

¡Que viva México!: la Revolución mexicana a través de un lente soviético

Roberto Mora Baz Dresch*

Vistos como curiosidad artística —o como muestra de lo que pudo haber sido—, fragmentos de una película recorrieron los círculos cinéfilos hollywoodenses de los años treinta. Se trataba de una obra inconclusa de Sergei Eisenstein, director ruso mejor conocido por *El acorazado Potemkin* de 1925, filme que capturó el idealismo y espíritu de la Revolución de octubre.

Aunque incompleta y sujeta a las visiones de posteriores compiladores y editores, *¡Que viva México!*, aún mantiene esa marca indeleble que la caracteriza como obra de Eisenstein, la influencia del *avant garde* ruso de los años veinte y treinta. Su estado incompleto hace de su análisis un reto, sin embargo, las imágenes recuperables nos ayudan a visualizar el panorama que el cineasta soviético tenía en mente. Más allá de una proyección de lo que es la mexicanidad, *¡Que viva México!*, es un filme que toca varios aspectos: es un diálogo entre la sensibilidad vanguardista de Eisenstein y sus contrapartes izquierdistas mexicanas; un análisis del discurso modernista del México posrevolucionario, al cual Eisenstein comparaba con el discurso modernista soviético, entre otros. El fin de analizar estos subtextos será un intento por reconstruir el diálogo entre el filme y la sociedad de la *elite* artística mexicana en la que se introdujo Eisenstein, y cómo sólo puede ser entendido tomando en cuenta el contexto internacional de la época y la propia visión teórica y artística del director.

Eisenstein conoció al muralista mexicano Diego Rivera en Moscú en 1927, durante las celebraciones del décimo aniversario de la Revolución rusa. Rivera tuvo pocas dificultades para aclimatarse,

puesto que tuvo varios camaradas rusos durante su estadía en París. En su primera conversación con el director del *Acorazado Potemkin*, a quien tenía interés por conocer, comparó el filme con sus propios murales. Para demostrar este punto, Rivera mostró a Eisenstein un libro acerca de sus murales, que también contenía fotografías de la activista política Tina Modotti. Al verlo, Eisenstein recordó haber visto el arte del ilustrador José Guadalupe Posada, mejor conocido por sus calaveras. Esto cimentó gran parte de su inspiración artística, misma que se vería reflejada en *¡Que viva México!*, aunque después la influencia de otros artistas mexicanos, específicamente el muralista David Alfaro Siqueiros y la pintora Frida Kahlo, se vería de manera directa en el filme.

El deseo de Eisenstein por hacer una película que encapsulara su visión de México se cumplió cuando el autor y activista político norteamericano, Upton Sinclair, lo invitó a Estados Unidos a hacer precisamente eso. Sinclair, quien era socialista, tenía en mente usar al cine como herramienta de propaganda, pues estaba convencido de que el pueblo estadounidense aceptaría los ideales del socialismo, si éstos se disfrazaran con otra etiqueta. Aunque otros empresarios norteamericanos habían intentado infructuosamente contratar a Eisenstein, posiblemente la combinación de la afiliación política de Sinclair y su propuesta terminaron por convencer al cineasta. En 1930, Eisenstein arribó a los Estados Unidos con el propósito de filmar la película, que debería terminar en menos de un año. Eisenstein y su equipo (el guionista Grigori Alexandrov y el cinematógrafo Eduard Tisse, ambos rusos) decidieron

internarse en territorio mexicano para hacer un filme más auténtico.

Para entender el impacto que se buscaba tuviera el filme, hay que comprender la situación ideológica de México, la cual obedecía a ciertas tendencias internacionales, tanto artísticas como científicas. Los estudios de Franz Boas, el lingüista y etnólogo alemán, fue crucial en la creación de la identidad nacional indigenista en México. Su teoría de antropología cultural le proveyó a la nación una nueva ideología: la del pasado común indígena, donde todos los mexicanos y todo arte mexicano tenían un pasado común ligado a los indígenas. La interpretación de este indigenismo varió según la visión política, y cuando José Vasconcelos la tomó en cuenta para la creación de su *cuasi*-mística “raza cósmica”, le añadió un pasado común hispano con raíces en la antigüedad grecolatina, convirtiendo al indigenismo estricto en un mestizaje. Aunque Boas y Vasconcelos no tendrían interacción personal con Eisenstein, tanto sus legados como sus discípulos tuvieron una

influencia directa en su obra. Para preparar su filme, Eisenstein basó su estudio de la antigüedad indígena, sobre todo, en la lectura de *El ídolo detrás del altar* de Anita Brenner, discípula de Boas, quien más tarde se convertiría en amiga y punto de conexión del director con artistas y académicos. Al informarse de la intención de Eisenstein por filmar una película en México, Vasconcelos le asignó un “asesor”, que realmente se trataba de un intérprete-guía-censor, en la figura de Adolfo Best Maugard, un discípulo suyo, pintor y diseñador de libros de texto. La tarea de Maugard, más que buscar que el filme encajara con una agenda política, consistía en asegurarse que en la película no se expusieran ideas o escenas que fueran en contra de lo que se consideraba (por parte del gobierno, puesto que fue la única condición para admitir que la película se rodara) el “México posrevolucionario”.

