

“¡Que viva México! El filme de Sergei Eisenstein como influencia en la creación de un imaginario mexicano.”

Santiago Jair Ponce Rosario.

santiago.ponce2181@alumnos.udg.mx

I. Introducción.

Las culturas actuales que forjan las naciones tienen sus bases fundamentadas en distintos y muy variados principios, instituciones, legados, mitos e imaginarios. Todos estos ayudan a construir una cultura/sociedad que fundamenta a su vez los principios y el modus vivendi de una nación o población. El caso mexicano no es la excepción, sino más bien uno más de estos casos en lo que su autopercepción como nación y como lo “mexicano” tiene una base construida en un imaginario que se forjó desde muchos frentes con distintos autores.

Sergei Eisenstein llegó a México en 1930 con un propósito y muchas ideas, dicho propósito no era otro que el de realizar una película sobre México, como país, como pueblo, como etnia, como cultura, como un lugar ficticio. Eisenstein, cineasta de origen ruso, ya tenía una carrera consolidada y destacada como realizador cinematográfico y en particular como artista, cintas como “El acorazado Potemkin” lo había posicionado en un lugar predilecto en el estrecho gremio de los realizadores cinematográficos, es esta razón por la que vino, en primer lugar, a los Estados Unidos y posteriormente a México con el fin de filmar una película. Las circunstancias y pormenores de este viaje y de la producción de la cinta que terminaría siendo “¡Que viva México!”, son bien conocidos por los investigadores de este cineasta, de esta cinta y de este suceso tan particular en la historia de México.

¿Una cinta puede ser tan influyente? ¿Puede ser tan trascendental en la historia de un país como para decir que ayudo a formar un imaginario? Estas preguntas son una mera introducción, no

son hipótesis, no son tampoco una pregunta de investigación en sí mismas, son las preguntas que me hicieron al proponer esta investigación y la respuesta es sencilla y directa, sí, si puede y lo fue, pero el ¿Como? ¿Cuándo? ¿Por qué? ¿Quienes? ¿En dónde? ¿De qué forma? Son las verdaderas cuestiones que resolver, muy en particular, las centradas en lo que la propia cinta puede decirnos sobre este imaginario mexicano.

II. Planteamiento del problema.

El imaginario mexicano post revolucionario es un fenómeno que se ha construido con base en discursos, movimientos sociales, influencias y representaciones. Estos elementos se han visto ejemplificados con distintos protagonistas; intelectuales, artistas, políticos e incluso extranjeros.

Un imaginario con las características del mexicano post revolucionario fue influenciado y a su vez fue construido desde los distintos elementos antes

mencionados, el problema principal radica en desenmascarar a estos elementos, pero al ser tantos y tan variados resulta casi imposible, pero no lo es tanto si se sabe “mirar”.

El cineasta ruso en “¡Que viva México!” nos entrega a estos protagonistas encubiertos, con las herramientas correctas y la construcción estructural que las soporte, se pueden vislumbrar con claridad.

III. Justificación.

El investigador del cine Aurelio De los Reyes escribió en la presentación de uno de sus artículos “Han corrido ríos de tinta sobre la película inconclusa de Serguei Eisenstein ¡Que viva México!”¹ Entonces ¿Por qué seguir escribiendo sobre dicha cinta? ¿Qué más se puede decir que no se haya dicho ya?

Para contestar a estas interrogantes tenemos que entender lo que ya se ha dicho sobre esta cinta y sus implicaciones dentro de esta

¹ Aurelio De los Reyes. «El Nacimiento De ¡que Viva México! De Serguei Eisenstein: Conjeturas».

investigación, esto se abordará más a profundidad en el apartado siguiente que corresponde al estado de la cuestión, pero primero hacer una simplificación de este y contestar a las preguntas anteriores. La historiografía ha abordado el hecho histórico desde su contexto, es decir, el cómo se realizó la cinta, quienes y el por qué, sin hacer realmente un análisis de la película y lo que esta dice en su forma y en el fondo narrativo/audiovisual.

