

**LAS CORRIENTES ESTÉTICAS EN LA VIDA DE SERGUEI
EISENSTEIN***

Delia Selene de Dios Vallejo
Investigación Social

Universidad Nacional Autónoma de México
Federación Mexicana de Universitarias
femuds@servidor.unam.mx
femumex@yahoo.com.mx

* Conferencia magistral expuesta en el Centro Nacional de las Artes Escuela “La Esmeralda” el
19 de abril del 2004

*Un niño destrozado por sus
padres: ésta es la tragicomedia
Burguesa. Millones de niños
Destruídos vivos por la guerra,
Estas son las tragicomedias
Soviéticas.*

Jean Paul Sartre

Resumen

Muchas veces conocemos a la gente por su trayectoria o debido a un hallazgo. Este es el caso de Serguei Eisenstein cuya vida no fue nada fácil y que sin embargo tuvo varios aciertos estéticos, artísticos, literarios, filosóficos y cinematográficos, entre otros. Este ensayo nos introduce a Rusia desde la trágica perspectiva de un niño: Serguei Eisenstein. Desde que nació se vio marcado por los desprecios de sus padres así como de la situación política y social de su época.

Palabras clave: Cine. Director de Escena. Enciclopedismo. Guerra. Teatro.

Abstract

Sometimes, we know people because of their trajectory or due to their discoveries. This is the case of Serguei Eisenstein whose life was not easy and nevertheless had different good choice in the fields of aestheticism, art, literature, philosophy and cinematographic, among others. This essay introduces us to Russia from a child's perspective: Serguei Eisenstein. Since he was born their parents' disdain as well as the social and political situation affected him.

Keywords: Scene Director. War. Theatre. Movies. Encyclopedism.

Serguei Eisenstein nace el 23 de enero de 1898 en Riga Letonia, provincia báltica del imperio ruso, y muere el 11 de febrero de 1948 en Moscú, capital de la URSS. Para Eisenstein, el motín de 1905, la revolución de 1917, la política agrícola de Stalin, la Edad Media de Alejandro Nevski, el siglo XVI de Iván el Terrible aportaron, posiblemente sin que el lo supiera, muchos pretextos para expresar sus obsesiones, incluso las más secretas. Él mismo, había sido un “niño destrozado por sus padres” y luego adulto, interpretaba su psicodrama en la escena colectiva. Su padre, descendiente de una familia judía convertida al cristianismo, era ingeniero de los servicios municipales de Riga, de buena situación. Su madre, rusa siempre según parece, temió de las persecuciones zaristas a los judíos.

El padre, corpulento, robusto, enérgico, bien relacionado socialmente, descargaba toda su cólera en el piano. La madre, pequeña, bonita, refinada, amante del confort y de la elegancia, llevaba su hogar según las modas alemanas, francesas e inglesas. Las tres lenguas se hablaban en la familia. Tenía Serguei una nodriza inglesa quien lo educó en medio de los iconos y los amuletos, le inculcó el sentimiento del misterio y el gusto por la sencillez campesina, la solidez calurosa de la tradición popular. Cuando Serguei contaba con siete años (1905) la madre partió llevando a su hijo con ella a San Petersburgo y un día lo regresó a casa de su padre en un compartimiento de tren cerrado con llave, este hecho lo traumatizó.

Los siguientes cinco años estuvieron viajando entre San Petersburgo y Riga. Serguei vivía la soledad, la orfandad con padres ocupados de sí mismos dentro de una familia en crisis perpetua.

Para 1910 se reconstruye la familia pero meses después, la madre se va de nuevo, y deja a su hijo, llevándose los muebles, sólo dejó tres camas (una para el padre, otra para la institutriz inglesa, y una mas para Serguei) y el piano. Este estudia en el Instituto en Riga, y a los 17 años en 1914 volvió a vivir con su padre en San Petersburgo.

Nos dice Eisenstein: *“Los relojes no desmontados a su tiempo se convirtieron para mi en la pasión de hurgar en los arcanos y en los muelles del mecanismo de la creación.”*

Desde la infancia, Eisenstein se defendió con humor contra el sentido trágico de la vida. De 1914 a 1918, (16 a 18 años de edad) estudia ingeniería en la Escuela de Trabajos Públicos de la Universidad de San Petersburgo. Es lector ávido, asiste de manera asidua a los teatros, y a los espectáculos de variedades. Dijo

alguna vez: “Una tendencia subconsciente me llevaba siempre hacia el arte. En el seno de esta rama técnica, optaba no por el dominio de las cosas mecánicas, sino por lo que estaba más estrechamente ligado al arte: la arquitectura”. Así estudió el Renacimiento italiano, la comedia del arte, descubrió a Leonardo da Vinci, (genio de la pintura, ingeniero, arquitecto, anatomista, físico, escritor) un arquetipo para Serguei. A los diecinueve años aún no había abrazado a una chica, vivía también una indiferencia política total. El día que estalla la Revolución de febrero de 1917, mientras la gente se bate en la calle, él, va al teatro a ver una obra de Lermontov presentada por Meyerhold. Primavera, verano, otoño, octubre, él continúa imperturbable en sus estudios, no lee ni a Carlos Marx ni a Lenin. Únicamente a Oscar Wilde, Aubrey, Beardsley, Maeterlinck, Ibsen, Shopenhauer, Hoffman. A los grandes acontecimientos de su patria acude como simple espectador.

