la correlación de fuerzas desfavorable para los peones en este caso, son reprimidos, aunque esto sólo significó una batalla en el marco de la insurrección generalizada que dominó el escenario mexicano durante la Revolución, situación que queda de manifiesto en el episodio “Soldadera”.

Por último, la perspectiva del desarrollo de la insurrección como un arte queda planteada hacia el futuro, mediante la pregunta formulada al final del “Epílogo” sobre si serán las manos de un niño, el hijo de soldadera quienes forjen un México verdaderamente libre.



IV INTERTEXTUALIDAD: OTROS TEXTOS Y SU LENGUAJE REVOLUCIONARIO

Las herramientas de análisis que proporciona Eisenstein, en su faceta como teórico de cine, son suficientemente extensas para estudiar su propia obra o el filme de otro director, en cualquier época. Sin embargo, a manera de complemento, el presente trabajo se apoya en otro instrumento de análisis más contemporáneo, cuyo objeto se basa en la alusión que dentro de un texto cinematográfico se hace de otros textos, ya sean filmicos, escritos, sonoros, plásticos, etc., esto es denominado como intertextualidad.

De acuerdo a la guía de análisis que propone Lauro Zavala, en el libro *Elementos del discurso cinematográfico*, es posible apreciar en un filme “gran multiplicidad de perspectivas”, no sólo las tácitamente relatadas. Esto es posible debido a la interpretación de los elementos existentes, constituidos con códigos y las rupturas de estos códigos, con lo cual resulta que cada experiencia de ver cine es “única e irrepetible”, pues cada vez se encuadran nuevas asociaciones mentales, nuevas referencias, detalles, etc.

En ese sentido, los elementos para identificar la presencia de relaciones intertextuales dentro de un filme dependen de diversos factores, tanto internos como externos al filme interpretado.

Así, el primer elemento que señala Zavala para este tipo de análisis se dirige a los contextos de interpretación, para lo cual se busca responder a las siguientes preguntas:

- a) ¿En qué condiciones se produce aquello que es interpretado?
- b) ¿En qué condiciones se produce la interpretación?

Al inicio del presente trabajo se expusieron las condiciones en que fue rodado el filme mexicano de Eisenstein, de entre las cuales destaca la censura y el recorte al presupuesto como factores determinantes que retrasaron la culminación de la obra, finalmente presentada por Alexandrov. Igualmente la relación y su acercamiento a los artistas plásticos de vanguardia en México fueron fundamentales en este periodo, pues

un elemento destacado de los artistas era su profunda convicción social, y en algunos casos, su filiación comunista.

Aquéllos datos son de gran importancia en la tarea de tratar de descubrir sus vínculos con otros textos. En primera instancia, gracias a la edición final que realiza Alexandrov es posible acceder actualmente al planteamiento del filme más cercano a Eisenstein. De lo contrario, al tener sólo trozos de película difícilmente se podría hacer una asociación coherente con otras manifestaciones culturales.

Además, conocer el contexto histórico de la producción permite también ubicar las obras o corrientes artísticas o de pensamiento que pudieron influir en el filme al grado de ser referenciadas, directa o indirectamente. En este caso, desde los años 20 en México la vanguardia artística de la época tenía su principal artífice en el muralismo.

En segundo lugar, es necesario considerar las condiciones indispensables para la interpretación. Esto se relaciona con el horizonte de experiencia y conocimientos previos que posee el espectador. Es decir, aunque en el filme aparezca una clarísima cita a otro texto, si el espectador no conoce ese otro texto, evidentemente no hará asociación alguna y mucho menos una segunda interpretación más allá de lo visto. Por ejemplo, en el “Prólogo” durante la escenificación del funeral en Yucatán, existe la clara referencia al mural de Siqueiros *El entierro de un obrero sacrificado* (1924). Esta referencia es denominada por Eduardo de la Vega como una “cita filmica”, que sin el previo conocimiento de esta obra, la referencia podría pasar frente a los ojos del espectador sin que éste la asocie.