Ahora, teniendo lo anterior sobre la mesa podemos contestar, esta investigación busca decir algo distinto a lo ya escrito por autores como Aurelio De los Reyes, Eduardo De la Vega Alfaro, Marie Seton, entre otros. Enfocada en hacer un análisis profundo del filme y a su vez este análisis sea respaldado por una investigación histórico cultural y sociocrítica. Colocando a la investigación en un apartado multidisciplinario alejado de los textos antes mencionados por las razones

expuestas. Además, busca otras formas de relacionar al cine y la historia fuera de la “historia del cine” que recae en los formalismos que ya se han explotado en ese “rio de tinta” que menciona De los Reyes. Edward Goyeneche-Gómez en su artículo sobre el cine, cultura e historia², menciona la importancia de ver al cine interconectado con estos otros conceptos, entendiendo que el cine es más que un documento de archivo, puesto que tiene sus propios discursos y representaciones que se deben descifrar para extraer la mayor información disponible, esto es fundamental para el historiador que, como es el caso de esta investigación, busca contrastar las representaciones del pasado que a su vez construyen el imaginario mencionado en el título del proyecto.

IV. Estado de la cuestión.

Sobre en análisis cinematográfico.

Relación cine-historia.

² Edward Goyeneche-Gómez, “Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de

investigación audiovisual.” *Palabra Clave*, vol. 15, núm. Universidad de La Sabana, Bogotá, Colombia, 3, diciembre, 2012, pp. 387-414

La principal propuesta de esta investigación, como ya se abordó en el apartado anterior, es la de generar un enfoque diferente del cual visualizar lo que una película puede exponer y representar en todos sus componentes, no solo los contextuales, también los narrativos y audiovisuales. Es por ello, la principal fuente en la que se sustenta esta investigación es la propia cinta de Sergei Eisenstein *¡Que viva México!*³ de la cual se realizará un análisis cinematográfico que embone, como pieza principal de un rompecabezas, con las otras piezas de análisis.

Dentro del apartado teórico metodológico de la investigación, se encuentra el análisis sociohistórico del filme, en su texto Wilson A. Acosta-Jiménez dice “Las películas proporcionan otras versiones del pasado y se pueden entender como "memorias relevantes", que se analizan a la hora de

reconstruir los procesos sociales que inciden en el presente.”⁴ Esto es importante para el marco teórico que se está tratando de construir alrededor de la cinta de Eisenstein, debido a que su influencia resulta recíproca en la comprensión del momento histórico que está representando, así como su carga simbólica para entender y visualizar con claridad el imaginario mexicano que se observa en su representación, de lo cual se hablará más a profundidad en el apartado de hipótesis. “En las películas se incluyó el sentido del momento histórico y cultural de la producción, de tal forma que en la posteridad se presentaría como una visión única del mundo de la época en cuestión. Por esto, se consideran los filmes como dispositivos culturales que recrean y resignifican elementos simbólicos, espaciales, temporales y materiales que brindan indicios o huellas sobre el

³ Serguei Eisenstein, *¡Qué viva México!*, Mexican film trust, Upton Sinclair *prod.*, (1932) 1979, Película.

⁴ Wilson A. Acosta-Jiménez “El cine como objeto de estudio de la historia: apuestas conceptuales y metodológicas” *Folios*, núm. 47, Universidad Pedagógica Nacional, Colombia, pp. 51-68, 2018

acontecer de las sociedades.”⁵ Entender entonces a la cinta como un modelo de representación social y no como una ficción apartada de la realidad.

Es así, que, al hablar de una influencia para un imaginario, este también implica una ideología colectiva identificable dentro y fuera de la sociedad representada “Se trata de un tipo de representación colectiva, arraigada en la intimidad emocional y psíquica de los [habitantes]ⁱ, que se expresa ideológicamente tanto en la forma como en el contenido de los filmes”⁶ Es decir que dicha representación colectiva tiene ecos en lo que después es conocido como identidad, que para lo que concierne a la presente investigación, se le puede llamar identidad nacional.

Pierre Sorlin presenta una manera complementaria de cómo entender esta dicotomía en lo referente al análisis

sociohistórico del cine, habla sobre la importancia, no solo de la representación, como ya he mencionado antes, sino también de la interpretación de una cinta, no únicamente del espectador, sino del realizador mismo. “La película, como todas las representaciones, es una simplificación y una interpretación, su elaboración depende de la personalidad de quien la realiza, de su conocimiento del tema, del destinatario al cual se dirige.”⁷

Marc Ferro habla desde una perspectiva que se centra en el que hacer del historiador frente a la fuente cinematográfica, de observar en las cintas los distintos matices socioculturales que presenta en su forma y en su narrativa, a diferencia de las formas de historiar a las que llama positivas, es decir, desde el apartado más erudito, pero sin realizar un análisis profundo o proponer un discurso distinto al de los “hechos”.⁸ “...

