

VILLEGAS LOPEZ

esta idea tiene hace años, a través de los inu-  
cables de Diego Rivera. Eisenstein y sus dos  
compañeros no cobraban nada —un simbólico  
dólar diario— y llevarían el diez por ciento  
de los posibles beneficios. Y así comienza la  
aventura mejicana de Eisenstein, en 1931.

Al llegar a Méjico son detenidos y puestos  
en libertad al día siguiente, aunque vigilados  
durante varios días. Protestas de Chaplin, Shaw,  
Eisenstein... Después, deberán llevar un acom-  
pañante encargado de que la película no fuese  
política. La realidad del país, su enorme riqueza  
plástica y humana, sugieren todas sus previ-  
siones. Por eso, durante los tres meses en que  
debía realizar el film, recorren todo el país,  
sin rodar un metro. Acaban por fijarse en  
Tlalapayac, antigua plantación foralcaza, donde  
escribe una sinopsis del guión, que aprueba  
Sinclair y el gobierno mejicano, y se comienza  
«¡Qué viva Méjico!». Debió constar de epis-  
dios a modo de vastos murales narrativos:  
Prólogo, «Sandongay», «Maguay», «Fiesta»,  
«Soldadros» y Epílogo. Pero no escribió real-  
mente nunca un guión completo y éste fue el  
origen de su frustración definitiva. Impresionó  
70.000 metros correspondientes a partes dis-  
persas de los distintos episodios —menos de  
«Soldadros», sin acabar el film. Sinclair lo  
hace interrumpir, por razones económicas, y le  
niega el derecho a montarlo. Sus diferencias y  
polémicas, a veces un tanto grotescas, se co-  
nocen en seguida, por la magnitud de los per-  
sonajes, y perjudican públicamente a ambos.

A Eisenstein, le niegan la entrada en Estados  
Unidos, el gobierno ruso le llama a su país  
(abril 1932), y así el realizador quedó aislado  
de su obra para siempre.

La suerte de esta gigantesca e inacabada obra  
mostrada ha sido una de las cuestiones polí-  
micas más complicadas y famosas de la historia  
del cine. Una parte del material filmado fue  
vendido a la Metro y, según Alejandro y otros,  
utilizado en películas, como «Viva Villa».  
Otra, vendida al productor Sol Lesser, que  
hizo tres films: «Tormenta sobre Méjico»,  
«Eisenstein en Méjico» y «Kermesse funebre»  
(1933-34). «Tiempo en el sol» (Time in the  
Sun-1939), montada por Mary Selton, amiga  
y gran biógrafa de Eisenstein. Eisenstein vio  
algunos de estos films en 1946, pero rechazó  
el montaje hecho con su material. Y «Estudio  
para el film mejicano de Eisenstein» o «Pro-  
yecto mejicano» (1955-58), ordenación de todo  
lo filmado, hecha por Jay Leyda, norteameri-  
cano que fue su discípulo en el Instituto Cinematográfico de Moscú y que el realizador  
incluyó en el equipo de «Las praderas de Be-  
zejino» y de «Viva, el terrible»; es uno de los  
mejores conocedores del cine soviético, que hizo  
publicar en inglés los dos libros capitales de  
Eisenstein. La totalidad del material filmado  
fue depositada por Upton Sinclair en la Cine-  
teca del Museo de Arte Moderno de New York,  
donde se conserva, y Leyda realizó allí su com-  
pagnación. Esta simple ordenación dura más

