



El poema documental según Victoria Ocampo y Sergei Eisenstein

The documentary poem according to Victoria Ocampo and Sergei Eisenstein

DAVID OUBIÑA

Universidad de Buenos Aires (Argentina)
doubinia@retina.ar

Recibido: 22 de junio de 2024

Aceptado: 22 de septiembre de 2024

Publicación online: 26 de diciembre de 2024

RESUMEN:

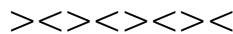
Victoria Ocampo y Sergei Eisenstein se conocen en Nueva York, en 1930. Ella le propone viajar a la Argentina para realizar un “poema documental sobre la pampa”. Aunque conoce *El acorazado Potemkin*, Ocampo no piensa en los films de Eisenstein sino que, en realidad, tiene en mente un tipo de películas muy diferente, como las que realiza Robert Flaherty. Sin embargo, el proyecto no llega a realizarse y el cineasta decide filmar *Que viva México!* El accidentado rodaje de esta película es un punto de giro en la obra de Eisenstein: por un lado, su concepción visual es diferente a la de sus películas anteriores y, por otro lado, la experiencia latinoamericana dejará huellas notorias en los textos y los films tardíos del director. Este artículo indaga sobre una posible influencia del *poema documental* propuesto por Ocampo en la concepción de *Que viva México!*

PALABRAS CLAVE: Victoria Ocampo, Sergei Eisenstein, Robert Flaherty, poema documental, *Que viva México!*

ABSTRACT:

Victoria Ocampo and Sergei Eisenstein meet in New York in 1930. She proposes him to travel to Argentina to shoot a “documentary poem about the pampas”. Although Ocampo is familiar with Eisenstein’s *Battleship Potemkin*, she isn’t thinking about Eisenstein’s films; rather, she has in mind a very different type of film, similar to those made by Robert Flaherty. However, the project will never materialize and the filmmaker decides to film *Que viva México!* The tumultuous shooting of this film marks a turning point in Eisenstein’s work: on one hand, its visual conception is different from his previous pictures, and on the other hand, the Latin American experience will leave significant traces in the texts and later films of the director. This article explores a possible influence of the *documentary poem* proposed by Ocampo on the conception of *Que viva México!*

KEYWORDS: Victoria Ocampo, Sergei Eisenstein, Robert Flaherty, documentary poem, *Que viva México!*



1. Introducción

En Nueva York, en 1930, la mecenas argentina Victoria Ocampo conoce al cineasta soviético Sergei Eisenstein. Él está de paso porque va camino a Hollywood donde debe realizar un film contratado por Paramount Pictures; sin embargo, no abriga demasiadas esperanzas en el éxito de ese proyecto. Entonces, ella le propone viajar a la Argentina y realizar una película allí. En una carta enviada a su hermana Angélica durante esos días en Nueva York, señala:

Ya tenemos medio arreglado que después de su film de Hollywood (sale para Los Angeles y va a trabajar a Paramount) trataremos de que haga un film argentino, en Argentina, con temas argentinos, podría ser algo estupendo ¡y qué propaganda mundial nos haría un film de Eisenstein! Por supuesto que habría que elegir un tema bien nacional y mostrar mucho campo. (Ocampo, 1997, p. 42)¹

Ocampo ha viajado a Nueva York para discutir con su amigo Waldo Frank sobre la necesidad de una revista cultural; sin embargo, luego de la conversación con Eisenstein, parece desentenderse de la revista y se entusiasma con la película argentina:

Imaginaba una especie de poema documental de nuestra tierra, con su riqueza y su miseria, con su diversidad y con la monotonía oceánica de la pampa. Tenía la certidumbre de que el ojo de Eisenstein sabría percibir y traducir en la pantalla, en forma de un gran fresco viviente, la inmensidad del país y la lucha del hombre perdido en la vastedad de ese esplendor. (Ocampo, 1957, pp. 72-73)²

Poco después, cuando el proyecto con Paramount fracasa, el cineasta le envía un telegrama a la mecenas para reactivar la posibilidad de realizar el film sobre la pampa. Pero ella no consigue reunir el dinero entre sus amigos aristócratas y, finalmente, Eisenstein viajará a México. Ocampo volverá a su proyecto de la revista que aparecerá en 1931 bajo el nombre *Sur* y que durante décadas se convertirá en la publicación más importante de Latinoamérica. La accidentada historia del film *Que viva México!* (Sergei Eisenstein, 1931) y de sus catastróficas consecuencias para la carrera de Eisenstein son ampliamente conocidas.