⁵ *Ibid*

⁶ Goyeneche Gómez. *Op. Cit.*

⁷ Pierre Sorlin. “Cine e historia, una relación que hace falta repensar.” En Gloria Camarero , Beatriz De las Heras y Vanessa De Cruz (eds.). *Una ventana indiscreta: la historia desde el cine.* 2008, Madrid:

Universidad Carlos III de Madrid Instituto de Cultura y Tecnología Cátedra de Estudios Portugueses Luís de Camoes.

⁸ Marc Ferro, *El cine, una visión de la historia.* Akal cine, Madrid, 2008.

cuando se visiona una película que habla principalmente del pasado, para comenzar, la vemos con una mirada que yo denominaría positivista; mirada positivista que quiere decir erudita, una verificación de la autenticidad.”⁹

Uno de los ejes centrales de las propuestas metodológicas de Ferro es su perspectiva sobre la interpretación de los filmes, y el cómo estos representan los hechos históricos, retomando lo dicho en el párrafo anterior sobre la mirada del historiador positivista, que busca la veracidad en las imágenes, Ferro propone analizar las imágenes para obtener de ellas la interpretación que hacen del hecho que están representando, a diferencia de las fuentes escritas, que se adscriben a una serie de parámetros que las vuelven una “copia” de los hechos, los filmes tienen la posibilidad de ser entendidos más allá de la

proyección de la realidad que buscan representar.¹⁰

En su libro *De Caligari a Hitler*, Siegfried Kracauer presenta un análisis del cine alemán en el período pre y post guerra, en el que busca dentro de la narrativa de los filmes la ideología del nazismo que se estaba instituyendo en la Alemania después de la primera guerra mundial. Es importante el texto por su marco teórico desarrollado, quitando el contexto alemán, la manera en que Kracauer propone acercarse a los textos fílmicos resulta trascendente para esta investigación, si bien el modelo en que se realizará el análisis de la cinta de Sergei Eisenstein se especifica más en el apartado de aproximaciones teórico-metodológicas, se puede colocar al texto de Kracauer como una fuente de

⁹ Marc Ferro, “Perspectivas en torno a las relaciones historia-cine”. *Film Historia*, 1(1). 1991, Recuperado de <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12148/14901>. Pp1-7

¹⁰ Marc Ferro. “Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine”, Conferencia pronunciada

en francés, bajo el título de "Histoire et non-Histoire, sous leur forme Savante, romanesque ou cinématographique", en las VI Jornades d' Història i Cinema de la Universitat de Barcelona. Fue publicada por vez primera, traducida al catalán, en CAPARROS LERA, I. M. (ed.) *6 anys d'Història i Cinema a la Universitat de Barcelona*, Memòria. Barcelona: Facultat de Geografia i Història, 1987,

modelo, con sus modificaciones y ajustes.

11

Cine como fuente histórica.

Julia Tuñón habla desde el apartado más apegado al que hacer del historiador, haciendo un análisis más cercano al que se realiza con documentos oficiales y fuentes primarias, aunque sin dejar de tomar al filme como una fuente compleja y que es más amplia en sus formas y subtextos que las fuentes escritas. Tuñón habla de usar las películas como fuentes que dan muestra de los contextos en que fueron realizadas “Las viejas películas de cine son también huellas que permiten reflexionar acerca de una realidad que ya no existe.” Además, presenta la idea de que las películas son representaciones culturales, del momento y del realizador. “Los filmes ofrecen un testimonio de la cultura de quienes los

realizan. Devienen así una fuente para la historia.”¹²

Dentro de los modelos de uso del cine como una fuente para la historia, Pierre Sorlin aporta una forma de obtener información de las cintas más allá del contexto que nos ofrece Tuñón. “consiste en ocuparse exclusivamente de la parte lingüística de las películas, diálogos, subtítulos, comentarios: si se tienen sólo en cuenta las palabras, la película se inmoviliza y se sustrae al tiempo.” “la película entera es tomada como un testimonio sobre el espíritu o la atmósfera de la época en la cual fue rodada”¹³ Aquí Sorlin ofrece no solo una visión de la relación del cine con la historia, sino herramientas para realizar un análisis de las películas y utilizarlas como fuente primaria.

