

Doi: 10.17058/rzm.v14i01.19544

# A ETNOGRAFIA VISUAL DE EISENSTEIN E FLAHERTY

## LA ETNOGRAFÍA VISUAL DE EISENSTEIN Y FLAHERTY

## THE VISUAL ETHNOGRAPHY OF EISENSTEIN AND FLAHERTY



David Oubiña<sup>1</sup>

**Resumo:** Após tentar realizar um filme em Hollywood, Sergei Eisenstein encontra-se com Robert Flaherty, que o convence a viajar para o México e realizar um filme lá. No entanto, a filmagem será catastrófica e *Que viva México!* ficará incompleto. Este artigo considera que o breve encontro com Flaherty foi muito influente para Eisenstein e, a partir da experiência com o filme mexicano, analisa os vínculos —que, à primeira vista, pareceriam improváveis— entre ambos os cineastas.

**Palavras-chave:** Sergei Eisenstein; Robert Flaherty; cinema antropológico; *Que viva México!*

**Resumen:** Luego del intento por realizar una película en Hollywood, Sergei Eisenstein se encuentra con Robert Flaherty que lo convence de viajar a México y hacer un film allí. Sin embargo, el rodaje será catastrófico y *Que viva México!* quedará inconcluso. Este artículo considera que el breve encuentro con Flaherty resultó muy influyente para Eisenstein y, a partir de la experiencia de la película mexicana, analiza los vínculos —que, a priori, parecerían improbables— entre ambos cineastas.

---

<sup>1</sup>. Instituto de Literatura Latino-Americana da Universidade de Buenos Aires - Argentina

**Palabras clave:** Sergei Eisenstein; Robert Flaherty; cine antropológico; *Que viva México!*

**Abstract:** After attempting to make a film in Hollywood, Sergei Eisenstein meets Robert Flaherty, who convinces him to travel to Mexico and make a film there. However, the shooting turns out to be catastrophic and *Que viva México!* will remain unfinished. This article argues that Eisenstein's brief encounter with Flaherty was highly influential for him and, based on the Mexican film experience, it analyzes the connections—which initially might seem improbable—between these two filmmakers.

**Key-words:** Sergei Eisenstein; Robert Flaherty; ethnographic cinema; *Que viva México!*

## Introducción

En 1930, luego de rescindir su contrato con Paramount Pictures, Sergei Eisenstein concreta un demorado encuentro con el documentalista Robert Flaherty. Es Flaherty quien lo convence de viajar a México y realizar un film por afuera del sistema industrial. Hacia allí irá Eisenstein, entonces, con la idea de hacer una película que debería llamarse *Que viva México!* En cuanto llega a ese país, queda fascinado como si hubiera encontrado su lugar en el mundo: contrae el “mal mexicano”. Es lo que les sucede de manera ineluctable a todos los viajeros que han pasado por allí. “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 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! (EISENSTEIN, 1998, p. 379).<sup>i</sup>

Tal como le ha sucedido a Flaherty, tal como le ha sucedido a Maiakovski o a D. H. Lawrence y tal como le sucederá a Artaud o a Breton, el cineasta se deslumbra con un paisaje y unas gentes y una cultura muy diferentes a la suya. Sin embargo, casi invariablemente, el encuentro de los visitantes con esta realidad nueva está marcado por el prejuicio. La distancia geográfica resulta en una distancia temporal: allí, en América, todavía parece posible observar una comunidad que no ha sido tocada (arruinada) por la civilización. Eisenstein ve en México un paraíso perdido y así lo filma. Lo filma como Murnau filmó a los nativos en Tahití y como los filmó Flaherty en Samoa. Así son las imágenes –sensuales e inocentes a la vez– de la vida natural que deberían componer el episodio “Sandunga” en *Que viva México!*

El propio Upton Sinclair (improvisado productor de la película de Eisenstein) insiste en esa lectura desviada cuando le escribe una carta a Rafael de la Colina, cónsul de México en Los Ángeles, para defender el trabajo del cineasta que ha sido acusado por un diario de tener una actitud despectiva hacia los locales:

El periódico afirma que Eisenstein ha tomado fotografías de las clases populares mexicanas. Por supuesto: para eso vino y así lo declaró en su primer telegrama solicitando permiso para ingresar al país. Quiere hacer una película sobre la vida de los pueblos primitivos, que no han sido tocados por la civilización moderna. Nadie quiere ver la parte de México que es igual a Los Ángeles y al resto del mundo. Los artistas están interesados en fotografiar lo que es elemental y primitivo, cercano a la naturaleza (Reproducido en DE LOS REYES, 2006, p. 201).

