



SERGEI EISENSTEIN Y ¡QUE VIVA MÉXICO!:

EL PENSAMIENTO ARBORESCENTE

SERGEI EISENSTEIN E QUE VIVA MÉXICO!: O PENSAMENTO ARBORESCENTE

SERGEI EISENSTEIN AND QUE VIVA MEXICO!: ARBORESCENT THINKING

DAVID OUBIÑA¹

1. Profesor en la Universidad de Buenos Aires e investigador en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Email: davidoubina1@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4770-5476>

RESUMEN En 1930, luego de romper su contrato con Paramount Pictures, Sergei Eisenstein llega a un acuerdo con el escritor Upton Sinclair para realizar una película independiente en México. Ese film debía llevar el título ¡Que viva México! pero el cineasta nunca logrará completarlo: el rodaje se alarga, el presupuesto se descontrola y Eisenstein termina peleado con el improvisado productor, que se quedará con todo el material. Sin embargo, Latinoamérica dejará sus huellas en las películas que realizará el cineasta luego de regresar a la Unión Soviética. Este ensayo tiene como objetivo evaluar la experiencia mexicana de Eisenstein y analizar la influencia que tuvo en la configuración de su poética audiovisual, en particular en el desarrollo de un pensamiento asociativo que funciona por ciclos que mutan de manera aluvional.

PALABRAS CLAVE Sergei Eisenstein; Upton Sinclair; *¡Que viva México!*; principio de des-anecdotalización; cine latinoamericano.

RESUMO Em 1930, após romper seu contrato com a Paramount Pictures, Sergei Eisenstein estabelece um acordo com o escritor Upton Sinclair para realizar um filme independente no México. Esse filme deveria se chamar *¡Que Viva México!*, mas o cineasta nunca conseguirá finalizá-lo: as filmagens se prolongam, o orçamento sai do controle e Eisenstein acaba brigando com o improvisado produtor, que ficará com todo o material. No entanto, a América Latina deixará suas marcas nos filmes que o cineasta realizará após seu retorno à União Soviética. Este ensaio tem como objetivo avaliar a experiência mexicana de Eisenstein e analisar a influência que ela teve na configuração de sua poética audiovisual, em particular no desenvolvimento de um pensamento associativo que funciona por ciclos que mudam de maneira aluvial.

KEYWORDS Sergei Eisenstein; Upton Sinclair; *Que viva México!*; princípio de des-anedotização; cinema latino-americano.

ABSTRACT In 1930, after breaking his contract with Paramount Pictures, Sergei Eisenstein entered into an agreement with writer Upton Sinclair to make an independent film in Mexico. The film was supposed to be titled *¡Que Viva Mexico!*, but the filmmaker would never complete it: the shooting dragged on, the budget spiraled out of control, and Eisenstein ended up in conflict with the improvised producer, who kept all the footage. Nevertheless, Latin America left its mark on the films that the filmmaker would make after returning to the Soviet Union. This essay aims to evaluate Eisenstein's Mexican experience and to analyze its influence on the shaping of his audiovisual poetics, particularly on the development of an associative thinking that operates through cycles that change in an alluvial manner.

KEYWORDS Sergei Eisenstein; Upton Sinclair; *Que viva México!*; De-anecdotalization principle; Latin American Cinema.

LA CABEZA DE EISENSTEIN

En todos los testimonios sobre Sergei Eisenstein, lo primero que llama la atención es la cabeza. La cabeza enorme, hiperbólica, coronada por una ancha frente y una melena de león, montada sobre un cuerpo demasiado corto.

Lo dice Victoria Ocampo cuando se lo presentan y queda deslumbrada por ese joven rubio, “con una gran frente *bombé*” (1984, p. 72). Pero también lo señala Montagu: “Un torso con forma de barril, extremidades pequeñas, manos diminutas y delicadas, y todo eso coronado por una cabeza gigantesca, una frente prominente, una abundante mata de cabello y unos ojos penetrantes que alternaban entre lo travieso y lo malévolo” (1967, p. 14). Seton lo conoce cuando todavía es joven y recuerda el impacto: “su cabeza, con su cabello esponjoso aún intacto y sin retroceder sobre la luminosa amplitud de la frente, reposaba sobre sus delgados hombros como si fuera la cabeza de un dios” (1960, p. 51). Alejo Carpentier lo encuentra en el café *Les Deux Magots* donde se reúnen Desnos, Prévert, Leiris y otros surrealistas disidentes: “En medio del grupo hay un desconocido para mí: un hombre pequeño, chato, fuerte como un nibelungo, con el rostro a la vez voluntarioso y guasón de esos malos alumnos, cazadores de moscas, domadores de pajaritas, irreverentes y desmemoriados, que bastan para desencadenar la anarquía en las aulas más apacibles” (1930, p. 4). Lo primero que nota Salka Viertel es “su melena rojiza que se retira lentamente sobre una frente alta y despejada” (1969, p. 144). Y Rob Wagner, el editor del semanario *Script*, lo describe como un hombre con “una frente imponente que se extiende más allá del horizonte, unos sonrientes ojos azules, una nariz al estilo Harvey Thew y una boca atractiva que muestra unos dientes tan perfectos que podrían ser aprovechados por cualquier anunciante de pasta dental” (2016, p. 169).