Robert Rosenstone propone tres maneras de entender al cine como una fuente histórica,

¹¹ Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Paidós, Barcelona 1985.

¹² Julia Tuñón, “Torciéndole El Cuello Al Filme: De La Pantalla a La Historia2. *Diario De Campo*, n.º 9 (julio) 2013 :32-42.

<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/diariodecam-po/article/view/7806>.

¹³ Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica. 1985.

no desde la visión del historiador ni del realizador, sino del espectador, que en su conjunto los tres tienen una influencia importante en la película dependiendo de las razones que esta tenga para existir. Las dos primeras formas de ver al cine en las labores del historiador son más bien de representación dramática de la historia, el autor usa de ejemplo la cinta ¡Viva Zapata! De Elia Kasan, en donde representan de forma dramática el levantamiento campesino de Zapata, la segunda manera que menciona el autor es la del cine documental, que es mucho más cercano a una investigación académica llevada al terreno audiovisual, pero la tercera forma es la realmente relevante para esta investigación, en donde menciona la forma de un cine más experimental, con representaciones abstractas y una carga simbólica más importante para expresar no solo el hecho histórico per se, sino el

impacto y significado del hecho histórico en la cultura y sociedad.¹⁴

Sobre el análisis cinematográfico. Desde donde se realiza.

Ahora bien, lo anteriormente expuesto aplica para el manejo metodológico de la información obtenida del análisis cinematográfico, el cómo será aplicado a la investigación, pero para aplicar dichas metodologías, primero se debe tener una buena estructura de análisis fílmico. Este apartado es el más independiente de la labor histórica, pues centra sus intereses en diseccionar la película, obtener de ella lo que se busca y esto depende del tipo de análisis a realizar.

Francisco Javier Gómez Tarín presenta una metodología de análisis compleja, pero a su vez lo bastante amplia para ser aplicada en distintos aspectos y buscando resultados específicos de dichos análisis.¹⁵ Gómez Tarín divide en tres puntos, que a su vez se

¹⁴ Robert Rosenstone, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la Historia*, Barcelona, Ariel, 1997.

¹⁵ Francisco Javier Gómez Tarín, *El análisis del texto fílmico*, Universitat Jaume I, Castellón, España, 2006

dividen en subíndices, su forma de analizar un texto fílmico.

Los elementos objetables, elementos no objetables e interpretación o elementos subjetivos. Para este texto no es relevante exponer a que se refiere cada uno de estos aparados, pero si es importante puntualizar cuales son los que serán abordados en el análisis de esta investigación. Dentro de los elementos objetables se encuentran el análisis contextual, que es fundamental en esta investigación y que será desarrollado en su propio capítulo. El análisis icónico, es otro subapartado en los elementos objetables que es de relevancia, pues desarrolla los elementos expresivos del texto fílmico y su carácter iconográfico. El otro punto relevante es el de elementos subjetivos o de interpretación, en este se encuentran la interpretación global, de máxima importancia para desarrollar el argumento del imaginario representado y el

juicio crítico, que expone desde dónde y cómo se realiza el texto fílmico.

Slavoj Zizek presenta su propia forma de realizar un análisis cinematográfico, sobre todo obteniendo lo que, en términos utilizados con anterioridad por Gómez Tarín serían los elementos subjetivos. En el documental, *Manual de cine para pervertidos*, Zizek presenta una gran gama de cintas a las que les realiza una disección muy específica, en la que no separa a la forma del fondo, sino que expone como es que ambas forman parte de un mismo entramado, desde los movimientos de la cámara, las actuaciones y los elementos estéticos, hasta el contexto en que dichas cintas eran realizadas y el trasfondo de esto en sus discursos.¹⁶ Estos elementos son explotados aún más cuando se les contrasta con líneas de pensamiento filosófico e histórico, esto lo realiza Zizek en su libro de ensayos *Lacrimae rerum*, de donde se pretende obtener una metodología más

¹⁶ Slavoj Zizek, *Manual de cine para pervertidos*, Sophie Finnes(dir), Amoeba Film, Kasander Film

