

AÑO 3 N°4

DOSSIER

El noble experimento
(Sobre la película imposible de Victoria Ocampo y Sergei Eisenstein)
David Oubiña (Conicet)

En 1930, Victoria Ocampo imagina un proyecto cinematográfico con Sergei Eisenstein que nunca se realizará. Durante la década del treinta, la revista Sur se alejará cada vez más de una visión idealizada sobre la revolución rusa para alinearse con las políticas del "buen vecino" propuestas por Roosevelt. Aunque la escritora y el cineasta conservan una cordial relación epistolar, Ocampo torcerá el proyecto inicial hasta convertirlo en algo completamente distinto, más en sintonía con las posiciones políticas que adopta su revista en los años cuarenta. Los avatares de esa película imposible permiten entrever los cambiantes vínculos que Ocampo y los escritores de Sur mantuvieron con el cine antes de la llegada del peronismo.

I

Victoria Ocampo y Sergei Eisenstein se conocen en Nueva York en 1930. Ella está allí para discutir con Waldo Frank sobre el proyecto de la revista Sur; él está de paso hacia Hollywood porque ha sido contratado por Paramount Pictures. Ocampo le propone venir a la Argentina para hacer un film sobre la pampa y, unos meses más tarde, cuando Eisenstein rompe su contrato con Paramount, reanudan las conversaciones sobre la película. Pero Ocampo no consigue reunir el dinero necesario y el cineasta acaba viajando a México con la intención de realizar allí un gran fresco épico (cuyo título sería *¡Qué viva México!* y que quedará inconcluso) sobre la historia del país. ¹

La bibliografía sobre Eisenstein 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 la Paramount; sin embargo, 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: esa película que la mujer le propone en Nueva York podría estar en la base del proyecto mexicano de Eisenstein. Ocampo dice que ese "poema documental" sobre la pampa debería traducir "en forma de un gran fresco viviente, la inmensidad del país y la lucha del hombre perdido en la vastedad de ese esplendor" (Ocampo, 1953a: 82-83); esta descripción podría aplicarse perfectamente a *¡Que viva México!* ² No es descabellado, entonces, conjeturar que esas ideas actuaron en la cabeza de Eisenstein cuando, a las apuradas, tuvo que imaginar un proyecto sustituto.

En su autobiografía, Ocampo comenta el catastrófico resultado de la aventura latinoamericana de Eisenstein: "Me escribió sobre el tema, diciendo que se sentía con el corazón roto. Pero dejó tras de sí, en México, sus enseñanzas [...]. Eisenstein hizo por el cine mexicano lo que yo había soñado hiciera en la Argentina. En esta empresa, como en tantas otras, mis compatriotas me negaron apoyo" (Ocampo, 1984: 74). He ahí el "carácter protestativo" de esta escritura, tal como la define Nicolás Rosa (1987: 135). Puesto por escrito, el lamento no cesa y el recuerdo del frustrado episodio con Eisenstein insistirá poco después, cuando Ocampo se encuentra abocada a su revista. Se trata de la primera nota sobre cine que escribe para Sur: una defensa de *El hombre de Arán* (*Man of Aran*, 1934) frente a aquellos que la han criticado. La reseña exhibe una muy precisa comprensión de los méritos cinematográficos de Robert Flaherty: anticipándose a Bazin, Ocampo advierte que los planos largos y morosos del film son inherentes a su poética. En esa desmesura consiste, precisamente, la grandeza terrible de este "poema épico" para retratar la vida en los confines del mundo. De pronto, sin que medie ningún motivo para la asociación, *El hombre de Arán* reenvía al encuentro con Eisenstein en Nueva York y el texto se desvía hacia allí: "Le hablé de mis grandes deseos de una película documental argentina que relatara en imágenes la historia de nuestra tierra y del hombre que en ella lucha. Yo veía ese film, lo sentía y sabía que si alguien era capaz de realizarlo era un Sergio Eisenstein" (Ocampo, 1935: 96). ³