La bibliografía sobre el cineasta suele desatender este encuentro con Ocampo. Se asume que la decisión de ir a filmar en México fue una solución inesperada, como consecuencia directa de los problemas que surgieron en su relación con Paramount; pero Eisenstein ya había anticipado esos conflictos en sus conversaciones con Ocampo, bastante antes de llegar a Hollywood. De allí se desprende, también, que su primera opción fue Buenos Aires y que decidió viajar a México porque no se pudo garantizar el dinero para realizar el proyecto en la Argentina

Este artículo intenta definir la noción de *poema documental* tal como lo entiende Victoria Ocampo y se interroga sobre la influencia que pudo haber tenido en la concepción de *Que viva México!*

¹ Pocos días después, mientras viaja de regreso a Buenos Aires, reafirma esa idea en una carta a la condesa Cuevas de Vera. Le dice, como en voz baja: “Entre paréntesis, hemos hablado con Eisenstein de hacer una película en la Argentina (es un secreto por el momento, antes él tiene que terminar su contrato en Hollywood). En todo caso... Eisenstein se siente muy tentado por mi propuesta” (Ortega y Gasset y Ocampo, 2023, p. 248).

² Ocampo usa un tipo de razonamiento similar (donde la noción de lo poético aparece como un sinónimo de belleza alcanzada por los medios del arte) para caracterizar la obra de Le Corbusier, a quien llama “el poeta de la arquitectura” (1967, p. 138).

2. ¿Qué es un poema documental?

Ocampo ha dicho: “poema documental”. Pero ¿qué es un poema documental? La vinculación entre poesía y cine no debería resultar extraña. Muy tempranamente, frente a la forma narrativa que impusieron los films de Griffith, las vanguardias buscaron otros modelos en la música, la danza y, sobre todo, la poesía. De Luis Buñuel a René Clair o Germaine Dulac, el cine vanguardista confronta el despliegue novelesco con la intensidad lírica. Para Jean Cocteau, las películas debían “dar forma plástica al lenguaje de los poetas” y, para Jean Epstein, “el cine es el medio más poderoso de la poesía”. En esos años, León Moussinac utiliza justamente el término “poème cinégraphique” para referirse a los films del propio Epstein. En un sentido amplio y difuso, la noción de poesía aplicada al cine supone tomar distancia del ejercicio de contar historias para entregarse a una experimentación no argumental, a los juegos de una lógica de asociaciones y a una racionalidad polisémica.

En noviembre de 1929, unos meses antes del encuentro entre Ocampo y Eisenstein, Benjamin Fondane había publicado un breve texto sobre “El poema cinematográfico” en la revista *La vida literaria*. En una línea de argumentación vanguardista, Fondane caracteriza el cine-poema como “una crítica lírica del hombre” y, en ese sentido,

rechaza ser una copia más o menos fiel de la realidad, rechaza traducir los accidentes, ya que lo esencial queda por decirse, lo esencial, es decir, el hombre a través de lo real, el hombre que modifica lo real a su gusto, dejándose modificar violentamente por él [...] Se trata de comprender que el universo está compuesto de fuerzas totalmente oscuras para nosotros, que se necesita, para comprender, renunciar a querer comprender a todo trance. (1929b, p. 7)

Así, el poema cinematográfico (o el cine entendido como poesía) busca una nueva lógica que puede resultar extraña sólo porque todavía se la ignora y debe ser aprendida. “El hombre – concluye Fondane– es un animal que la poesía crea y la poesía destruye” (1929b, p. 7).³ Sin duda, Ocampo conocía el texto de Fondane. Por diversos motivos, ese número de la revista editada por Samuel Glusberg la interpelaba particularmente: la nota principal de ese mes era una de las conferencias de Waldo Frank en Buenos Aires y, además del pequeño ensayo sobre “El poema cinematográfico”, había un artículo de Pierre Audrá sobre “La nueva arquitectura” ilustrado con una gran foto de la casa de Victoria en Palermo chico.⁴

De todos modos, Victoria Ocampo no necesitaba leer *La vida literaria* para conocer las ideas de su amigo Fondane a propósito del cine y la poesía: seguramente habían conversado sobre eso cuando se conocieron en París, en la casa de León Chestov. Fue ella la que promovió su visita a Buenos Aires para mostrar un programa sobre films de vanguardia y el texto de esa presentación para el cine club de Amigos del Arte ya había aparecido en la revista *Síntesis* poco antes de que Glusberg publicara “El poema cinematográfico”.⁵ Pero más allá de cierta

³ El primer artículo que Fondane publica poco después de llegar a Francia es un texto sobre la película *Entreacte* (*Entr'acte*, René Clair, 1924) y allí señala: “Me gusta pensar que René Clair se convertirá en el Rimbaud del cine” (1984, p. 53).

