

*DAVID LICEAGA Y LA VISIÓN DE S. M. EISENSTEIN
SOBRE LA TAUROMAQUIA*

Eduardo de la Vega Alfaro*

*Para el taurófilo y cineasta
Carlos González Morantes,
con gran afecto*



A MANERA DE PREÁMBULO



ergei M. Eisenstein llegó a la ciudad de México el domingo 7 de diciembre de 1930 convertido en el más avanzado exponente de la vanguardia cinematográfica soviética, gracias a lo cual algunos sectores de la crítica internacional lo consideraban, ni más ni menos, que “el

* Universidad de Guadalajara. Eduardo de la Vega Alfaro (México D. F., 1954) es doctor en Historia del Cine por la Universidad Autónoma de Madrid; de 1978 a 1985 colaboró en la Filmoteca de la UNAM y en la Cineteca Nacional; entre 1986 y 2005 fue profesor e investigador en el Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos de la Universidad de Guadalajara, del que también llegó a ser coordinador. Actualmente está adscrito al Departamento de Sociología de la misma universidad, donde imparte cátedras de historia y sociología del cine a nivel de licenciatura y postgrado. Ha publicado sobre diversos aspectos cinematográficos en periódicos, revistas y libros editados en México y el extranjero e igualmente es autor o coautor de monografías acerca de la vida y obra de cineastas y actores mexicanos. Junto con Leonardo García Tsao coordina un proyecto colectivo que continúa la *Historia documental del cine mexicano* de Emilio García Riera, y ha llevado a cabo diversas tareas de difusión de la cultura cinematográfica, entre las que destacan la organización de las nueve ediciones del Coloquio Nacional de Historia del Cine Regional, la investigación para varios documentales sobre arte cinematográfico y la asesoría y curaduría de diversas exposiciones sobre historia y estética del cine mexicano. En 1995 obtuvo el Premio Nacional de Crítica de Artes Plásticas Luis Cardoza y Aragón por su ensayo *La pintura en el cine. Influencia de las artes plásticas nacionales en el proyecto inconcluso de ¿Que viva México!* (S.M. Eisenstein, 1930-1932).

mejor director del mundo”. Luego de haber fracasado en su cometido de filmar una película en Hollywood, a donde llegara invitado por ejecutivos de la Paramount Pictures tras emprender una extensa gira iniciada en agosto de 1929, el célebre realizador de *La huelga* (1925), *El acorazado Potemkin* (1926), *Octubre* (1927) y *Lo viejo y lo nuevo* (1927-1929) logró levantar un proyecto que, con el apoyo del escritor estadounidense Upton Sinclair y el aval del muralista mexicano Diego Rivera, en un primer momento consistiría en hacer un documental “de viaje” acerca de su anhelado encuentro con un país y una cultura que lo habían seducido desde su época de infancia.

Sobre la marcha, tal proyecto se transformó en otro mucho más ambicioso por lo que, acompañado de sus colaboradores Edouard Tissé y Grigory Alexandrov, Eisenstein recorrió diversas zonas del territorio mexicano durante 14 meses y, como era de esperarse, logró compilar una buena cantidad de fascinantes imágenes sin parangón en la hasta entonces breve aunque azarosa historia del cine hecho en México. Inspirado, asesorado y apoyado por un nutrido grupo de integrantes de la vanguardia artística nacional¹ y por notables estudiosos y promotores del arte mexicano², el gran artista soviético pretendió ofrecer al mundo una nueva y celebratoria imagen de México, completamente ajena a la que Hollywood había venido propalando a través de películas de claro contenido racista, sexista, clasista y denigrante.³ Tarea en la que,

¹ Entre otros: Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Adolfo Best Maugard, Roberto Montenegro, Jean Charlot, Gabriel Fernández Ledesma, Pablo O’Higgins, Isabel Villaseñor, Carlos Mérida, Manuel y Lola Álvarez Bravo, Agustín Jiménez, Emilio Amero, Luis Márquez Romay, Alfonso Michel, Agustín Santa Cruz, Elías Nandino, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Jesús Bracho.

² Como por ejemplo: Anita Brenner, Agustín Aragón Leyva, Genaro Estrada, Fernando Gamboa y Adolfo Fernández Bustamante.

³ Como lo han demostrado los trabajos historiográficos de Emilio García Riera (1987), Aurelio de los Reyes (1987) y Margarita de Orellana (1991), entre

según consta en testimonios hemerográficos, se comprometió desde el momento mismo de su arribo al “país de los aztecas”. Entre otras razones, de ahí que el nuevo fracaso consistente en no poder concluir su obra mexicana se tradujera en uno de los aspectos más dolorosos de la intensa vida del cineasta oriundo de Riga, Letonia, quien fallecería en 1948 poco después de haber cumplido 50 años.