Al mismo tiempo, la interpretación está determinada por la competencia del espectador y si éste formula una hipótesis de lectura. Es decir, podría conocer la obra de Siqueiros pero no su significado o su contexto, o bien las ideas del muralista, su trayectoria, etc., detalles que seguramente ampliarían el espectro de interpretación. Aún con tales conocimientos, puede o no establecerse una hipótesis de interpretación. o simplemente apreciar la referencia como un homenaje sin mayor connotación, aunque en esta situación los conocimientos pueden servir también para descartar la posibilidad de una representación mayor.

En este caso, de acuerdo a los elementos planteados en los capítulos anteriores de este trabajo, podría establecerse una breve hipótesis sobre esta particular cita, a partir de retomar el contexto de la obra referenciada.

El mural *El entierro de un obrero sacrificado* fue pintado en el edificio de la antigua Escuela Nacional Preparatoria en San Ildefonso, a petición del entonces secretario de Educación, José Vasconcelos, para “crear una nueva civilización extraída de las mismas entrañas de México”.¹Bajo esta idea Siqueiros pinta en este mismo edificio el *Llamado a la libertad*, donde se interesa por representar al pueblo mexicano por su grandeza, para lo cual construyó perfiles y rostros geométricos, simulando deidades prehispánicas representadas en roca. Esta misma idea marcó *Entierro de un obrero sacrificado*, donde tres hombres que lucen muy fuertes y que poseen rasgos indígenas, cargan un ataúd pintado en azul ultramar, color que según el pintor usaban los habitantes de las zonas más alejadas de las grandes ciudades mexicanas para pintar los féretros.

La referencia dentro del filme de Eisenstein representa la solemnidad de una ceremonia con la que la gente del pueblo rinde homenaje a sus muertos; en el sentido que señala la obra de Siqueiros, eso es parte de la majestuosidad de los de abajo. En la obra original aparece al centro del féretro la hoz y el martillo (el símbolo comunista), elemento que Eisenstein, por obvias razones, decide no incluir en su cita filmica. Al margen de esto, sería absolutamente incorrecto afirmar que de poder hacerlo el director lo habría incorporado, pues Eisenstein no compartía del todo con el muralista las ideas con respecto al arte y el socialismo, ya que Siqueiros a pesar de sus grandes obras, reivindicaba los planteamientos más obtusos del comunismo, representados por el estalinismo.

Otro elemento dentro del análisis propuesto por Zavala se dirige a la “Arqueología pre-textual”, para lo cual emplea la pregunta:

¿El texto está relacionado con otros textos?

La alusión a otras manifestaciones culturales presentes en *¡Qué viva México!* podría señalarse en varios sentidos. El primero tiene que ver más estrictamente con la cultura y folklore en general de pueblo mexicano, como es el caso del libro *Idols Behind Altars* de Anita Brenner, la canción de *La Sandunga*, las danzas que efectúan las

¹ Jean Charlot, “Carta de Siqueiros a José Vasconcelos”, *El Renacimiento del muralismo mexicano*, 1a. ed., México, Editorial Domés, 1985, p. 246. La carta fue enviada en enero.

tehuanas, la presentación de la fiesta brava, etc. El segundo sentido es referente a distintas expresiones con las que el filme comparte cierto sustento ideológico revolucionario, como los murales y grabados de Rivera y Orozco, o el libro *México insurgente* de John Reed. En un tercer sentido de intertextualidad, se hace referencia a otras obras universales, como al mito de Prometeo encadenado o incluso a la historia de Jesucristo.



Detalle de Mural de Diego Rivera ubicado en Palacio Nacional

Arqueología architextual

¿El texto está relacionado con otros códigos?