En realidad, Ocampo parece estar viendo un film de Flaherty, director a quien vuelve una y otra vez en diversos textos como modelo de cierto humanismo cinematográfico. ¿Había visto ya *Nanuk el esquimal* (*Nanook of the North*, 1922) o *Moana* (*Moana: A Romance of the Golden Age*, 1925) cuando se encontró con Eisenstein? Seguramente, ya que Flaherty era bien conocido en la Argentina. La primera de esas películas se había estrenado en Buenos Aires a comienzos de 1924 y se exhibió en varias ocasiones durante ese año y el siguiente. Fue un evento cinematográfico ampliamente comentado en los ambientes cultos. ⁴ La otra 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. La descripción del film 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, tiene el mismo tono épico que los relatos sobre las tierras heladas de *Nanuk el esquimal* y el encanto romántico de las viñetas de *Moana*. Ese singular cruce entre el registro documental y el estilo poético es casi una invención de Flaherty en sus obras de los años veinte.

El movimiento de la memoria es curioso: *El hombre de Arán* le recuerda ese film de Eisenstein nunca realizado, pero que Ocampo "veía" nítidamente, no porque pudiera encontrar sus huellas en *El acorazado Potemkin* (1925) o en *Octubre* (1927), sino porque, de alguna manera, ya lo había experimentado en los documentales de Flaherty. Nunca (ni antes ni después), Ocampo analiza en detalle la obra de Eisenstein tal como hace con determinadas películas de John Ford, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica o Laurence Olivier. Lo cierto es que, en 1935, el nombre de Flaherty resulta menos problemático que el de Eisenstein.

II

A comienzos de esa década, cuando conoce al director soviético en medio del East River de Nueva York, Ocampo dice: "Yo había visto lo que Eisenstein hacía en materia de films y lo admiraba" (1984: 72). Pero ¿en qué otra *materia* podría destacarse un cineasta? ¿Por cuál otro motivo correspondería *admirarlo*? Ocampo quiere señalar que celebra

exclusivamente sus películas. La innecesaria aclaración pone el acento justamente sobre aquello que no dice. Y lo que no dice (lo que no quiere decir) es que Eisenstein es un realizador bolchevique, el más famoso embajador artístico de la Unión Soviética. Por eso, para admirar sus films, necesita olvidar la concepción política que los sostiene. Las semanas que pasó en Estados Unidos han despertado en Ocampo un americanismo instantáneo que enciende su espíritu: la prédica de Waldo Frank ha encontrado un terreno fértil en el que desarrollarse y, tal como ella misma comenta, ese primer contacto con el norte del continente le permitió descubrir el sur. El americanismo nuevo de Ocampo se basa en la importación y la traducción (responde menos a su origen oligárquico que a su adscripción al linaje liberal). Al igual que con otros maestros –Tagore, Le Corbusier, Keyserling, Ortega y Gasset–, tiene la esperanza de que Eisenstein venga, filme e imparta lecciones: que venga a enseñar y que “haga escuela”. De esa manera cree que se podrían solucionar las falencias de la cultura argentina, aquejada por la periferia, la juventud y la ausencia de tradiciones.

Pero cuatro o cinco años después, esa vocación americanista está mutando hacia otra dirección. Y ya no basta con poner entre paréntesis la ideología. Ahora es necesario ver las películas de Eisenstein como si fueran otras. Para ese entonces, la Revolución rusa ya ha perdido el aspecto utópico que diez o quince años antes podía hacer que se viera más pura ante los ojos románticos de cierta aristocracia. ⁵ Según Gramuglio, la preocupación de *Sur* por el americanismo traza una parábola a lo largo de la década del treinta. En los primeros números, esa declamada preocupación encarna en las colaboraciones de Waldo Frank, de Alfonso Reyes y de Pedro Henríquez Ureña, pero luego pierde fuerza:

La temática americanista retornará de modo persistente a las páginas de *Sur* a partir del estallido de la guerra del 39, y puesta ahora en el marco del nuevo impulso al panamericanismo y a la política del buen vecino promovidos por los Estados Unidos, y como un efecto de la marcada polarización entre democracia y fascismo que, dicho sea de paso, proveerá las pautas de intelección con que *Sur* abordará más tarde el peronismo (Gramuglio, 2013: 271). ⁶

El primer momento del americanismo podía tolerar una alianza estratégica con el comunismo porque representaba una garantía contra el avance del nazismo; hacia el final de la década, en cambio, la alineación de la revista con el liberalismo norteamericano excluye toda posible simpatía hacia la Unión Soviética. La ruptura de Ocampo y de *Sur* con Moscú recién se hará explícita en 1940 (con la nota “A los comunistas”); no obstante, a lo largo de la década del treinta, ese vínculo se va deteriorando progresivamente.

