

Crítica genética en perspectiva: dibujos y montajes de ¡Que viva México!, de Sergei Eisenstein

Caterina Cucinotta¹Jesús Rame²

Introducción

EN SU CORTA VIDA, EL CINE HA HECHO LO QUE PODRÍAMOS LLAMAR UNA *PROTOCRÍTICA GENÉTICA* FÍLMICA, O UNA MIRADA A LOS PROCESOS CREATIVOS EN SU PROPIO DESARROLLO. Como metalenguaje, el cine dentro del cine ha estado presente desde los orígenes de este medio. Además, existe el *remake* como nueva lectura de una obra, los *making off* que repasan el proceso creativo en una pieza audiovisual de forma independiente, al mismo tiempo que *documentales* donde se repasan los modos de hacer propios de otras artes como la pintura. Si pensamos propiamente en una crítica genética aplicada al cine, podríamos hacernos cargo de su carácter artesanal mediante los oficios, recorriendo el gesto creativo a través de sus rastros: referencias, dibujos, guiones, bocetos, anotaciones, borradores...

En relación con la definición de Celso Giannetti Loureiro, el cual aplica la crítica genética a la música, “una protocrítica genética fue anunciada ya como posibilidad a partir de los cuadernos de anotaciones y borradores de Beethoven”³. En consecuencia, con los rastros que dejan las películas del proceso creativo, podemos claramente adaptar esta idea al cine, siempre pensando en abordar la cuestión dentro de un estudio complejo, afectado por los diferentes elementos que se ponen en juego en una obra colectiva definida por los oficios que intervienen en ella.

La versión de 1979 de Serguéi Eisenstein y Grigori Alexadrov de *¡Qué viva México!* resulta interesante como caso de estudio por su historia material y por ser la reconstrucción de una obra inacabada. Eisenstein no pudo ver un montaje final y la parte que quería dedicar a la revolución mexicana no se rodó, siendo, curiosamente, este tema el impulso que hizo que Eisenstein se embarcara en la producción del proyecto.

Desde una perspectiva marxista lukacsiana vamos a pensar el proceso creativo cinematográfico como una serie de *antropomorfizaciones*⁴ que tratan de organizar el mundo para la construcción de un reflejo. Podemos ver la creación como un proceso que se cristaliza en el gesto artístico de los diferentes oficios en el desarrollo del

¹ Doctora en Ciencias de la comunicación, Instituto de historia contemporánea, Universidade NOVA de Lisboa. caterinacucinotta@fesh.unl.pt.

² Doctor en Filosofía, Departamento de ciencias de la comunicación, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid. jesus.rame@urjc.es

³ LOUREIRO CHAVES, C. G. Processo criativo e composição musical: proposta para uma crítica genética em música. **Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição**, Porto Alegre: Pontificia Universidade católica do Rio Grande, 2012, p. 241.

⁴ LUKÁCS, G. **No lo saben, pero lo hacen. Textos sobre cine y estética de György Lukács**. Madrid: Plaza y Valdés, 2019, p.74.

film. Parafraseando el *antetexto* que Jean-Bellemin Noël despliega en *Le texte et l'avant-texte*⁵ para la crítica genética en la literatura, podríamos pensar en una *ante película*, la cual deja sus huellas en los *documentos de proceso*⁶ de las tres partes de la creación filmica, o, lo que llamaremos, las tres *escrituras* del guión: preproducción, producción y postproducción.

Si nos centramos en el estudio de *lo posible* de la obra en marcha, en la búsqueda de una *estética del movimiento creador*⁷ y en la potencia de múltiples mundos posibles

el artista va planteando hipótesis y las prueba continuamente. Como consecuencia, en muchos momentos, hay diferentes posibilidades coincidiendo en la misma obra o bajo el mismo techo. Se convive con diferentes posibles obras: creaciones en permanente proceso⁸.

Surgiendo como un estudio de la obra en curso, donde los gestos inacabados toman el protagonismo, la estética de lo inacabado que Cecilia Salles presenta en su texto de 1998⁹ se puede aplicar de forma fértil a *¡Qué viva México!*. En este sentido, a través de la crítica genética y desde la experiencia creativa literaria, enfocamos nuestra atención en los *antetextos* que los dibujos representan para este caso de estudio.