Se ha hablado acerca de las partes de documental contenidas en el filme. La forma que Eisenstein utilizó para retratar los ritos y tradiciones fue a través de la recreación de éstos, sin transgredir sus propios códigos. Por ejemplo, en el caso de la fiesta brava conserva toda la liturgia desde la preparación del torero en su vestimenta, el llamado 'traje de luces'. En la composición de los encuadres hace énfasis en detalles importantes a este respecto, como cuando David Liceaga se enrolla la fajilla, o cuando cuidadosamente se coloca su montera. Previo a su salida de casa, el rezo a la virgen frente a un altar y la bendición de su madre complementan esta parte del ritual. Ya en la corrida es recreado el tradicional paseíllo, con el matador acompañado de banderilleros y los picadores al final. Durante la faena se mantienen los códigos, cuando interviene el picador después de primer tercio. Luego los banderilleros. Antes de tirarse a matar al toro, Liceaga lo dedica a las mujeres en el balcón. Al finalizar, la ovación de todo el tendido con pañuelos y hasta la recompensa monetaria arrojada al ruedo en sombreros.



La traducción filmica del toreo tiene el fin de mostrar la adopción que en México se hizo de una tradición española que, a diferencia de la religión, no fue impuesta. Su acogimiento tiene su base en diversos motivos tanto antropológicos como sociológicos (argumentados en diversos estudios al respecto) de entre los cuales destaca la idea de que su permanencia en México se relaciona con hacer del enfrentamiento a la muerte una fiesta. En ese sentido, la inclusión de esta tradición en la cinta del director soviético con sus códigos ya cargados de idiosincrasia mexicana, da cuenta de un proceso de transculturación casi natural entre sociedades distintas. Como ejemplo, la afirmación con respecto a la tauromaquia mexicana, que hizo hace unos años Juan Antonio Labra, un periodista especializado en toros:

En esta orilla del Atlántico la Fiesta se siente y se vive con una intensidad única, tanto en las plazas monumentales como en las otras, las de vigas y petates. La emoción embarga al público por igual, y éste se distingue por su sensibilidad para captar la belleza. Goza, sufre y termina entregándose con una fervorosa pasión. Se trata de una forma de percibir cautivadora y espontánea, cargada de emociones y preñada de idiosincrasia.²

Por último, es de resaltar que Eisenstein utiliza elementos cinematográficos creados a propósito para esta secuencia, como la cámara subjetiva con una cornamenta al frente. Desde los movimientos del toro, como si la cámara fuera toreada. Este detalle habla por sí mismo sobre la naturaleza del texto presentado,

² Juan Antonio de Labra, "El Toreo en México", *Taurodelta*, 2008, núm.9, pág. 8

es decir, se reconoce fácilmente que se está frente a una representación cinematográfica de la corrida de toros, y no frente a una de ellas como tal.

En el caso de la canción “La Sandunga” parecería que sólo acompaña la cinta, sin embargo también comparte su significación propia.

De acuerdo con un reportaje publicado en el periódico *La Jornada* en mayo de 2003 a propósito de los 150 años de esta canción popular, “La Sandunga” es un homenaje de amor y admiración a la mujer tehuana, “ha sido el canto de guerra de los zapotecos en los episodios nacionales y en la región. Es el canto que hermana a los pueblos del Istmo, es el canto sublime que acompaña al tehuano y a su tehuana, de la cama a la tumba, es canto de alegrías y de pena”³.

Sandunga es una palabra en zapoteco, y en español significa mujer alegre, salerosa y bailadora.

Este significado se preserva en el filme de Eisenstein como un homenaje a la mujer, pero no a la mujer en general sino a la mujer del pueblo, a la que trabaja y que es respetada.

Palimpsestos (subtextos implícitos)

¿Existen sentidos implícitos en el texto?

Continuando con el análisis intertextual, están presentes otras alusiones a segundos textos, o alusiones implícitas. Por ejemplo, en el episodio “Maguey”, cuando Sebastián es capturado por los guardias de la hacienda es atado a una enorme roca saliente frente a lo cual queda impotente de defenderse. De forma visual la escena recuerda el mural de José Clemente Orozco *Prometeo* (1930), pintado en la New School for Social Research de Nueva York junto con otros murales sobre la fraternidad, la esclavitud, el arte y la ciencia. Sin embargo, de acuerdo al relato del filme, podría ser referente también a la obra original, el mito de Prometeo encadenado de Esquilo, donde el protagonista es encadenado a un peñasco por haber cometido la osadía de insultar a los dioses, al robar el fuego del Olimpo y entregarlo a los hombres.