El hombre de Arán evoca en Ocampo el proyecto con Eisenstein (o más bien: el proyecto con Eisenstein se reformula a partir del filtro que ofrece Flaherty) y ella se mortifica porque no existe en el país un film equivalente; solo hay esas “grotescas caricaturas cinematográficas de la Argentina cuya persistencia resulta verdaderamente desoladora”. El film de Flaherty aparece como una actualización del antiguo proyecto: una versión depurada de ideología, aséptica, idealizada. La asociación entre los dos cineastas sugiere una continuidad cuando, en realidad, hay un punto de inflexión. El artículo sobre Flaherty es una inscripción fundamental en este cambio de dirección porque opera una transferencia de los valores que Victoria Ocampo había depositado en el proyecto de Eisenstein para aplicarlos a otro tipo de cine.

III

Resulta significativa la voluntaria ambigüedad con que se invisten las menciones a *América* en la “Carta a Waldo Frank” que encabeza el primer número de *Sur*. *América* es un significante único para múltiples significados que dependen del enunciador. No es un término pleno, sino un deíctico cuyo sentido es variable y que se presta al malentendido. Según el caso, *América* puede ser “América Latina”, “Norteamérica” o “el continente Americano” (las Américas). En esa confusión se juega el destino ideológico de la revista. Luego de ir y venir, Ocampo concluye: “Su América y la mía –escribamos para simplificar ‘nuestra América’ ya que el tesoro escondido que buscamos en ella es el mismo o equivalente–, nuestra América es un país por descubrir” (1931: 17). Se trata, en efecto, de una simplificación, aunque tiene un sentido diferente al que Ocampo quiere darle. Como si la violencia y la disparidad de las relaciones entre norte y sur pudieran diluirse mágicamente en la *Good Neighbor Policy* que aparece como un destino inevitable (y deseable) a medida que se acerca el comienzo de la guerra.

Esa película sobre la Argentina con la que Ocampo sueña permanentemente es una obra no atravesada por las tensiones políticas, las diferencias de clase, la desigual distribución de la renta. Es como su americanismo: carece de toda dimensión conflictiva. “Volví a pensar –dice en 1935– en el film con que tan a menudo sueño todavía y que nadie entre nosotros parece pensar en hacer. Y es sin embargo la película que hay que hacer [...]. Pero ¿dónde están los o el que podrá realizar esta obra? ¿Vive oculto entre nosotros o habrá que importarlo?” (1935: 96). Sin duda, los ejemplos de *El hombre de Arán* y *¡Qué viva México!* reavivan en Ocampo la idea, nunca abandonada, de esa obra imprescindible que estaba llamada a marcar el rumbo del cine argentino. Se le ocurre, entonces, traer a Benjamin Fondane para que realice una adaptación de *Don Segundo Sombra*. Ocampo y Fondane se habían conocido en París, en la casa de Chestov, y en seguida se hicieron amigos. Al poco tiempo de ese primer encuentro, el poeta rumano viajó a Buenos Aires, recomendado por Ocampo, para dictar unas conferencias y presentar un programa de films de vanguardia en Amigos del Arte. En los años treinta, Ocampo visita a Fondane cada vez que viaja a París y, en esos encuentros, surge la idea de filmar el libro de Güiraldes.

Don Segundo Sombra ofrece todos los elementos que Ocampo busca en esa película fundacional y –esto es más importante aún– los articula en perfecto equilibrio. Es que Güiraldes es un criollo cosmopolita y su elegía sobre el universo gaucho presenta una imagen estilizada, es decir, genuina aunque pulida en el contacto con la cultura europea. En “El escritor argentino y la tradición”, Borges reconoce de una manera ambigua estos rasgos de la obra:

Los nacionalistas nos dicen que *Don Segundo Sombra* es el tipo de libro nacional; pero si comparamos *Don Segundo Sombra* con las obras de la tradición gauchesca, lo primero que notamos son las diferencias. *Don Segundo Sombra* abunda en metáforas de un tipo que nada tiene que ver con el habla de la campaña y sí con las metáforas de los cenáculos contemporáneos de Montmartre [...] para que nosotros tuviéramos ese libro fue necesario que Güiraldes recordara la técnica poética de los cenáculos franceses de su tiempo, y la obra de Kipling que había leído hacía muchos años (Borges, 1985: 271). ⁷

Para Borges, el costumbrismo y el color local de la novela de Güiraldes son demasiado evidentes, es decir, demasiado impostados. En cambio, a Victoria Ocampo no le molestan esas marcas localistas que subrayan lo argentino porque comparte esa visión de un paisaje nacional construido sobre una combinación de motivos auténticos y técnicas importadas. En la hombría indómita y austera de Don Segundo, ve los rasgos de un héroe de Flaherty.