⁴ El artículo de Pierre Audrá es una celebración de “la nueva arquitectura” que se apoya sobre la sencillez y el respeto a los materiales en su búsqueda hacia la armonía geométrica y el equilibrio abstracto: “El esfuerzo moderno tiene conciencia de sus fines estéticos; aprecia y conserva de la tradición las ideas de un valor humano eterno, pero no vacila en cambiar de formas, propias de sensibilidades que no existen más” (Audrá, 1929, p. 3). La casa de Ocampo (que fue elogiada por Le Corbusier como ejemplo de arquitectura racionalista) no es mencionada en el texto, pero su fotografía es mostrada como un ejemplo acabado de los planteos de Audrá.

⁵ El texto de Fondane en revista *Síntesis* es “Presentación de films puros (Homenaje a Victoria Ocampo)” (1929a).

coincidencia en la denominación, es evidente que el *poema documental* no tiene más que un vínculo superficial con los protocolos de las vanguardias.

Las alusiones de Fondane, de Artaud o de Cocteau al universo poético recuperan cierta opacidad de la imagen que confronta con las convenciones de un cine que —ya en la década del 20— se ha decidido por un cauce lineal, narrativo y no metafórico. El temperamento de Ocampo es moderno, pero no vanguardista. No piensa en la ruptura, la experimentación, la provocación; lo que quiere es volver a encontrarse con un paisaje que le ha pertenecido desde siempre revitalizado ahora por una entonación nueva. En su poema documental, la pampa debería reconocerse con claridad, justamente porque estaría realzada por la imagen cinematográfica. Más que un artificio, una revelación: no es una pura invención sino una expansión lírica que permitiría apreciar mejor el espíritu del paisaje.

¿Pero, entonces, por qué piensa en Eisenstein para realizar el poema documental? Al fin y al cabo, él también es un vanguardista y su poética sigue un vector de agresión visual. *Cine-puño*: toda su teoría del montaje de atracciones se sostiene sobre el choque entre planos. Si hay una poesía de imágenes en Eisenstein se trata, en todo caso, de “un *lirismo documental*, histórico y político”, tal como señala Didi-Huberman que incluye al cineasta dentro de una secuencia de artistas responsables de “verdaderos *poemas de los pueblos*” y agrega en seguida que “*hace de la imagen un lugar de lo común*, allí donde reinaba el lugar común de las imágenes del pueblo” (Didi-Huberman, 2012, p. 163). El choque de montaje eisensteiniano crea un nuevo sentido que no existía antes de esa tensión dialéctica surgida entre dos planos.

El poema documental con el que Ocampo fantasea no debería crear una nueva imagen de la pampa sino que, al contrario, debería inmortalizar ese paisaje fijándolo en un reflejo idealizado por el recuerdo. Ni *poema vanguardista* ni *poema de los pueblos*, Ocampo piensa en una forma de realismo donde la imagen documental estaría realzada por una perspectiva dramática que debería celebrar la naturaleza.

3. Ocampo y Flaherty

Cuando Ocampo dice “poema documental” parece estar viendo un film de Flaherty, director a quien admira y a quien vuelve una y otra vez en diversos textos como modelo de cierto humanismo cinematográfico. ¿Había visto ya sus primeras películas al encontrarse con Eisenstein? Sin duda, ya que Flaherty era bien conocido en la Argentina. *Nanuk, el esquimal* (*Nanook of the North*, 1922) se había estrenado en Buenos Aires a comienzos de 1924 y se exhibió en varias oportunidades durante ese año y el siguiente. Fue un evento cinematográfico, ampliamente comentado en los ambientes cultos.⁶ *Moana* (*Moana: A Romance of the Golden Age*, 1925) se exhibió en el Cine Club de Buenos Aires en septiembre de 1930: Ocampo pudo verla allí o, muy probablemente, asistió a alguna de las proyecciones durante su viaje por Europa.