Hoy en día ha quedado suficientemente claro que el proyecto mexicano de Eisenstein iba a ser, como sus anteriores y posteriores obras, un campo de vigorosa experimentación temática y formal acorde con su singular concepto del arte de vanguardia basado en y comprometido con el materialismo histórico-dialéctico y las teorías leninistas de la revolución socialista. En tal sentido, el autor de *El acorazado Potemkin* ensayó en México sofisticadas técnicas para sintetizar el documental con la ficción y viceversa, y asimismo tenía pensado llevar a la práctica nuevas maneras de empleo de la música y el sonido, esto último seguramente inspirado en las reflexiones contenidas en el famoso manifiesto intitulado *Contrapunto orquestal*, publicado en 1928 a través del número 32 de la revista *La vida en el arte*, texto firmado por él mismo, Grigory Alexandrov y Vsevolod Pudovkin. La cinta, que durante su proceso de filmación adquirió el título de *¡Que viva México!* iba a ser la cabal síntesis de las vanguardias soviética y mexicana y habría de estar integrada por 6 episodios o “Novellas”, que, como eco de la estructura de *Intolerancia* (*Intolerance*, David Wark Griffith, 1916), cinta profundamente admirada por los vanguardistas soviéticos, y a la manera de un gran mural cine-

otros, desde sus mismos orígenes la producción fílmica estadounidense hizo eco a la perspectiva que tendía a presentar a México como un país bárbaro y poblado por gente proclive a todo tipo de depravaciones y degeneraciones, lo que se traducía en la conversión de personajes mexicanos en villanos o, en el mejor de los casos, en brutos o ingenuos requeridos de los beneficios de la civilización.

matográfico, integrarían a su vez la historia y la cultura mexicanas desde una perspectiva revolucionaria y a partir de una renovada estética. En *Fiesta*, episodio que, como homenaje a la plástica de Francisco de Goya y Lucientes, abordaría la tauromaquia como parte medular de la herencia cultural española en México (y, por extensión, en el resto de América Latina), Eisenstein iba a incluir imágenes de la “fiesta brava”, para lo cual en algún momento contrató, entre otros, al afamado diestro David Liceaga y al simpático picador *Boronita*, quien al parecer iba a jugar un importante papel en la parte dramática de uno de los episodios⁴.

Y aunque, por diversos motivos, la película no se concluyó, las versiones hechas a partir de los materiales filmados por el creador de *La huelga* en territorio mexicano dieron a conocer en muchos países del mundo, España incluida, la imagen garbosa del gran diestro David Liceaga, quien muchos años después, al ser entrevistado por la documentalista Alejandra Islas Caro para la serie televisiva *El círculo eterno. Eisenstein en México* (Canal 22, 1995), recordaría algunas de sus vivencias como protagonista de uno de los episodios de aquella frustrada empresa que, pese a todo, tendría una profunda influencia en la cinematografía local e internacional.

EL SIMBOLISMO DEL TORO EN LA HUELGA

Y LO VIEJO Y LO NUEVO

A partir de *La huelga*, obra que abordó el intenso movimiento obrero ocurrido en la época del zarismo, el cine eisenssteiniano desarrolló una visión de las diversas y sucesivas fases del proceso histórico que habían seguido a aquellas luchas pro-

⁴ Estamos en la pista para poder corroborar si este subalterno en realidad se llamó Saturnino Bolio Barana, uno de los fundadores de la Unión Mexicana de Picadores y Banderilleros, que inició sus labores en 1927.

letarias: la Revolución de 1905 en *El acorazado Potemkin*; la toma del poder por parte de los bolcheviques en *Octubre* (1927) y el proceso de colectivización del agro en la entonces pujante Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (*Lo viejo y lo nuevo*, 1927-1929)⁵.

Hacia el estremecedor final de *La huelga*, signado por una brutal masacre contra los obreros en paro laboral, de manera repentina vemos la manera en que, en tono abiertamente documental, un matarife apuñala a un toro y, mientras se intensifica la matanza de los trabajadores, el animal es degollado para que la cámara evidencie la sangre que comienza a brotar del cuello cercenado. Hoy ha quedado claro que, con esas imágenes, Eisenstein quiso dar un ejemplo contundente de su idea del “montaje de atracciones” al mostrar la muerte violenta en directo y sin subterfugios para «provocar el efecto máximo de horror sangrante»⁶, que en este caso sustituye al crimen colectivo representado de manera muy cruda, aunque artificial, en la pantalla.

⁵ Gracias a la labor diplomática y de difusión cultural emprendida por la célebre revolucionaria y feminista Alexandra Kollontai, embajadora de la URSS en México, y al interés del empresario Juan Bustillo Bridat, padre del futuro dramaturgo y cineasta Juan Bustillo Oro, a partir de marzo de 1927 había comenzado una labor más o menos sistemática de exhibición de cintas soviéticas en la pantalla del Imperial Cinema de la capital del país. Como resultado de ello, el 2 de abril de aquel año la sala regentada por Bustillo Bridat estrenó *El crucero Potemkin* (título con el que se conoció en México *El acorazado Potemkin*), mientras que *Octubre* se daría a conocer en el Teatro Nacional el 16 de junio de 1929. Aunque formaba parte del mismo paquete de estrenos, *La huelga* no tuvo exhibición formal en México, lo que lleva a suponer que fue objeto de censura muy probablemente por la intervención de los líderes del sindicalismo oficial, entonces manipulado por la Confederación Revolucionaria de Obreros Mexicanos (CROM). Sobre el impacto que esas y otras cintas soviéticas tuvieron entre la prensa y el público de la época véase De la Vega Alfaro (2013).

⁶ Eisenstein, Sergei, “Le montage des attractions au cinéma”, en Requena (1992: 60).