Company y Lone Star(prod), Reino Unido, Holanda. 2006. Documental.

abstracta con la cual sustraer elementos subjetivos del discurso de la cinta.¹⁷

Dentro de la sección de análisis he decidido incluir un par de textos que podrían tener cabida en el apartado de relación de cine e historia, pero que al contar con un apartado metodológico más que teórico he optado por clasificarlo en este apartado. En el texto de Carlos Laffond y María del Mar Chicharro, presentan una forma de realizar un análisis sociohistórico del filme, utilizando de base algunos de los planteamientos de los autores que en este texto ya se han mencionado, pero realizando un aporte relevante sobre todo en el apartado de la representación, un elemento que se podrá ligar posteriormente con el apartado del imaginario. “el concepto de representación, desde un punto de vista etimológico, tiene una doble acepción: la de ausencia (la representación es el objeto que sustituye a lo representado)

y la de presencia (imagen sustitutiva con sentido simbólico).”¹⁸

Sobre el imaginario.

Cornelius Castoriadis es uno de los filósofos y teóricos que presenta una definición de imaginario social contundente y que explica de manera general lo que es este imaginario central para esta investigación. En su libro *La institución imaginaria de la sociedad*, presenta una definición clave para entender el término abstracto y moldeable del imaginario social. “la construcción de lo imaginario parte de la a base de que lo social no sólo puede ser conceptualizado objetivamente. Introduce con ello la subjetividad en la creación de sentido, por lo que un imaginario no es sinónimo de ficción sino de una posición determinante en el sentido de que no puede entenderse por medio de la

¹⁷ Slavoj Žižek, *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Debate. Random House Mandadori, Barcelona. 2006.

¹⁸ José Carlos Rueda Laffond, María del Mar Chicharro Merayo. “La representación

cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico.” En *Ir al cine en España (1896-1939). La organización del entretenimiento como factor de modernización*. Julio Montero (dir) Universidad Complutense de Madrid. Madrid. 2005

explicación causal, funcional o incluso racional”¹⁹

Juan Luis Pintos ofrece una definición complementaria a la de Castoriadis, en la que reflexiona sobre la colectividad y el cómo las representaciones colectivas conforman este imaginario social. “Es una especie de inconsciente colectivo incuestionable del que no se puede averiguar su origen a través de la metódica objetivista, de causa-efecto- consecuencia. Dicho de otro modo, son representaciones colectivas que rigen los sistemas de identificación e integración social que permiten ver la invisibilidad social.”²⁰

En los términos más particulares, además de realizar una extrapolación de lo presentado por Castoriadis y Pintos al imaginario mexicano, también es importante tener una definición que se pueda aplicar de forma mucho más

específica, en este sentido, los conceptos de identidad nacional y mexicanidad son relevantes para obtener estas definiciones. María Ana Portal presenta en un pequeño artículo una definición importante. “la construcción identitaria es una construcción ideológico/cultural, o dicho en otros términos, una construcción parcial.” “La "mexicanidad" representa uno de los espacios simbólicos desde donde los diversos grupos sociales que constituyen la nación mexicana tejen una identidad común, a pesar de sus divergencias. Esto se entiende en la medida en que la nación está construida como todas las del mundo a partir de otras formas organizativas previas, que fueron subordinadas, mezcladas y transformadas durante el proceso de consolidación capitalista. De allí la gran diversidad social y cultural que compone a una nación.”²¹

¹⁹ Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*, Tusquets editores. Barcelona. 1989.

²⁰ Juan Luis Pintos, “Inclusión y exclusión. Los imaginarios sociales de un proceso de construcción social.” Publicado en *Semata. Ciencias sociales y Humanidades* vol 16, Universidad Santiago de

Compostela, 2004, pp.17-52. Disponible en www.usc.es/cpoliticass/mod/book/print.php?id=778

²¹ María Ana Portal. “Mexicanidad E Identidad Nacional: La construcción De Un Mito contemporáneo.” *Antropología. Revista interdisciplinaria del INAH*. México. 2024, Pp. 49-53.

Sobre Eisenstein en México.

Este es el apartado final dentro del estado de la cuestión, en él se aborda la segunda mitad de esta investigación que se centra en el trabajo de construcción de contextos, particularmente, en el contexto en el que fue realizada la cinta ¡Qué viva México! Por esta razón es importante conocer lo realizado por su director Sergei Eisenstein, tener una introducción a su obra y a su pensamiento, para esto lo mejor es adentrarnos en sus memorias, que, si bien son subjetivas, cuentan con una cantidad valiosa de información sobre el personaje.