En junio de 1918, junto con sus compañeros universitarios, se enrola en el Ejército Rojo para asegurar la defensa de San Petersburgo contra los Ejércitos Blancos de la contrarrevolución. Su padre tomó partido diferente al hijo, convirtiéndose en un traidor y un renegado, tiempo después se va a Alemania. En tanto, Serguei puso su talento al servicio del nuevo poder de la Revolución, dibuja características de la burguesía “tanto más mordaces cuanto que él había vivido en la intimidad de este régimen, y tenía el sentimiento de que el mundo burgués había hecho de él un ser débil”.

Pronto militará en las filas de vanguardia del teatro, después fundará el cine revolucionario. Durante el verano de 1920, el gobierno desmoviliza a los estudiantes y los recompensa por los servicios prestados, les ofrece estudiar la materia y en la universidad que elijan. En el frente conoció a un profesor japonés, de quien aprende y despierta su interés. La Universidad de Moscú es la única que enseña japonés. Así Eisenstein recibe la oportunidad de estudiar en el Extremo Oriente. En 1918 ya había descubierto a Sigmund Freud a través del ensayo *Un recuerdo de infancia de Leonardo da Vinci*.

Serguei Eisenstein declaró años más tarde a una periodista norteamericana: “Sin Leonardo, Marx, Lenin, Freud y el cine, habría sido yo muy probablemente, un Oscar Wilde... sin Freud nada de sublimación; sin sublimación, un simple esteta a lo Oscar Wilde. Freud ha descubierto las leyes del comportamiento individual, al igual que Marx ha descubierto la del desarrollo social. He aplicado de un modo conciente mis conocimientos sobre Freud y de Marx en las piezas teatrales y películas que he dirigido”.

Su virginidad dejó de ser una carga para él, se refugió en la teoría de la transformación de la energía sexual en energía intelectual, la cual llegaba a su punto como realización de su juventud solitaria e inhibida.

No obstante esa juventud era culta, políglota, holística, la cultura de Eisenstein era de un enciclopedismo prodigioso, tenía deseos de abrazar a todos los estilos, a todas las épocas, quería tener a todo el pasado del mundo con él. Leía, devoraba a Joyce, a Pushkin y a Gogol.

Gracias a su amigo de la infancia, Maxim Shtrauch de 1920 a 1924 trabaja en el teatro obrero Proletkult, primero como decorador y vestuarista y después como director de escena. Ahí se trataba de que el pueblo, los obreros y las obreras se expresaran libremente a través de la poesía, la literatura o el teatro. El arte nuevo toma como héroe no al individuo sino a la colectividad o al ser humano en la colectividad.

En su primer trabajo, como a dijimos, hace los decorados y los vestidos de una obra adaptada de Jack London, “El Mexicano” donde se narra la historia de un grupo de revolucionarios mexicanos en la búsqueda de fondos, uno de ellos, Rivera, se entrena como boxeador y acepta dejarse ganar por una pequeña suma. Pero una vez en el ring, gana al campeón y se lleva todo el dinero. En esa época, es también pintor, tenía noticias de los movimientos cubistas y futuristas. Entre ellos a Giacomo Bella pintor futurista italiano, sigue a los cubistas con un trabajo analítico de la descomposición de la realidad, a los futuristas en búsquedas rítmicas y dinámicas. Quiere reproducir el movimiento, hacer que se mueva el cuadro, en esto consiste el interés del futuro cineasta.

En el futurismo se usa el triángulo y el cilindro copiado de Fernand Leger, esta corriente transforma los cilindros en conos. El triángulo está presente en la película que hiciera sobre México.

En septiembre de 1921 se inscribe en el taller del Estado para Directores de Escena dirigido por Vsevolod Meyerhold, discípulo de Stanislavski, quien basaba el trabajo del actor en la disciplina interior y la íntima meditación del papel, sin embargo, Meyerhold contradice al maestro mediante su teoría bio-mecánica inspirada en el nuevo espíritu científico de la URSS, el culto futurista a la máquina y las experiencias biológicas del reflejo condicionado, de Pavlov, ahí el actor es una máquina de la que es preciso aprender a servirse, en consecuencia se tiene la necesidad del entrenamiento físico y la práctica de disciplinas deportivas, las técnicas de circo mezcladas con algunos caracteres

de la comedia del arte, combinación de estilos, montaje sarcástico de antigüedades.

Meyerhold ejerce fuerte influencia sobre Eisenstein, al igual que a Freud y los adopta como padres sustitutos, figuras abrumadoras, déspotas ante quienes es casi imposible sublevarse y sacudirse el yugo de su majestad, hombres fuertes, dominadores, que cierran el camino a los hijos emprendedores. Serguei plantea: “Y debo decir que nunca he amado, nunca he adorado y venerado a nadie como a mi profesor. Pues no soy digno de desatar sus sandalias. E incluso en mi vejez, me juzgaré indigno de besar donde él pisó...” “Era un hombre maravilloso. La negación viviente de que el genio y la maldad no pueden coexistir en un mismo hombre. Dichoso el que tiene relaciones con él como con un mago y un encantador de teatro. Desgraciado el que tiene relaciones con él como con un mago y un encantador de teatro. Desgraciado el que depende de él como hombre. feliz el que ha sabido aprender mirándole. Y desgraciado el que ha ido a él con toda la confianza para formularle una pregunta.” Dice otra vez, siempre en forma de verso: “El matrimonio del genio creador y la perfidia del individuo, innumerables son los males de los que, como yo, le han querido con abnegación.”