Por su lado, uno de los momentos dramáticos más conocidos y celebrados de *Lo viejo y lo nuevo* es aquel en el que la campesina Marfa, instalada en la plena utopía socialista que es una prolongación del sueño en el que ha visto simbolizada la vasta fecundidad de la naturaleza por medio de la imagen de un toro inmenso, acude al *soljós* (finca de explotación estatal) del distrito para adquirir, con dinero reunido entre los colectivistas, el bello y fuerte semental *Fomka*, que se apareará con una vaca tras la celebración de una suntuosa “boda” entre ambos especímenes. Secuencias después, *Fomka* resulta víctima de envenenamiento por parte de un sector de los campesinos opositores a la colectivización, lo que hará evidente, como parte de la propuesta dramática del filme, la agresión al derecho a la utopía de una sociedad agraria sin clases. Baste decir de momento que todo lo anterior es simplemente señalado como claros antecedentes del empleo del toro como un animal profundamente emblemático y significativo en el cine que Eisenstein había realizado previo a su largo viaje al extranjero.

HOLLYWOOD EN LA MIRA

Después de un complicado pero enriquecedor periplo que incluyó estancias en diversas partes de Europa y los Estados Unidos, el miércoles 16 de junio de 1930 Eisenstein y sus colaboradores arribaron, por fin, a “La Meca del Cine” (o “Califórnica”, como el cineasta nacido en Riga denominaría con fina ironía a Hollywood), donde casi una década atrás el “astro” Rodolfo Valentino había filmado para la misma Paramount Pictures su exitosísima película de tema taurino *Sangre y arena* (*Blood and Sand*, Fred Niblo, 1922), basada en el libro homóni-

⁷ La cinta de Niblo se había estrenado el 9 de diciembre de 1922 en el céntrico Cine Olimpia de la Ciudad de México, donde permaneció durante 2 semanas, signo de su buena recepción en esa época. Cf. Amador y Ayala Blanco (1999: 147). Según diversas notas de prensa, Valentino llegó a simpatizar mucho con el

mo de Vicente Blasco Ibáñez⁷. El prestigio y la fama de Eisenstein habían operado la especie de “milagro” de que una de las más poderosas empresas hollywoodenses lo atrajera hasta el profundo sur de California con la idea de financiarle el tipo de filme que le permitiría conocer de cerca la maquinaria tecnológica más avanzada del mundo capitalista, lo que incluía diversos sistemas de sonido por entonces en fase de acelerada experimentación y explotación a escala mundial, justo lo que se había planteado como uno de sus principales cometidos al emprender aquella extensa gira por Europa y Estados Unidos.



Fig. n.º 22.- David Liceaga. Fotograma de la película “¡Qué viva México!”.

pueblo mexicano e incluso, gracias a su amistad con el empresario y diplomático Manuel Reachi, se anunció que llegó a estar dispuesto a filmar una película en México, filme «que dará a conocer al mundo entero cómo es [en realidad el país] y demostrará que nuestra patria ha sido calumniada injustamente [...]». Todo señala que ese proyecto de cine, pretendidamente opuesto a la “visión denigrante”, no se llevó a cabo debido a la repentina muerte del actor ocurrida hacia finales de agosto de 1926. Cf. ‘Rodolfo Valentino filmará una película en México’, nota anónima publicada en *Excelsior*, 4 de junio de 1926, citado por (De los Reyes, 2013: 181).

Eisenstein, Alexandrov y Tissé fueron instalados en una confortable casa de ambiente hispano y mexicano que parece haber acentuado el interés que tenía por México desde sus épocas de infancia. Este mismo interés se había recrudecido cuando colaboró en el montaje de una adaptación teatral de *El mexicano*, relato homónimo publicado por Jack London en agosto de 1911 que sirvió de base para una audaz y vanguardista puesta en escena emprendida hacia fines de 1920 con el patrocinio del grupo Proletkult (la misma entidad que años después produciría *La huelga*), y cuando conoció personalmente en Moscú al célebre muralista Diego Rivera, quien, invitado por artistas soviéticos para intercambiar experiencias creativas, le mostró sus obras plenas de colorido y le habló de “las maravillas” de la cultura primitiva y popular cultivadas en aquel país. Pero luego de permanecer alrededor de cuatro meses en el sur de California y de hacer varias propuestas e incluso redactar los guiones basados en *El oro (L’Or)*, la novela de Blaise Cendrars, y en *Una tragedia americana (An American Tragedy)*, de Theodore Dreiser, el equipo encabezado por Eisenstein se vio obligado a rescindir su contrato con la Paramount Pictures, lo que abrió la repentina posibilidad de hacer una película en otro país, ello para que su eventual retorno a la URSS no fuera considerado como un gran fracaso. Al saberse la noticia de aquella rescisión del contrato, empresarios japoneses hicieron de inmediato una propuesta para ir a trabajar en aquellos lares.

En medio de aquel trance, es decir, hacia los primeros días de noviembre de 1930, Eisenstein finalmente pudo conocer de manera personal al gran documentalista estadounidense Robert Flaherty⁸, quien dos años atrás había estado en México buscan-