EISENSTEIN

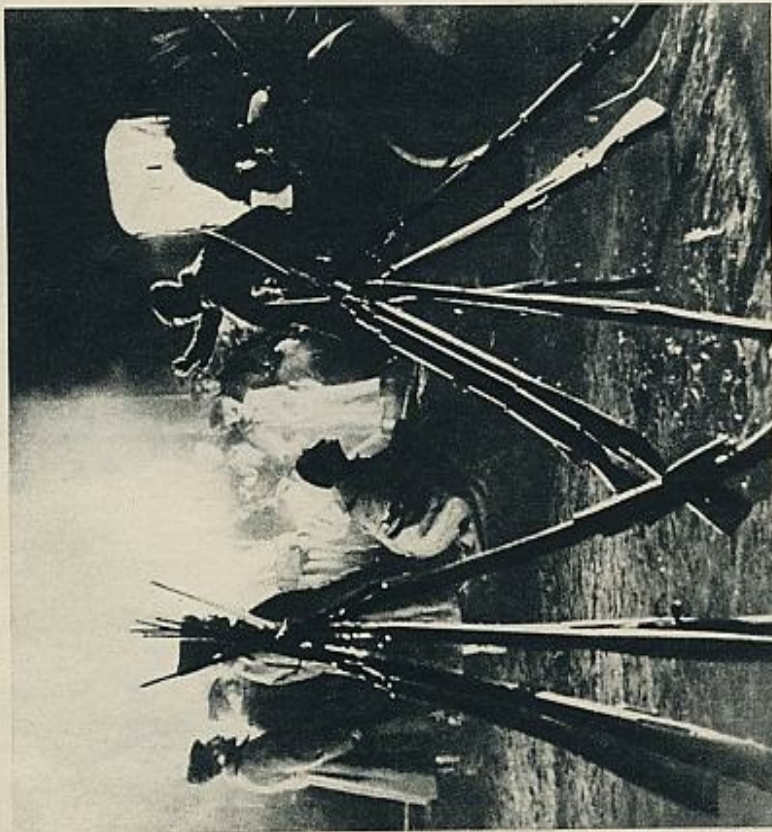
de cuatro horas, lo que da idea del colosalismo  
de este film inconcluso.

Su importancia es enorme, verdaderamente  
decisiva en la obra de Eisenstein y, de aquí, en  
la historia del cine. Concretamente en el me-  
jicano, que entonces no existe. El Méjico de  
Icasano, que entonces no existe. El Méjico de  
las batallas, cabalgatas y canciones es simple  
anécdota; Méjico es profundo y estático, pú-  
blico y pacífico. De una sola mirada Eisen-  
stein ha descubierto y creado el cine mejicano,  
que ha de seguir Emilio Fernández y  
Gabriel Figueroa.

En Rusia, el dirigismo cultural del Estado  
da un brusco giro a la «derecha». En diciem-  
bre de 1931, un decreto oficial critica las ten-  
dencias «ultra-izquierdistas» del cine y, a par-  
tir de abril de 1932, se inician e imponen los  
postulados del «realismo socialista», como esti-  
lo oficial del arte soviético. Ivan Zhdanov or-  
dina desde el poder las normas sustituidas del  
arte y un joven funcionario, Boris Chumintsky,  
denuncia todos los poderes respecto al cine. Dis-  
puesto a cumplir la alineación implacable de  
los cinematografistas, se enfrenta inmediatamente  
con Eisenstein, la máxima y más indepen-  
diente figura. Siempre será su enemigo, hasta  
muerto, a pesar del aprecio de Stalin por el  
realizador. Son los años negros de Eisenstein.  
Los organismos oficiales no quieren depositar  
los cien mil dólares que Sinclair pide por  
el material rodado en Méjico, se le ataca por  
todas partes, incluso por sus obras más fa-  
mosas y reconocidas, y Chumintsky le rechaza  
sistemáticamente todo proyecto de film. Es nom-  
brado profesor del Instituto Cinematográfico,  
no trata con nadie e incluso plena —según  
Mary Selton— en suicidarse; su mujer y Tissé  
lo impiden.