³ Víctor Ruiz Arrazola, “La Sandunga, de jaleo andaluz a himno del Istmo de Tehuantepec”. *La Jornada*, 31 de mayo de 2003, Cultura, pag. 4a

En el filme es castigada de la misma manera la osadía de Sebastián por atreverse a luchar contra el dominio recalcitrante del terrateniente. La magnitud del castigo para ambos para ambos es brutal. Tal severidad no proviene de la condena por la acción en sí, sino de la potencialidad del acto ante los demás.

En el caso de Prometeo, según el mito, poner el fuego en manos de los humanos enfureció a Zeus porque daba a los humanos la posibilidad de dominar un elemento otrora destinado exclusivamente para control de los dioses, situación que degradaba la relación de poder que ejercían dioses sobre hombres. Por ello se ordena encadenar a Prometeo por sus propios hermanos.

En el caso del filme Sebastián es castigado porque su rebelión tiende a cuestionar la dominación del terrateniente sobre los peones, y eventualmente apunta a eliminar ese el sistema de explotación y opresión sobre el cual se erige el hacendado.



José Clemente Orozco, *Prometeo*, 1930, Pomona College, California



¿Cómo son las relaciones (del filme) con otros textos?

En los casos referidos el director recreo otras manifestaciones culturales manteniendo sus códigos originales. Dentro del episodio “Fiesta” aparece lo que podría ser una breve alusión a la historia de Jesucristo, cuando le es limpiado el sudor del rostro, durante un descanso en su trayecto hacia el Calvario con la cruz auestas.

En el filme, un hombre sube la cuesta hacia la iglesia con ramas atadas a su espalda. Agotado se hinca y le es limpiado el sudor de la cara con una manta blanca. Si bien en el momento en que se presenta comparte con la historia original la dureza de las condiciones y el sufrimiento en ese justo instante la referencia es irónica pues, confronta el discurso con el que la iglesia justifica esos y perores sacrificios, demuestra la hipocresía del catolicismo al predicar el sufrimiento como forma de redención y en cierta medida refuerza la idea de la religión como “opio del pueblo”.

EPÍLOGO

A manera de conclusión, se podrían establecer algunas características generales que definen a *¡Que viva México!* y que le permiten mantener su vigencia técnica y argumental. En primer lugar, la indisoluble estructura sinfónica del filme dota al mismo de un blindaje contra las mutilaciones y falaces ediciones que pretendieron pasar como originales, demostrando así la fuerza que tiene la planeación minuciosa e intelectual de una producción cinematográfica y su montaje.

El reto filmico mexicano de Eisenstein, forzosamente debía traspasar algunos de los márgenes sociales y cinematográficos establecidos. "Asaltó" las concepciones que etiquetaban al cine y que le ponían candados. En cierto sentido cumplió con el cometido de liberar al cine de sus cadenas.

El manejo del tiempo es magistral pues esboza un pasado permanente y un futuro no utópico, donde el bienestar del pueblo fue y será labrado por sus propias manos (del pueblo). Y es que el director soviético retrató la miseria y la lucha en contra de ella como una constante presente y no como una cuestión pasada (en contra de lo que pretendían los gobiernos pos revolucionarios en México. Igualmente, esbozó la concepción del futuro labrado desde abajo como esperanza de cambio y no como un hecho ya asentado a partir de la Revolución de 1910.

La presencia de otras obras (revolucionarias o no) en los contenidos del filme, resulta de una gran eficacia, sobre todo al momento de delinear la fuerza y el coraje característicos del pueblo mexicano, del pueblo de abajo.