⁸ Célebre realizador de *La esfinge de hielo (Nanook of the North, 1920-1922)*, *Moana: la vida y el amor en las islas del sur (Moana of the South Seas, 1924-1925)*, *Sombras blancas de los mares del sur (White Shadows in the South*

do intérpretes para una película patrocinada por la Fox Film y que finalmente quedó en proyecto. Durante su estancia en territorio mexicano, llevada a cabo en la segunda parte de septiembre de 1928, Flaherty vio corridas de toros, hecho que lo motivó para redactar la novela breve *The History of Bonito, the Bull*, que publicó en ese mismo año y que según parece le dio la pauta para concebir una cinta sobre el tema del relato. El argumento, que se circunscribía a detallar la admiración de un niño por un toro de lidia que, al final, se salva de la muerte debido a la bravura mostrada en el ruedo, luego tuvo algunas resonancias en su docudrama *El niño del elefante* (*Elephant Boy*, 1936-1937), a su vez basado en una novela de Rudyard Kipling. De aquellas charlas con el “Padre del cine documental”, quien seguramente habló muy bien del espectáculo taurino y de la vida cultural mexicana, parece haber brotado el definitivo interés de Eisenstein para intentar filmar alguna cinta en México, cosa que finalmente logró debido al apoyo y estímulo de Diego Rivera, que en aquel momento se encontraba en California para montar una exposición y diseñar uno de sus murales (*Alegoría de California*, pintado en el Exchange Luncheon Club de San Francisco) y, sobre todo, a la ayuda financiera del célebre escritor pro socialista Upton Sinclair (autor, entre otras, de las novelas *La jungla*, *Metrópolis* y *Petróleo*, muy leídas en la URSS) y su esposa, la empresaria Mary Craig Kimbrough. Convencidos por Eisenstein del potencial artístico de aquella obra en ciernes, Sinclair y Kimbrough fundaron en poco tiempo una pequeña empresa, la Mexican Film Trust, que, según el contrato original, firmado el lunes 24 de noviembre en la casa que el matrimonio tenía en la ciudad de Pasadena, se encargaría de costear lo relativo a la rea-

of Seas, 1928, codirigida con Woodbridge Strong Van Dyke) y *Tabú* (*Tabú*, 1930-1931, filmada en codirección con Friedrich W. Murnau y producida por la Paramount).

lización de la obra fílmica, incluidos los gastos de estancia de los cineastas en territorio mexicano por un periodo de «tres o cuatro meses», tiempo estimado para acometer un “documental de viaje” que, por temor a la censura, debería de ser “apolítico” y que, al margen de lo estipulado en el convenio, en un primer momento se iba a intitular *Life of Mexico* (*Vida en México*).

Hechos los respectivos trámites para obtener la visa y demás documentos, cuestión que no resultó nada fácil debido, entre otras cosas, a que a principios de aquel 1930 México había roto sus relaciones diplomáticas con la URSS, la noche del 4 de diciembre de 1930 Sergei M. Eisenstein y sus colaboradores tomaron el tren que los llevaría a la capital mexicana, pero, desde el momento en que se percató de la posibilidad de hacer una película en el “país de los aztecas”, el primero de ellos se dio a la tarea de enriquecer su bagaje en torno a la historia, el arte y costumbres de esa región del mundo. Todavía sin tener suficientemente claro el tipo de filme que iba a hacer, adquirió, entre otros, varios números de la revista *Mexican Folkways*, dirigida en su faceta artística por Diego Rivera y en la que colaboraban investigadores como Agustín Aragón Leyva, así como un ejemplar de *Idols Behind Altars*, de Anita Brenner (traducido con el título *Ídolos tras los altares*), excelente ensayo publicado en 1929 que sería fundamental para la concepción temática y estética de su aventura artística en México.

Leído con la acostumbrada voracidad en el trayecto de Los Ángeles rumbo a la Ciudad de México, en ese libro de Brenner el aclamado cineasta soviético encontró, entre otras muchas referencias que debieron motivarlo profundamente para integrarlos a su nuevo proyecto fílmico, un amplio pasaje referido a la significación del culto a la Virgen de Guadalupe, que año con año alcanza plenitud los días 12 de diciembre, así como otro referido a los “milagros” atribuidos a los diversos patronos religiosos como hechos sobrenaturales, concepto que, según

Brenner, en México «significa el acontecimiento místico, pero también una pequeña pintura que lo registra y que está colocada en el templo del Cristo, santo o virgen con quien está asociado el suceso» (Brenner 1983: 183).

PRIMERAS SEMANAS EN TIERRAS MEXICANAS

Más allá de que aquel viaje no estuviera planeado desde un principio, resulta ilógico no agregar el nombre de Eisenstein a la extraordinaria oleada de artistas e intelectuales de vanguardia que llegaron a México atraídos por el renacimiento cultural ocurrido durante las décadas veinte y treinta del siglo pasado, es decir en la época que siguió a la conclusión del conflicto armado conocido como Revolución Mexicana. En más de un sentido, la fascinación y/o interés que ese país había ejercido y ejercería sobre el portentoso creador de *El acorazado Potemkin* fue muy similar a la que en su momento sintieron numerosos artistas de renombre⁹. Vale aquí un paréntesis para señalar que la visión de México expresada por Majakovski en su libro *Mi descubrimiento de América* (1925) no resultó muy elogiosa que digamos. Por el contrario, hizo gala de ironía y de disgusto ante costumbres como las corridas de toros. Algo de ello referiría Eisenstein en un pasaje del tomo 2 de *Yo. Memorias inmorales* (1992: 362):

«México. La arena de un enorme circo. La corrida de toros está en todo su apogeo. El bárbaro esplendor de este juego de sangre, dorados y arena me entusiasma bestialmente. ‘Pues a Maiakovski

⁹ Entre otros, gente de la talla de David H. Lawrence, Katherine Ann Porter, John Dos Passos, Alma Reed, Aldous Huxley, Carleton Beals, Frances Toor, Edward Weston, Tina Modotti, Emilio Cecchi, Langston Hughes, Ilyá Ehrenburg, Ana Pavlova, Dimitri Shostakovich y, por último pero no menos importante, Vladimir Majakovski, el célebre “Poeta de la Revolución Bolchevique”, con quien el cineasta oriundo de Riga había compartido algunas aventuras intelectuales y artísticas y a quien admiraba profundamente.