De acuerdo con Noël Burch,¹⁰ al referirse al material que no se había utilizado en los montajes de *¡Qué viva México!*, planteamos que en estos descartes se puede apreciar cómo el director letón se conducía en su planificación desde un planteamiento de rodaje principal, que él denomina material «real». Luego existía “un segundo material, filmico, extraordinariamente amplio: agotaba todos los ángulos y todos los objetivos posibles en torno a ese fragmento de «azar»”¹¹. Desde el conocimiento de este método de rodaje y montaje, nos apoyaremos en los dibujos que Eisenstein realizó como referencia creativa.

El dibujo y las referencias de Eisenstein

Desde su adolescencia, Eisenstein había sido un apasionado del dibujo. Aunque no practicó ni profundizó en ningún arte gráfico en particular, trabajó utilizando la obra de los grandes pintores y caricaturistas de la época como modelo. Gran parte de su inspiración provino del trabajo de Honoré Daumier, un caricaturista francés del siglo XIX que, mediante sus dibujos, se burló de la burguesía y de su mentalidad tradicionalista y conservadora. Con el florecimiento de la vanguardia europea (rusa, francesa y alemana), Eisenstein construyó su propio estilo expresivo, irónico y simbólico, el cual usará entre 1921 y 1924 en el teatro. Eisenstein trabajó en diferentes representaciones como director, escenógrafo y figurinista. Fue a partir de estas experiencias que comenzó a usar

⁵ VAUTHIER B. ¿Crítica textual? ¿Critique génétique? ¿Filología d'autore? Edición de manuscritos hispánicos contemporáneos e hispanismo (inter)nacional. In: **Lo que los archivos cuentan/ 2**. Montevideo: Departamento de la Biblioteca Nacional de Uruguay, 2013, p. 26.

⁶ SALLES, C. **Gesto inacabado. Processo de criação artística**. Sao Paulo: PAPESP y Annablume, 1998, p.17.

⁷ Ibidem, p. 25.

⁸ Ibidem, p. 26.

⁹ Ibidem.

¹⁰ BURCH, N. **Praxis del cine**. Madrid: Fundamentos, 1998.

¹¹ Ibidem, p. 120.

el dibujo de una manera más funcional, y, cuando se trasladó del teatro al cine, el artista deseaba traducir sus imágenes en movimiento en una concreción que las hiciera más dinámicas.

Durante algunos años se dedicó por completo al séptimo arte. La alegría del descubrimiento de esta experiencia estética fue tan grande que el artista se olvidó por completo por su afecto al dibujo, con lo que coincidirá que entre 1924 y 1932, durante este abandono, hará sus películas más reconocidas. Cuando, en 1932, filmó *¡Qué viva México!*, reanuda también la práctica del dibujo, esta vez inspirándose en el arte mural mexicano de Orozco, Siqueiros y Rivera, a su vez influido por el antiguo arte de los mayas.

Las referencias cinematográficas de Eisenstein para esta película eran *Hojas del libro de Satán* (1921) de Carl Dreyer y *Las tres luces* (1921) de Fritz Lang¹², adaptadas a la historia de México. Quería hacer un arte monumental, reflejar en una película el significado de México, por eso se sentía tan identificado con el muralismo mexicano y su idea de montaje. Al igual que los trabajos de Rivera, él veía la pantalla como un muro en el que se pintaba con la imagen en movimiento, un fresco cinematográfico, “una épica revolucionaria liberada del exotismo de Hollywood”¹³.

Esto deja el rastro del proceso creativo que se pensaba llevar en el montaje, ya que la estructura de la película se basaría en capítulos breves que mostrarían “un periodo concreto en una región diferente del país. Cada episodio estaría dedicado a un artista mexicano, desde Posada a Orozco”¹⁴.

Del guión a los diferentes montajes: etapas de ¡Qué viva México!

Después de un primer visionado del material del rodaje de *¡Qué viva México!*, nos damos cuenta de que el proceso creativo de esta película se iba a supeditar a un mundo de posibilidades que daría la reelaboración del guión tras el rodaje.