Cada uno de los planteamientos demuestra actualidad. *¡Qué viva México!* se erige como uno de los filmes más representativos hacia la conmemoración del centenario del inicio de la Revolución, no sólo por el homenaje que representa de las costumbres y cultura del país, sino porque es un documento histórico, cuyo valor prevalece gracias a que mantiene vigentes sus enseñanzas y planteamientos, tanto de índole cinematográfica como social.

La cantidad y la calidad de escritos referentes a *¡Que viva México!* son tan variados como sus interpretaciones. Han debatido, denostado y resaltado la vigencia de

la obra desde diferentes puntos de vista. Sin embargo, a raíz de que no fue terminada por el director, probablemente sea la película de Eisenstein que más polémica ha causado con respecto a la multiplicidad de significados atribuidos al filme, algunos diametralmente opuestos a otros.

Durante mucho tiempo -y aún en la actualidad- el tratamiento que se le da a la obra es el de una especie de postal filmica, debido a su contenido documental y a la belleza de los paisajes exhibidos. Inclusive, figura en algunos portales de Internet como recomendación filmica para los turistas que visitan México.

Por su parte, diversos artistas toman la obra como una simple expresión individual de un genio solitario, movido sólo por el arte y sin mayor implicación social. Tal es el caso del grupo musical *Nine Rain*¹, cuyo líder Steven Brown en entrevista reciente resaltó el valor estético del filme y su lenguaje en imágenes pero aseguró que "viendo la película nunca pensé en nada de propaganda o de política, aunque hay temas fuertes. Eso de la política es muy mundano. El arte es del cine."²

Tratamientos de tal índole no son fortuitos. Quienes acuerdan con estas visiones, consciente o inconscientemente, en los hechos eliminan (o pasan a un término secundario) el contenido ideológico revolucionario de la obra, con lo que se oponen por el vértice al planteamiento del director, según lo expuesto en el presente trabajo. En otras palabras, liman el filo revolucionario del filme, lo que prácticamente equivale a una mutilación de la obra, cuya consecuencia puede ser inhibir la reflexión desde sus premisas ideológicas y sociales.

Precisamente en el marco del aniversario de la Revolución Mexicana, la lectura del filme permite abrir distintos cuestionamientos al respecto de pensar si los más cruentos escenarios sociales representados son cosa del pasado o no. O si la sociedad mexicana ya arribó al progreso en el campo y la ciudad para los más pobres, al futuro que tanto prometieron los gobiernos pos revolucionarios. O si hoy la mujer, pobre y

¹ La agrupación musical Nine Rain fue apoyada por el Fondo nacional para la Cultura y las Artes para realizar la musicalización del filme en el marco de las fiestas del bicentenario de la independencia a celebrarse en 2010. El material fue presentado el 8 de octubre en la plaza central del municipio de Ecatepec, Estado de México.

² Arturo Cruz Bárcenas, "Nine Rain musicalizará ¡Qué viva México!", *La Jornada*, 8 de octubre de 2008, espectáculos, pág. 12a

trabajadora, se ha librado de sus cadenas de opresión. O si la iglesia ha dejado de ser una lápida sobre el destino de una nación. O si la tan mentada "etapa democrática" actual del país ha aminorado las condiciones de explotación de los trabajadores del campo y la ciudad. O si la lucha revolucionaria por eliminar de raíz el origen de las desigualdades, la insurrección de los de abajo tiene vigencia.

Sin duda, con distintos matices la situación para los oprimidos no ha mejorado mucho con relación a cómo Eisenstein la reflejó en su filme hace más de 85 años, por el contrario, en no pocos casos, las condiciones han empeorado.

La Revolución fue interrumpida por los desvíos de quienes se empeñaron en desaparecer del escenario y la mente de millones el filo revolucionario; por quienes se empeñaron en mostrar un falso "futuro alcanzado" de bienestar social; por quienes cortaron los hilos de continuidad de aquellos que dieron la vida por la tierra, de las mujeres que salieron decididamente a luchar, haciendo a un lado los prejuicios sociales.

Esa es la historia "oficial" de México, frente a la cual el *¡Que viva México!* de Eisenstein se revela como un anhelo de cambio, un Qué viva México revolucionario.