Probablemente Meyerhold haya servido de modelo al cineasta para elaborar al personaje de su película *Iván el Terrible*.

Para 1923 monta su primera representación teatral denominada Hasta el más sabio se equivoca de Alejandro Ostrovski, donde hace una síntesis del cubo futurismo, del biomecanismo de Meyerhold, de la comedia del arte, del “music hall” francés, de la pantomima chaplinesca y de su gusto personal por la sátira y el sarcasmo, muestra del teatro acrobático. En ese trabajo va perfilando el sentido del montaje cinematográfico al dar significación a una imagen, a la secuencia de una escena, por el acercamiento inopinado con otras imágenes, otras secuencias, otras escenas. El escenario en forma de pista de circo rodeado en tres cuartas partes por el público, un trapecio volante para uso de los actores, uso también un film en la representación hecho que desagradó mucho a los guardianes de la ortodoxia comunista. Eisenstein, para defender su trabajo escribe en la revista LEF, su primera exposición teórica: Montaje de atracciones, ahí hace prédica de la historia atracción, dinámico y excéntrico, hecho de fragmentos discontinuos, libre montaje de sensaciones. Para él es atracción todo momento agresivo del teatro, todo momento que somete al espectador a una acción psicológica y sensorial verificada experimentalmente para obtener un choque emotivo.

Después monta dos comedias de Sergio Tretiakov: "Escucha Moscú" y "Máscaras de gas" Ambas fueron un fracaso, con la última Eisenstein creyó que destruía la vieja tradición del espectáculo dramático, la noción misma del arte, de la cultura, al poner en escena verdaderos obreros en el lugar de su trabajo, una fábrica de gas. En medio de los valores plásticos de la fábrica real, los accesorios del teatro producían una impresión ridícula, el espectáculo era incompatible con el olor a gas, la escena del teatro se perdía ante las escenas verdaderas de la actividad obrera, dice Serguei. En definitiva, fue un fiasco.

En 1922, en el taller de Meyerhold, Eisenstein conoció al actor Gregorio Alexandrov (Gricha) quien fue su colaborador íntimo como coescenarista y ayudante en los filmes "La Huelga, Potemkin, Octubre," "Lo viejo y lo nuevo" y "¡Que viva México!"

Para 1924 la madre de Serguei llegó a Moscú por falta de recursos, con la firme intención de gobernar la vida de su hijo, quien horrorizado por la intromisión, por su rechazo al nuevo régimen y por sus pretensiones la alejó de Moscú tras conseguirle un apartamento en Leningrado. Pero ella insistente vuelve una y otra vez, llora, recrimina, acusa a su hijo de ser "anormal", abre sus cartas, le espía de cien formas distintas. Dice en biógrafa Marie Seton, que "ella no llega a hacerle odiar a las mujeres, sino solo a temerlas mucho". En la obra del cineasta se percibe claramente el cto agobiante que le ocasionaba el regreso de su madre, en las películas: "Potemkin y Octubre."

Una joven actriz que conoce con Meyerhold, encarna el ideal femenino para Serguei Mijailovich, aunque no se atreve a declararle su amor. La jovencita se casa con Gregorio Alexandrov quien poseía rasgos viriles y regulares, un cuerpo de atleta y bonitos cabellos rubios.

Serguei disimuló su humillación, pero quedó paralizado, como su padre, casi impotente, desviado violentamente de las mujeres por el ejemplo de su madre todo ello, lo lleva a cierta parálisis emotiva.

Dziga Vertov inventor del cine-ojo cuya función en el cine es, imitar la realidad, la vida tal cual se presenta con una objetividad casi absoluta que excluye todo arreglo dramático de los hechos y toda intervención personal del autor, el montaje sirve solamente para poner un poco en orden la confusión de las impresiones visuales. Según Vertov en el cine "todos los trabajadores deben verse mutuamente para que se establezca entre ellos una unión estrecha e indestructible", igualmente los trabajadores soviéticos conocerán a sus homólogos de Francia o Inglaterra y recíprocamente, para que los proletarios

del mundo entero adquirieran una conciencia clara de los problemas que les conciernen, de los enemigos que les explotan y de la lucha que deben llevar a cabo para su liberación. Eisenstein fue seducido por esta visión planetaria del cine cuando hace en 1924 su primera película: Un buen caballo nunca tropieza, donde aplica sus teorías para desarrollarlas en seguida con el film La huelga.

Después, en 1926 Vertov critica a Serguei Mijailovich por La huelga y El acorazado Potemkin (1925) su tercera película, porque son artísticas, considera que es necesario crear “un cine fábrica de los hechos”; ¡contra el cine-brujería! ¡contra el cine-mistificación!