Claro: para qué ir hasta allí si lo que se va a registrar no comunica el encanto de lo exótico. Las diferencias de clase geopolítica se traducen como estadios en el desarrollo humano. El otro es siempre un “buen salvaje”. No ha pasado mucho tiempo desde que la casa Lumière mandaba a sus camarógrafos alrededor del globo para que enviaran imágenes de sitios desconocidos y asombrosos. Treinta años después, el cine todavía es un arte de la sorpresa, una fantasía verídica, una *chamber of wonders* a mitad de camino entre el entretenimiento y la antropología. “La etnografía viviente que me rodea es mucho más fascinante que cualquier forma de cine”, escribió Eisenstein a su amiga, la montajista Esfir Shub (Citado en HODGKINS, 2018).

Según Antonio Somaini, el viaje del cineasta a México puede interpretarse como el origen de un *tournant archéologique* que lo llevará a

Desarrollar una visión de la conciencia, la cultura, la obra de arte y el cine en términos de ‘estratos’, ‘capas’ o *layers*, para usar el término en inglés que Eisenstein frecuentemente utiliza en sus escritos. Según esta visión arqueológica, la conciencia, la cultura, la obra de arte y el medio cinematográfico se caracterizan por la copresencia de múltiples estratificaciones históricas, siempre activas y capaces de coexistir y entrelazarse unas con otras (SOMAINI, 2016, p. 40).<sup>ii</sup>

Este interés por las culturas primitivas es una marca del momento, sobre todo en Europa por donde Eisenstein acaba de pasar: un giro epistemológico que está también en la base de las vanguardias estéticas. Frente a una sensación de agotamiento en la cultura de Occidente, el encuentro con mundos desconocidos u olvidados trae la promesa de lo nuevo. De Bataille a Leiris, de Freud a Jung, de Picasso a Gauguin, de Warburg a D. H. Lawrence, se abre un abanico muy variado de exploraciones sobre el primitivismo. Hay, en esa toma de distancia con respecto a la propia cultura (en el contacto con aquellas comunidades que aún no han sido domesticadas por la civilización), una búsqueda de inspiración: la convicción de que hay que ir al encuentro del pasado para moverse hacia adelante.

Eisenstein se ha reunido con Flaherty porque admira sus películas pero, también, empujado por esa efervescencia de lo exótico. Y quizás lo que busca es equiparse con los pertrechos de un cine lanzado a la indagación antropológica. A partir de la experiencia de *Que viva México!*, este artículo se propone analizar los vínculos –que, a priori, parecerían improbables– entre ambos cineastas.

## **Eisenstein y Flaherty: *Que viva México!***

Para este nuevo proyecto, Eisenstein estaba casi naturalmente obligado a adoptar un formato diferente al de sus films en la URSS. En México, no conocía el contexto social ni la historia; de modo que era inevitablemente una presencia extranjera. La actitud del etnógrafo se imponía: un observador exterior que va al encuentro de una cultura que, por desconocida y diferente, por remota, le resulta rudimentaria. Dicho de otro modo: tenía que ser un poco más Flaherty y menos Eisenstein.

Lo cierto es que, cuando Sinclair escribe a sus contactos para conseguir el dinero del film mexicano, suele usar la analogía con el cine de Flaherty y explica que el proyecto de Eisenstein es viajar a México por su cuenta “para producir una película folclórica, en el estilo de *Nanook* (1922), *Moana* (1926), *Chang* (1927). Algo artístico, no propaganda” (citado en GEDULD y GOTTESMAN, 1970 p. 21).<sup>iii</sup> ¿Es una glosa de lo que le ha dicho Eisenstein o es que utiliza esa caracterización –remitiendo el proyecto a un ejemplo bien conocido y respetado por los eventuales financistas– para resultar más convincente? De una u otra manera, el nombre de Flaherty funge como un tácito aval: la garantía de que será un film profundamente humanista, exento de connotaciones políticas incómodas.

Pero más allá de esa estrategia retórica para seducir inversores, la referencia resultaba adecuada (por el lugar, por el tema, por el género) para definir el proyecto de la *Mexican Picture*. ¿Es posible, entonces, hablar de un *giro Flaherty* en Eisenstein? No tanto, por supuesto.<sup>iv</sup> El estilo visual del film sigue siendo, de manera inconfundible, el de Eisenstein: el tipo de encuadre, la organización del plano, los ángulos de cámara. Todo sigue ahí. Un cine de composición: nada es azaroso y cada elemento funciona para producir un efecto calculado. Hay cierta teatralidad permanente: Eisenstein hace que todo parezca puesto en escena, incluso en los momentos más nítidamente documentales. Con Flaherty sucede al revés porque, aun aquello que ha posado para la cámara, termina por adquirir el aspecto de un puro registro.