En la descripción del proyecto que le propone a Eisenstein, la vida del hombre en la pampa y su lucha por sobrevivir, abriéndose camino a través de una naturaleza a menudo hostil,

⁶ El éxito de la película de Flaherty en la Argentina fue tal que inspiró al meteorólogo y expedicionario Manuel Moneta a realizar un film de características similares, en las islas del Sur, para Cinematográfica Valle: *Entre los hielos de las islas Orcadas* (1928). Tal como señala Andrés Levinson, se generó una moda de películas sobre regiones heladas: ese mismo año se exhibieron *La tragedia en el Polo Norte*, *El paraíso nevado* y *La maravilla blanca*. Hubo, incluso, un sonado escándalo cuando, cinco días después del estreno del film de Moneta, Nacional Film anunció otra película con un título casi idéntico: *Entre los hielos de las Orcadas* (1928) (Levinson, 2011).

posee el mismo tono épico que los relatos sobre las tierras heladas de *Nanuk, el esquimal* y el mismo encanto romántico de las viñetas de *Moana*. Esos primeros films –escribe Frances Flaherty– tienen siempre el mismo tema: “El espíritu con el que estas gentes llegan a un acuerdo con su entorno” (1984, p. 9) y luego agrega que la vida del cineasta fue una búsqueda apasionada y tenaz “de una poesía natural, de una mayor conciencia sobre la verdad esencial de las cosas tal como son, una comunión más profunda con todo lo que existe” (1984, p. 60).⁷

Ese singular cruce entre el registro documental y el estilo poético es casi una invención de Flaherty en sus obras de los años 20. Y, en cualquier caso, la forma del *poema documental* se aplica mejor al cine etnográfico de Flaherty antes que a las películas de Eisenstein (al menos: las películas de Eisenstein anteriores a *Qué viva México!*). La primera vez que Grierson menciona el término “cine documental” lo hace, precisamente, en relación a los films de Flaherty: para identificar en ellos ese carácter testimonial que los diferencia de las películas de ficción construidas en un estudio. En una reseña temprana [1926], afirma que *Moana*

sólo podría haber sido producida por un hombre con una conciencia artística y un intenso sentimiento poético que, en este caso, encuentra su expresión a través del culto a la naturaleza. Por supuesto, *Moana*, al ser un relato visual de eventos en la vida diaria de un joven polinesio, tiene valor documental. Pero eso, creo yo, es secundario en comparación con el valor de su suave susurro que nos llega desde una isla bañada por un mar maravilloso, tan cálido como el aire templado. (1971, p. 25)

Es decir que, en el momento en que se acuña el término, la dimensión de lo documental y la dimensión de lo poético están asociadas. Sin embargo, muy pronto, Grierson toma distancia del método poético de Flaherty cuyo lirismo está alimentado con la fascinación por el exotismo, lo primitivo, lo remoto.

Mientras que a Flaherty le interesa el retrato íntimo de un grupo de personas en un entorno pre-moderno, a Grierson, en cambio, le preocupan los procesos sociales del mundo contemporáneo:

Un exponente documental exitoso no está en absoluto obligado a ir corriendo hasta los confines de la Tierra en busca de la antigua simplicidad y de las antiguas dignidades del hombre bajo el cielo. De hecho, si me permiten representar momentáneamente la posición contraria, espero que el neo-rousseauismo implícito en la obra de Flaherty muera con su propia excepcionalidad. Más allá de la teoría de los naturales, representa un escapismo, una mirada débil y distante, que –en manos menos hábiles– tiende hacia el sentimentalismo. (1976, p. 22)

En ese sentido, Grierson rescata la responsabilidad social del *documental realista* (que se ocupa de retratar la vida en las fábricas y en los barrios pobres de la ciudad) frente al encuadre poético del *documental romántico* entregado a una celebración del buen salvaje en su medio natural e intocado por la civilización. Lo que importa aquí es que, para bien o para mal, en un sentido celebratorio o crítico, ese lirismo de la mirada define el particular estilo de Flaherty: de Léon Moussinac a Walker Evans, pasando por Graham Greene, Jean Renoir o Basil Wright, todos los espectadores de la época reconocieron la habilidad del cineasta para capturar “la belleza dorada de los seres primitivos” (Grierson, 1971, p. 25). En este sentido, tal como afirma Michael Renov, “Robert Flaherty fue el primer poeta del cine documental, así como su etnógrafo itinerante” (2004, p. 82). Y Paul Rotha, que comparte con Grierson la

⁷ En todos los casos, cuando las citas provienen de la versión original de un texto, la traducción me pertenece.

admiración y las críticas, dice sobre *Nanuk, el esquimal*: “Robert Flaherty, un poeta con una nueva percepción visual, había producido y presentado en Broadway una de las primeras obras maestras de un nuevo medio que estaba revolucionando todas las formas de expresión” (1983, p. 48).