Vertov dijo en 1939, que en los años 1922-1924, Sergio Mijailovich asistía a cada producción de la Rinopravda, a cada discusión del tema, sus colegas, aunque respetaban su inteligencia y talento, se peleaban con él porque quería el cine intermediario (arte) en tanto Vertov quería el cine documental. Dziga Vertov formó a Eduardo Tissé el más grande operador soviético de todas las películas de Eisenstein¹.

Así, con las críticas de Vertov descubrió lo que quería hacer: un montaje expresivo y orientado no el fetichismo de la cámara-ojo.

Lev Kulechov también influyó en su obra, éste quería hacer del cine una organización científica de los hechos, explotar metódicamente las posibilidades de manipular el sentido de las imágenes con diferentes formas parecidas. También probó que se podía crear sobre la pantalla un nuevo espacio y un nuevo tiempo (geografía imaginaria), respecto a la percepción, Kulechov, sabía que los planos mostrados al espectador pueden tener significaciones completamente distintas, según el contexto en que son presentados. Decía: el cine tiene necesidad de “modelos” como en la pintura o la escultura, y no de actores. Una persona con un aspecto característico, un carácter determinado y bien evidente, es el modelo cinematográfico ideal.

Eisenstein no filma hombres vivos, filma tipos. Elimina la intriga, destierra a las estrellas en el centro del drama, en calidad de persona dramática, propulsa a la masa².

El primer artista revolucionario del cine en el pleno y profundo significado de la palabra es Serguei Mijailovich Eisenstein. Quien ni por un instante olvidó la

¹ Tissé nació en Lituania no en Suecia como decía Serguei.

² Fernández (1979: 5-69).

tarea fundamental de todo artista auténticamente revolucionario; la influencia activa sobre el espectador en el sentido útil a la Revolución ³.

Estaba llamado a ser el primer descubridor de las leyes del nuevo arte cinematográfico socialista. Su principal tarea consistía, siempre y en todos los frentes, en luchar por la originalidad, la fuerza y la irrepetibilidad del arte revolucionario.

El heroísmo de las masas populares se convirtió en el pathos principal de sus películas. A él, con todo derecho le corresponde el honor de la creación de obras verdaderamente épicas, llenas de tan grande aliento de su época, al que ya no tiene acceso el esclerótico y asfixiado arte de la sociedad burguesa. Eisenstein ha edificado la primera catedral del socialismo partiendo del cine y la tragedia⁴.

La idea de la paz general no puede ser sofocada por la egolatría y el egoísmo de ciertos países y Estados que se hallan dispuestos a pisotear el bien general en aras de la propia avidez, pensaba Serguei Eisenstein, pensamiento aplicable a todos los tiempos y al ahora imperialismo capitalista de globalización neoliberal.

Consideraba también, que el cine –la más avanzada de las artes- debería ser el más destacado en esa lucha, que muestre a los pueblos la vía de la solidaridad y la unanimidad por la que hay que moverse y marchar.

Volvamos la mirada a su vida. Dedicado definitivamente a la cinematografía, produce *El Acorazado Potemkin*, obra maestra, la cual muestra las características del cine ruso en su concepción político-social y su técnica del montaje. En toda su obra posterior fue fiel a sus principios, sus ideas las expuso en cursos, conferencias y ensayos.

Cuando Eisenstein se defiende de Vertov reivindica la renovación revolucionaria de la forma y la eficacia política de su trabajo fílmico: “*no nos es preciso un cine-ojo, pero si un cine-puño*. En su cine estará presente la historia de su vida, su infancia, la existencia de traumas sucesivos, frustrado de ternura y amor, la historia del adolescente golpeado por la bota paterna, destrozado y muerto por la indiferencia del padre. También mostrará a mujeres

³ Lebediev (1947: 213).

⁴ Serguei Iukievich. Eisenstein como escritor de memorias.

elegantes crueles en ensayos de marchitar, trazos de frivolidad y egoísmo burgués, el rostro siempre querido de su madre.

La visita del teatro Kabuki a Moscú, en 1928, revivió su pasión por las cosas japonesas. Eisenstein observa en la escritura del Japón que la combinación de dos jeroglíficos produce una idea nueva. Decía: “Cada vez que triunfa el absolutismo estático, la pintura y la escultura son sometidas brutalmente a las reglas preestablecidas de una armonía oficial consagrada.” Fue cuestionado por Pudovkin alumno de Kulechov porque ellos en sus trabajos proceden con un desarrollo lineal de imágenes, en tanto, para elaborar un relato, Serguei utiliza el montaje conflicto.

Cuando Eisenstein preparaba una película sobre la colectivización de las tierras llamada *La línea general* (1926), *Lo viejo y lo nuevo*, la sociedad productora Sovkeno le pidió que trabajara una obra de Pudovkin, *Al Fin de San Petersburgo*, por entonces preparó su film en *Octubre* en 1927, basado en la obra de John Reed *Diez días que conmovieron al mundo*.

Pera Atacheva era una pequeña muchacha morena que el cineasta conoció en la época del *Acorazado Potemkin*. Con prisa por conseguir un papel cinematográfico fue a visitarlo a su apartamento, donde lo encontró enfermo, solo y abandonado. Ella lo cuidó y le procuró alimento. Tenían la misma edad. Eisenstein le pidió que fuera su secretaria, encontraba en ella la cordialidad, la felicidad, el afecto que siempre le faltaron. Su relación se conservó pura aún cuando se casaron en 1934. Se piensa que era impotente con las mujeres.