Seguramente piensa que este fresco mítico y poético que Güiraldes le dedica a la pampa constituye la matriz ideal para esa película que conseguiría reflejar la esencia de los argentinos. Sin embargo, Ocampo tampoco logra concretar la adaptación de *Don Segundo Sombra*. ⁸ La obra de Güiraldes será llevada al cine por Manuel Antín varios años más tarde,

en 1969. Invitada al preestreno en San Antonio de Areco, Ocampo desconfía: "A quien filmó admirablemente *El hombre de Arán* se le hubiera podido encargar esta hazaña. Pero ¿a quién más?" (cit. en Paz Leston, 2015: 107). Ocampo no dice Eisenstein; dice Flaherty. La incógnita, entonces, consiste en develar si Antín estará a la altura de lo que esa obra fundamental reclama. Finalmente, esa desconfianza inicial se disipa a medida que se suceden las imágenes de la pampa sobre la pantalla: Antín ha logrado filmar ese poema cinematográfico que debía realizar Flaherty y que Ocampo había encargado infructuosamente a Eisenstein. Y si ha triunfado en su intento es porque ha sido fiel a la novela: ha mostrado "mucho campo" y ha capturado la esencia de ese "tema bien nacional" que Güiraldes había retratado en su libro.

IV

En 1935, cuando Ocampo escribe la reseña sobre Flaherty, el documental antropológico todavía no ha sido cuestionado como expresión del colonialismo cultural, como revalidación del mito del buen salvaje, como representación asimétrica de sujetos y procesos sociales. La película, entonces, funciona bien como expresión de un humanismo altruista, piadoso y comprometido. Esos valores son los mismos que Ocampo rescatará más adelante en un corpus heterogéneo de películas: *La fuerza bruta* [*Of Mice and Men*, Lewis Milestone, 1939], *Viñas de ira* [*The Grapes of Wrath*, John Ford, 1940], *Ladrones de bicicletas* [*Ladri di biciclette*, 1948] y *Umberto D* (1952), ambas de Vittorio De Sica, o *Stromboli* (Roberto Rossellini, 1950). En el documental antropológico de entreguerras, en el cine social estadounidense de la Gran Depresión y en el neorealismo italiano de posguerra, advierte un eje común que los atraviesa. "Consiguen descubrir la belleza hasta en medio de lo sórdido. Hay siempre en sus films una vibración, un temblor humano que se comunica al público y opera ese milagro", dice Ocampo sobre los cineastas italianos, aunque este mismo argumento podría aplicarse a los otros casos de esa serie. El vínculo es explícito porque la "enigmática grandeza" de la isla de Stromboli es comparable a la de la isla de Arán y porque tanto Rossellini como Flaherty "han logrado hacer de la pantalla el espejo de esa grandeza" (1953b: 163-164).

En los años cincuenta, Ocampo entiende que el camino que ha transitado el neorealismo italiano durante la posguerra "es también el nuestro". Por eso, intenta que De Sica venga a filmar esa película que el país necesita. ⁹ En su obra, las miserias, las adversidades y los tormentos [el sentido trágico de la vida] adquieren una gran dignidad visual y se redimen por una especie de justicia poética. En cambio, un film como *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950) se ubica en las antípodas de este humanismo lírico porque parece disfrutar regodeándose en la amargura:

Buñuel es de la escuela de los que piensan (o sienten) que la rosa es menos VERDAD que el estiércol. Con este agravante: cuando nos pinta el estiércol no nos recomienda tampoco un método de limpieza, de desinfección. Nos deja con el estiércol en las narices y se va [...]. Volvamos a De Sica. Para él hay estiércol, pero hay rosas. Para él la rosa es tan verdad como el estiércol. En sus más lúgubres películas se enciende siempre una lucecita de amor (Ocampo, 1954: 142-143). ¹⁰