Es cierto que ahí donde Flaherty sólo piensa de manera idealizada y, finalmente, conservadora sobre las comunidades arcaicas, la utopía de Eisenstein, en cambio, se orienta claramente hacia el futuro. Una es nostálgica, la otra imagina el porvenir. La armonía edénica de “Sandunga” cobra sentido pleno en el contraste con la carcajada subversiva del Día de los muertos, así como el crimen de los peones en “Maguey” debía encontrar una forma de expiación en el episodio “Soldadera” (que no llegó a filmarse porque Sinclair decidió interrumpir el rodaje). Para Eisenstein, este capítulo sobre las mujeres que acompañan los soldados era imprescindible porque representaba la continuación y la amplificación de la lucha del peón Sebastián en el episodio del “Maguey”. Allí se expresaba “la idea de inmortalidad social en

contraste con la mortalidad biológica”; es decir, la posibilidad de trascender la finitud individual “en la cadena ininterrumpida de la creatividad social colectiva a lo largo de las generaciones, esforzándose devotamente por alcanzar un único ideal socialista de sociedad” (EISENSTEIN, 2010, p. 44). Probablemente, “Soldadera” habría subrayado las diferencias entre Flaherty y Eisenstein.

Pero –como señala Godard– hay dos maneras de llegar al mismo domicilio de lo verdadero y, a menudo, esos itinerarios opuestos terminan cruzándose a mitad de camino:

La belleza, el esplendor de lo verdadero, tiene dos polos. Hay cineastas que buscan la verdad y, si la encuentran, será igualmente verdadera. Estos dos polos se encuentran tanto en el documental como en la ficción. Algunos parten del documental y llegan a la ficción, como Flaherty, que terminó haciendo películas muy elaboradas; otros parten de la ficción y llegan al documental: Eisenstein, que surge del montaje, *acabó* haciendo *Que viva México!* (GODARD, 1997, p. 222).

En otro lado, el mismo Godard coloca a Flaherty y a Eisenstein en un mismo plano donde el documental no resulta lo opuesto de la ficción: no hay nadie más abstracto y estilizado que Eisenstein pero, cuando hay que mostrar imágenes de la Revolución de Octubre, los noticieros usan los planos de su film; de la misma manera que Flaherty fuerza a los esquimales a realizar tareas que ellos ya han olvidado y sin embargo –concluye Godard– “fue un etnólogo formidable” (GODARD, 1998, p. 267).

En los grandes cineastas, el documental tiende a la ficción y la ficción tiende al documental. De modo que los opuestos dialogan y, de pronto, pueden ser reversibles. Por eso, Comolli afirma que “*El hombre de Arán* (1934) es uno de los films más montados de la historia del cine” (COMOLLI, 2002, p. 123). ¿Acaso está diciendo que el padre del documental, el profeta de la contemplación, el cronista de la vida salvaje no es más que un prestidigitador del *decoupage*? Parece una provocación. Pero es cierto: Flaherty filma, monta y vuelve a filmar (monta *para* filmar). El proceso de edición que lleva a cabo no consiste sólo en seleccionar y ordenar las tomas sino que define anticipadamente los componentes de la escena que la cámara deberá registrar. El montaje deviene guion y, entonces, el cineasta filma durante varios meses, en diferentes lugares, numerosas tempestades para componer la tempestad que se ve sobre la pantalla. Y si eso es así, también es cierto que –a la inversa– *Que viva México!*, la obra inconclusa del cineasta-montajista, es un film sin montaje. Una película sin editar: no sólo porque quedó inconclusa sino también porque al director se le impidió testear la cohesión de las tomas que había registrado.

Mientras Flaherty filma-monta-filma, Eisenstein no puede hacer otra cosa que filmar-filmar-filmar. Durante un año y medio, rueda planos que nunca verá y que nunca logrará compaginar. *Que viva México!* es una película de fragmentos. Esos fragmentos muestran lo que no llegó a ser y, a la vez, lo que subsiste. Son las *ruinas* que han quedado de esa obra que Eisenstein había imaginado, pero también son los *pedazos* sueltos que el cineasta logró arrancar de lo real y que, al carecer de ensamblaje, no han podido adquirir nunca un sentido pleno (porque ese sentido sólo podría ser dado por el montaje: la “estructura polifónica”). Esas tomas sueltas son extractos de realidad imbuidos de una potencia combinatoria que, sin embargo, no pudo ser puesta en acto: separados de su contexto de origen pero nunca recontextualizados dentro de un nuevo conjunto. Aunque el film se rodó en blanco y negro, las escenas conservaron siempre sus colores para el cineasta: “La razón de esto es muy simple (¡diría trágicamente simple!): las tomas han permanecido en mi memoria no en tanto imágenes fotográficas, sino en tanto objetos, tal como fueron captados por la lente, tal como aparecieron frente a la cámara” (citado en BERGAN, 2016, pp. 397-398). Captura y montaje: lo que Flaherty y Eisenstein concluyen, cada uno por su lado, es que el documental compone tanto como la ficción registra.

Incluso lejos de su entorno habitual, Eisenstein ciertamente no negocia su estilo. Pero, en todo caso, las imágenes de *Que viva México!* (si se las compara con su obra previa) 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 su amigo documentalista (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.