Según cuenta Julia Vassilieva, cuando Eisenstein murió se realizó una autopsia para establecer las causas de su deceso:

Su cuerpo fue sometido a una disección y su cerebro fue expuesto, medido y fotografiado. Las fotografías del cerebro de Eisenstein fueron conservadas por su amigo durante treinta años, el neuropsicólogo Alexander Luria, que las enseñaba a sus alumnos para ilustrar la asimetría de los hemisferios cerebrales. El cerebro de Eisenstein presentaba un hemisferio derecho (responsable de las imágenes visuales y el procesamiento especial de la información) espectacularmente agrandado, mientras que su hemisferio izquierdo era de tamaño normal (Vassilieva, 2013, p. 1).

La cabeza de Eisenstein, entonces. Su tamaño desproporcionado. Pero también el misterio de su vasto cerebro: ¿cuánto cabe allí? ¿cuántos conocimientos diversos acumulados? ¿cuántas conexiones inesperadas entre los más disímiles campos del saber? La extensa colaboración que el cineasta mantuvo con los psicólogos Lev Vygotski y Alexander Luria hasta el final de su vida fue fundamental para desarrollar las implicancias del pensamiento sensorial en relación al cine. Esa singular concepción de la lógica le permite esquivar las rígidas formas del razonamiento vertical y binario en beneficio de un pensamiento asociativo, horizontal, abierto, arborescente.

Sin duda, la experiencia mexicana a comienzos de la década de 1930 fue fundamental para que Eisenstein pudiera desarrollar esa forma de pensamiento visual. En Latinoamérica, encuentra la prueba fehaciente de lo que ha leído en los libros de ciencia. La dimensión sensorial o prelógica tiene algo de fantástico: difícil imaginar eso. Habría que pensar con otra cabeza. Obliga a considerar un tipo de silogismo diferente. Esas descripciones de los libros, que parecen pura magia o ficción, encuentran su correlato perfecto en el paisaje real de Latinoamérica: mientras lee el inverosímil nombre Popocatepetl, le basta con levantar la vista de las páginas para, literalmente, observar “las cimas de ese volcán nevado sobre el azul cegador del cielo tropical. // Estoy en México. // Y heme aquí, al pie de esta ‘abstracción verbal’” (Eisenstein, 1971, p. 53). El Popocatepetl es como un ideograma instantáneo. Y Eisenstein descubre que hay un vínculo sin solución de continuidad entre la dimensión verbal y la dimensión geográfica. Paradójicamente, el paisaje no viene a impugnar la fantasía sino que, al revés, la convalida y la potencia: puesto en sintonía con ese nombre impronunciable, el volcán se vuelve un poco más improbable. Se desmaterializa. La geografía no es más real que la literatura: México es un país-metáfora.

Esa tierra exótica no supone la invención *ex nihilo* de una lógica, aunque sí es el punto de condensación de una idea que pasa por distintas estaciones (montaje de atracciones, cine intelectual, pensamiento emocional, monólogo interior) y que surge como resultado provisorio y dinámico a partir de los más variados afluentes: Meyerhold, Kulechov, Daumier, Joyce, el surrealismo, Lévy-Bruhl. No funda un método, quizás; pero, a cambio, ofrece un marco donde ese método eclosiona y encuentra toda su justificación. La experiencia mexicana proporciona los motivos para legitimar la idea de un cine que no sería estrictamente documental ni ficción sino una herramienta conceptual del pensamiento sobre la imagen.

EL PRINCIPIO DE DES-ANECDOTIZACIÓN

Luego de una frustrante experiencia en Hollywood, Eisenstein había llegado a México, en diciembre de 1930 (acompañado por su asistente Grigory Aleksandrov y su camarógrafo Eduard Tissé), con la intención de realizar una película independiente financiada por el escritor Upton Sinclair y su esposa Mary Craig Sinclair. Según lo acordado, el cineasta pasaría cuatro meses en México y, con un presupuesto ínfimo de 25.000 dólares, realizaría un film que quedaría como propiedad de sus productores. También se decidió que Hunter Kimbrough, el hermano de Mary Craig, viajaría con los rusos como *business manager* (una especie de productor ejecutivo).

En una carta a Victoria Ocampo, Eisenstein le envía unas fotos del rodaje para que se publiquen en la revista *Sur*:

Presentan en un bosquejo cuatro caracteres (aspectos) bajo los cuales veo a México (el film los desarrolla largamente): el Tehuantepec tropical y lánguido, la aridez tajante del México central, el barroco de la tradición española pura (corridos de toros, etc.) y la monumentalidad austera de Yucatán [...] El film contiene siete u ocho episodios independientes situados en diferentes regiones y que componen una colección de relatos (un “Boccaccio mexicano”, pero no “indecente”) (Ocampo, 1984, p. 77).

Ese film que nunca podrá completar debía llevar el título *¡Que viva México!* El cineasta lo concibe como un mural, una sinfonía, un poema: el símil pictórico, musical o literario son definiciones metafóricas que intentan sugerir qué había de nuevo y de diferente en el film si se lo compara con el modelo realista-narrativo (Griffith), pero también si se piensa cómo reformula la tradición revolucionaria de *El acorazado Potemkin* o de *Octubre*. Mientras Eisenstein rodaba esta película, Víctor Shklovski había reflexionado justamente sobre las posibilidades de un *cine de poesía*. Frente a un cine de prosa sostenido en la representación y en la articulación de un argumento, un cine de composición y de forma apoyado en el ritmo del montaje. Ya no una organización de peripecias a partir de una “lógica semántica fortuita” sino una búsqueda que se apoya en “una solución puramente geométrica y formal” (Shklovski, 1971, p. 85).