22

Dentro de esta comprensión del personaje y haciendo una dirección hacía el periodo que nos compete se encuentra el trabajo biográfico realizado por Marie Seton, en donde presenta diversos elementos sobre la vida del director que nos revelan particularidades de sus rasgos de

personalidad más allá de la simple anécdota o de la historia eminential.²³

Continuando de forma más particular con lo realizado por Eisenstein en México, Aurelio De los Reyes realizó una basta cantidad de investigaciones que abordan este pasaje por la vida y la obra del director ruso, construyendo uno de los más completos contextos alrededor de la filmación de una cinta, pero más que eso, sobre el contexto social de la época en la que se ve insertado Eisenstein a su llegada a México, presentando la importancia de personajes como Diego Rivera, Frida Kahlo, David Siqueiros, José Clemente Orozco, Tina Modotti, Plutarco Elías Calles, entre otros de los principales actores políticos y culturales del México de los años treinta. Todo esto es importante para visualizar a Eisenstein conviviendo y a su vez creando su versión de México que retrataría en la cinta que es la razón de existir de esta investigación. Su trabajo

²² Sergei Eisenstein. *Immoral memories: an autobiography*. Herbert Marshall trad. Peter Owen, 2014 Pp.181-183

²³ Marie Seton, *Sergei M. Eisenstein, una biografía*. Grove press. Nueva York. 1960.

principal sobre este tema es su libro titulado como este apartado, Eisenstein en México²⁴ en donde expone una hipótesis (que ayudo a construir la presentada en la presente investigación) en la que fundamenta con herramientas historiográficas por qué Eisenstein vino a México a filmar una cinta de estas características, posteriormente público un texto que oscila en torno al primer libro pero que aborda un tópico ajeno. En contemporáneos y el cine, presenta a la élite intelectual de la época, con los principales escritores, poetas, pintores, cineastas, fotógrafos y políticos, es en este ambiente en donde se inserta el director ruso y se pueden ver las pinceladas que algunos de estos personajes le dan al proyecto durante las conversaciones con Eisenstein, este apartado me resulta trascendental pues apoyaría, desde el

apartado histórico, la hipótesis de múltiple influencia.²⁵

Eduardo De la Vega Alfaro se adjunta en esta línea que presenta Aurelio De los Reyes y Marie Seton, en donde relata de manera meticulosa y con un contraste de fuentes muy bien fundamentado, todo lo relacionado con la filmación de ¡Qué viva México! Pero a diferencia de Seton y De los Reyes, De la Vega basa su análisis en el contraste y las adaptaciones, principalmente basado en la influencia que tuvieron los muralistas mexicanos en la obra de Eisenstein.²⁶

En última instancia, el texto que mayor relevancia tiene en el apartado de construcción de contexto es el de la investigación realizada por Harry Geduld y Ronald Gottesman en su libro sobre la relación de Eisenstein y Upton Sinclair, que fungió como el productor de la cinta y

²⁴ Aurelio De los Reyes, “El nacimiento de ¡que Viva México! de Serguei Eisenstein: conjeturas”. *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, No. 23(78), 2012, Pp. 149–173

²⁵ Aurelio De los Reyes. ”Los Contemporáneos Y El Cine.“ *Anales del IIE* 1983, 13, pp.167-186.

²⁶ Eduardo De la Vega Alfaro, *Del muro a la pantalla: S.M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*. Universidad de Guadalajara. México. 1997.

mecenas de Eisenstein durante su estancia en México, además, Sinclair tuvo una importante presencia en el apartado creativo de la película, apoyando y presionando en los apartados más bien ideológicos que se expresan tanto dentro de la narrativa cómo en el desarrollo de Eisenstein durante toda la filmación.²⁷

V. Preguntas de investigación.

Las siguientes preguntas atienden a los distintos puntos que serán abordados en la presente investigación y que van concatenando entre sí para abarcar con mayor profundidad cada uno de los tópicos.