Al pasar de una zona a otra –escribe–, “uno no cree estar viajando en 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 (“un nuevo Humboldt”: así lo definió su amigo Aragón Leiva) que encontrase una tribu perdida en un paraíso tropical. México es, para el extranjero Eisenstein, un sitio que ha quedado afuera del tiempo. *Lo viejo y lo nuevo* (1929), por ejemplo, era un film animado por una vibración épica: no buscaba exaltar la pureza de los hombres primitivos en comunión con la naturaleza sino que intentaba enseñar sobre los beneficios de la mecanización y el progreso.

Los campesinos soviéticos no eran los hombres arcaicos de la etnografía sino que debían convertirse en los hombres nuevos de la revolución. Si el atraso y la ignorancia habían sido las armas del antiguo régimen para esclavizar a la población, la máquina para hacer mantequilla era un instrumento liberador que llegaba para guiar a los granjeros del *koljós* hacia el futuro.

En *Que viva México!*, ya no se trata del elogio de las máquinas sino de celebrar el “paisaje humano”. Y así como en las películas previas era necesario cortar con el pasado, ahora lo que importa rescatar es el vínculo del pueblo mexicano con su historia y sus tradiciones. A diferencia de *El acorazado Potemkin* (1925) o de *Octubre* (1927), el film, entonces, ya no sería un relato desencarnado de grandes acontecimientos sino que haría una semblanza sobre diferentes versiones del amor entre un hombre y una mujer (Concepción y Abundio en “Sandunga”, Sebastián y María en “Maguey”, el torero y su amante en “Fiesta”, Juan y Pancha en “Soldadera”) sobre el telón de fondo de la Historia. Menos primeros planos, menos sinécdoque visual. Ya no es tan evidente que los rostros y los detalles funcionen sólo como unidades combinatorias; ahora responden a un tipo de segmentación donde los fragmentos se encadenarían de manera más holística y orgánica: un recorte que nunca olvida su referente, que lo intuye constantemente y no deja de señalarlo.

Eisenstein, el cineasta de las “células de montaje” autónomas, parece haber *descubierto* el fuera de campo y la profundidad de foco. En una carta a Seymour Stern, dice:

En el campo de la investigación teórica, *Viva México* es –ante todo– una película de ‘planos’ (ángulos de cámara): creo que he resuelto (en todo caso, para mí mismo) el problema del montaje en tanto sistema de expresión. Esta película debe analizar las mismas leyes en su otro grado: el ‘plano’ (citado en GOODWIN, 1993, p. 130).

Rodado casi exclusivamente en locaciones al aire libre, el film proporciona con nitidez una sensación de extensión espacial. Los planos apuntan siempre a lo que continúa más allá del encuadre y a lo que se prolonga en la profundidad de campo. Por supuesto, no ha dejado de ser un cineasta del montaje pero, de pronto, un impensado bazinismo se insinúa en las imágenes de Eisenstein. No podemos saber cómo habría sido el discurso visual que el cineasta pensaba componer; sin embargo, los planos ya no son significantes puros que hubieran perdido todo origen referencial. Un semblante que ríe está integrado al fondo y en continuidad con un cuerpo que disfruta, así como cada mínima acción representa un acercamiento donde se presupone el fuera de campo que la contiene. El relato se ha vuelto más descriptivo; por eso abundan los planos generales y los planos de conjunto. Las personas y las cosas aparecen contextualizadas, como si el propio cineasta necesitara verlas en su entorno natural para explicárselas a sí mismo.

En “Sandunga”, la historia de la joven casamentera sirve de pretexto para informarnos sobre los protocolos del cortejo amoroso y de la ceremonia matrimonial; en “Fiesta”, el relato del torero se entremezcla con una descripción completa del ritual de la tauromaquia; en “Maguey”, hay una didáctica introducción sobre el modo de extracción y el proceso de producción de bebida fermentada a partir del cactus. Por eso, Hershfield anota que el proyecto mexicano de Eisenstein es “etnografía puesta en escena como película de ficción” (HERSHFIELD, 2013, p. 57) y Hodgkins sostiene que se trata de “un rico tapiz fílmico que no es exactamente ficción ni no-ficción, sino una sinfonía cinematográfica que funciona igualmente bien como entretenimiento dramático o etnografía visual” (HODGKINS, 2018). Aquí también, igual que en Flaherty, el registro se combina a menudo con el *reenactment*. A partir de la convivencia con los sujetos estudiados, a partir de la observación de sus modos de vida, a partir del análisis de la cultura local y sus costumbres, Eisenstein parecería imponer una estructura de representación que, a su vez, permitiría comunicar de manera precisa y concreta los resultados de su examen antropológico.