De sus experiencias con Meyerhold y con el teatro del Proletkult, Eisenstein había conservado la estructura de agresión sensorial: una representación menos preocupada por el desarrollo de la trama que por los episodios o por los momentos, cuya sumatoria conforma el espectáculo de *atracción-agitación*. En sus películas de los años 20 (sobre todo en *Octubre* y en *Lo viejo y lo nuevo*), el cineasta había experimentado con un “principio

de des-anecdotalización” que debería permitir liberarse de la tiranía que imponen las narraciones para empezar a operar sobre una trama de *historiettes*, estampas y apuntes más abierta a la conceptualización (Eisenstein, 1976, p. 5). Esa “des-anecdotalización” de las situaciones fue derivando hacia el concepto de un *cine intelectual* que debía tomar una forma definida en el proyecto nunca realizado sobre *El Capital*. Pero el cine intelectual todavía se apoyaba sobre un principio de colisión en el montaje. Hasta donde podría intuirse, la lógica de montaje anticipada para *¡Que viva México!* parecería privilegiar la asociación antes que la colisión. Se trata de un leve desplazamiento, pero la des-anecdotalización ya no sería (sólo) el vector de un cine intelectual sino (sobre todo) de un cine ensayístico y poético.

Ciertamente, el encuentro con México y el paisaje latinoamericano constituyen un estímulo inagotable. Pero, así como día a día se intensifican los vínculos del cineasta con esa apasionante cultura, luego de ocho meses de rodaje la relación de Eisenstein con Sinclair (y sobre todo con Kimbrough) empieza a deteriorarse de manera ostensible. El escritor-productor se queja porque ya se ha gastado mucho material. Y encima se trata de un conjunto de imágenes muy variadas que va a resultar difícil articular en el montaje porque está compuesto por escenas sueltas sin el hilo conductor de una historia. Dice Sinclair:

Se me ha ocurrido una idea que creo que es una verdadera inspiración. ¿Por qué no hacer una película aparte con el material de “La hacienda”, terminarla primero, y luego regresar a México para obtener el resto, esas escenas de la vida indígena? [...] La gran ventaja de esta parte del material es que tiene una historia consecutiva. Usted podría hacer lo que el mundo convencional del cine considera una película. Tiene un lugar hermoso, paisajes inspiradores, un conjunto de personajes reales y, a la vez, nuevos y fascinantes para el público. En resumen, tiene todo lo necesario (Geduld; Gottesman, 1970, p. 122).

Pero Eisenstein se niega de manera rotunda. El proyecto de hacer dos películas no le parece posible: considera que, aunque no haya un único hilo conductor, eso no significa que los episodios sean sólo una acumulación incoherente de materiales. No está dispuesto a negociar y su respuesta es inapelable:

No se puede extraer, en Hamlet, la escena de la muerte de Polonio, hacer otro drama con eso y luego usar “el resto” para otra obra. Aunque los episodios, en su aspecto subjetivo y primitivo, no estén tan íntimamente ligados entre sí como la familia de Polonio a Hamlet, sus vínculos mutuos en idea, estilo y forma es tan indispensable como allí. Y las dificultades surgen precisamente porque esta película no es un travelo-

gue (como se había pensado inicialmente ¡con los 75.000 pies de filmación!) donde las escenas, los fragmentos y los episodios seguirían el orden ferroviario de las estaciones. Nuestra película es un auténtico “menú” mexicano, y no puede venderse “a la carta” (Geduld; Gottesman, 1970, p. 132).

Así como *Octubre* era un ensamblaje de ensayos visuales alrededor de la revolución de 1917 más que un relato de reconstrucción histórica, de esa misma manera episódica *¡Que viva México!* debería componer un discurso sobre el país latinoamericano, su pasado, su presente y su cultura. No se trata de recomponer y representar, tal como haría Griffith; para Eisenstein el montaje no muestra, sino que significa (hace significar). Permite pensar en la imagen como una unidad compleja que resulta de la yuxtaposición de los planos puestos en contacto. “El cine ‘viejo’ registraba una acción desde numerosos puntos de vista. El nuevo cine monta un punto de vista a partir de numerosas acciones”, había escrito poco antes (Eisenstein, 1976, p. 18). Allí donde el director busca experimentar sobre lo complejo, Sinclair quiere simplificar a toda costa. A principios de 1932, cuando la comunicación entre ambos ya se ha dañado de manera irremediable, el mecenas-productor (cada vez más productor y menos mecenas) ordena:

Me veo en la dolorosa obligación de decirle que debe reunirse de inmediato con Hunter y seleccionar aquellas escenas que sean, SIN LUGAR A DUDAS, esenciales para su propósito; y filmarlas primero, sin demora alguna. Tendrá que prescindir de todas las fiestas, los detalles de corridas de toros y los paisajes: usted tiene veinte veces más de eso de lo que podría utilizar. Debe concentrarse en la HISTORIA Y SÓLO EN LA HISTORIA (Geduld; Gottesman, 1970, p. 267).

Pero lo que Sinclair no advierte es que Eisenstein intenta, precisamente, escapar de la rígida linealidad narrativa impuesta por el modelo de Griffith, porque la estructura que se refleja en su concepto de montaje

es la estructura de una sociedad burguesa. Y de hecho se parece al ‘tocino entreverado’ de Dickens; en realidad (y no es broma), está entretejido de capas alternadas irreconciliables de “blanco” y “rojo”, de ricos y pobres [...] Y esta sociedad, percibida sólo como un contraste entre los que tienen y los que no tienen, está reflejada en la conciencia de Griffith no más profundamente que la imagen de una intrincada carrera entre dos líneas paralelas (Eisenstein, 1986, p. 215-216).