ANEXO

“Al César lo que es del César”. Frases

“¡*Que viva México!* film realizado por un artista revolucionario ruso es la primera obra maestra del cine mexicano aun en esa dispersión de imágenes que impide su existencia pero que existe como una constelación deslumbrante que ignora el dibujo que debía formar”

José de la Colina Ciudad de México, 29 de marzo de 1970

“Mientras en México lo acusan de bolchevique, homosexual, y libertino, en Hollywood lo tratan de perro rojo y amigo de asesinos. Serguéi [sic] Eisenstein ha venido a México para filmar una epopeya indígena. A medio hacer, se la destripan. La censura mexicana le prohíbe algunas escenas, porque está bien la verdad pero no tanta, y el productor norteamericano le usurpa el material filmado y lo deja en manos de quien quiera descuartizarlo.

La película de Eisenstein, *Que viva México*, ya no es más que un montón de grandiosos retazos, imágenes sin articular o rejuntadas sin coherencia y a traición: deslumbrantes letras sueltas de una palabra jamás dicha sobre este país, este delirio surgido del lugar donde el fondo de la mar se toca con el centro de la tierra: pirámides que son volcanes a punto de estallar, lianas entrelazadas como cuerpos ávidos, piedras que respiran...”

Eduardo Galeano. *Memoria del Fuego III. El siglo del viento* 1986

“La fotografía superaba a las obras anteriores del propio Eisenstein y era de una sencillez cautivadora. El asunto entraba en el dolor del pueblo y el arrobamiento del campo, impresionaba con la majestad del cielo y la montaña, cautivaba al espectador con la amargura hierática de las caras indias, solemnes y de pocos gestos. (...) Una trágica serenidad llenaba el ambiente”

Alfonso Reyes. 1932

Ficha técnica y artística

Obtenida en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/quevivamexico.html>

Que viva México! (1930-1932)

(Da zdravstvuyet Meksika!)

Unión Soviética/Estados Unidos/México Blanco y Negro

Una producción de: Upton Sinclair, Mary Craig Sinclair, Kate Crane Gartz, S. Hillkowitz,
Otto Kahn y Hunter S. Kimbrough

Género: Drama

Duración: 90 min. (versión editada en 1977)

Sonido: Monoaural

Dirección: Serguei M. Eisenstein

Asistentes de Dirección: Adolfo Best Maugard y Agustín Aragón Leiva

Producción: Upton Sinclair, Mary Craig Sinclair, Kate Crane Gartz, S. Hillkowitz, Otto
Kahn y Hunter S. Kimbrough

Guión: Sergei M. Eisenstein y Grigory Alexandrov

Fotografía: Eduard Tissé

Edición: Sergei M. Eisenstein (parte del material original); Grigory Alexandrov y
Esfir Toback (versión de 1977)

Música: Juan Aguilar y Francisco Camacho Vega (compositores propuestos)

Reperto:

Martín Hernández Sebastián (episodio "Magüey")

Isabel Villaseñor María (episodio "Magüey")

Julio Saldívar hacendado (episodio "Magüey")

Félix Balderas hermano de Sebastián (episodio "Magüey")

Raúl de Anda jinete (episodio "Fiesta")

David Liceaga matador (episodio "Fiesta")

Lupita Gallardo cantante en la trajinera (episodio "Fiesta")

Arcady Boytler extra (episodio "Fiesta")

Maruja Griffel rumbera (epílogo o "Día de muertos")

FUENTES DE CONSULTA

Textos de Eisenstein

- Eisenstein Sergei. *La forma del cine*. México, Siglo XXI editores, 1990.
_____. *El sentido del cine*. México, Siglo XXI editores, 1990.
_____. *Reflexiones de un cineasta*. Barcelona, Lumen, 1970. Prol. ed., y notas de Román Gubern.
_____. *¡Que viva México!*. México, Ediciones Era, 3ª ed. 1979.
_____. *Films essays and a lecture by Sergei Eisenstein*. Jay Leyda, ed. United States of America, Praeger Publishers, 1970.