no le gustó', -me dice el compañero mexicano, que acompañaba a V[ladimir] M[aiakovski] a ese mismo espectáculo... Algunos fenómenos, por lo tanto, los apreciábamos de diferente manera. Pero casi esa misma tarde me llega una carta de Moscú, es de [mi amigo] Maxim Strauch [...] Strauch me dice que V.M. había visto mi filme de tema campestre *Lo viejo y lo nuevo*, dedicado igualmente a los toros, pero de raza. Que viéndolo había sentido una gran emoción y que lo consideraba el mejor entre los filmes que había visto [...] Pensábamos diferente sobre los toros de lidia. Sobre otras lides, pensábamos igual».

Una vez instalado en el Hotel Regis de la Ciudad de México, Eisenstein, que portaba cartas de apoyo y presentación firmadas por Robert Flaherty, Dudley Murphy, Diego Rivera y el librero Odo Stade, concedió diversas entrevistas para la prensa local en las que señaló sus principales propósitos. Al diario *El Nacional Revolucionario* del 11 de diciembre de 1930 declaró que:

«El objeto que me ha traído a México es el de tomar una película con aspectos multiformes y de colorido inusitado, que ofrece el ambiente de la vida mexicana. La muy difundida versión del charro con la pistola en la cintura y las interpretaciones de la Revolución Mexicana que a través de la prensa amarillista yanqui ha recibido hasta la fecha el mundo, tendrá en mí -objetivamente- la más franca y veraz exposición de lo que es en realidad este bello país».

El cineasta soviético, en compañía de Alexandrov y Tissé, hizo trámites burocráticos y visitas a funcionarios y conoció centros nocturnos populares, así como varios espacios religiosos tradicionales: los templos de Tacubaya y Azcapotzalco, la Basílica de Guadalupe, el Convento de San Agustín Acolman y las ruinas sagradas de Teotihuacán, lugares a los que fueron guiados y acompañados por Agustín Aragón Leyva. Pero todo parece indicar que, no por azar, las primeras imágenes captadas por la lente de Tissé para el incipiente proyecto fílmico fueron

las que registraron las fiestas y rituales en honor a la Virgen de Guadalupe y “una gran corrida de toros” celebrada el 14 de diciembre en la que participaron Marcial Lalanda, Heriberto García, Manolo Bienvenida y Antonio Balderas, ello como parte de aquellos festejos religiosos. En esa empresa artística colaboraron el mismo Aragón Leyva, Adolfo Best Maugard (que sería designado por el gobierno como supervisor del filme eisensteiniano) y Chano Urueta, quien contaba con experiencia cinematográfica en Hollywood y era primo y colaborador del pintor



Fig. n.º 23.- Rezando antes de la corrida. Fotograma de la película “¡Qué viva México!”.

David Alfaro Siqueiros (Aragón Leyva, 1931; 1933). Es muy probable, entonces, que a partir de ese momento Eisenstein comenzara a concebir que, tras lo platicado con Flaherty y lo visto y filmado en torno al 12 de diciembre, su obra cinematográfica debía incluir alguna forma de síntesis de ambos aspectos, es decir, la ritualidad religiosa católico-guadalupana y la cosmovisión pagana de la tauromaquia, toda vez que ambas conformaban sólidas aristas de la herencia española tras varios siglos de colonización en el territorio mexicano.

Entre el 15 y 20 de diciembre de 1930, Eisenstein y su equipo, que por cierto también incluía a Hunter Kimbrough, cuñado y representante de Upton Sinclair, avanzan con lentitud en el diseño de su proyecto. Según indagaciones de Aurelio de los Reyes, Eisenstein asiste el domingo 21 de diciembre a otra corrida de toros en la que descubre a David Liceaga, que en aquella ocasión alternó con *Pepete* y otro diestro de apellido Muñoz (De los Reyes, 2006: 246-249). Hacia el fin de año, concretamente el día 28, aprovechan un viaje a la ciudad de Puebla para filmar otra corrida de toros, lo que revela el creciente interés de Eisenstein por ese espectáculo que por lo visto sí que le entusiasmó “bestialmente”, según las palabras que utilizaría en sus memorias. Uno o dos días después, el grupo de cineastas visita por vez primera la bella hacienda pulquera de Santiago Tetlapayac, en el estado de Hidalgo, donde sus dueños, la familia Saldívar, les ofrecieron una magnífica recepción que incluyó un tentadero, lo que quizá contribuyó a reforzar el gusto de Eisenstein por ese tipo de manifestaciones. Durante la primera etapa de su estancia en México, cada vez que le fue posible asistió a plazas taurinas (en una de esas ocasiones pudo ver el “mano a mano” entre David Liceaga y Sidney Franklin, afamado diestro estadounidense), lo que también marcaría la pauta para la elaboración de una serie de excelsos dibujos, muchos de los cuales incluyeron escenas de “bestialismo” erótico y sexual entre toros y toreros¹⁰.