Eisenstein se refiere al capítulo XVII de *Oliver Twist*, donde Dickens señala que en los buenos melodramas los momentos trágicos y los momentos cómicos se alternan de manera regular, “como las vetas rojas y blancas de una feta de tocino entreverado”. Es esa forma de alternancia la que Griffith hereda de Dickens junto con todo el andamiaje narrativo. Como siempre, el antídoto, la palabra clave, es des-anecdotoización. Y, en este sentido, la figura del sarape mexicano (ese poncho típico donde conviven franjas de diversos colores) se integra naturalmente a la *serie de las atracciones*, donde ya se alistaban el haiku, el ideograma o las palabras *portmanteau* como analogías que permitían explicar esa lógica de montaje extático y no lineal. El sarape —que funciona como un prisma mediante el cual Eisenstein caracteriza la particularidad multicultural de la sociedad mexicana— supone una configuración opuesta al tocino de Griffith: mientras que el blanco y el rojo del tocino son capas paralelas que no se mezclan, el sarape está dominado por una tensión entre sus hebras de colores que el cineasta interpreta como dialéctica.

En *¡Que viva México!* esa tensión que surge en el entretejido de lo disímil puede verse, por ejemplo, en los planos donde las cabezas de serpiente de Quetzalcoatl aparecen junto a la pirámide del Sol en Teotihuacán; o en los rostros humanos, en la esquina del encuadre, que continúan la diagonal de la pirámide de Chichen-Itzá; o en los perfiles de los indígenas que replican los perfiles en piedra de sus antepasados. Distintas dimensiones, distintos tiempos reunidos en la misma imagen. Estratificada. Eisenstein afirma que, en los estados de éxtasis real, el ojo ve de esa manera; por eso lo llama “perspectiva extática” y lo representa en el film mediante el objetivo de 28 mm, “el objetivo extático por excelencia” (1982, p. 196). En efecto, esa lente tiene la capacidad de mostrar en foco tanto aquello que está adelante como lo que está al fondo del cuadro, distorsionando las proporciones: lo que está lejos y lo que está cerca se muestran juntos, como si estuvieran en el mismo plano. En un texto sobre El Greco, el cineasta destaca el tipo de “enajenación extática” que producen sus cuadros y que se logra separando “sus figuras en trozos. Unas partes las mira desde abajo. Otras desde arriba. Las terceras de frente”. Esas perspectivas incompatibles se reúnen en

una figura única imposible en la realidad y que aparece como vista en un espejo cóncavo [...] Es la imagen exacta de cómo se ve la figura humana no en cualquier espejo curvo sino exactamente sobre la superficie de un espejo esférico cóncavo. O en el efecto de la filmación con un objetivo de 28 mm de distancia focal, cuando el objeto vertical se coloca directamente frente al mismo y el foco está dirigido hacia su centro (Eisenstein, 1982, p. 195).²

Esa doble perspectiva es el resultado de una dislocación óptica que produce tensión en la imagen. Lo que debía permanecer separado se yuxtapone en un mismo plano. “Perspectiva extática” dice el cineasta. De la misma

2. Aunque lamenta no haber probado el peyote, Eisenstein insinúa que las figuras de piedra en Teotihuacán o en Chichen-Itzá deben reflejar “las visiones fantásticas y delirantes” provocadas por ese narcótico. Antonin Artaud, más osado, sí probará el cactus alucinógeno y confirmará esa sensación ek-stática, una vez que se ha “adentrado en mí (aunque debería decir: salido en mí). En mí, en este conjunto dislocado, este trozo de geología averiada [...] Y lo sobrenatural, después que estuve en la cima, ya no me parecía como una cosa tan extraordinaria que no pudiera decir que yo estuve, en el sentido literal de la palabra: embrujado” (Artaud, 1984, p. 289).

manera, entonces, el sarape resalta como una “figura extática” donde se entretajan hebras (históricas, políticas, culturales) que deberían ser divergentes e inconmensurables. El singular poncho mexicano se ofrece como un modelo de representación que reemplaza el encadenamiento narrativo a la manera de Dickens y de Griffith por un esquema polifónico de asociación metafórica. Se entiende, entonces, el motivo de las desavenencias entre Eisenstein y Sinclair: el modesto *travelogue* que pretendía obtener el escritor-productor se ha transformado (o quizás siempre fue así en la cabeza del cineasta) en el caso testigo para poner a prueba una ambiciosa teoría estética sobre los modos de representación en el cine. “Montaje —había dicho Eisenstein, en 1919— es una palabra hermosa: describe el procedimiento de construir a partir de fragmentos preexistentes” (Aumont, 1987, p. 150). Para Eisenstein, la poesía es montaje. Eso puede apreciarse en su forma más extrema y más perfecta, que es el haiku. Y es, justamente, lo que le resulta fascinante en los versos de Basho que suele citar: “Un viejo *estanque* / una *rana* que salta / el sonido del agua”. Si se piensa bien, ahora advertimos que había algo de documental en los haikus: una poesía hecha a partir de la observación que brinda un testimonio emotivo sobre los mínimos sucesos de un entorno. ¿El haiku como poesía documental? Tal vez. Pero según la apropiación y reformulación (de acuerdo a la *transfiguración*) que ha operado Eisenstein en *¡Que viva México!*