El cine de Flaherty ha estado siempre asociado a una mirada antropológica: de *Moana* se dijo que era “La viva imagen de *La rama dorada* de Frazer” (Flaherty, 1984, p. 34) y *Nanuk, el esquimal* fue considerada como el punto culminante de esa gran época del cine etnográfico durante los años 20 (Tobing Rony, 1996, p. 300). El propio Franz Boas le escribió a William Hays para celebrar la obra del cineasta y, a partir de eso, sugerir una posible colaboración entre Hollywood y los estudiosos de las ciencias sociales.⁸

4. Flaherty y Eisenstein

El estilo de Flaherty, dominado por un vehemente dramatismo, se apoya sobre la capacidad de la cámara para revelar la potencia deslumbrante y cruel de la naturaleza. En ese sentido, resulta particularmente apropiado para retratar, por ejemplo, la árida existencia de los habitantes del Atlántico Norte. Para la sensibilidad romántica del siglo XIX (y todavía a comienzos del siglo XX), el paisaje marítimo de Irlanda conservaba los atributos de una era pre-industrial. Si Irlanda era la periferia de Europa, entonces las islas de Arán aparecían como la periferia de la periferia: un entorno casi anacrónico, de idílica belleza y dominado por la violencia magnífica de las fuerzas telúricas. Ese escenario, donde lo bucólico y lo alucinante pueden convivir dentro de un mismo encuadre, se presenta como un sitio perfecto para encarnar los postulados estéticos del irlandés Edmund Burke sobre la belleza y lo sublime. En esa confrontación se recorta la transitoriedad de la vida humana frente a la infinitud avasallante de la naturaleza.

Pero lo notable es que, en Flaherty, ese juego de contrastes y tensiones compone una mirada cándida sobre los isleños o los esquimales:

Nanuk –dijo el cineasta– es la historia de un hombre que vive en un lugar donde ningún otro tipo de personas querría vivir. El clima es un tirano, es el protagonista natural de la película. Es un país dramático y tiene ingredientes dramáticos en él: nieve, viento, hielo y hambruna [...] Estas personas, con menos recursos que cualquier otro pueblo en la tierra, son las personas más felices que he conocido. (citado en Rotha, 1983, pp. 36-37)

Así como fueron ampliamente celebrados, estos films también fueron cuestionados, en su momento, porque promovían una romantización de las precarias condiciones de vida de los hombres primitivos.⁹ Si eso es cierto, entonces, la apelación a lo sublime oculta los motivos reales de la pobreza y las inhumanas condiciones laborales: lo que escapa a esa mirada (o lo que esa mirada acaba por ocultar) son

⁸ Sin embargo, Flaherty también fue criticado, precisamente, por el escaso rigor antropológico de sus films. Véase, por ejemplo, *The standardization of error*, el libro de Vilhjalmur Stefansson (uno de los primeros exploradores expertos del Ártico) donde se comentan los errores y las licencias poéticas de *Nanuk, el esquimal*.

⁹ Véanse, por ejemplo, las críticas de Richard Griffith y del cineasta marxista Ralph Bond (reproducidas en Rotha, 1983, pp. 148-149 y p. 156 respectivamente).

las principales fuentes de la pobreza rural y de la degradación: la experiencia del trabajo y la explotación, la realidad social del trabajo frente no sólo a la escasez material sino también a profundas divisiones políticas y económicas. (Gibbons, L. citado en McLoone, 1999, p. 47)

Algo similar sucede con el proyecto de Ocampo. Ese paisaje bucólico que el cine debería registrar es como el ideograma de un universo gaucho que ella recuerda con tono nostálgico o elegíaco y que, sin embargo, quisiera fijar como imagen de la nación hacia el futuro: una vida reconciliada y en equilibrio, tal como se sintetiza, para ella, en *Don Segundo Sombra* (1926): en esa célebre novela criollista de Ricardo Güiraldes, no hay conflicto entre el rico heredero y el pobre resero. Desde fines del siglo XIX, los gauchos –esos centauros que atravesaban libremente la pampa, como si esa tierra virgen les estuviera destinada– habían sido incorporados al trabajo en las estancias (ahora son los inmigrantes lo que resultan incómodos y frente a quienes es necesario consolidar una idea de nación). Como dice David Viñas: “es la coartada idealista de un intelectual que ama el campo sin límites, pero que histórica y concretamente es dueño de una estancia cercada de alambrados, perros y horarios de trabajo” (1982, p. 105).