En 1935, en una reunión de la cinematogra-  
fía soviética, se le ataca de nuevo. Eisenstein  
reconoce públicamente sus errores y sólo se  
le da una mención de cuarta categoría. Pero  
En 1936 comienza «Las praderas de Bezejino»,  
película de ambiente rural, con el conflicto en-  
tre un padre y su hijo. Pero en el nuevo estilo  
que nace de su estancia en Méjico, la realidad  
cobra un sentido patético, subjetivo, poético y  
simbólico. Durante la filmación está presionado  
constantemente y debe rebatir el argumento.  
Cae enfermo y, en marzo de 1937, unas se-  
manas antes de terminar el montaje, la película  
es prohibida. Chumintsky le acusa de prodiga-  
lidad, por el costo de dos millones de rublos;  
pero, sobre todo, tachado de «formalismo». La  
película no será terminada ni exhibida nunca.  
Protesta de la prensa mundial, iniciada por An-  
dré Gide. Eisenstein es enviado a un sanatorio  
en el Sur. En realidad, el hundimiento de Ei-  
senstein representa el de la cinematografía so-  
viética, bajo las directrices zhdanovistas. En  
1937 se producen solamente diecisiete pelícu-  
las, sin calidad alguna en su mayoría. A fines  
de ese año, Chumintsky es depuesto, bajo la  
acusación de haber consentido la destrucción  
del cine soviético y concretamente la filmación

VILLEGAS LOPEZ



Octubre

doctora Gorkina, donde hace el montaje de la  
versión rusa del «Doctor Mabuses», de Fritz  
Lang. Y su primera película «La buelga»  
sobre los episodios revolucionarios del año 1905.  
En ella están ya sus conceptos fundamentales,  
buscando una conjugación del efecto dramático  
y la dialéctica de las ideas. Ya está con él su  
operador de toda su obra, Edward Tissé. Al  
año siguiente emprende la película que ha de  
situarse como uno de los más grandes sucesos  
de la cinematografía: «El acorazado Potemkin»  
(Véase). Eisenstein tiene veintiseis años. La  
película va a crear verdaderamente el nuevo  
cine ruso y abrir nuevos caminos al cine mun-  
dial. Conoce a Pava Fogelman, secretaria del  
Servicio Cinematográfico, que usa el nombre

de Pava Artacheva: se casarán más tarde, casi  
en secreto. Eisenstein se ha convertido en una  
gran figura, a la vez gigantesca y peligrosa.  
Y esta doble característica le acompañará ya  
toda su vida, allí donde esté. Recibe invitacio-  
nes y ofertas de trabajo de personalidades y  
empresas de distintos países, sobre todo de  
Norteamérica, que no llegan a concretarse.  
En 1926 comienza una película sobre la agri-  
cultura soviética, «La línea general». Pero,  
carga oficialmente la realización de un film  
comemorativo de la revolución, «Octubre», que  
está terminado en julio de 1927. La lucha entre  
Trotsky y Stalin incide sobre la obra, obli-  
gándole a suprimir las escenas referentes al



La línea general

primero, y terminó en 1928. Busca aquí la epopeya y el poema de aquellos hechos, incluyendo una revolución hacia un realismo lúcido. No tiene ya la continuidad imparable de «El escorrazo Potemkin», sino que comienza a orientarse en grandes estampas, como cantos de romancero. En conjunto es difusa, pero estas estampas son siempre grandiosas. La noche en que los revolucionarios aguardan, velando las armas para la lucha final; el episodio del puente levadizo, que separa a los dos ejércitos, izando a la muchacha muerta con su cabellera viciosa, defendido por las amazonas de Kerensky... son grandes páginas imperecederas. Y terminada la película, reinicia «La línea general», que —en su modificación— se llama «delinquentes», en Rusia, «La Vieja y lo nuevo». Es una de las obras maestras de Eisenstein, que aborda uno de los problemas capitales de su país en aquel momento, como «La tierra» de Dovzhenko, entre otras: la colectivización y mecanización del campo, y la lucha contra los «kulaks», los viejos propietarios. Se acuerda aquí esa ordenación por grandes frecos mutables, ya iniciada en «Océanos», que es una muestra del realizador hacia un sentido más amplio de sus concepciones. A veces es confusa, vacilante; a veces, surge esa burocrática caricatura de sus experiencias tentativas, porque el humanismo ruso ha de sostenerse siempre en esa línea; a veces, su sátira es elemental, como la dirigida contra los gruesos «kulaks», o su