En 1930, tras irse a trabajar a Hollywood, Eisenstein rompió contrato con la *Paramount* para marcharse a México. Allí, entre 1931 y enero de 1932, rodó 30.000 metros de película, que iban mandándose a EE.UU. conforme se rodaban. Cuando el director letón quiso entrar en el país se lo prohibieron y no pudo acceder al material. Entre los múltiples textos que hablan de los posibles paraderos del material rodado, citamos:

Los negativos fueron subastados y la *Metro Goldwyn* adquirió una parte para utilizarla en *¡Viva Villa!*, otra cayó en las manos de Sol Lesser, que las unió y presentó con el título de *Tormenta sobre Méjico*. Con el resto Mary Seaton, amiga ferviente de Eisenstein, hizo un montaje, *Time in the sun*¹⁵.

Aunque la película fue cambiando en sus planteamientos, a partir de un estudio del guión, podemos ver cómo se habían especificado los siguientes capítulos:

- *Prólogo*, donde a partir de un entierro se conecta al espectador con el pasado de los dioses a través de la piedra;

¹² BORDWELL, D. **El cine de Eisenstein**. Barcelona: Paidós, 1999, p. 237.

¹³ Ibidem, p. 295.

¹⁴ Ibidem, p. 40-41.

¹⁵ JEANNE, R.; FORD, Ch. **Historia ilustrada del cine (2) El cine sonoro**. Madrid: Alianza, 1995, p. 216-217.

- *Sandunga*, representación de Tehuantepec y del matrimonio;
- *Fiesta*, representación de la liturgia taurina;
- *Maguey*, una historia sobre explotación de peones en una hacienda;
- *Soldadera*, que contaba la revolución mexicana a través de la vida de una mujer;
- *Epílogo*, que desarrollaba «El día de los muertos».

Esta es la guía que pretendió seguir Alexandrov en el montaje que realizó en 1979, alejándose muchas veces del espíritu inicial de la película pensada por Eisenstein.

De acuerdo con Bordwell¹⁶, Upton Sinclair y Sol Lesser se quedarán con el material para montar dos cortos: uno con el capítulo del Maguey, *Tormenta sobre México* —distribuido en EE.UU. durante 1934—, y otro titulado *El día de los muertos*.

En este sentido, el tratamiento del material rodado para *¡Qué viva México!* que realizó Jay Leyda, cineasta e historiador estadounidense, puede parecer más justo. Previamente al montaje de Aleksandrov, en 1955 Leyda tuvo acceso a la película que no se había utilizado en los montajes anteriores. Por haber sido alumno de Eisenstein, Leyda decidió colocar las tomas tal como venían en las latas, sin manipularlas, con el fin de presentar el material como había sido concebido.

El resultado de esa labor es un film que dura más de cuatro horas; su título exacto es *Estudio para el film mexicano de Eisenstein*, pero también puede llamarse más brevemente: *Proyecto mejicano*.¹⁷

Viendo este material podemos asistir a lo que Sadoul catalogó de:

Drama de la creación, abreviado por las posibilidades propias del cine para condensar el tiempo y la acción. Como si viera uno al joven Miguel Ángel, primero ante un bloque, y después, con los golpes asestados al mármol, en el momento de terminar su David.¹⁸

En 2013 fue proyectada por el Día Mundial del Patrimonio Audiovisual en la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) con el nombre de *Película mexicana de Eisenstein. Episodios para estudio parte I y II*.

De acuerdo con Sadoul (1958)¹⁹, Leyda inaugura un nuevo género, el cual permite adentrarse en “los secretos” de los gestos creativos, ya que las tomas del material rodado no utilizado reflejan el camino de elección, dejando al mismo tiempo un rastro del gesto creativo. Podemos suponer que la decisión de Alexandrov es explicada por una carta de 1957, escrita conjuntamente con el director de fotografía Eduard Tissé, en la cual cuenta su intención de dar a la película un «valor actual».²⁰ La intención se puede transformar en pretensión

¹⁶ BORDWELL, D. Op. Cit., p. 43.

¹⁷ ARISTARCO, G. **Historia de las teorías cinematográficas**. Barcelona: Lumen, 1968, p. 221.

¹⁸ Ibidem, p. 221.

¹⁹ Ibidem, p. 221.