Poco antes de que la escritora asistiera a la proyección de *El hombre de Arán*, en el Primer Congreso de la Unión de Escritores de la Unión Soviética (1934), el secretario del Comité Central del Partido Comunista, Andrei Zhdanov, había impuesto el realismo socialista como estética oficial del stalinismo. Es cierto que el realismo social norteamericano también constituye una tendencia antimoderna, pero Ocampo entiende que preserva y defiende los valores universales de la democracia. Dice en su reseña sobre *Viñas de ira*: "*The Grapes of Wrath* en la pantalla es un documento social afligente, asfixiante, pero admirable [...]. ¿Qué nación, fuera de una gran nación democrática, permitiría la exhibición de un *mea culpa* como *The Grapes of Wrath*?. Y opone la película de Ford a los films de propaganda de "los países que se han especializado en el género, a través de la imagen o de la palabra" y que constituyen "un brillante *trompe l'oeil*, una farsa muy peculiar de nuestra época" (Ocampo, 1940: 93). Es, obviamente, una referencia al arte oficial de la Unión Soviética, donde ocurre lo contrario de un *mea culpa*: el control total del partido sobre las producciones culturales impone una imagen falsa de la realidad y oculta los horrores del autoritarismo.

V

La película de Lewis Milestone y la de John Ford –ambas adaptaciones de novelas de Steinbeck– se estrenan casi al mismo tiempo en la Argentina. Las notas de Victoria Ocampo son de 1940 y ese mismo año le encarga a Roger Caillois una reseña sobre *Alejandro Nevsky*, que se publica con el título "Arte y propaganda". Para ese entonces, algo se ha quebrado aun cuando Eisenstein es una de las víctimas del stalinismo que, durante mucho tiempo, le impide filmar y lo condena al ostracismo. Los elogios exaltados de Caillois sobre la espectacular composición visual del film son inversamente proporcionales a la impugnación de su miseria ideológica. Con todo, el crítico intenta salvaguardar el talento del realizador:

Condenar el arte de propaganda en nombre del arte por el arte es un extraño error. Al menos, cuando la calidad de la técnica no obstaculiza la difusión o la comprensión (y es el caso del cinematógrafo), la forma nada pierde al vestir un contenido que determinen las necesidades políticas [...]. El arte de propaganda, pues, alcanza paradójicamente al arte por el arte en su mismo desprecio por el asunto, en su misma indiferencia por el valor humano del contenido, en su mismo desdén al antiguo esfuerzo por la expresión, por el enriquecimiento, por el ahondamiento de los deseos y sufrimientos del alma (1940: 16).

Años después, cuando muere Prokofiev [Eisenstein ha fallecido unos años antes], Ocampo escribe un texto conmemorativo a propósito de los dos Sergios, ya que ambos habían sufrido persecuciones por sus estilos formalistas y antipopulares, ambos habían trabajado juntos en *Alejandro Nevsky* y en *Iván el terrible*, ambos representan la cumbre del arte ruso del siglo XX. Allí, luego de rememorar –una vez más– el encuentro con Eisenstein en Manhattan y de lamentarse por el film que no pudieron concretar, concluye: "Cuando en 1940 vi *Alejandro Nevsky*, medí aún mejor la magnitud de esta pérdida". *Alejandro Nevsky* le parece una obra maestra, la culminación del arte de Eisenstein; a tal punto que, apenas salida del cine, a medianoche, se apresura a enviarle un telegrama para comunicárselo.

La máxima expresión de su arte fue *Alejandro Nevsky*, a pesar de que este film haya nacido –como todos los demás– bajo el signo de la propaganda. El genio de Eisenstein logró sortear el obstáculo. La exaltación metódica del nacionalismo ruso y la incitación al odio hacia los alemanes, único contenido del film, estaban contrarrestadas, se disolvían para nosotros en el deslumbramiento de las imágenes y del sonido. Las pasábamos por alto (1953a: 85).

Nuevamente, como en 1930, Ocampo puede ampararse en un argumento *more artistico* y admirar a Eisenstein exclusivamente por lo que hace “en materia de films”.