Lo que le ha interesado es el contraste entre dos lógicas diferentes que deberían excluirse mutuamente y que, sin embargo, son puestas en contacto sobre la superficie de la imagen. El film sería, entonces, un postulado imposible que permite conectar (¿de manera prelógica? ¿como enajenación extática?) esas dos dimensiones para potenciarlas. Se trataría del retrato lírico de una cultura hecha con materiales documentales y asociada a un determinado paisaje que actúa como expresión lírica de una idiosincrasia, de una sensibilidad, de un pueblo. Para Eisenstein, la belleza del mundo surge al ensamblar los fragmentos de realidad: en el cine, lo poético se origina en lo documental, pero sólo en la medida en que resulta transformado por el montaje. No hay registro sin transformación, no hay transformación sin registro. Agustín Aragón Leiva —que se desempeñó durante el rodaje como intérprete y como consultor en cuestiones de historia y cultura mexicanas— escribió que “El film es un poema de carácter sociológico. Un ensayo interpretativo sobre la evolución de México” (1932, p. 5).³ Este film, que toma distancia de las crónicas épicas del Eisenstein soviético, ya no es el diario de viaje por tierras exóticas que pedía Sinclair. Es, en todo caso, un poema documental.

3. El texto de Aragón Leiva fue rápidamente traducido como “Eisenstein en México” en la revista argentina Cinelandia (enero 1931). Ese gesto denota el enorme interés que tenía el proyecto de Eisenstein en el mundo hispanohablante.

Todas esas consideraciones estéticas no le interesan a Sinclair, preocupado como está por terminar ese rodaje infinito y obtener una película que pueda comercializar para recuperar el dinero invertido. En gran medida, su ansiedad se debe a que ignora completamente los aspectos más básicos de la producción cinematográfica. Cuando asiste a los *rushes* que llegan desde México, no entiende nada de lo que ve. Es verdad que no hay un guion preciso donde se ofrezca una referencia para las tomas sueltas y desordenadas; pero también es evidente que Sinclair no sabe cómo se componen las películas y, entonces, le parece que Eisenstein filma caprichosamente: ¿por qué tantas imágenes repetidas del mismo animal o el mismo cactus vistos desde diferentes ángulos? Piensa que, como un demente, repite la misma acción una y otra vez sin ningún criterio. Montagu demuestra que el cineasta no trabaja de manera antojadiza y que lo hace económicamente; no obstante, Sinclair insiste con que “Eisenstein estaba fascinado con México, y creo que se habría quedado allí el resto de su vida haciendo películas, si las circunstancias se lo hubieran permitido [...] Los artistas, al ser temperamentales, necesitan supervisión, como bien sabe Hollywood” (Geduld; Gottesman, 1970, p. 304). Eso es lo que explica el escritor en una notificación al cónsul mexicano en Los Ángeles el 15 de marzo de 1932, cuando el rodaje ya se ha interrumpido definitivamente y el cineasta está en camino de regreso a los Estados Unidos.⁴

Con el tiempo, Sinclair irá perfeccionando un creciente resentimiento en su versión de los hechos. En una carta de 1950 a Marie Seton, señala: “Nos dimos cuenta de que simplemente se quedaba en México a costa nuestra para no regresar a Rusia. Todos sus colaboradores eran trotskistas y homosexuales. Sin duda usted lo sabe y me interesa ver si lo incluirá en su libro. Los hombres de esa calaña se apoyan entre sí y estuvimos asediados por ellos durante varios años” (Sinclair apud Seton, 1960, p. 515). También lo acusa de entregar su revólver a un asistente para que asesine a Kimbrough y denuncia que disfrutaba de hacer dibujos pornográficos y filmar animales copulando. Quizás, en efecto, Eisenstein deseaba quedarse en México para siempre. Quedarse allí y continuar con un rodaje infinito. Continuar con un rodaje infinito *para* quedarse allí. Pero “los artistas temperamentales necesitan supervisión”: el cineasta ha escapado de Paramount Pictures sólo para encontrar un nuevo jefe tan exigente como los anteriores. Lo cierto es que el rodaje se ha prolongado de manera desmesurada, el dinero que se ha gastado triplica el presupuesto inicial y Eisenstein insiste en seguir filmando. La situación empeora porque Amkino, la distribuidora oficial de los films soviéticos en Estados Unidos, decide suspender su colaboración sin demasiadas explicaciones: en reemplazo de Monosson, acaba de asumir Victor Smirnov, que responde directamente a Boris Shumyatski (poderoso responsable de la industria cinematográfica en la URSS y enemigo jurado de Eisenstein). Para Shumyatski, la prolongada ausencia del realizador

4. Lindgren imagina el desasosiego de Sinclair, que solo tiene el breve outline que el cineasta había confeccionado a las apuradas y que “parecía más un poema en prosa que un guion”. Hay que imaginar al escritor-productor “semana tras semana, y mes tras mes, estudiando las incomprensibles tomas en bruto del material que Eisenstein filmaba y le enviaba, sin percibir ni forma ni final en todo aquello, mientras las planillas de gastos se multiplicaban y sus socios inversores se volvían cada vez más impacientes” (Lindgren, 1951, p. 15).

sienta un precedente incómodo: si la película resultara exitosa, eso significaría una revalorización del estilo formalista y burgués que la burocracia estalinista se ha esforzado por desacreditar, y legitimaría la posibilidad de hacer películas fuera del control del Estado, rindiéndose ante los recursos del capitalismo y olvidando la función social del cine. Por lo tanto, a partir de ahora, todos los esfuerzos estarán destinados a boicotear el proyecto.