²⁰ Ibidem, p. 222

cuando, en el montaje de 1979, el tono de la voz en off y la música generan una obra pegada a su tiempo, la cual puede perder el carácter universal que pretendía.

¡*Qué viva México!* para Eisenstein supone una nueva forma de rodar, entre otras cosas porque estaba fuera de la Unión Soviética y, además, el tema le va a brindar la posibilidad de hacer la obra monumental que tanto estaba esperando. En ella, en palabras de Deleuze, va a poder “alcanzar Eisenstein un libre desarrollo de las representaciones teatrales y plásticas que reflejan la idea de la vida y de la muerte en México, uniendo las escenas y los frescos, las esculturas y las dramaturgias, las pirámides y los dioses”.²¹

Estrenada en 1979, después de más de tres décadas de la muerte de Eisenstein, el mismo Alexandrov explicaba, apareciendo en la película, que para su montaje se basó en los artículos, los dibujos y el guión del director. Estos materiales resultan de interés, ya que Eisenstein proponía una idea de *obra en curso*. Como el propio autor explicaba, su método consistía en que dibujaba y escribía en cualquier sitio las imágenes que se le ocurrían para sus películas. Cuando sus films cristalizaban en una obra final, el director decía:

El sueño se vuelve realidad. Ya no es pluma, lápiz, cuadernos, borradores en sobres, en el reverso de telegramas, en anuncios, invitaciones —todos cubiertos por completo con bosquejos y notas— lo que uno tiene enfrente.²²

Sus bocetos muestran claramente este trabajo de documentación sobre la cultura y el pueblo mexicano. Por otro lado, fue gracias al inmenso trabajo de campo, en una labor antropológica, que el cineasta reanudó su trabajo en el dibujo, siendo este una ayuda fundamental en su proceso creativo cinematográfico. Así, las pinturas mexicanas inspiraron los dibujos que, en muchos casos, hacen emerger su trabajo de campo como un estudio formal del encuadre. Las secuencias que provienen de esta investigación pictórica sobre los usos y costumbres de los mexicanos muestran una tendencia *etnoficcional* que, a lo largo de los años 30 del siglo pasado, ha recorrido el cine europeo y más allá. De este modo, el estudio pictórico se mezcla, en los dibujos del director, con la profundización en la cultura y en la vida popular mexicana.



²¹ DELEUZE, G. **La imagen movimiento**. Brcelona: Paidos, 2018, p. 257.

²² EISENSTEIN, S. **La forma del cine**. México D.F.: Siglo XXI, 1998, p. 240.



En este caso, podríamos preguntarnos, ¿es la funcionalidad de dibujar un enemigo o no del arte? Además de su funcionalidad específica, ¿puede el esbozo de un diseño de vestuario considerarse una obra de arte? El propio Eisenstein comentó que, en una primera fase de estudio del encuadre, una de las grandes ventajas es el poder gráfico y visual del diseño de los decorados y vestuarios. El director letón había entendido que la creación filmica era una experiencia artística con las relaciones humanas proyectadas en una pantalla. Al poner su foco sobre el encuadre y en el choque entre tiempo y espacio, su cine tenía un nuevo enfoque cualitativo que no se basaba en la *mise-en-scène* francesa, sino en la “puesta en cuadro” que ha de entenderse no solo como la disposición dentro de la toma, sino también como la correlación de las tomas entre sí, convirtiéndose en una nueva pasión: el montaje”.²³

Eduard Tissé, su director de fotografía, hizo un trabajo minucioso, por ejemplo, en una toma del capítulo «Fiesta» del montaje de Alexandrov, que muestra la complejidad de la liturgia del torero para vestirse, donde un fajín atraviesa toda la pantalla en perspectiva, provocando un efecto de profundidad y distancia mientras se enrolla el torero en él.

²³ Idem, *Memorias Inmorales 1*. México D. F.: S. XXI, 1988, p. 51.