## **Una antropología dialéctica de las imágenes**

Durante su estadía en París, antes de llegar a Estados Unidos y a México, Eisenstein había trabado amistad con los surrealistas disidentes de la revista *Documents* porque sentía una profunda afinidad con la perspectiva antropológica de los textos de Bataille, Michel Leiris, Georges Henri-Rivière o Paul Rivet.<sup>v</sup> En París, además, Eisenstein había leído *La mentalidad primitiva*, de Lévy-Bruhl y había encontrado allí una vía para expandir su concepción sobre el arte y, en particular, sobre el montaje cinematográfico. Según Lévy-Bruhl, nuestra lógica cotidiana se apoya sobre una completa certeza en la inmutabilidad de las leyes naturales; para los hombres primitivos, sin embargo, el mundo se presenta de un modo muy diferente:

Todos los objetos y todos los entes están involucrados, para ellos, en un sistema de participaciones y exclusiones místicas; son ellas las que constituyen su cohesión y su orden [...] Las conexiones causales que para nosotros son el marco mismo de la Naturaleza, la base de su realidad y estabilidad, les interesan muy poco a ellos (LÉVY-BRUHL, 1923, p. 35 y p. 37).

A partir de las mismas impresiones sobre el mundo, los primitivos producen una interpretación diferente. No sirve intentar comprender su lógica según nuestros parámetros, porque eso sólo nos conducirá a conclusiones equivocadas. “Encontraremos una ‘explicación’

que será más o menos verosímil, pero falsa nueve veces de cada diez” (LÉVY-BRUHL, 1923, p. 373).

La mentalidad primitiva es básicamente mística y, por eso, cuando trata de entender lo que sucede, las causas que busca pertenecen a una dimensión diferente a la nuestra. Las cosas ocurren de acuerdo a poderes recónditos y motivos ocultos. Para el primitivo, los cocodrilos son inofensivos y los hombres no deben tenerles miedo. ¿Cómo se explica, entonces, que a menudo los humanos sean atacados por cocodrilos?

Su pensamiento no está sujeto a las mismas exigencias lógicas que el nuestro. Está gobernado, en este caso como en muchos otros, por la ley de la participación. Entre el hechicero y el cocodrilo, la relación es tal que el hechicero se convierte en el cocodrilo, sin embargo, sin llegar a fundirse realmente con él. Desde el punto de vista de la ley de la contradicción, debe ser una de las dos cosas: o bien el hechicero y el cocodrilo son uno solo, o bien son entidades distintas. Pero la mentalidad prelógica es capaz de adaptarse y aceptar dos afirmaciones distintas al mismo (LÉVY-BRUHL, 1923, p. 55).

La estructura de su razonamiento posee otras formas de coherencia que prescinden del principio de no contradicción. Para ese pensamiento preconceptual (prelógico o sensorial), los seres y las cosas están regidos por leyes de participación que les permiten ser, al mismo tiempo, ellos y otra cosa.

Apoyándose en Lévy-Bruhl, Eisenstein menciona el caso de los bororó: en Brasil los indios de esa tribu se reconocen como seres humanos pero, a la vez, afirman que son también una especie particular de periquito rojo común en Brasil. No quieren decir que se van a convertir en periquitos después de muertos; lo que sostienen es que son realmente esos pájaros: “No se trata aquí de un asunto de identidad de nombres o relaciones; lo que quieren decir es que existe una identidad completa y simultánea de ambos” (EISENSTEIN, 1986, p. 128). En la lectura que hace Eisenstein de Lévy-Bruhl, el pensamiento prelógico es el sustento de una razón que opera de manera asociativa o metafórica. Es decir: encuentra allí una dualidad regresiva-progresiva para definir el funcionamiento de una lógica estética y política.

El cineasta fuerza una *dialectización* de esas formas del pensamiento primitivo, las hace actuar en el marco de una teoría materialista y dialéctica de la composición artística. Porque la simultaneidad del *yo* y el *no yo* se sostiene sobre la confrontación. En ese sentido, la ceremonia del Día de todos los muertos en México (la afirmación vitalista de la risa ante la conciencia de la finitud) es un escenario privilegiado para plantear la asociación entre el pensamiento prelógico y la dialéctica. Ese pensamiento sensible –que hace entrar en colisión lo antiguo y lo nuevo– es la lógica que rige el arte moderno: una “savage juncture” (en los términos de Anne Nesbeth) que encuentra en México la coartada perfecta para expresarse en toda su plenitud.

El viaje dejará sus marcas en los textos posteriores y en los films que realizará al regresar a la URSS. No porque haya una cesura violenta sino porque la experiencia latinoamericana y la nueva vocación antropológica le aporta elementos para profundizar sus ideas y proyectarlas en nuevas direcciones. *Que viva México!* marca un punto de inflexión entre las películas de los años 20 y las del segundo período, pero Eisenstein niega que haya una ruptura o un quiebre entre esos dos momentos e, incluso, advierte su influencia retroactivamente.<sup>vi</sup> El suyo es un tipo de pensamiento que está reformulándose constantemente. No anulando lo anterior sino definiendo una continuidad que, sin embargo, muta de manera incesante. El cineasta es (también él) un poco bororó. El segundo Eisenstein no es un Eisenstein distinto; es el mismo de siempre, siempre cambiante. No hay un quiebre, hay un punto de inflexión que retoma lo anterior y lo reformula ahora a partir de la incorporación de nuevos conceptos que ha ido absorbiendo en su viaje por Europa y por América.