¿Acaso Ocampo hubiera preferido encontrarse con Flaherty en vez de Eisenstein? ¿Acaso pensaba que el documentalista era un artista más apropiado que el bolchevique para llevar a cabo el poema documental? No podemos saberlo. Pero sí sabemos que la propuesta interesó a Eisenstein y también sabemos que, más tarde, fue una conversación con Flaherty lo que promovió su decisión de filmar en México. Quizás, entonces, no es descabellado imaginar que algo del poema documental y del cine antropológico pudo ser aprovechado para *Que viva México!*

Aquí es necesaria una aclaración: Eisenstein nunca pudo montar el material que registró para ese film. Entre las distintas versiones que han circulado, la más conocida es la que realizó su asistente Grigory Alexandrov muchos años después. De modo que no es posible saber cómo sería la película que Eisenstein había concebido (sobre todo porque se trata de un cineasta cuyo estilo se definía en la mesa de montaje). Todos los análisis del film tienden a soslayar – en mayor o menor medida– que eso que vemos, cuando vemos *Que viva México!*, no es en realidad obra del cineasta. En 1958, Jay Leyda (que había sido alumno del cineasta) compiló *Eisenstein's Mexican Film: Episodes for Study*: no es una película en un sentido convencional sino una versión comentada de 225 minutos que evita todo montaje y sólo dispone las tomas brutas (incluyendo las retomas y las variaciones) en el orden en que fueron registradas. Al comienzo, un cartel explica:

El objetivo de esta película es puramente instructivo: resumir el plan cinematográfico de Eisenstein y restaurar algunas secuencias del inacabado *Que viva México!* tal como salieron de la cámara de Tisse, sin intentar representar la forma final que este metraje podría haber tomado.

Por esa razón, no intentaremos aquí un estudio de una película que permanece irremediablemente inconclusa y sólo tendremos en cuenta la evidencia de las tomas aisladas (tal como aparecen en la compilación de Jay Leyda) y las declaraciones del propio cineasta sobre lo que se proponía hacer.

Tomando esos recaudos, lo que puede advertirse es que (incluso lejos de su entorno habitual, lejos de los temas de sus películas anteriores, lejos de sus métodos de trabajo en la URSS) Eisenstein ciertamente no negocia su estilo. Pero, en todo caso, las imágenes de *Que viva México!* son lo que más se acerca al espíritu etnográfico de películas como las de Flaherty. Tal vez porque el cineasta ha caído bajo el influjo hipnótico de Flaherty (es proverbial la

capacidad de ese gran narrador oral –como si fuera un personaje de Conrad– para seducir a su auditorio con historias sobre tierras lejanas), tal vez porque el exotismo de la cultura y del paisaje mexicanos invita a la aproximación de una mirada curiosa; pero ya sea por una u otra razón –o por una combinación de ambas–, lo cierto es que por primera vez Eisenstein experimenta decididamente con un tono de fuerte lirismo antropológico.

De hecho, poco antes, se habían publicado dos trabajos fundamentales para la consolidación de la nueva ciencia: *Adolescencia, sexo y cultura en Samoa* (Margaret Mead, 1928) y *La vida sexual de los salvajes en Melanesia Noroccidental* (Bronislaw Malinowski, 1929). Cuando el cineasta se refiere a la estructura en episodios de *Que viva México!*, señala:

Esta serie de episodios cortos estaba unida por un conjunto de ideas conectoras, avanzando en una secuencia basada en la historia, pero no tanto por épocas cronológicas como por zonas geográficas. Porque la cultura de México en cualquier época parece desplegarse, desde la columna vertical de la historia, como un abanico extendido sobre la superficie de la tierra. Varias partes de México han conservado los rasgos culturales y sociales que caracterizaron al país en su conjunto en ciertos momentos de su desarrollo histórico. (Eisenstein, 2010, p. 43)