4. ¡Qué viva México! en la versión de Alexandrov

Uno de los elementos que alejan el montaje de Alexandrov de las ideas de Eisenstein es intentar ser narrativo. En muchas ocasiones se aleja de lo que ya pretendió el director letón desde sus inicios en el cine, con *El acorazado Potemkin* (1925) o *La huelga* (1924), y que quería repetir también en esta película, es decir, dirigirse hacia un “cine sin argumento”²⁴, monumental, una “escenografía sin relato”²⁵. Esta idea ya estaba plasmada en el primer bosquejo del film que mandó Eisenstein a Upton Sinclair, y donde ya se adivinaba esta intención. De hecho, quería que el símbolo de la película fuera el *sarape*, porque creía ver en él la representación de México, ya que “igualmente listadas y de violentos contrastes son las culturas de México, que marchan juntas y, al mismo tiempo, media un abismo de siglos entre ellas”²⁶. En este *boceto* inicial ya aparecían dentro de la estructura el prólogo y el epílogo sobre la muerte, además estaban prefigurados el capítulo del casamiento y el del Maguey.

Como acabamos de ver en el parágrafo 2, los dibujos y los encuadres de Eisenstein tienen una clara influencia pictórica, cinematográfica y de consecuencia rítmica también. Por el contrario, al practicar un montaje concreto, Alexandrov parece no respetar las ideas de Eisenstein. Cuando, por ejemplo, vuelve a mostrarse a él mismo en la película, en medio del metraje, para explicar la parte sobre la revolución mexicana que faltó por rodar, parece alejarnos todavía más del aspecto de una obra terminada, acercándose a una especie de *making-off*.

²⁴ BORDWELL, D. Op. Cit., p. 64.

²⁵ GONZÁLEZ REQUENA, J. **S. M. Eisenstein**. Madrid: Cátedra, 1992, p. 239.

²⁶ EISENSTEIN, S. **El sentido del cine**. México D.F.: Siglo XXI, 1997, p. 189.

Tanto la elección de la música como la voz en off alejan el montaje de Alexandrov de las intenciones del director letón, con lo cual no consideramos a esta película la obra de Eisenstein. Por un lado, Eisenstein había manifestado un interés estético por los objetos, sus encuadres y montajes, al fin de provocar el efecto expresivo deseado. La filmación se convierte en una práctica precisa: “filme las botas de tal manera que resulte una imagen impresionante, como si no fuera a filmar más que esa...”²⁷, escribe el director. De hecho, los objetos y los cuerpos se comportan como los materiales en relación que conforman el encuadre. Así, en palabras del director:

Un objeto debe ser *escogido* de tal manera, enfocado de tal modo y colocado dentro del cuadro con tal finalidad que, aparte de la imagen, nazca un complejo de asociaciones que refuercen la carga semántico-emocional del pasaje. Así se crea el dramatismo de la toma. De este modo el drama se entreteteje con la textura de la obra.²⁸

Es interesante fijarse cómo la música se despegaba de las imágenes, por ejemplo, en uno de los pasajes, el cual podríamos señalar como uno de los más desafortunados, en ese intento de Alexandrov de plasmar el gesto creativo de Eisenstein. En la secuencia de los amantes en la hamaca, la música se convierte en un intento de evocar, a través también de dos pájaros, su relación sexual antes de aparecer el título *Sandunga*, olvidando la carga semántico-emocional que tanto preocupaba a Eisenstein y volcándose en la explicitud. Es muy propio/definitorio del estilo de Eisenstein el intento de/la tentativa de hacer rimas visuales, que sirven como transiciones y que además se convierten en ideas. Es el caso, por ejemplo, aquí sí seguido por Alexandrov, del paso del hombre meciéndose en una hamaca al collar deseado por la casamentera.

También podemos recorrer sus pretensiones de poner en contacto el presente y el pasado precolombino tanto a través del encuadre como del choque de estos.