Dice el cineasta: “El arte no es sino una regresión artificial en el campo de la psicología hacia formas de procesos de pensamiento primitivo” (EISENSTEIN, 1986, p. 136). De modo que las operaciones formales del cine permiten articular el discurso con las capas más profundas del pensamiento. Desde el comienzo –como señala Didi-Huberman–, Eisenstein había insistido en que el tiempo presente “está hecho de tiempos olvidados”. Hay siempre una arqueología como “gesto indispensable a toda invención de lo nuevo, a toda dicha revolucionaria” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 356). ¿Cómo es posible conjugar esa tendencia a lo regresivo con la dialéctica de lo nuevo? Y si bien es cierto que sus provocativos argumentos (que conectaban lo emocional y lo intelectual) siempre habían resultado perturbadores para la ortodoxia estalinista, sin duda es en México donde todo eso cobra sentido. Didi-Huberman concluye:

¿Qué es lo que Eisenstein convoca exactamente en esta frase? Dos maneras, pienso, de poner en juego, y también en peligro, el propio método dialéctico: en primer lugar, la ‘percepción conmovida de la dialéctica’ remite a un cierto régimen de *pensamiento emocional* en el que no desaparecen ni la intensidad de la emoción ni el rigor del pensamiento; luego, la ‘percepción del devenir’ remite a un cierto régimen de *temporalidad anacrónica* en el que no desaparecen ni los deseos dirigidos al futuro ni las supervivencias que portan lo inmemorial (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 359)

El propio cineasta recuerda, años después, su experiencia mexicana como “la época más extática de la creación, de la precepción conmovida de la dialéctica, de la percepción del ‘devenir’ en el país que me rodeaba” (EISENSTEIN, 1988, p. 262).

## Conclusión

Maya Salazkina vincula la inclinación de Eisenstein por el pensamiento prelógico al auge del *indigenismo* en México y a la construcción de una nueva identidad nacional. Desde la Secretaría de Educación Pública, a comienzos de la década de 1920, José Vasconcelos se había encargado de instalar un mito fundacional:

El glorioso pasado prehispánico fue mediado por la alta cultura criolla europea de los españoles, con raíces en una tradición clásica (greco-romana) que en muchos aspectos establecía un paralelo con los patrones culturales de los reinos precolombinos. Revitalizada por un espíritu americano genuinamente nuevo, esta combinación hispánica y no hispánica había generado una cultura cargada con los presagios de un gran futuro (SALAZKINA, 2009, p. 24).<sup>vii</sup>

Las creaciones del movimiento muralista proporcionaron imágenes para ese argumento sincrético sobre la cultura nacional que permitía naturalizar una continuidad entre el México precolombino y el posrevolucionario. Bajo la influencia de las pinturas de Rivera y de Siqueiros (pero también aleccionado por Best Maugard, entusiasta divulgador del credo indigenista de Vasconcelos), Eisenstein intenta reproducir esa mirada sincrética en su película.

No se trata, entonces, de una celebración inocente del mundo primitivo sino que existe una interrelación entre pasado y presente. El desarrollo histórico no es lineal, es dialéctico. Hay una supervivencia del gesto entre dos momentos que inevitablemente se encuentran en tensión: entre el perfil de los ídolos de piedra precolombinos y el rostro de los aborígenes que se muestran en espejo, entre el funeral maya y el “Entierro del obrero sacrificado” de Siqueiros. He ahí, podría decir Eisenstein, una etnografía dialéctica de la imagen que pone en contacto un pasado mítico y un presente revolucionario.

Por eso, el “Epílogo” vuelve sobre los motivos del “Prólogo” pero de manera invertida: el pasado y la muerte que se imponían sobre el presente son ahora superados por el espíritu de un pueblo que celebra la vida. Como en los placeres subversivos del carnaval bajtiniano, el Día de los muertos resulta una fiesta que invita a la resistencia y a la transformación. Luego de divertirse con los bailes y los dulces, el film muestra lo que sucede al caer las máscaras. Detrás de las calaveras falsas hay esqueletos reales vestidos con las ropas de la clase dominante: “los cadáveres de una clase condenada”. Frente a ellos, hay otras máscaras que caen para dejar ver los rostros sonrientes de las gentes del pueblo.