Para 1929 durante su viaje por Europa, iniciado en Berlín, descubre las “boites” nocturnas, los chicos pintados, los travestis. Se inquietó por ello, entonces visita al Instituto de Sexología y estudia el fenómeno de la homosexualidad, lo convierte en objeto de cultura y erudición, le dijo a Marie Seton más tarde: “Mis observaciones me llevan a la conclusión de que, por todos los conceptos, la homosexualidad es una regresión – una vuelta al estado anterior a la división de las células y la procreación. Es un callejón sin salida. Mucha gente dice que soy homosexual. No lo he sido nunca, y os lo diría si lo fuera. Nunca he tenido un deseo de ese tipo, ni con Gricha, pero si creo tener una cierta tendencia bisexual como Zola o Balzac – en el dominio intelectual”. Su pensamiento, respondía a la época, aceptó rápidamente la noción pseudo-científica de que la homosexualidad es una regresión.

Eisenstein negaba sus problemas personales al hacer uso de la cultura mundial para evadirse, y sublimarlos mediante la creación estética.

Se dedica a viajar por Europa (1929-1930) entre Berlín, Londres y París, Zurich, Hamburgo, La Sarras (Suiza), Bruselas, Cambridge, Rotterdam, La Haya, aprende, conoce y se cultiva aún más. En Berlín se encuentra con Pirandello, Einstein, Piscator, Brecht, Fritz Lang, Pabst. En París con Cocteau, Fernand Legar y Joyce. Es también en París donde sacia sus curiosidades etnológicas, iniciándose en tres obras que le preparan indirectamente para comprender a México. La mentalidad primitiva de Lucien Levy-Bruhl, La rama dorada, de James George Frazer, y el pensamiento chino, de Marcel Granet. Desde París visita Lisieux; después Lourdes, y sueña con hacer una película sobre el misticismo colectivo de las masas. Los proyectos se barajan en su cabeza. Imagina llevar a la pantalla *El Oro de Cendrars*, *El Capital*, de Carlos Marx y sobre todo *Ulises* del escritor irlandés Joyce a quien visitó en París. James Joyce era casi un ciego, padecía el mal volteriano, los dos hombres hablaron del monólogo interior y naturalmente del *Ulises*. Serguei pensaba que sólo el cine sonoro, podía representar la totalidad del flujo de la conciencia, en su doble aspecto inseparable: la continuidad, típica del pensamiento inconsciente o primitivo, y la segmentación, típica de la conciencia desarrollada, de tal suerte que el cine podría conseguir esto sin renunciar al realismo, y sin pagar el precio que la literatura tuvo que haber pagado: “El cine comienza ahí donde terminan las otras formas del arte, el precio es la destrucción y descomposición radicales, cuando se esfuerzan en apoderarse de los dominios que no son precisamente accesibles más que al cine: así, el futurismo, el surrealismo, Joyce”⁵.

El cineasta se embarca hacia Estados Unidos de Norteamérica en 1930 a causa de un llamado de la Paramount. Permanece en Nueva York y después en Hollywood. Era la época en que se importaban talentos europeos para satisfacer su creciente demanda de películas, por lo que no debe parecer extraño que la meca del cine se interesara en el afamado director de *El acorazado Potemkin*.

A Hollywood, conocida como la meca del cine, Eisenstein la llamaba “Califórnicia”, para él y sus colaboradores Grigory Alexandrov y Eduard Tissé, su incursión en este lugar fue un verdadero desastre. A lo largo de 1930, trabajan en dos proyectos: *Sutter's Gold*, un guión original sobre la fiebre del oro en California, y “*An American Tragedy*”, una adaptación de la novela homónima de Theodor Dreiser. Tiene altercados con los industriales del cine norteamericano por la incompatibilidad de sus propias posiciones ideológicas

⁵ Dominique *op. cit.*(98-140).

con las de los representantes de la Paramount Pictures. Eisenstein no hizo nada especial para ganarse la simpatía de los norteamericanos, asustados porque planteaba asuntos de clase social, aborto, prejuicios, asesinato, monólogos interiores y rupturas.

La intransigencia y brutalidad de Serguei les chocaba. La ignorancia de ellos y, la tontería le indignaban a Eisenstein. Un tal coronel Pease promueve una campaña nacional denigrante acusándole de ser un agente bolchevique y fomentar un complot judío. Charles Chaplin era su amigo y lo puso en contacto con Upton Sinclair escritor socialista, de quien consiguió el apoyo financiero para filmar en México porque el autor de *Petróleo*, *No pasarán* y otros, formaba parte de un grupo de intelectuales de izquierda, quienes deseaban producir un film acerca de México. El asunto no le era extraño a Eisenstein pues era amigo de Diego Rivera desde 1927, cuando el pintor mexicano visitara Moscú. Revolucionario convencido, Eisenstein deseaba fervientemente conocer el país de la primera revolución del siglo veinte. El cineasta forma parte de una oleada de sobresalientes artistas e intelectuales extranjeros que llegaron a nuestro país atraídos por el renacimiento cultural ocurrido durante los años veinte y principio de los treinta, en plena época posrevolucionaria.