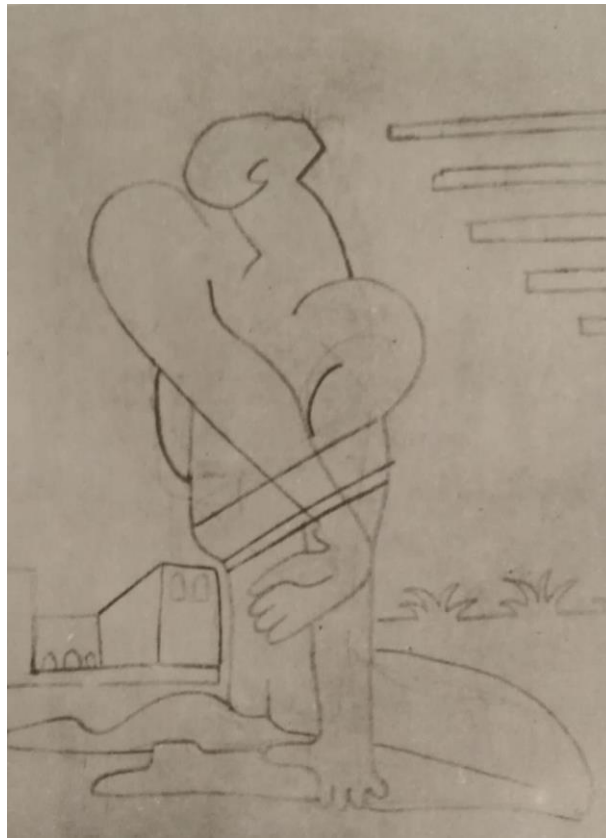


²⁷ EISENSTEIN, S. Citado en DELEUZE, G. **La imagen movimiento**. Barcelona: Paidós, 2018, p. 252.

²⁸ Idem, **Memorias Inmorales 1**. México D. F.: S. XXI, 1988, p. 56.

“El «objeto» debe entenderse en un sentido amplio. No solo se trata de las cosas, sino en igual medida de los objetos como pasiones (gente, modelos, artistas...)”²⁹. Eisenstein pone de nombre Sebastián al protagonista del capítulo titulado «Maguey», un peón que será sacrificado de una forma brutal, será enterrado y después pisoteado por los caballos.

En el uso del cuerpo, podemos ver en la iconografía de San Sebastián uno de los ejemplos recogidos de la pintura y que también estaba desde el origen del proyecto. Aquí el gesto creador se hace cargo de un texto recurrente, en este caso el relato religioso, que permite hacer emerger los significados que esta mitología adopta simbólicamente en la sociedad. Esta idea del uso de San Sebastián y su iconografía religiosa ya estaba reflejada en un dibujo del propio director, donde ya aparecía el personaje en posición de sacrificio.



Eisenstein modifica el sacrificio, uno pisoteado y el otro sesteado, pero el gesto y el motivo de la injusticia les une a través del encuadre. Notamos cómo esta secuencia revela también una relación visual muy fuerte entre las pinturas a carácter religioso —El Greco, Rubens o Botticelli, por ejemplo— y los encuadres elegidos para la película. Al final de la escena podemos reconocer el retrato de una piedad, dejándonos el gesto creativo que sigue una tradición artística, la pictórica en este caso, para mostrar su rastro creativo construyendo un nuevo relato.

²⁹ Ibidem, p. 56.

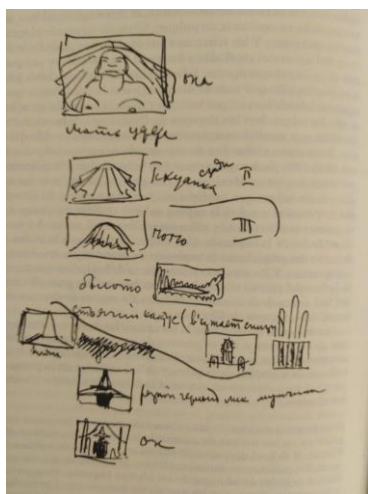




De acuerdo con Esposito, el cuerpo aquí enseñado es:

El lugar sensible donde las cosas parecen interactuar con las personas, hasta el punto de devenir una suerte de prolongación simbólica y material de ellas.³⁰

Es este un ejemplo de cómo el cuerpo se torna elemento emocional, materia del cine. En consecuencia, un hallazgo que nos parece especialmente interesante es un dibujo que acompaña unas indicaciones y que marca una transición entre dos bloques que en el montaje final acabaron separados: nos referimos a un “desarrollo del pasaje de transición anotado en el guión, entre el matriarcado tropical lujurioso de Tehuantepec y el paisaje rudo y viril de la meseta, al pie del Popocatepetl”³¹. Vemos en los planos que aparecen en el montaje de Alexandrov que se podía haber mantenido esta estructura, por lo tanto, Eisenstein tuvo en cuenta este esquema a la hora de rodar los planos en México. Además, sigue manteniendo en el material las rimas visuales, que en muchos casos tienen a Popocatepetl como fondo observador.