Así lo describe Eisenstein, imaginando lo que hubiera sido el film terminado:

Las máscaras de carnaval son una mueca irónica frente a la extinción y la muerte, al igual que una brutal represalia es sólo una demora momentánea en el avance implacable de la clase proletaria hacia la vida. Y la misma máscara *avasallada* oculta por un momento el semblante muerto de una clase que, aunque todavía se contorsiona en el baile, ya está condenada a muerte; más aún, es una clase sin futuro, una clase muerta. Así fueron reunidos los personajes de la película en el final y así se llevó a cabo la venganza por el

asesinato del peón Sebastián. Irónica en la forma, trágica en el contenido (EISENSTEIN, 2010, p. 47).

Ya no es el idealismo humanista de Flaherty que mostraba a sus hombres primitivos como ejemplares de una especie heroica en vías de extinción; Eisenstein apela a un materialismo estético que muestra a los pueblos oprimidos listos para dar el salto al socialismo. Es como si se moviera hacia atrás para ir hacia adelante. O, como señala Didi-Huberman: “coexistencia –¡qué paraíso! ¡qué anacronismo!– entre *regresión* y *revolución*” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 359). Es que, finalmente, tal como lo entiende Eisenstein, el pensamiento prelógico funciona como modelo para la representación estética porque opera de manera metafórica, es decir: no siguiendo un “efecto lógico-informativo” sino un “efecto emocional sensible”. Nos da la cosa pero optimizada en su intensidad afectiva. El cine es un arte extático (*ek-stasis*: fuera de sí) donde las imágenes son formas que tienen la capacidad de explicar las ideas de manera más persuasiva que las propias ideas porque están imbuidas de *pathos* y actúan directamente en un nivel más básico de la (pre)conciencia.

*Que viva México!* es tanto una oda a ese país bello y contradictorio como un autorretrato del cineasta. Como una revelación:

Me parece que no fue la sangre y arena del sanguinario espectáculo de la corrida de toros, ni la picante sensualidad del trópico, ni el ascetismo de los monjes que se autoflagelan, ni el púrpura y oro del catolicismo, ni la intemporalidad cósmica de las pirámides aztecas lo que penetró en mi conciencia y en mis sentimientos. Al revés: todo el complejo de mis propias emociones y rasgos, surgiendo de mí y creciendo infinitamente, se convirtió en un enorme país con montañas, bosques, catedrales, personas y frutas, fieras y marejadas, rebaños y ejércitos, santos pintados y la mayólica de las cúpulas azules, collares de monedas de oro de las muchachas de Tehuantepec y el juego de reflejos en los canales de Xochimilco (EISENSTEIN, 1988, p. 380)

En ese complejo juego de espejos, el cineasta filma México y México le muestra su propio reflejo proyectado sobre el mundo. Vuelto hacia el exterior. Fuera de sí. Eisenstein podría decir: México soy yo.

## Referências

ARTAUD, Antonin. **México y Viaje al país de los tarahumaras**. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

BERGAN, Ronald. **Sergei Eisenstein. A Life in Conflict**. Nueva York: Arcade Publishing, 2016.

BORDWELL, David. Eisenstein's Epistemological Shift. **Screen**, Londres, vol. 15, n. 4, p. 29-46, 1974.

BRENNER, Anita. **Idols behind Altars**. Nueva York: Biblo and Tannen, 1967.

BULGAKOVA, Oksana. Sergei Eisenstein's System Thinking: Influences and Inspirations. **Cultural Science Journal**, Varsovia, vol. 13, n. 1, p. 85-100, 2021.

COMOLLI, Jean-Louis. **Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine**. Buenos Aires: Simurg, 2002.

DE LOS REYES, Aurelio. **El nacimiento de ¡Que viva México!** México: Universidad Autónoma de México, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille**. París: Macula, 1995.

----- **Pueblos en lágrimas, pueblos en armas**. Santander: Shangrila, 2017.

EISENSTEIN, Sergei. **La forma del cine**. México: Siglo XXI, 1986.

----- **Yo. Memorias inmorales I**. México: Siglo XXI, 1988.

----- **Selected Works, Volume II: Towards a Theory of Montage, 1937-1940**. Londres: I.B. Tauris, 2010.

GEDULD, Harry y GOTTESMAN, Ronald. **Sergei Eisenstein and Upton Sinclair: The Making & Unmaking of *Que Viva Mexico!*** Indianapolis: Indiana University Press, 1970.

GODARD, Jean-Luc. **Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (tome I: 1950-1984)**. Paris: Cahiers du cinema, 1997.

----- **Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (tome II: 1984-1998)**. Paris: Cahiers du cinema, 1998.

GOODWIN, James. **Eisenstein, Cinema, and History**. Chicago: University of Illinois Press, 1993.

HERSHFIELD, Joanne. Paradise Regained. Sergei Eisenstein's *Que viva México!* as Ethnography. In GRANT, Barry y SLONIEWSKI, Jeannette (Orgs.). **Documenting the Documentary**. Detroit: Wayne State University Press, 2013, p. 35-50.