¿Cuál imaginario mexicano? ¿Cómo influyo Eisenstein en la construcción de este? ¿Qué nos dice el texto fílmico sobre este imaginario? ¿Cómo se visualiza la representación de este imaginario en el filme? ¿Podemos entender el imaginario

mexicano a través de la visión plasmada en la cinta?

VI. Hipótesis

La principal hipótesis de la investigación está basada en dos supuestos. El primero de ellos sustentado enteramente en el análisis cinematográfico que será realizado a profundidad utilizando las metodologías expuestas en el apartado de aproximaciones teórico-metodológicas y el segundo basado en las conclusiones obtenidas del propio análisis puesto en contraste con la representación y el contexto sociohistórico.

La primera hipótesis radica en que dentro del filme de Eisenstein se pueden visualizar las principales características del imaginario mexicano y que tengan su respectiva correspondencia con lo que se tiene comprendido en las diversas investigaciones que presentan estas características y representaciones. El

²⁷ Harry Geduld, y Ronald Gottesman, *ed. Sergei Eisenstein y Upton Sinclair: the making & unmaking of Que viva México!*, Indiana University press. 1970

segundo supuesto se centra más en comprender el impacto de la cinta en este imaginario mexicano, que cosas cambiaron o que cosas terminaron de entenderse gracias a lo que la cinta representó en dicho contexto.

VII. Objetivos

Los objetivos por conseguir en la investigación son:

- Analizar el texto fílmico a profundidad para obtener la lectura más adecuada posible, con la finalidad de ponerla en contraste directo con las manifestaciones culturales expuestas.
- Extraer un contexto que se entretreje con el análisis del filme y fortalezca el mismo.
- Exponer y explicar los conceptos empleados dentro de la realidad que los mismos buscar representar cultural y socialmente.
- Visualizar los efectos que el filme y su realización tuvo en la

construcción del imaginario de su época y que este tenga sentido con lo que el filme expone en su narrativa.

VIII. Aproximaciones teórico-metodológicas.

La metodología por utilizar en la investigación no es solo una, sino que es un entramado de dos distintas formas de investigación que se nutren entre sí. La primera es la que se centra en el análisis cinematográfico, utilizando como base las teorías y metodologías que se han abordado superficialmente en el estado de la cuestión. Este análisis resulta ser fundamental para desarrollar correctamente la investigación debido a que es de este de donde se obtendrán las bases para realizar el contraste en la segunda parte del proyecto, es decir, la información obtenida debe corresponder con la hipótesis que se fundamenta en la segunda parte de la investigación, centrada en la construcción de un contexto sociohistórico al rededor del filme y su realización. Al obtener la

información de dicho análisis cinematográfico se busca con este realizar un “paso” intermedio, que se centra en extraer un marco de referencia de o que alrededor de toda la investigación se le ha denominado imaginario, utilizando las definiciones de los autores y a su vez contrastándolas con la información obtenida de las fuentes que abrevan de un trabajo de fuentes primarias.

Es en ese punto que se integra la segunda parte de la metodología que será utilizada en la investigación, pues se tiene que construir un contexto complejo, que responda no solo a lo que las distintas definiciones de imaginario arrojan, sino que debe ser también lo suficientemente solido para poderse usar como referencia al discurso obtenido del análisis cinematográfico. Es por esta razón fundamental utilizar las herramientas necesarias para hacer una correcta construcción del contexto histórico, que englobaría al análisis cinematográfico y a su vez le dará razón de ser.

Es en la conjunción de estas dos metodologías en donde radica la importancia de las relaciones de cine e historia que ocupan todo un apartado en el estado de la cuestión, puesto que es importante conocer dos aspectos que esta investigación trata de realizar y que se diferencian de lo hecho con anterioridad dentro del apartado historiográfico. La primera situación que presenta la investigación es que no pretende analizar la trayectoria de Eisenstein en México, no se pretende hacer un recorrido por la historia eminencial ni una seguidilla de anécdotas presentadas de forma clásica, pues estos trabajos ya han sido realizados a profundidad y con mucho éxito y los rescato en mi estado de la cuestión. Esta investigación trata de colocar en el lugar central al filme en sí mismo, no solo para realizar un análisis formal, en el que se hablen de actores, planos y secuencias aleatoriamente y con un motivo meramente referencial, se busca obtener de los planos, secuencias, actuaciones, fotogramas y

demás recursos narrativos, un marco de referencia cimentado en las representaciones, discursos, símbolos, juicios y aseveraciones que al colocarlo en el contexto construido con la información anteriormente presentada, nos dé como resultado el imaginario mexicano del que se habla en el título de la investigación. Cerrando así un círculo de influencias que van y vienen que respondería afirmativamente a la hipótesis de la investigación.