³⁰ ESPOSITO, R. **Las personas y las cosas**. Madrid: Katz, 2016, P. 6.

³¹ Idem, **Memorias Inmorales 1**. México D. F.: S. XXI, 1988, p. 190.



5. Conclusiones

Los bocetos y los dibujos son los materiales del proceso de creación que Eisenstein eligió utilizar para materializar los encuadres de la película. Los dibujos hacen parte de una crítica genética fundada en un concepto de estética de lo inacabado como conexión directa con el montaje y el trabajo del director. Nos parece interesante ver este regreso al dibujo de Eisenstein como un proceso de aproximación a un tipo de cine que podemos ver prefigurado en los documentos de proceso: un cine como obra de arte total.

Quando comienza la preproducción de *¡Que viva México!*, Eisenstein parece estar muy lejos de las teorías primitivas de la edición y el "cine intelectual". A partir de la década de 1930, el director adquirió una tendencia a profundizar en las relaciones entre los diversos elementos de la composición cinematográfica: desde la imagen hasta la edición, desde la actuación hasta la escenografía, desde los diálogos hasta la música. Un nuevo concepto de espectáculo total para la participación total del espectador que se acerca al concepto wagneriano de "obra de arte total".³²

³² RONDOLINO, G., **Storia del cinema. Nuova edizione.** Torino: Utet librería, 2000, p. 193

Por lo tanto, el estudio de los encuadres directamente relacionados con los bocetos se vuelve una forma de creación diferente, casi un marco en el cine como arte total. Eisenstein rellena la pantalla con relaciones entre objetos, ya organizados en las imágenes que va bocetando previamente.

[Eisenstein] Era consciente de la presencia de objetos en la decoración de las películas y de la importancia que tienen para influir en la percepción del espectador según los propósitos del cineasta. (cineasta y no director) comenta que “una de las ventajas de estudiar escenarios de diseño y cinematográficos es que pueden presentarse gráficamente”. Entonces decía “Siempre empiezo con esto”.³³

Desde la crítica genética, conseguimos ver *¡Qué viva México!* como el gesto a descubrir del autor, un trazo no concluido que se materializa en la obra de montaje de Alexandrov. Ahondando en el proceso creativo, como plantea Salles,³⁴ con la materialidad del proceso se comprende mejor el sentido artístico de la obra, en este caso la “catedral inconclusa”.³⁵

La intención de este trabajo en curso de Eisenstein se entiende desde la aproximación a los apuntes, los dibujos y las reflexiones escritas del autor. Haciendo historia del proceso creativo de esta película descubrimos que el dibujo y el boceto son elementos que guían las prácticas de Eisenstein y nos hace pensar en la obra global que tenía entre manos. Los fragmentos de la película, que hemos relacionado con los rastros del gesto artístico de Eisenstein, nos muestran un método que parte del estudio (historia de México), la observación (bocetos de la realidad), la inspiración (anotación espontánea), la planificación (ordenamiento y referencias), la sorpresa (rodaje) y la precisión del montaje. Esta estructura creativa diseña lo que Eisenstein entendía como una obra monumental. Aquí, desde el estudio de una película inacabada, debemos tomar como punto de partida fundamental, y esto hace especial la elección de esta película, la *estética de lo inacabado*.

La atención hacia los gestos aproximativos que han desplegado otros autores sobre el material de Eisenstein, permite confrontar miradas de contexto y separar presupuestos creativos: Eisenstein y su fresco cinematográfico, la versión contemporánea de Alexandrov, la búsqueda por captar el gesto autoral en la propuesta artística de Leyda.

Lo inacabado tiene un valor dinámico, en la medida que genera ese proceso aproximativo en la construcción de una obra específica y genera otras obras en una cadena infinita.³⁶

Se contrasta, así, la visión creativa de Eisenstein con las opciones efectivas, de tal manera que permite dar la opción al lector de hacerse cargo de una interpretación del material de *¡Qué viva México!*. Apelamos, como escribe Alain Bergala, a un “análisis de creación”³⁷ que permita al lector seguir los trazos del gesto creativo.