Estudios sobre la película

- De la Vega Alfaro, Eduardo. *Del muro a la pantalla. S.M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1997.
De los Reyes Aurelio. *El origen de Qué viva México*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006.

Bibliografía Complementaria

- Amenagual, Barthélémy. *El Acorazado Potemkin, estudio crítico*. España, Paidós películas, 1999.
Aumont, Jacques. *Estética del cine : espacio filmico, montaje narracion, lenguaje* . tr. de Nuria Vidal Barcelona, Mexico : Paidos Iberica, 1996.
Charlot, Jean, *El Renacimiento del muralismo mexicano*, 1a. ed., México, Editorial Domés, 1985.
Dávalos Orozco Federico. *Albores del cine mexicano*. México, Clío, 1997.
Fernández Dominique. *Eisenstein. El hombre y su obra*. Barcelona, ed. Aymá, Colección voz imagen
Galeano Eduardo. *Memorias del fuego III. El siglo del viento*. México, Siglo XXI, 1982.
Gilly Adolfo. *La revolución interrumpida*. México, Ediciones Era, 1994.
López Alcaraz, María de Lourdes, Martínez-Zalce, Graciela. *Manual para investigaciones literarias*. México, UNAM-Acatlán, 2000.
Marx, Karl, Engels, Friedrich. *Manifiesto del partido comunista*. Barcelona Grijalbo, 1998.

_____. *La emancipación de la mujer*. Recopilación de Editorial Grijalbo de diversos trabajos de los autores en obras completas de los mismos, en ediciones españolas. México, 1970

Mendoza, Jimena. “Revolucionarias de Anáhuac”. *Luchadoras. Historias de mujeres que hicieron historia*. Andrea D’Atri, (editora). Argentina, IPS, 2006.

Reed John. *Diez días que conmovieron al mundo*. México, Porrúa, 1990.

_____. *México Insurgente*. México, Porrúa, 1990.

Reyes, Alfonso “México en el cine: la obra de Eisenstein, perdida”, *A lápiz, Obras completas de Alfonso Reyes*. tomo VIII. México, FCE reimpresión 1996.

Schnitzer, Luda. *El cine soviético visto por sus creadores*. Salamanca, ediciones Sígueme, 1975.

Trotsky León. “El arte y la cultura antes de la revolución”, *Literatura y revolución*, México Editorial Juan Pablos, 1973.

_____. “Arte y revolución” en *Escritos sobre arte y cultura*. Madrid, Alianza editorial, 1974.

_____. *En defensa del marxismo*. México. Juan Pablos Editor, 1972.

Zavala, Lauro, *Elementos del discurso cinematográfico*, UAM, México, 2003.

Otros documentos y videos

Cruz Bárcenas, Arturo. “Nine Rain musicalizará ¡Qué viva México!”. *La Jornada*, 8 de octubre de 2008, espectáculos.

Juárez, Martín. “Apuntes para una interpretación de la Revolución Mexicana”. *Revista Estrategia Internacional*, 2008, núm. 24.

Labra de, Juan Antonio. “El Toreo en México”. *Taurodelta*, 2008, núm.9, págs. 8-10

Paredes, Damián. “Arte, revolución y socialismo”, en Boletín del Centro de Investigaciones y Publicaciones León Trotsky (CEIP), Buenos Aires, Argentina.2007

Ruiz Arrazola, Víctor. “La Sandunga, de jaleo andaluz a himno del Istmo de Tehuantepec”. *La Jornada*, 31 de mayo de 2003, Cultura.

El cine de Eisenstein. Boletín 4 Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca. México DF, 1991.

Video

Que viva México! (Da zdravstvuyet Meksika!) Sergei Eisenstein. Rusia- EU- México;1977. 90 min

Eisenstein en México. El círculo eterno. México, Imcine-Canal 22, 1996.

“De Nicolás II a Stalin”. Rusia: el poder y el cine. México, TV UNAM, 2007.