HODGKINS, John. Eisenstein as Ethnographer: Revisiting Imagery in *Que Viva Mexico!* **KinoKultura**, n. 60, 2018. Disponible en: <https://www.kinokultura.com/2018/60-hodgkins.shtml>. Acceso: 18 junio 2024.

KING, John. **Sur A study of the Argentine literary journal and its role in the development of a culture, 1931-1970**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

LÉVY-BRUHL, Lucien. **Primitive Mentality**. Nueva York: The MacMillan Company, 1923.

O'MAHONNY, Mike. **Sergei Eisenstein**. Londres: Reaktion Books, 2008.

REBECCHI, Marie. The Unlimited Montage. Eisenstein's Anthropological Gaze. In: REBECCHI, Marie y VOGMAN, Elena (Orgs.). **Sergei Eisenstein. The Anthropology of Rhythm**. Roma: Nero, 2017, p. 21-34.

SALAZKINA, Masha. **In Excess: Sergei Eisenstein's Mexico**. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

SETON, Marie. **Sergei M. Eisenstein**. Nueva York: Grove Press, 1960.

SOMAINI, Antonio. *Que viva Mexico !* et le tournant archéologique dans l'oeuvre d'Eisenstein. In: SCHIFANO, Laurence; SOMAINI, Antonio (Orgs.). *Eisenstein - Leçons mexicaines. Cinéma, anthropologie, archéologie dans le mouvement des arts*. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre, 2016, p. 39-74.

---

<sup>i</sup> Anita Brenner (cuya influencia resulta fundamental para configurar la imagen que Eisenstein se forma sobre México) ha escrito: “La tierra parece incompleta y, a la vez, fijada para siempre” (BRENNER, 1967, p. 13) Pocos años después, Artaud registra la misma impresión en *Viaje al país de los tarahumaras*: sobre esa raza de indios rojos que habitan a cuarenta y ocho horas de la Ciudad de México, dice que permanecen “en un estado como antes del diluvio” (ARTAUD, 1984, p. 301). Se trata de “un mundo terriblemente anacrónico que es un desafío a nuestra época” (p. 285). Algo similar le ocurrirá a Georges Bernanos en Paraguay. John King señala que Bernanos viajó a Paraguay –seguramente afectado, en este caso, por algún *mal paraguayo*– “en busca de un paraíso perdido. Treinta años después, el novelista paraguayo Augusto Roa Bastos le reprocharía, señalando que la realidad de Paraguay no era un Edén utópico, sino más bien un lugar de dictadura, pobreza y subdesarrollo” (KING, 1986, P. 38). En todos los casos, cuando las citas provienen de la versión original de un texto, la traducción me pertenece.

<sup>ii</sup> Sobre ese “laboratorio europeo” que fue México en los años 30, véanse también los otros textos recogidos en SCHIFANO, Laurence y SOMAINI, Antonio (Orgs.). *Eisenstein - Leçons mexicaines. Cinéma, anthropologie, archéologie dans le mouvement des arts*.

<sup>iii</sup> En otros momentos (siempre subrayando los vínculos con la tradición del joven cine antropológico: lugares remotos, vida primitiva), Sinclair compara la película de Eisenstein con *Tabú* (1931) y con *Rango* (1931).

<sup>iv</sup> Tanto HERSHFIELD, como BERGAN, O'MAHONNY, DE LOS REYES y HODGKINS destacan la conexión con Flaherty a propósito de *Que viva México!*

<sup>v</sup> Con Rivière (que luego fundaría el Musée national des Arts et Traditions Populaires, en 1937), Eisenstein visita el Trocadéro Musée d'Ethnographie, donde conoce a Rivet (que acaba de ser designado director y que unos años más tarde, en 1938, fundará el Musée de l'Homme). Sobre Eisenstein y el grupo de *Documents*, véanse REBECCHI (2017) y DIDI-HUBERMAN (1995).

<sup>vi</sup> Tanto BORDWELL (1974) como BULGAKOWA (1021) intentan explicar esa inflexión teórica como un quiebre entre el primer Eisenstein (dialéctico y formalista) y el segundo (orgánico y sintético). En cambio, Masha Sazakina entiende que hay un desarrollo teórico inevitable determinado por un contexto político y cultural muy dinámico (SALAZKINA, 2009, p. 168).

<sup>vii</sup> En esa revalorización de los valores indígenas llevada a cabo por el arte mexicano moderno, Brenner destaca la figura pionera de Manuel Gamio, discípulo de Fanz Boas y fundador de la Dirección de Antropología: “Para consolidar una patria, señaló Gamio, no debe hacerse el intento –tal como se hizo antes de manera pedante e infructuosa– por ‘civilizar’ al indígena y por ‘incorporarlo’ al progreso moderno. Hay que hacer, más bien, una reeducación de los alfabetizados” (BRENNER, 1967, p. 229).