Nos dice Eduardo de la Vega Alfaro en su texto: *La Aventura de Eisenstein por México*, fue similar a la que en su momento sintieran, en mayor o menor medida, artistas de la talla de David H. Lawrence, Catherine Ams Porter, Alma Reed, Anita Bremer, Franz Boas, William Somerset Maugham, Bruno Traven, Aldous Huxley, Carlenton Véale, Vladimir Mayakoski, Frances Toor, Edward Weston, Tina Modotti, Emilio Cecchi, Langston Kughes, Kenneth Rexrath, Stuart Chase, Archibald MacLeish, Mary Austin y varios mas.

En la década de los veinte, las artes plásticas mexicanas ejercieron en la incipiente cinematografía producida en el país, una cierta influencia. Los artistas plásticos mexicanos de vanguardia, los muralistas y el paisajismo elemental del cine silente nacional, derivado del arte pictórico decimonónico, así como los documentales filmados durante los últimos años de dictadura porfirista y a lo largo de la fase armada de la Revolución Mexicana de 1910, impactaron la praxis estética de Serguei Mijailovich Eisenstein durante el periodo 1930-1932. La plástica moderna mexicana asombró al entonces joven cineasta, mucho antes de que llegara a nuestro territorio y, de hecho, seguiría influyéndolo y motivándolo por el resto de su vida. Tuvo contacto con diversos exponentes del muralismo y del llamado Grupo 30-30, en sus ensayos acerca de la estética del film, planteó aspectos de la relación entre la pintura y el cine como cuestiones de representación visual.

Los tres soviéticos: Serguei, Alexandrov y Tissé llegaron al Hotel Regis de la Ciudad de México, pero antes llegó la policía y los detiene porque Eisenstein es considerado por ellos como el más peligroso agente de Moscú o quizá un espía alemán.

Alvarez del Vayo logró su libertad, los tres regresaron al hotel donde por varios días fueron vigilados⁶, por instrucciones del gobierno mexicano, varios artistas “asesoran” al cineasta, convirtiéndose posteriormente en sus amigos y colaboradores, así se establece un fructífero intercambio intelectual y artístico, ellos son entre otros Adolfo Best Maugard, Gabriel Fernández Ledesma y Agustín Aragón. Cuando llegaron los tres cineastas soviéticos a México, la cinematografía sufría una aguda crisis, pues la producción había disminuido a dos o tres largometrajes y vivía una difícil transición del cine silente al sonoro.

Nos dice Eduardo de la Vega que salvo contadas excepciones, las películas hechas en México eran prácticamente desconocidas en el plano internacional, en la mayoría de los casos habían fracasado en el mercado interno. Así el cineasta soviético encontró un terreno propicio para intentar que su prestigio y talento fueran los medios para difundir a través de la pantalla diversas peculiaridades de la cultura nacional..., la estancia de Eisenstein en México coincidió, en el plano socio-político, con una serie de vicisitudes tanto favorables como adversas: la “campana nacionalista” que alcanzó su apoteosis durante los primeros meses del breve régimen presidencial de Pascual Ortiz Rubio, gobierno caracterizado por su evidente subordinación a los designios de Plutarco Elías Calles, “jefe máximo de la Revolución Mexicana”; las secuelas de la entonces reciente ruptura de relaciones diplomáticas entre los gobiernos de México y la URSS, debida a la supuesta intervención de José Stalin en “asuntos internos”, y finalmente, la represión sistemática contra diversos grupos de la izquierda mexicana con los que el cineasta mantuvo vínculos amistosos y creativos.

El escritor norteamericano Upton Sinclair y su esposa, Mary Craig fueron fundadores de la empresa Mexican Film Trust la cual se encargaría de costear los gastos de estancia de los cineastas soviéticos en territorio mexicano por tres o cuatro meses para hacer el documental ¡Viva México! Ese era inicialmente el proyecto, pero en noviembre de 1930, Serguei Eisenstein coincide con Diego Rivera en San Francisco California y ambos piensan que se debería hacer un

⁶ Gabriel Figueroa. Serguei M. Eisenstein. UNAM Difusión Cultural, Filmoteca UNAM, México, abril de 2000.

documental sobre cómo vive México. Ya en su trabajo en el país, Adolfo Best Maugard fue su consejero, su mentor, su guía en el conocimiento de México, le ahorró a Eisenstein por lo menos seis meses de investigaciones y la lectura de docenas de libros. La Secretaría de Educación Pública y el Instituto Nacional de Bellas Artes le brindaron facilidades para lograr su propósito.

El tiempo de su permanencia en México se amplía de diciembre de 1930 a enero de 1932, lo cautivaron su arte, cultura, pueblo, tierra, historia, su ser surrealista, su Revolución democrática burguesa de 1910, fue atraído por el renacimiento cultural ocurrido durante los años 20, (impulsado también por José Vasconcelos), y principios de los 30 en plena época posrevolucionaria, y así dijo “México es un campo delicioso para el artista. Para un director cinematográfico, su pintoresco ambiente ofrece un nuevo mundo que conquistar... desde que era niño en Rusia, me ha fascinado México. Ahora, me siento un moderno Cristóbal Colón, descubriendo un nuevo mundo que es lo que México es para el espíritu artístico, indudablemente”. Encontró en la cultura mexicana manifestaciones que asoció a su gusto por el espectáculo circense, por la diversión netamente populares: carnavales, fiestas religiosas de gran colorido, rituales, corridas de toros, bufonadas, “vaciladas”, máscaras, sombreros, juegos y juguetes infantiles, etcétera.