³³ RAMPAZZO GAMBARATO, R., **Methodology for Film Analysis: The Role of Objects in Films**, *Revista Fronteiras – estudos midiáticos*, May/August 2010, p. 107

³⁴ SALLES, C. Op. Cit., p. 12

³⁵ ARISTARCO, G. Op. Cit., p. 221

³⁶ SALLES, C. Op. Cit., p. 78

³⁷ BERGALA, A. **La hipótesis del cine**. Barcelona: Laertes, 2007, p. 125.

Este debate sobre el acto creador permite, como se plantea en la crítica genética, abrir la investigación para poder estudiar otras obras cinematográficas desde los materiales que dejan la preproducción, la producción y la postproducción. Ver el paso del guión y notas de Eisenstein a una obra final, nos da la clave para un análisis nuevo de otras cinematografías y sus contextos. Por ejemplo, como expone Salles,³⁸ la de Fellini, cuyos dibujos formaban parte también de una especie de *antepelícula*, o la de Godard, la cual podemos recorrer en sus escritos.

En el cine los bocetos sirven para el trabajo con otras áreas, los cuales interpretan estos para dar opciones, de la misma manera que los diferentes departamentos también muestran sus propuestas. Así estos documentos de proceso revelan que “en el proceso de creación, como proceso de experimentación en el tiempo, se muestra (...) una permanente y vasta aprehensión de conocimiento”.³⁹

Referencias bibliográficas:

- ARISTARCO, G. **Historia de las teorías cinematográficas**. Barcelona: Lumen, 1968
- BERGALA, A. **La hipótesis del cine**. Barcelona: Laertes, 2007.
- BORDWELL, D. **El cine de Eisenstein**. Barcelona: Paidós, 1999.
- BURCH, N. **Praxis del cine**. Madrid: Fundamentos, 1998.
- DELEUZE, G. **La imagen movimiento**. Brcelona: Paidos, 2018
- EISENSTEIN, S. **Memorias Inmorales 1**. México D. F.: S. XXI, 1988.
- **Selected Works. Vol. II: Towards a Theory of Montage**. London, British Film Institute, 1991
- **El sentido del cine**. México D.F.: Siglo XXI, 1997.
- **La forma del cine**. México D.F.: Siglo XXI, 1998.
- ESPOSITO, R. **Las personas y las cosas**. Madrid: Katz, 2016.
- FOUCAULT, M. **Tecnologías del yo**. Barcelona: Paidós, 2012.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. **S. M. Eisenstein**. Madrid: Cátedra, 1992.
- JEANNE, R.; FORD, Ch. **Historia ilustrada del cine (2) El cine sonoro**. Madrid: Alianza, 1995.
- LOUREIRO CHAVES, C. G. **Processo criativo e composição musical: proposta para uma crítica genética em música**. **Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição**, Porto Alegre: Pontificia Universidade católica do Río Grande, 2012.
- LUKÁCS, G. **No lo saben, pero lo hacen. Textos sobre cine y estética de György Lukács**. Madrid: Plaza y Valdés, 2019.
- RAMPAZZO GAMBARATO, R., **Methodology for Film Analysis: The Role of Objects in Films**, *Revista Fronteiras – estudos midiáticos*, May/August 2010
- RONDOLINO, G., **Storia del cinema. Nuova edizione**. Torino: Utet librería, 2000.
- SALLES, C. **Gesto inacabado. Processo de criação artística**. Sao Paulo: PAPESP y Annablume, 1998.
- VAUTHIER B. *¿Crítica textual? ¿Critique génétique? ¿Filología d'autore?* Edición de manuscritos hispánicos

³⁸ SALLES, C. Op. Cit., p. 116

³⁹ Ibidem, p. 156

contemporáneos e hispanismo (inter)nacional. In: **Lo que los archivos cuentan. Nº 2.** Montevideo: Departamento de la Biblioteca Nacional de Uruguay, 2013.

Recebido em: 28 de março de 2020

Aceito em: 24 de outubro de 2020