Al viajar de una zona a otra, “uno parece estar viajando no el espacio sino en el tiempo” (Eisenstein, 2010, p. 43). Ese viaje en el espacio que se representa como un viaje en el tiempo es, claro, el viaje de la antropología que encuentra en la distancia geográfica las coordenadas culturales del pasado. Por eso, el cineasta llega a Tehuantepec como si fuera un etnógrafo (“a new Humboldt”: así lo define Aragón Leiva) que encontrase una tribu perdida en un paraíso tropical.¹⁰

En *El acorazado Potemkin* (*Bronenósets Potiomkin*, Sergei Eisenstein, 1925) o en *Lo viejo y lo nuevo* (*Stároe i nóvoe*, Sergei Eisenstein, 1929), los primeros planos servían para conectar lo individual y lo colectivo. Tal como se ha señalado muchas veces, es un cine que prescinde del héroe singular para privilegiar el protagonismo de un pueblo: el “héroe-masa”. Cada personaje es una emanación circunstancial del conjunto; por eso, a diferencia de Griffith, por ejemplo, donde las emociones pertenecían a los individuos, en el primer Eisenstein lo que afecta a cada marinero y a cada campesino es un prisma que refracta un sentimiento comunitario. Pero en *Que viva México!* ese vínculo emocional funciona de manera diferente: el tono no es individual aunque son individuos y no expresa una colectividad sino un anonimato. Es, en cierto sentido, una pura exterioridad cuyo valor resulta instrumental. No hay psicología ni ideología. Cada personaje es un vector y supone una representación genérica. Encarna *lo mexicano*. Un poco como en el cine etnográfico de Flaherty donde Nanuk o Moana ocupan el lugar de “informantes nativos” que sirven para aproximarse a una comunidad y conocer sus hábitos. Es uno porque es cualquiera. Uno más de ese colectivo.

La mirada de Eisenstein sobre Latinoamérica parece contaminada por ese tipo de documentalismo antropológico: el cineasta se siente en México como si hubiera viajado al inicio de los tiempos.

Algo del jardín del Edén –dice el cineasta– queda frente a los ojos cerrados de quienes han visto, alguna vez, las ilimitadas extensiones mexicanas. Y tenazmente te persigue la idea de

¹⁰ El propio Eisenstein refuerza esa conexión con su predecesor: “En el polvoriento Taxco, quemado por el sol, indígenas que probablemente apenas han cambiado desde hace más de cien años, me enseñan las ruinas de una casa de piedra en la que otro cazador –el infatigable ‘grande, curioso’ viejo Humboldt– que siguió la huella de la historia de las lenguas, descansaba cuando dejaba de trabajar” (1985, p. 84).

que el Edén no estuvo en algún lugar entre el Tigris y el Éufrates, sino por supuesto, aquí, ¡en algún lugar entre el golfo de México y Tehuantepec! (1988, p. 379)

De manera que hay una relación entre el paisaje y el tipo de hombre que vive allí. Como si el paisaje fuera capaz de crear sus propios habitantes. Hay una tensión entre los hombres y las fuerzas telúricas, entre los esquimales y el ártico, entre los aborígenes mexicanos y el golfo de Tehuantepec. Esa misma tensión se observa entre los gauchos y la pampa. Todos ellos son hijos de un paisaje determinado y han nacido para adaptarse a él: su supervivencia descansa sobre la capacidad para saber interpretar los signos de la naturaleza.

5. Conclusión

Cuando piensa en Flaherty, Ocampo recuerda la pampa argentina. Y el proyecto que le propone a Eisenstein es concebido a imagen y semejanza de las películas del documentalista norteamericano. Hay, no obstante, algunos matices que la mujer introduce en su reformulación. ¿*Poema documental* o *documental poético*? La idea de Ocampo supone una interpretación personal del modelo de Flaherty. Habría que distinguir, entre una forma y la otra, el diferente acento que impone la adjetivación.

En la noción de documental poético (asociada a Flaherty), la poesía tiene un valor adjetivo: como un modificador directo de la imagen. Se trata de un film documental cuya modalidad de registro no se desentiende de una intención precisa por testimoniar según un tono lírico. El embellecimiento surge por añadidura, porque la mirada objetiva descubre lo poético de la situación (una vibración dramática y emocional que pertenecía al mundo pero que necesitó de la cámara para revelarse), incluso cuando el cineasta falsea la espontaneidad de las acciones y oculta la construcción de su puesta en escena. “*Moana* es bella, en primer lugar, porque la naturaleza es bella”, señalaba Grierson (1971, p. 26). Y John Goldman que compaginó *El hombre de Arán* (*The Man of Aran*, 1934) recuerda que Flaherty usaba sistemáticamente lentes de distancia focal larga y detestaba los de distancia focal corta, de modo que los evitaba siempre que fuera posible. En vez de un gran angular (pero también en vez de un lente normal), el documentalista prefiere el recorte que le proporciona la distancia focal larga porque le agrega emoción. La mirada supone, entonces, una distorsión poética: no lo real de una manera neutra y objetiva sino agregándole intensidad (citado en Rotha, 1983, p. 327).