El poeta Vladimir Maiakovski fue amigo de Diego Rivera y Eisenstein lo conoció cuando ambos participaron en la revista LEF (1925) Maiakovski escribió sobre México porque lo visitó, sus textos fueron leídos por Serguei quien también supo de las impresiones sobre México de Robert Flaherty realizador de los documentales *Nanook el esquimal*, *Moana* y *Tabú*.

Conoció también, a su arribo a la capital mexicana, textos de cultura, arte y folklore del país, los libros *Genius of México*, de Huber C. Hering, *¡Viva México!* de Charles Macomb Flandran y varios números de la revista *Mexican Folkways*, editada por Frances Toor y Jean Charlot y en la que desde 1925, Diego Rivera fungía como director artístico y diseñador principal.

Los artistas soviéticos, en compañía de Arcady Boytler fueron a los estudios cinematográficos donde se filmó *Santa* film sonoro. Pero Eisenstein tomó como principales elementos visuales a los más diversos y avanzados ejemplos de las artes plásticas mexicanas: el grabado de temas populares cultivado por José Guadalupe Posada, el sobrio paisajismo de José María Velasco y las respectivas obras murales de Diego Rivera (1886-1957) José Clemente Orozco (1883-1949) David Alfaro Siqueiros (1896-1974), Roberto Montenegro y Nervo, Isabel Villaseñor Ruiz, Frida Kahlo, Carlos Mérida, Pablo O’Giggins, Fernando Leal,

Fernando Gamboa, Jean Charlot, etcétera, todos ellos figuras importantes de la vanguardia pictórica nacional de aquella época y, gracias a la labor de difusión cultural emprendida en México por Alejandra Kollontai, embajadora de la URSS durante el bienio 1926-1927. Serguei lamentó no conocer personalmente a José Clemente Orozco, de cuya pintura recibió enorme influencia y a quien admiró más que a Rivera y Siqueiros⁷. Su sólida formación pictórica se revelaría en toda su obra fílmica y en sus estudios teóricos, le ayudaría a investigar, comprender, asimilar y aplicar al cine, de manera extraordinaria, toda esa cultura iconográfica. En su película mexicana hace asociaciones pictóricas surgidas de las obras de El Greco, Gallot, Dumier o Goya, también introduce la experiencia y las imágenes de Posada, Orozco, Rivera, Siqueiros, Picasso, y los llamados primitivos aztecas, mayas y toltecas. El documental “De viaje” se modificó de tres a cuatro meses a más de catorce meses de estancia de los soviéticos recorriendo el territorio mexicano.

Para hacer ¡Viva México! una de las cintas inconclusas mas famosas de la historia del cine. Planeó que la cinta consistiría de cuatro episodios. Zandunga (una boda indígena en Tehuantepec, Oaxaca), Maguey (el sacrificio de unos campesinos en una hacienda porfiriana), Fiesta (la preparación de un torero para el ruedo) y La soldadera (estampas de una mujer revolucionaria). El filme incluiría además un prólogo sobre el México prehispánico y un epílogo con imágenes del Día de Muertos.

El rodaje se inició a finales de 1930. Un año después, el director había filmado unos 200 mil pies de película y aún no comenzaba a filmarse el cuarto episodio. Esta situación, aunada a la mala reputación personal que Eisenstein generó ante Sinclair, hizo que el productor ordenara el cese del rodaje en enero de 1932.

Upton Sinclair dijo: “Lo primero que nos hizo desconfiar de él a mi mujer y a mi, fue que cuando el dinero del presupuesto se había ya gastado, Serguei nos escribió diciéndonos que si no le mandábamos más dinero no tendríamos película... El mantuvo este argumento todo el tiempo. Esto nos hizo pensar que él simplemente quería estar en México por nuestra cuenta para así evitar tener que regresar a la URSS. Todos sus asociados eran trotskistas, y homosexuales... Hombres de esta clase siempre se mantienen unidos... Nosotros paramos el trabajo porque mi mujer y yo estábamos seguros que Serguei era un hombre falto de palabra de honor y a quien nada fuera de su persona le preocupaba”.

⁷ Alfaro (1997: 42).

Eisenstein pensaba que podía terminar la película con el material que había filmado y enviado a Los Ángeles. Sin embargo, el disgusto de Sinclair fue tan definitivo que el escritor movió influencias para que Eisenstein no pudiese ingresar de nuevo a los Estados Unidos. Adicionalmente, Sinclair se comunicó con Stalin y acusó al director de frívolo y alejado de los principios socialistas. Esta acusación, a la larga, convertiría a Eisenstein en el "ángel caído" de la cultura soviética y tendría repercusiones negativas en sus futuros proyectos.