apología ideológica es ingeniosa, aunque sea grandiosa, como en la escena final de los tranceros sobre el campo. Pero tiene dos grandes secuencias fundamentales, sin igual en el cine: la procesión, en rogativa por la lluvia, que es uno de los grandes prodigios de realización, de composición plástica y de ritmos contrapuestos, para lograr una violencia plástica; en ella se anuncia ya, claramente, el camino que Eisenstein va a emprender. Todo lo hecho después en el cine sobre asuntos semejantes, parte de aquí: la escena similar de «Las noches de Cabiria», de Fellini, por ejemplo. La secuencia de las desamadoras, que viene a ser en este film lo que la escalera de Odesa es en «El escorrazo Potemkin» o el puente levadizo en «Océanos». La tensión hasta el último extremo. Todo lo que este hombre apartó para fabricar manifiesta puede representarse en una aldea rural atrasadísima, que quiere sobrevivir y transformarse, está logrado aquí. La gota de leche, que desliza por el canto del arriero va aumentando lentamente, hasta ser presentada como rinda fecundante de unas tierras sedientas. Nunca se ha alcanzado lo épico con menos medios. Eisenstein está bajo el portico de nuevas concepciones propias.

Dos hechos principales van a determinar su camino. El cine sonoro es ya una renovación técnica, aceptada y extendida por el mundo, que grandes realizadores están resolviendo artísticamente. Y en 1928, Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov lanzan su breve «Manifiesto del

contrapunto orquestal», donde exponen sus ideas sobre el sonoro. Y en Rusia la gran era del cine soviético ha terminado, y comienza el duro dirigismo estatal, que se concreta a partir de la primavera de 1930. «La línea general» y el propio Eisenstein son secretamente atacados, aunque no tanto como «La tierra», obra mantenida de Dovzhenko. Es el período «izquierdistas», que viene a durar hasta 1932. Eisenstein ha comenzado, así, la batalla del artista contra el mundo adverso, que ha de ser, en adelante, la directriz fundamental de su vida y de su obra. Una explicación histórica de ambos, de lo que fue y de lo que no pudo ser.

A fines de 1929, sale de Rusia y recorre Europa durante un año.—Alemania, Francia, Suiza, Inglaterra— da conferencias, escribe artículos, se relaciona con los cinematográficos e intelectuales más destacados y proyecta nuevos films, que no llegan a concretarse. Principalmente «El camino de Buenos Aires», de Jack London. «El oro», de Cendrars y el «Ulises» de Joyce. Únicamente figura en su haber un film corto, poenático, armonioso sentimental, realizado en Francia por encargo de la cantante Mira Giry. Pero en realidad está hecho por su ayudante Alexandrov, y Eisenstein dejó por su nombre por razones comerciales y de amistad hacia éste. Sus conferencias se celebran con frecuencia, como en la Sorbona, recorda-

das por la policía, tiene constantes dificultades, y no se le renuevan los permisos de estancia en Francia. Sección intelectual del mundo forjando protesta. La Paramount le propone un contrato para ir a Hollywood, durante seis meses, con cincuenta dólares semanales; exige que le acompañen su ayudante Alexandrov y el operador Tissot, con ochocientos dólares semanales para los tres, y tres mil por cada semana de rodaje. En junio de 1930, llegan a Norteamérica: ellos tres moscos. Eisenstein es recibido efusivamente por un lado, y amado con violencia por otro. Da importantes conferencias en las Universidades y entabla amistad con los grandes de Hollywood. También se publican folletos pidiendo su expulsión y llamándole «el Judas internacional del cine» (mayor Frank Peszt). Propone a la Paramount tres proyectos distintos, que se rechazan. Los dos más avanzados fueron «El oro de Sutter» y «Una tragedia americana» de Dreiser, ambas realizadas posteriormente por otros directores. Las diferencias de criterio entre Eisenstein y los productores es completa, y sobre puntos concretos: sus ideas se consideran «una monstruosa sátira a la sociedad americana. Demuestra acuerdo, reschido el contrato, en octubre de 1930, Eisenstein, por indicación de Chaplin, se dirige al escritor Upton Sinclair, para que produzca una película sobre Méjico,



¡Que viva Méjico!