Obviamente, no podemos hacer a un lado la propia mentalidad del director. El filme sigue la visión predominante en los círculos artísticos vanguar-



tas rusos de la época: la transición del Modernismo, ya fuera como una visión premodernista, como la secuencia del prólogo de *¡Que viva México!*; o como una visión post o ultramodernista, vista en filmes como *Metrópolis*, dirigida por Fritz Lang en 1927. El Modernismo era el eje, el cisma entre el ahora y el mañana o el ayer, que serviría como punto de referencia. Eisenstein basa el prólogo de su filme —recordemos que *¡Que viva México!*, está dividido en capítulos o secciones, cada una con su propio título— en las teorías al respecto, y su visión del pasado prehispánico mexicano obedece a estas visiones: el indígena es el buen salvaje del imaginario medievalista europeo, y sus descendientes viven aún en un idílico premodernismo. La estática visual del prólogo, la ausencia de movimiento y el que las pirámides dominen la puesta en escena, representan esta visión. En el premodernismo, según la visión ideológica de Eisenstein, no existe historia, pues no hay movimiento, sólo existe el pasado, la memoria inmutable, inamovible, tallada en piedra, monumental.

Un fragmento que cabe destacar dentro del prólogo es la procesión funeraria. Eisenstein basó esta escena en un mural de Siqueiros, *Entierro de un obrero*, el cual fue pintado en homenaje al gobernador socialista de Yucatán, Felipe Carrillo Puerto, después de su asesinato.

La segunda parte, titulada “Sandunga”, está situada en un espacio indeterminado, entre el pasado mítico y el presente. La elección de Tehuantepec como escenario para la filmación de este capítulo no fue fortuita, ya que era el sitio en el que supuestamente inició la Revolución mexicana (creencia impulsada por la visión vasconceliana), y por tanto, la identidad mexicana del estado moderno. En varios murales comisionados por la SEP, Rivera plasma al lugar como un paraíso idílico. Tehuantepec, especialmente la figura de la mujer tehuana, sería una figura que artistas —específicamente Modotti y Rivera—

buscarían elevar como el ideal de esta utopía primitiva.

Si el prólogo busca reflejar una historia pétrea, dura, sombría; Sandunga busca demostrar que el ahora indígena es natural, vivo, alegre, en movimiento constante. Cabe notar el triunfo de la visión de Vasconcelos sobre la de Boas, ya que no sólo “Sandunga”, sino gran parte del filme tiene tintes católicos, distantes del indigenismo, pero muy vigentes en el pasado hispano.

Para un ruso acostumbrado a la sobrepoblación, la industrialización, la carencia y la pobreza —o al menos a la idea de esto—, Tehuantepec debió ser un paraíso en la Tierra: alejados de cualquier conflicto político o ideológico, ignorantes de la avaricia, la guerra o la hambruna, llevaban una vida idílica, en la tierra de la abundancia.

“Maguey” encarna la visión que el cineasta tuvo del México porfiriano. El título alude al enfoque económico de la hacienda. Estéticamente hablando, es la parte mejor conocida del filme. Capturó el imaginario revolucionario de manera tan efectiva que varias imágenes de esta sección del filme se han presentado incorrectamente como fotografías de ese periodo. Esta estética es tan poderosa que después fue emulada por el cineasta mexicano Emilio “el Indio” Fernández. La influencia de *¡Que viva México!*, es fácilmente identificable en filmes como *Maclovía*, de 1948. Fernández trabajó como extra en Hollywood durante los años treinta, cuando fragmentos de la obra de Eisenstein circularon entre cinéfilos hollywoodenses.





“Maguey” es, además, una de las partes donde la ideología soviética del cineasta sale a relucir, donde la imagen de Porfirio Díaz se convierte en la de un zar tiránico y malévolo, y el hacendado es un burgués opresor militarizado. De esta manera, siguiendo la visión del director, la Revolución mexicana fue equiparable a la rusa, ideológicamente, pues en ambas hubo una liberación del pueblo de la opresión por parte de las clases dominantes explotadoras.

El epílogo es otra muestra del paralelismo de ambos países según la visión del director. Durante una celebración del día de los muertos, podemos ver esqueletos vestidos de militares porfiristas, los cuales pudieron haber sido tropas del zar. El mensaje es simple: se celebra la muerte del antiguo régimen para darle paso al nuevo México, de igual manera que se dio —al menos en su visión— en la nueva Unión Soviética. En cuanto al contenido estético, el epílogo dejó otra muestra de la influencia artística mexicana, pues hay escenas basadas en un cuadro de Kahlo.

Lo que comenzó siendo un modesto proyecto corto terminó siendo algo interminable. El material filmado por el cineasta supera las treinta horas, y aún distaba de estar completado. La Revolución en sí sería cubierta por un capítulo titulado “Soldadera”, cuya filmación ni siquiera comenzó. Al superar su presupuesto y marco de tiempo originales, aunado con la falta de una demostración aceptable de su trabajo hasta entonces,

o de alguna idea concreta respecto a dirección del filme, tanto Sinclair como el gobierno soviético pararon en seco la producción de *¡Que viva México!*, exigiendo el regreso de Eisenstein a la Unión Soviética. La compañía productora de Sinclair, el Mexican Film Trust, tomó posesión de los negativos, mismos que el director nunca volvió a ver. La versión que conocemos ahora es una construcción de las escenas existentes con un guión basado en las notas del director, y aunque nunca podremos experimentar la visión exacta del director, la reconstrucción del filme nos abre una ventana a una verdadera curiosidad: no tan sólo la Revolución, sino *lo mexicano* como creación ideológica a través de un lente soviético.

* Estudiante de la Licenciatura en Historia de la UACJ.