En cambio, en el poema documental de Ocampo, hay una imaginación lírica construida con materiales testimoniales: aquí, la mirada poética embellece (estiliza) una situación real donde no necesariamente se presentaban esos atributos que la interpretación le confiere. En este caso, el film no deja de testimoniar pero el registro se muestra abiertamente amplificado por la subjetividad emocional (diríamos: sustantiva) de un punto de vista. Más que una confrontación, se trata de una introspección. No va contra el paisaje para doblegarlo sino que, para sobrevivir, debe entender cómo ese paisaje vive en él. Como si hubiera hecho las paces con su entorno. Allí donde Flaherty se pregunta cómo es posible la vida en estos parajes, Ocampo en cambio trata de convencerse de que la vida en el campo es viable, aunque el ambiente resulte hostil, y sólo debe ser encauzada armónicamente por el cine para que pueda representar una identidad espiritual.

Si *Nanook el esquimal* o *Moana* son documentales poéticos, un ejemplo preclaro de poema documental será, quizás no casualmente, ¡*Qué viva México!*

Referencias Bibliográficas

- Audrá, P. (1929). La nueva arquitectura. *La vida literaria*, (16), pp. 3-3.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial.
- Eisenstein, S. (1985). El mal volteriano. *Cuadernos de cine*, (5), pp. 57-101.
- Eisenstein, S. (1988). *Yo. Memorias inmorales I*. Siglo XXI.
- Eisenstein, S. (2010). *Selected Works, Volume II: Towards a Theory of Montage, 1937-1940*. I.B. Tauris.
- Flaherty, F. (1984). *The odyssey of a filmmaker*. Threshold Books.
- Fondane, B. (1929a). Presentación de films puros (Homenaje a Victoria Ocampo). *Síntesis*, (28), pp. 9-20.
- Fondane, B. (1929b). El poema cinematográfico. *La vida literaria*, (16), pp. 7-7.
- Fondane, B. (1984). *Ecrits pour le cinéma*. Plasma.
- Grierson, J. (1971). Flaherty's Poetic Moana. En L. Jacobs (ed.), *The Documentary Tradition. From Nanook to Woodstock* (pp. 25-26). Hopkinson and Blake.
- Grierson, J. (1976). First Principles of Documentary. En R. Barsam (ed.), *Non-fiction Film Theory and Criticism* (pp. 19-30). Dutton.
- Levinson, A. (2011). *Cine en el país del viento. Antártida y Patagonia en el cine argentino de los primeros tiempos*. Fondo Editorial Rionegrino.
- McLoone, M. (1999). December Bride. A Landscape Peopled Differently. En J. MacKillop (ed.), *Contemporary Irish Cinema: From The Quiet Man to Dancing at Lughnasa* (pp. 40-53). Syracuse University Press.
- Ocampo, V. (1957). *Testimonios 5a serie*. Sur.
- Ocampo, V. (1967). *Testimonios 7a serie*. Sur.
- Ocampo, V. (1997). *Cartas a Angélica y otros*. Sudamericana.
- Ortega y Gasset, J. y Ocampo, V. (2023). *Cartas 1917-1941: entre el corazón y la razón*. Biblos.
- Renov, M. (2004). *The Subject of Documentary*. Minnesota University Press.
- Rotha, P. (1983). *Robert J. Flaherty: A Biography*. University of Pennsylvania Press.
- Stefansson, V. (1928). *The standardization of error*. Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.
- Tobing Rony, F. (1996). Robert Flaherty's *Nanook of the North: The Politics of Taxidermy and Romantic Ethnography*. En D. Bernardi (ed.), *The Birth of Whiteness: Race and the Emergence of U.S. Cinema* (pp. 300-328). Rutgers University Press.
- Viñas, D. (1982). *Literatura Argentina y realidad política*. Centro Editor de América Latina.