El texto recupera, también, el artículo de Caillois, aunque para señalar sus diferencias y aplicarle un correctivo. Es que, cuando escribe “Saludo a los dos Sergios”, Ocampo ha visto *Iván el terrible*:

Hasta el genio de un Eisenstein se deteriora si está sometido demasiado tiempo a las tiránicas exigencias de la propaganda. *Iván el terrible* lo prueba. El artista, para crear, no puede estar ligado por consignas. Ignoro qué pensaba Eisenstein cuando hizo este film, si seguía o no la línea de su inspiración espontánea, de sus verdaderas creencias. Pero basta tener ojos para ver que hay un descenso de nivel, una caída de *Alejandro a Iván* (1953a: 84-85).

Para entonces, el frustrado proyecto de Ocampo con Eisenstein se conserva como el *déjà vu* de un evento que nunca tuvo lugar. Ya no importa si el cineasta fue obligado a cumplir con la línea oficial del Partido o si se operó en él una conversión política. No importan los acuerdos que pudiera haber entre el cineasta y la escritora. No importan los gustos compartidos. Porque ha dejado de ser una cuestión de afinidad ideológica personal. Ahora hay dos dimensiones geopolíticas que resultan inconmensurables.

Igual que con Waldo Frank o con Pierre Drieu La Rochelle, Ocampo mantiene su amistad con Eisenstein hasta el final. Con Drieu y con Frank, la relación no está exenta de conflictos y de enojos; pero el compromiso es tan fuerte que puede albergar las diferencias: las incorpora, las procesa y las absorbe. Con Eisenstein, el intercambio ha sido mucho más superficial y mucho menos constante. Ninguna fricción se explicita allí. Eso no está permitido porque no hay tanta confianza ni tanta intimidación. Como la amistad no está preparada para incorporar las diferencias, queda congelada en el momento inicial (una serie de instantáneas: foto en la lancha sobre el East River, foto en Harlem, foto por las calles de Manhattan, fotos del film en México). Todo lo que viene después son réplicas de esa escena primaria. Lo que insiste de manera pertinaz y revive cada vez que algo trae a la memoria el encuentro con el cineasta soviético, incluso luego de su muerte, es el deseo de una obra que exprese acabadamente el carácter criollo. Quizás ese proyecto cinematográfico entre Ocampo y Eisenstein podría haber encontrado alguna forma de concretarse en 1930. En 1940 o en 1950, esa posibilidad se ha ido alejando hasta volverse impracticable.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, Gonzalo (2011). “Imágenes compartidas”. Buenos Aires: CCEBA, noviembre.
- Borges, Jorge Luis (1985). “Discusión”. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Caillois, Roger (1940). “Arte y propaganda”. *Sur*, n° 72, septiembre, 16.
- De los Reyes, Aurelio (2006). *El nacimiento de ¡Que viva México!* México: UNAM.
- De Sica, Vittorio (1974). “Carta a Victoria Ocampo”. *Sur*, n° 334-335, enero-diciembre.
- Eisenstein, Sergei (1988). Yo. *Memorias inmorales I*. México: Siglo XXI.
- Geduld, Harry y Gottesman, Ronald (eds.) (1970). *Sergei Eisenstein and Upton Sinclair: The Making and Unmaking of Que Viva Mexico*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gramuglio, María Teresa (2013). “Sur en la década del treinta. Una revista política”. En *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*, 269-282. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- Levinson, Andrés (2011). *Cine en el país del viento. Antártida y Patagonia en el cine argentino de los primeros tiempos*. Viedma: Fondo Editorial Rionegrino.
- Meyer, Doris (2012). “Victoria Ocampo and the Cinema”. *Chasqui*, vol. 41, n° 1, mayo.
- Molloy, Sylvia (2002). “Ciudades traducidas: Nueva York en Victoria Ocampo”. *Prismas*, n° 6, 65-77.
- Ocampo, Victoria (1931). “Carta a Waldo Frank”. *Sur*, n° 1, enero, 17.
- Ocampo, Victoria (1935). “A propósito de *El hombre de Arán*”. *Sur*, n° 10, julio, 96.
- Ocampo, Victoria (1940). “The Grapes of Wrath”. *Sur*, n° 70, julio, 93.
- Ocampo, Victoria (1953a). “Saludo a los dos Sergios”. *Sur*, n° 222, mayo-junio, 82-83.
- Ocampo, Victoria (1953b). “Escala en Stromboli”. *Sur*, n° 223, julio-agosto, 163-164.
- Ocampo, Victoria (1954 [1952]). “De Sica (Cartas de Roma)”. En *Testimonios. Quinta serie*, 142-143. Buenos Aires: Sur.
- Ocampo, Victoria (1984). *Autobiografía VI. Sur y Cía*. Buenos Aires: Sur.
- Ocampo, Victoria (1997). *Cartas a Angélica*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Paz Leston, Eduardo (2015). *Victoria Ocampo va al cine*. Buenos Aires: Librería.
- Rosa, Nicolás (1987). “Sur o el espíritu y la letra”. En *Los fulgores del simulacro*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Salazar-Ferrer, Olivier, Fotiade, Ramona y Cohen, Nadja (2010-2011). “Benjamin Fondane” [dossier], en *La Part de l’Oeil*, n° 25-26.
- Salazkina, Masha (2009). *In Excess: Sergei Eisenstein’s Mexico*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Sánchez Vidal, Agustín (1984). *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*. Madrid: JC.
- Sarlo, Beatriz (1983). “La perspectiva americana en los primeros años de *Sur*”. *Punto de vista*, n° 17, abril-julio, 10-12.
- Sarlo, Beatriz (1995). Borges. *Un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.

La Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) ha realizado los mayores esfuerzos para localizar a los posibles titulares de derechos de las obras de terceros reproducidas en esta publicación. Por cualquier omisión que pudiera haberse dado por favor contactarse con revistadeestudioscuratoriales@untref.edu.ar.

1. Sobre la frustrada experiencia de *¡Qué viva México!*, véanse De los Reyes (2006), Salazkina (2009) y el clásico volumen de Geduld y Gottesman (1970).
2. En una carta enviada a su hermana Angélica durante esos días en Nueva York, señala: “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: 42).
3. Sobre Ocampo y el cine, véanse Paz Leston (2015) y Meyer (2012).
4. El éxito de la película de Flaherty en la Argentina inspiró al meteorólogo y expedicionario Manuel Moneta a realizar un film en las islas del Sur para Cinematográfica Valle: *Entre los hielos de las islas Orcadas* (1928). Tal como señala 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* (2011).
5. La revolución rusa era considerada “un noble experimento”. Eisenstein cuenta que ese era el epíteto que solía utilizarse en los Estados Unidos para referirse al sistema soviético de gobierno. Cuando se rescinde el contrato entre

el cineasta y Paramount Pictures, eso mismo es lo que dice Bi Pi Schuberg –sacándose el cigarro de la boca– para definir la frustrada relación laboral entre ambos: “A noble experiment!” (Eisenstein, 1988: 434, 270).

6. Véase también Sarlo (1983). Sobre Ocampo y los Estados Unidos, véase Molloy (2002).

7. Beatriz Sarlo analiza la relación entre Borges y Güiraldes desde esta perspectiva (1995).

8. Obligado a cambiar de tema, Fondane acabará filmando *Tararira* (1936), una película emparentada con el humor anárquico de los dadaístas que no llegó a estrenarse y cuya única copia se perdió, poco después, durante un incendio. Sobre Fondane en Buenos Aires y sobre el desaparecido film *Tararira*, véanse Aguilar (2011) y Salazar-Ferrer, Fotiade y Cohen (2010-2011).

9. En una carta de 1956, el cineasta le escribe: “He estado bastante tiempo sin noticias tuyas y bien puede imaginar, después de todo lo que ha pasado en Buenos Aires, cuánto placer me dio tener buenas noticias” (se refiere al golpe de Estado que derrocó a Perón) y le envía: “mis vivas felicitaciones por su Arte y por la conquistada libertad” (1974: 334-335). De Sica manifiesta su buena voluntad para que el proyecto se lleve a cabo, aunque señala que, por el momento, tiene otros compromisos. El film nunca se realizará.

10. Si los pobres del neorealismo –dice Buñuel– son tan buenos y tan amados por Dios, entonces ¿para qué querrían dejar de ser pobres? “Traté de denunciar la triste condición de los pobres –dijo Buñuel– sin embellecerla, porque odio la dulcificación del carácter de los pobres” (cit. en Sánchez Vidal, 1984: 119).