En la URSS, comienza la campaña de demolición del cineasta. En oposición al manifiesto del “Contrapunto orquestal” firmado por Eisenstein, Pudovkin y Aleksandrov, Shumyatski promueve un rápido desarrollo del cine sonoro en la URSS y —en coincidencia con Sinclair y con Hollywood— el abandono de las poéticas vanguardistas en beneficio de un cine que podría ejercer mayor influencia sobre las masas si se dedica a narrar historias simples y reconocibles. El periódico soviético *Internatsional'naia literatura* [*Literatura internacional*] publica un artículo del crítico Ivan Anisimov donde acusa a Eisenstein de formalismo y de limitaciones pequeño burguesas. Para Anisimov, sus primeros cuatro films están aquejados por contradicciones internas y contienen rastros del mismo conservadurismo y del mismo esteticismo que pretenden combatir:

El conservadurismo se manifiesta en los escenarios de la película. Encontramos, en ella, toda una serie de escenas marinas reproducidas bajo un esquema profundamente estático, en contraposición con lo dinámico. El atardecer, los barcos que se deslizan entre la niebla frente a la tienda donde yace el cuerpo de Vakulinchuk: todas estas son imágenes de carácter puramente contemplativo. Por paradójico e inesperado que parezca, Eisenstein —el destructor de las tradiciones estéticas burguesas— deja entrever en sus películas ciertos rasgos de esteticismo (Anisimov, 1931, p. 105).

El problema es que el cineasta no piensa dialécticamente y, entonces, al pretender negar los principios del individualismo, termina convertido en un “poeta de las masas abstractas”. Anisimov concluye con un correctivo que es también una amenaza: “La salida a esta crisis solo es posible mediante una campaña tenaz de reeducación, a través de una crítica implacable de sus primeras películas [...] Sólo superando las limitaciones mecánicas de su pensamiento podrá producir películas dignas de esta época majestuosa. Y entonces se alcanzará la auténtica realización de un arte social monumental” (Anisimov, 1931, p. 114).

Los amigos del cineasta le envían cartas a México aconsejándole regresar a la Unión Soviética, pero él continúa con el rodaje. Necesita completar la película si no quiere volver derrotado. De pronto, Sinclair recibe un categórico telegrama desde Moscú rubricado con la firma más temida:

Eisenstein pierde la confianza de sus camaradas en la Unión Soviética STOP Se lo considera un desertor que ha roto con su propio país STOP Temo que la gente aquí pronto no tendrá ningún interés en él STOP Lo lamento mucho, pero todos afirman que es un hecho STOP Deseo que usted se encuentre bien y que cumpla el plan de venir a vernos STOP Mis saludos STOP Stalin (Geduld; Gottesman, 1970, p. 212).⁵

En una primera instancia, el improvisado productor se siente obligado a salir en defensa del realizador a quien califica como un leal ciudadano soviético. Sin embargo, poco después, en enero de 1932, sorpresivamente decide interrumpir el rodaje y ordenar el regreso del equipo de filmación. Eisenstein escribe una carta conmovedora y desesperada a su amiga la guionista Salka Viertel (bien relacionada con Chaplin, Murnau, Garbo y Dietrich, entre otras figuras importantes de la industria) para que interceda ante Sinclair. Todavía le falta rodar un episodio titulado “Soldadera”: le explica que esa historia es imprescindible y que está dispuesto a resignar todo con tal de que le permitan filmarla:

El drama y la fuerza emocional incomparables de esta secuencia muestran el nacimiento del nuevo país. Explotado y oprimido por los españoles, emerge como un México libre. Sin esta secuencia, la película pierde su sentido, su unidad y el impacto de su dramático final: se convierte en una muestra de episodios no integrados. Cada uno de estos episodios apunta ahora hacia ese final y esa resolución” (Eisenstein apud Viertel, 1969, p. 156-157).

Tanto él como Aleksandrov y Tissé están convencidos de que es la mejor película que han realizado y nadie debería permitir que sea destruida. “Una película –agrega el cineasta– no es una salchicha que tiene el mismo gusto si te comes tres cuartos o si comes la *Wurst* entera. Oirás cosas horribles sobre mí [...] Usa tu llama de Medea y convéncele (pero sobre todo a *ella*) de que nos deje terminar nuestra película” (Eisenstein apud Viertel, 1969, p. 156-157). Viertel cumple lealmente con el encargo: convence a Selznick de que compre el material y financie la terminación del film. Sinclair está de acuerdo en vender. Pero su esposa se niega rotundamente. Es el fin.

Eisenstein había llegado a México en diciembre de 1930 con la idea de realizar allí una película en tres o cuatro meses. Le había pedido a los Sinclair 35.000 dólares y 75.000 pies de negativo pero, catorce meses más tarde, esos cálculos se han excedido largamente.⁶ Pero lo más grave es que no ha logrado completar el rodaje y, sobre todo, que nunca podrá editar el material. El 12 de febrero la comitiva emprende el regreso. Sin embargo, los problemas no han terminado: pocos días después, los retienen en Nuevo Laredo, “ese remoto agujero fronterizo” en el límite

5. En su autobiografía, Sinclair admite que cuando las peleas entre Eisenstein y Kimbrough habían escalado hasta amenazas a punta de pistola, él mismo le pidió a Stalin que ordenara el regreso del cineasta a la URSS y, como respuesta a su solicitud, recibió ese telegrama (Sinclair, 1962, p. 265).