¹⁰ El 10 de febrero de 1931, Agustín Aragón Leyva remitió un texto a *La Gaceta Literaria*, revista española de la cual era corresponsal, y se publicó en el número de marzo de aquel año. El autor señaló que: «Obligado en ocasiones al ocio, [Eisenstein, que ahora se encuentra en México] lo aniquila lápiz en mano, trazando con velocidad asombrosa, dibujos de una sarcástica tan insinuante y ruda, que no puede menos de exclamarse: ¿este es el hombre que hizo *Potemkin*? [...] En la película que Eisenstein filma en México [se] verá la huella de España; no la ensangrentada, sino la mística, la soberbia, la divina, esa que flota entre las nubes de nuestro cielo como uno de los elementos genéticos de la grandeza mexicana».

UNA TRADICIÓN CENTENARIA Y SU REFLEJO EN PANTALLA

Falta por investigar, de ser ello posible, si en algunas de las corridas de toros que Flaherty pudo ver durante su breve estancia en México participó el diestro David Liceaga. El matador, nacido en León, Guanajuato, el 29 de noviembre de 1902, debutó en la plaza de El Toreo de la Ciudad de México el 29 de junio de 1927, lugar en el que también obtuvo la alternativa justo el 11 de enero de 1931 de manos de Manuel Jiménez *Chicuelo*, fungiendo como testigo de ello el famoso Carmelo Pérez. Poco menos de un mes después, es decir, el 8 de febrero de 1931, en esa misma plaza, ubicada en la zona de La Condesa, Liceaga obtuvo “la oreja de oro” al hacer una excepcional faena que a su vez le valió cortar el rabo de un toro de la ganadería de La Laguna, hecho que pudo considerarse como su plena consagración. Junto con otros grandes toreros mexicanos de aquella misma época, Liceaga recogía una larga tradición que se remontaba al año de 1526, fecha en la que se celebró el primer festejo taurino presidido por el conquistador español Hernán Cortés en una plaza pública de la antigua Tenochtitlán.

Cuatrocientos años después, la “fiesta brava” había arraigado en muchas regiones del país y desde la irrupción de los inventos que permitían captar y difundir imágenes en movimiento comenzaron a conocerse películas referidas a la tauromaquia como *Corrida de toros (Arrivée des toreros)*, 1896, filmada por Alexandre Promio en Madrid), estrenada a principios de agosto de 1896 en el Cinematógrafo Lumière, salón ubicado en el número 9 de la calle de Plateros, sitio donde se dio a conocer en la capital mexicana el invento de los hermanos Lumière. Hay claros indicios de que la primera cinta sobre toros y toreros filmada en México fue realizada por el estadounidense Enoch Rector el 23 de febrero de 1896 en la Plaza de San Pablo de Ciudad Juárez, Chihuahua. A ella siguieron obras como *Corrida entera de toros por la cuadrilla de Ponciano Díaz*

(Louis Courrich y Henri Moulinié, 1897) (Leal et al., 2016: 159-167). Aparte de una buena cantidad de faenas registradas para la pantalla y exhibidas a lo largo y ancho del territorio mexicano, durante el periodo preindustrial del cine hecho en México, filmes como *Oro, sangre y sol* (Miguel Contreras Torres, 1925), cuyo título quiso aprovechar el éxito de *Sangre y arena*, recurrieron a diestros afamados (en este caso a Rodolfo Gaona, “El Califa de León”) para narrar historias ubicadas en el mundo de los ruedos. De hecho, Gaona sería el primer torero mexicano al que se pretendió convertir en “estrella” fílmica, pero tuvo la desventaja de que, por diversas razones, su carrera en ese medio no podía ser impulsada, ya que la idea de establecer el sector de la producción de la industria cinematográfica mexicana se enfrentó a muchas adversidades, entre ellas y sobre todo, al hecho de que las pantallas locales ya estaban siendo avasalladas por la producción extranjera, principalmente la estadounidense.

Mientras trataba de definir el contenido de su película mexicana, pero con la intención de aprovechar el tiempo al máximo, en los primeros días de marzo el equipo de cineastas soviéticos partió rumbo a Mérida, Yucatán, en un trimotor de la empresa Mexicana de Aviación; ahora iban acompañados por los toreros David Liceaga y Paquito Gorráez, a los que poco después se agregarían Mauro Liceaga, asistente y mozo de espadas, y el picador *Boronita*. Previamente, el grupo había sacado provecho de unas breves estancias en la Ciudad de México para filmar con David Liceaga y la actriz Lupita Gallardo algunas escenas románticas en las embarcaciones del bello lago de Xochimilco. Es muy probable que la obtención de “la oreja de oro” por parte de Liceaga en la Plaza de El Toreo de La Condesa haya resonado hasta Oaxaca y que, enterado de ello, Eisenstein finalmente se hubiera decidido por contratarlo para que se interpretara a sí mismo haciendo todo tipo de lances y ritos taurinos

ante la cámara magistralmente operada por Tissé¹¹. Hunter Kimbrough declaró al *Diario de Yucatán* que el viaje a aquella región de sur del país se había adelantado para aprovechar que David Liceaga debía torear en Mérida, lo cual ocurrió el 15 de marzo en la plaza de toros de esa localidad. Unos desplegados aparecidos en la prensa anunciaron que ese festejo iba a ser tomado «especialmente para el señor S. M. Eisenstein, de Hollywood, y cuyos representantes y personal vinieron exprofesamente [sic] a Mérida». Luego de que los soviéticos captaron imágenes que tenían como fondo los plantíos del henequén, típico cactus de Yucatán, e hicieron tomas con Liceaga y sus acompañantes en el centro del poblado de Izamal y en el Gran Hotel de Mérida, el 29 de marzo se efectuó en la plaza de toros de esta última ciudad otra «exhibición de arte taurino». Los diarios difundieron la noticia de que no se trataba de «una corrida formal, sino de una exposición de arte torero para impresionar diversas escenas de una gran película sobre asuntos mexicanos» (Ramírez, 1991: 5-8).