A pesar del boicot de su productor, Eisenstein y sus colegas lograron obtener la visa para reingresar a los Estados Unidos en marzo de 1932. El permiso estaba condicionado, por lo que los soviéticos no pudieron pasar por Hollywood en su camino hacia Nueva York. En abril, Eisenstein logró ver por primera y última vez el material que había filmado en México. Antes de partir, el director y Sinclair llegaron a un acuerdo que permitiría a Eisenstein editar el material en Moscú. Grigory Alexandrov se quedó en los Estados Unidos para recibir el material y Sinclair se comprometió a enviarlo. El escritor envió los rollos, pero cuando éstos llegaron al puerto de Hamburgo ordenó que los regresaran. De esta manera, la obra mexicana de Serguei Mijailovich Eisenstein nunca volvió a estar en sus manos.

Con el material rodado se han hecho seis montajes distintos, pero ninguno por el propio Eisenstein. Los negativos fueron subastados y la Metro Goldwyn adquirió una parte para utilizarla en ¡Viva Villa! (1934. Henry Patchard); otra fue a parar a manos del productor estadounidense Sol Lesser, que las unió para realizar Tormenta sobre México. Con parte del resto, Mary Seaton, amiga de Eisenstein, hizo un montaje, Tiempo al Sol, que ha sido exhibida en diversos lugares como un documental sobre México. No obstante, es una obra con fuertes influencias en el cine mexicano (Emilio Fernández y Gabriel Figueroa) e incluso en alguna obra estadounidense (Viva Zapata, 1953, de Elia Kazan). Aun cuando él recibió fuertes influencias del arte mexicano.

De vuelta a la Unión Soviética dirige El prado de Bezhin (1935), interrumpida por la censura stalinista; Alexander Nevski (1938, con música de Serguéi Prokófiev su primera obra sonora), que gana el premio Stalin, Iván el Terrible (1942). La conjura de los boyardos, segunda parte de Iván el Terrible (1943) estuvo prohibida hasta la muerte de Stalin en 1953 por lo que no pudo rodar la tercera parte ya que murió el 11 de febrero de 1948 en Moscú. Su pasión por llegar a comprender el potencial del cine y su desarrollo hizo de él uno de los grandes innovadores de la historia del cine. Dueño de un inmenso bagaje de conocimiento, de una enorme cultura, ocupa un lugar entre los grandes genios

universales. Entre sus escritos teóricos más conocidos figuran Teoría y técnicas cinematográficas, La forma en el cine, Reflexiones de un cineasta, El sentido del Cine, Cinematismo y La realización cinematográfica.

Eisenstein nunca pudo recuperarse de las tragedias que le significó perder el control sobre ¡viva México! Enfermo y deprimido, el cineasta se encerró por una temporada y aunque retornó al cine para filmar dos obras maestras más, Alexander Nevsky (1938) y la primera parte de Iván el Terrible (1943-1945), su ánimo nunca pudo recuperarse. Rechazado por el régimen stalinista, el cineasta falleció en su segundo infarto al corazón sin haber visto finalizada la segunda parte de Iván el Terrible y sin haber podido realizar a plenitud su ambicioso proyecto sobre el país de la primera revolución del siglo veinte.

BIBLIOGRAFÍA

- Eisenstein, Serguei (1975) *El acorazado Potemkin*. Cine Club ERA. México 1975.
- Eisenstein, Serguei (1986) *El sentido del cine*. Ed. Siglo XXI. México.
- Eisenstein, Serguei (1951) *Film form: Essays in film theory*. Ed. London. Deniis Dobsai. Inglaterra.
- Eisenstein, Serguei (1958) *La forma en el cine*. Ed. Losane. Buenos Aires, Argentina.
- Eisenstein, Serguei (1998) *Reflexiones de un cineasta*. Ed. Siglo XXI. México.
- Dominique, Fernández (1979) *Eisenstein: El hombre y su obra*. ED. Ayama. Barcelona, España.
- Eisenstein: *El arte y la Revolución* por Wilson H. da Silva. <http://www.po.org.ar/po570/eisenste.htm> [Consulta: 5 de Marzo de 2004].
- Eisenstein Serguei Mihailovich* Riga, 1898-Moscú, 1948). <http://www.galeón.hispavista.com/cinedelio/seisenstein.htm> [Consulta: 10 de Diciembre de 2003]
- Eisenstein en México: "El más hermosos de los films inexistentes"*. <http://hyperlab.Politicass.unam.mx/cc/proyecciones/ciclo2003-1/cinta7.htm> (Bronenosets Potyomkin, 1925. Serguei Eisenstein).
- http://www.miradas.net/estudios/2003/04_cineyguerra/acorazadopotemkin.html
- <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/Eisenstein.html>
- <http://cinemexicao.mty.itesm.mx/eisen.html>.
- Gabriel, Figueroa (2000) *Eisenstein, Serguei*. UNAM, México.
- González, Requena Jesús (1992) *Eisenstein. Cátedra Signo e Imagen/ Cineastas*. Madrid, España.
- Seton, María (1986) Serguei *Eisenstein. Una Biografía*. Ed. FCE. México.
- Vega Alfaro (1998) Eduardo de la. *La aventura de Eisenstein en México*. Cineteca Nacional. México.
- Vega Alfaro, Eduardo de la. *Del muro a la pantalla*. IMCINE. México 1997.