6. Las cifras exactas del dinero gastado y del material filmado difieren según las fuentes: en un informe a los inversores, Sinclair estima que se han usado 175.000 pies de celuloide (unas 30 horas) y que el costo de la película terminada será 90.000 dólares. Aunque, en otro lado, afirma que fueron 230.000 pies. Marie Seton dice que fueron 213.000 pies (36 horas) y según Julia Vassilieva fueron 285.000 pies (unas 50 horas de material). Antonio Somaini, por su parte, hace referencia a 60.000 metros de rushes (unos 200.000 pies que equivalen a 34 horas).

con Texas, y deberán permanecer allí cerca de un mes hasta conseguir una *thirty-day transit visa*, que les permita ingresar a los Estados Unidos, para llegar hasta Nueva York desde donde deberían embarcar hacia Europa.

Mientras esperan en la frontera, los editores de la revista *Experimental Cinema* lanzan una campaña para que se le permita a Eisenstein permanecer en los Estados Unidos y editar su película. Según relata Marie Seton, la revista contacta a varias figuras de Hollywood para que envíen telegramas a la Secretaría de trabajo insistiendo en que se le conceda ese permiso al cineasta: Mary Pickford, Charlie Chaplin, Carl Laemmle, Samuel Goldwyn, Ernst Lubitsch, Joseph von Sternberg, Lewis Milestone, Cecil B. De Mille, Irving Thalberg, Norma Shearer, John Barrymore, Dudley Murphy, Frank Capra, Mervyn Le Roy, King Vidor. No hay solución: Eisenstein tendrá que partir sin poder ver ni montar el material filmado. Durante sus últimos días en Nueva York, pasa la mayor parte del tiempo en compañía de la bailarina Sara Mildred Strauss, a quien había conocido al llegar a los Estados Unidos, dos años antes. Eisenstein le pide que lo lleve a visitar la Corte de Justicia, los *night clubs* y el barrio negro del Harlem donde van al Savoy para ver los bailes y a la iglesia evangélica para escuchar *spirituals*.

LA PELÍCULA INCONCLUSA

El 19 de abril, Eisenstein aborda en Brooklyn el vapor Europa y deja los Estados Unidos. Antes de partir se queja en una entrevista porque dice que quiso hacer las cosas de manera diferente y todos parecían tener miedo a la novedad. Tiene razón. Pero si hay algo que Hollywood teme más que la innovación y lo desconocido, es la ideología de izquierda. Y eso se aplica no sólo a Eisenstein sino también a su improvisado productor. Porque, poco después, cuando Sinclair gane las primarias del Partido Demócrata para postularse como candidato a gobernador de California (1934), los grandes estudios le harán la vida imposible, escandalizados frente a los planteos progresistas de su programa económico EPIC (End Poverty In California) que también incluye propuestas para la producción de películas. Los grandes *moguls* de la industria cinematográfica (Louis B. Mayer, Irving Thalberg, Samuel Goldwyn) se unen para hacer frente a lo que entienden que es la amenaza roja y montan una campaña de desprestigio contra la candidatura del escritor. La Motion Picture Producers and Distributors of America (presidida por William Hays) lo ataca brutalmente y utiliza todos los recursos disponibles para asegurar la reelección del candidato republicano Frank Merriam. El *Hollywood Reporter* afirma que Hitler había arruinado la industria cinematográfica alemana con las mismas ideas que propone Sinclair y el noticiero

The Inquiring Reporter (creado para la ocasión) se ocupa de difundir noticias falsas sobre su plan de gobierno.⁷ De modo que el film mexicano no sólo acabó como un desastre para todos los involucrados, sino que su maldición los perseguirá hasta el final de sus vidas. La carrera política de Sinclair no logrará superar ese traspié y Eisenstein caerá en una profunda depresión de la cual nunca se recuperará del todo. Había llegado a los Estados Unidos poco después del *stock market crash* de 1929 y regresa a la Unión Soviética en el momento en que comienzan las purgas y las persecuciones políticas. Como si quedara atrapado en un limbo, este viaje constituye un punto de inflexión en su vida y en su obra.⁸

Poco después de romper relaciones con Sinclair, se había acordado que Eisenstein podría realizar el montaje en Moscú para luego regresar la copia de trabajo a Los Ángeles donde se haría el corte de negativo y la sincronización. Mientras el cineasta está demorado en Nuevo Laredo, Sinclair envía una copia positiva de todo el material a Amkino, en Nueva York; desde allí los baúles deberían despacharse a la URSS bajo la condición de que no se debería tocar nada hasta llegar a destino. Pero el escritor sospecha que, durante sus últimos días en Manhattan, Eisenstein ha estado viendo algunos rollos del material filmado y que ha estado mostrando los copiones a algunos espectadores influyentes en procura de apoyo. Entonces, ordena a su abogado que recupere las latas y se las envíen de vuelta a California.

En su autobiografía, Mary Craig Sinclair sostiene que, como el cineasta desobedeció y se rehusó a cumplir con lo pactado, merecía una reprimenda: “Así fue como Eisenstein perdió su oportunidad” (1999, p. 333). Upton Sinclair manda un telegrama al cineasta en el que mantiene su promesa de remitir el material para ser editado en Moscú. Pero ese envío nunca llegará. Años más tarde, el escritor dirá que nunca había pensado devolver la película al cineasta y que “habría preferido enviársela al mismísimo diablo” (Seton, 1960, p. 516). En la Unión Soviética, Eisenstein aguarda el envío. Al principio, con esperanza; pero, a medida que transcurren los meses, es ganado por el desánimo. Como si fuera un recordatorio cruel o irónico, conservará el telegrama de Sinclair pinchado en la pared de su escritorio por el resto de su vida.