NUEVOS DERROTEROS

Al cumplirse el plazo máximo original de cuatro meses para terminar su película mexicana, Eisenstein no lograba aún definir del todo las características temáticas y estilísticas del proyecto y, desde el punto de vista de Sinclair, todo se reducía a una acumulación de materiales fílmicos que, enviados para su revelado y eventual montaje a Los Ángeles, y pese a su deslumbrante belleza o interés, carecían de pleno sentido. Pero mientras trabajaba en otras tomas hechas en las bellas ruinas mayas de Chichén Itzá, lugar cercano a Mérida, Eisenstein redactó una

¹¹ En *El nacimiento de ¡Que viva México!* (2006: 248), Aurelio de los Reyes hace una síntesis del contenido de ese contrato, firmado por Guillermo Camacho, apoderado de David Liceaga.

carta que iba a ser enviada a su patrocinador, documento que ya revela, en ciernes, la estructura que su película habría de contener, lo que incluía la siguiente anotación:

[...] Por la grotesca risa de las cabezas de piedra se hace aún más grotesca en los rostros de cartón de las “piñatas”: muñecos de Pascua. Y se hace después voluptuosa en la sonrisa de sufrimiento de los policromos santos católicos. Imágenes de santos que fueron erigidas en el lugar de los altares paganos [...] Ahí, semejantes a flores importadas y anémicas, florecen el hierro y el fuego del catolicismo que trajo [Hernán] Cortés. Catolicismo y paganismo. La Virgen de Guadalupe adorada con danzas salvajes y sangrientas corridas de toros. Con altísimos peinados de indios y mantillas españolas. Con agotadores bailes al sol, en medio del polvo, por miles de penitentes que se arrastran de rodillas, y el ballet dorado de las corridas de toros [...].¹²

Tales anotaciones ya dejaban en claro que, a partir de lo que hasta entonces había filmado, Eisenstein pensaba que se hacía necesario que su obra mexicana incluyera un pasaje referido a la “fiesta brava” profundamente vinculada a la liturgia guadalupana, al legado cultural español en México (tal como lo había anotado Agustín Aragón Leyva en su reportaje para *La Gaceta Literaria*), y a los principales rasgos de la esclavitud y sometimiento religioso sufridos por parte de las etnias indígenas luego de la Conquista emprendida por las huestes de Cortés.

Varios testimonios apuntan a considerar que en el momento en que Eisenstein redactó el texto citado ya había logrado con anterioridad, no sin dificultades, convencer a Sinclair de que el film mexicano tendría que ser algo mucho más ambicioso que un simple “documental de viaje”. Gracias a ello, y luego de concluido todo lo filmado en Yucatán, a principios de mayo de 1931 el equipo se desplazó a la hacienda de Santiago Tetlapayac,

¹² Fragmento de un texto incluido en Eisenstein (1986:191-192).

donde permanecieron hasta fines de agosto para volver a la capital del país con objeto de realizar en la plaza de El Toreo de La Condesa una nueva serie de tomas complementarias a las que habían incluido las corridas de toros con David Liceaga en Mérida. En ellas colaboró, como asesor y en el papel de un burgués homosexual que se encuentra entre el público y trata de seducir a un joven obrero, el dramaturgo y cineasta de origen letón Arcady Boytler, quien, procedente de Europa y Nueva York, se radicaría en México y, al menos en una primera época de su carrera en ese país, sería considerado como uno de los más legítimos continuadores de la obra de Eisenstein¹³.

Hacia mediados de septiembre de 1931 el autor de *Lo viejo y lo nuevo* presenta ante las autoridades mexicanas una sinopsis del argumento de su obra cinematográfica en rodaje, señalando que la película «comparable en algún sentido a las pinturas murales de Diego Rivera en el Palacio Nacional [...], estará dividida en seis historias; cada historia aborda diferentes localidades, pueblos, asuntos históricos, etcétera». (Geduld y Gottesman, 1970: 149). La cuarta de esas historias, intitulada *Milagro español*, habría de mostrar «la influencia social y religiosa española en México. Consistirá principalmente en un romance protagonizado por un torero, lo que servirá de base para exponer el arte taurino en su expresión clásica [...]» (*Ibidem*: 150).

Con miras a completar su obra, que, con el título de *¡Que viva México!*, finalmente se pensó que estaría integrada por un prólogo alusivo a las culturas antiguas, cuatro episodios (*Zandunga*, sobre los ritos nupciales y sexuales en la región del istmo de Tehuantepec; *Fiesta*, como finalmente se intitularía *Milagro español*; *Maguey*, que sintetizaría la vida de una hacien-

¹³ En uno de los momentos de *¡Así es mi tierra!*, cinta dirigida por Boytler en 1937 que incluyó en su reparto al después muy popular cómico Mario Moreno *Cantinflas*, se hizo toda una parodia a los conceptos eisensteinianos de la tauromaquia. (De la Vega Alfaro, 1992: 115-118).