REFERENCIAS

- Acosta-Jiménez Wilson A. “El cine como objeto de estudio de la historia: apuestas conceptuales y metodológicas” *Folios*, núm. 47, Universidad Pedagógica Nacional, Colombia, pp. 51-68, 2018
- Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*, Tusquets editores. Barcelona. 1989.
- De la Vega Alfaro, Eduardo. *Del muro a la pantalla: S.M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*. Universidad de Guadalajara. México. 1997.
- De los Reyes. Aurelio. ”Los Contemporáneos Y El Cine.“ *Anales del IIE* 1983, 13, pp.167-186.
- De los Reyes. Aurelio. «El Nacimiento De ¡que Viva México! De Serguei Eisenstein: Conjeturas». *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas* 23 2012 (78) pp. 149-17.
- Eisenstein. Sergei *Immoral memories: an autobiography*. Herbert Marshall trad. Peter Owen, 2014 Pp.181-183
- Eisenstein, Sergei. *¡Qué viva México!*, Mexican film trust, Upton Sinclair prod., (1932) 1979, Película.
- Ferro, Marc “Perspectivas en torno a las relaciones historia-cine”. *Film Historia*, 1(1). 1991, Recuperado de <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12148/14901>. Pp1-7
- Geduld, Harry y Gottesman, Ronald. ed. *Sergei Eisenstein y Upton Sinclair: the making & unmaking of Que viva México!* Indiana University press. 1970
- Gómez Tarín, Francisco Javier. *El análisis del texto fílmico*, Universitat Jaume I, Castellón, España, 2006
- Goyeneche-Gómez, Edward. “Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual.” *Palabra Clave*, vol. 15, núm. Universidad de La Sabana, Bogotá, Colombia, 3, diciembre, 2012, pp. 387-414
- Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Paidós, Barcelona 1985.
- Pintos, Juan Luis. ”Inclusión y exclusión. Los imaginarios sociales de un proceso de construcción social.“ Publicado en *Semata. Ciencias sociales y Humanidades* vol 16, Universidad Santiago de Compostela, 2004, pp.17-52. Disponible en www.usc.es/cpoliticas/mod/book/print.php?id=778
- Portal. María Ana. ”Mexicanidad E Identidad Nacional: La construcción De Un Mito contemporáneo.“ *Antropología. Revista interdisciplinaria del INAH*. México. 2024, Pp. 49-53.

- Rosenstone, Robert. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la Historia*, Barcelona, Ariel, 1997.
- Rueda Laffond, José Carlos. Chicharro Merayo., Ma del Mar. "La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico." En *Ir al cine en España (1896-1939). La organización del entretenimiento como factor de modernización*. Julio Montero(dir) Universidad complutense de Madrid. Madrid. 2005
- Seton, Marie *Sergei M. Eisenstein, una biografía*. Grove press. Nueva York. 1960.
- Sorlin. Pierre "Cine e historia, una relación que hace falta repensar." En Gloria Camarero, Beatriz De las Heras y Vanessa De Cruz (eds.). *Una ventana indiscreta: la historia desde el cine*. 2008, Madrid: Universidad Carlos III de Madrid Instituto de Cultura y Tecnología Cátedra de Estudios Portugueses Luís de Camoes.
- Sorlin, Pierre. *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica. 1985.
- Tuñón, Julia "Torciéndole El Cuello Al Filme: De La Pantalla a La Historia2. *Diario De Campo*, n.º 9 (julio) 2013 :32-42.
<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/diariodecampo/article/view/7806>.
- Zizek, Slavoj. *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Debate. Random House Mandadori, Barcelona. 2006.
- Zizek, Slavoj. *Manual de cine para pervertidos*, Sophie Finnes(dir), Amoeba Film, Kasander Film Company y Lone Star(prod), Reino Unido, Holanda. 2006. Documental.

¹ En el original "alemanes". Modificado debido a la supresión del contexto narrativo que hablaba sobre la representación nazi en los filmes alemanes de la preguerra.