Ciertamente, el rodaje de *¡Que viva México!* señala una inflexión entre las películas que Eisenstein había realizado en los años 20 y las del segundo período, cuando regresa a la Unión Soviética. Pero no es que hay una ruptura entre ambos momentos; lo que sucede es que, luego del aprendizaje en Latinoamérica, ese campo de experimentación, que fue desde siempre la obra de Eisenstein, ha encontrado nuevas vías para desarrollarse. Si el montaje de atracciones pudo reconvertirse como cine intelectual, ahora ese cine intelectual puede definirse como un pen-

7. Sobre la frustrada candidatura de Upton Sinclair, véase Doherty (2002).

8. Eisenstein se refiere a las circunstancias de este desenlace. Véase Eisenstein (1988). Sobre ese particular momento en la trayectoria del cineasta y las consecuencias en su obra posterior, véase Goodwin (2001), en especial el capítulo “Dislocations: Projects, 1929-32”.

samiento asociativo: la poética del realizador no funciona por reemplazo y sustitución sino por ciclos que mutan de manera aluvional. Siempre en la misma dirección, pero reformulando sus términos. La lógica eisensteiniana es un continuo que se desarrolla en permanente expansión; avanza profundizando y perfeccionando una misma idea, siempre la misma, es decir, siempre cambiante.



Figura 1 – Sergej M. Eisenstein (esquerda) Upton Sinclair (direita)

REFERENCIAS

- ANISIMOV, Ivan. "The Films of Eisenstein". *Literature of the World Revolution. Central Organ of the International Union of Revolutionary Writers*, n. 3, 1931. p. 101-114.
- ARAGÓN LEIVA, Agustín. "Eisenstein's Film on Mexico". *Experimental Cinema*, 4, 1932, p. 5-6.
- ARTAUD, Antonin. *México y Viaje al país de los tarahumaras* [1936]. México D.F.: Fondo de cultura económica, 1984.
- AUMONT, Jacques. *Montage Eisenstein*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- CARPENTIER, Alejo. "Con el creador del *Potemkine*". *La vida literaria*, 19, abril 1930, p. 4.
- DOHERTY, Thomas. "An American Tragedy. The shotgun wedding of Moscow and Hollywood". *History Today*, v. 52, n. 5, mayo 2002, p. 31-37.
- EISENSTEIN, Sergei. Yo. *Memorias inmorales I*. México D.F.: Siglo XXI, 1988.
- EISENSTEIN, Sergei. "Dickens, Griffith y el cine en la actualidad" [1944]. En *La forma del cine*. México D.F.: Siglo XXI, 1986, p. 181-234.
- EISENSTEIN, Sergei. "El Greco" [1947]. En *Cinematismo*. Buenos Aires: Domingo Cortizo Editor, 1982, p. 155-208.
- EISENSTEIN, Sergei. "Notes for a Film of *Capital*" [1927-1928], *October*, v. 2, verano 1976, p. 3-26.
- EISENSTEIN, Sergei. "Le mal voltairien" [1945], *Cahiers du cinéma*, n. 226-227, enero-febrero 1971, p. 46-56.
- GEDULD, Harry; GOTTESMAN, Ronald (eds.). *The Making and Unmaking of Que viva Mexico!* Bloomington: Indiana University Press, 1970.
- GOODWIN, James. "Eisenstein: Lessons with Hollywood". En Al LaValley y Barry P. Scherr (eds.), *Eisenstein at 100. A Reconsideration*, Nueva Jersey: Rutgers University Press, 2001, p. 91-108.
- LINDGREN, Ernest. "Introduction to *Que viva Mexico!*" En Sergei Eisenstein, *Que viva Mexico!* Londres: Vision Press, 1951, p. 5-25.
- MONTAGU, Ivor. *With Eisenstein in Hollywood*. Nueva York: International Publishers, 1967.
- OCAMPO, Victoria. *Autobiografía VI. Sur y Cía*. Buenos Aires: Ediciones Revista Sur, 1984.
- SETON, Marie. *Sergei M. Eisenstein*. Nueva York: Grove Press, 1960.
- SHKLOVSKI, Viktor. "La poesía y la prosa en el cine". En *Cine y lenguaje*. Barcelona: Anagrama, 1971, 83-87.
- SINCLAIR, Mary Craig. *Southern Belle* [1957]. Jackson: University Press of Mississippi, 1999.
- SINCLAIR, Upton. *The Autobiography of Upton Sinclair*. Nueva York: Harcourt, Brace & World, 1962.
- VASSILIEVA, Julia. "Eisenstein / Vygotsky / Luria's Project: Cinematic Thinking and the Integrative Science of Mind and Brain", *Screening the Past*, n. 38, diciembre 2013, p. 1-16.
- VIERTTEL, Salka. *The Kindness of Strangers* [1969]. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, Nueva York, 1969.
- WAGNER, Rob Leicester. *Hollywood Bohemia: The Roots of Progressive Politics in Rob Wagner's Script*. Santa Maria: Janaway Publishing, 2016.

DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os autores confirmam que os dados que apoiam os resultados deste estudo estão disponíveis no artigo.

CONFLITO DE INTERESSE

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

EDITORAS RESPONSÁVEIS

Marina Cavalcanti Tedesco

Renata Masini Hein

ASSISTENTE EDITORIAL

Felipe Davson Pereira da Silva

Marcel Gonnet Wainmayer

DADOS EDITORIAIS

Recebido em 09/11/2025

Aprovado em 03/02/2026



Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional (CCBY).

Os autores retêm todos os direitos autorais, transferindo para a Revista *A Barca* o direito de realizar a publicação original e mantê-la sempre atualizada.