da pulquera durante la dictadura liberal de Porfirio Díaz, y *Saldadera*, cuyo argumento se ubicaba en la época de la Revolución Mexicana de 1910-1917) y un epílogo acerca de las festividades populares del Día de Muertos y la irrupción de la modernidad, el grupo encabezado por Eisenstein estuvo en otros poblados del país. Pero, debido a una serie de problemas financieros y de desacuerdos de toda índole entre el equipo de rodaje y los productores, la filmación se interrumpió de manera abrupta hacia mediados de febrero de 1932. En un primer momento la idea era remitir los materiales a Moscú para que Eisenstein los montara y, de ser posible, complementara varias secuencias, entre ellas algunas para *Fiesta*. Agudizados los conflictos en torno a la producción de la cinta, en fecha tan temprana como el 10 de mayo de 1933 se dio a conocer a la prensa estadounidense *Thunder Over Mexico*, la primera de una serie de versiones apócrifas realizadas a partir de los materiales que Eisenstein y su equipo había filmado en México pero autorizadas para su comercialización por Sinclair. La exhibición de esas cintas provocó una ruptura definitiva entre productor y cineasta, lo que a su vez daría pie a la eventual realización de nuevas versiones. En ellas se propagaría la imagen de David Liceaga no como “el torerillo” a quien la magia del ojo escrutador de Eisenstein convirtió en una especie de Rodolfo Valentino local, según lo señalará en su momento Agustín Aragón Leyva entrevistado en la revista *Todo*, sino justamente en su más rotunda antítesis, al utilizarlo, entre otras cosas, como emblema del mestizaje hispano-mexicano, tema al que no casualmente Anita Brenner había dedicado varios de sus más lúcidos pasajes de *Idols Behind Altars*. Ante la imposibilidad de saber a ciencia cierta lo que Eisenstein hubiera hecho con sus materiales filmados en México, nos quedan las abundantes tomas en las que Liceaga despliega su garbo, lo mismo cuando se prepara para la corrida, que al dirigirse a orar ante la efigie de la Virgen del Perpetuo

Socorro (Patrona de Yucatán), que a recibir la bendición de su anciana madre o a ejecutar diversas suertes, como por ejemplo el quite de “la mariposa”. Integradas, dichas imágenes conjugan lo documental con la dramaturgia narrativa de manera similar a la que el genio oriundo de Riga ya había elaborado en sus películas precedentes, estilo que lo había ubicado a la vanguardia del arte fílmico mundial. Pero, como bien sabemos, en su obra hecha en territorio mexicano Eisenstein iba a dar un nuevo salto dialéctico a su arte cinematográfico para, entre otras muchas



Fig. n.º 24.- *El público vitoreando al torero. Fotograma de la película “¡Qué viva México!”.*

cuestiones, hablar de la necesidad del carácter internacional de la Revolución Socialista, por lo que las alusiones a la esclavitud de los indígenas que iban a estar contenidas en *Fiesta* cobrarían un sentido relevante al ser equiparadas con la situación que obreros y campesinos vivían en aquel momento en que la crisis capitalista alcanzaba su plenitud tras la caída de la bolsa ocurrida dos años atrás. De esa manera, el cineasta soviético, en consonancia con el marxismo, una vez más se remitía a los procesos históricos para hablar de la más acuciante realidad de su tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- Amador, María Luisa y Ayala Blanco, Jorge (1999): *Cartelera Cinematográfica 1920-1929*, México D. F., UNAM.
- Aragón Leyva, Agustín (1931): “Eisenstein en México”, en *Cinelandia*, abril.
- _____ (1933): “El desenlace de un notable film”, en *Filmográfico*, diciembre
- Brenner, Anita (1983): *Ídolos tras los altares*, México D. F., Editorial Domés.
- De la Vega Alfaro, Eduardo (1992) *Arcady Boytler (1893-1965). Pioneros del cine sonoro II*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-IMCINE.
- _____ (2013): *La difusión e influencia del cine vanguardista soviético en México*, México D. F., Cineteca Nacional.
- De los Reyes, Aurelio (1987): *Medio siglo de cine mexicano 1896-1947*, México D. F., Editorial Trillas.
- _____ (2013): *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Volumen III. Sucedió en Jalisco o Los Cristeros. De cine, de cultura y aspectos del México de 1924 a 1928*, México D. F., UNAM.
- _____ (2006) *El nacimiento de ¡Que viva México!*, México D. F., UNAM.
- De Orellana, Margarita (1991): *La mirada circular. El cine norteamericano de la Revolución Mexicana 1911-1917*, Cuadernos de Joaquín Mortiz,
- Eisenstein, Sergei (1992): “Le montage des attractions au cinéma”, en Requena, Jesús González (1992) *Lo que solicita ser escrito*, Madrid, Ed. Cátedra.
- _____ (1986): *El sentido del cine*, México D. F., Editorial Siglo XXI.
- _____ (1992): *Yo. Memorias inmorales*, México D. F., Editorial Siglo XXI.

- García Riera, Emilio (1987): *México visto por el cine extranjero 1984/1940*, México D. F., Ediciones Era-Universidad de Guadalajara.
- Leal, Juan Felipe, et al. (2016): *El cine y los toros*, Volumen 15 de los *Anales del cine en México, 1895-1911*, México D. F., Editorial Voyeur-Filmoteca de la UNAM.
- Ramírez, Gabriel (1991): 'Eisenstein en Yucatán', en *Camaleón*, Mérida, Yucatán, N°. 7.
- Rittenhouse Grijalba, Spencer (1933): "Con un discípulo de Eisenstein", en *Todo*, 19 de septiembre de 1933.

