

La pampa de Victoria Ocampo, entre Orson Welles y Vittorio De Sica

David Oubiña
UBA-CONICET
davidoubina1@gmail.com

Resumen: En 1930, Victoria Ocampo había planeado que Sergei Eisenstein filmara un “poema documental sobre la pampa”. Pero a medida que avanza la década y, luego, con el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, el grupo *Sur* se vuelve cada vez menos tolerante con el comunismo y se alinea con el panamericanismo propuesto por los Estados Unidos. Ocampo no olvida ese proyecto de film que considera necesario para corregir los errores del cine argentino; pero ahora busca un director menos comprometido ideológicamente para llevarlo a cabo. En el realismo social norteamericano y en el neorrealismo italiano cree encontrar unos modelos posibles, pero todas sus gestiones terminan frustrándose. Este ensayo analiza las transformaciones que atraviesa el poema documental de Ocampo.

Palabras clave: Victoria Ocampo; Sergei Eisenstein; Política del buen vecino; realismo social norteamericano; neorrealismo italiano.

Resumo: Em 1930, Victoria Ocampo havia planejado que Sergei Eisenstein filmasse um “poema documental sobre a pampa”. Mas, à medida que a década avança e, depois, com o início da Segunda Guerra Mundial, o grupo *Sur* torna-se cada vez menos tolerante com o comunismo e alinha-se ao pan-americanismo proposto pelos Estados Unidos. Ocampo não esquece esse projeto de filme, que considera necessário para corrigir os erros do cinema argentino; mas agora busca um diretor menos comprometido ideologicamente para realizá-lo. No realismo social norte-americano e no neorrealismo italiano ela acredita encontrar modelos possíveis, mas todas as suas tentativas acabam fracassando. Este ensaio analisa as transformações pelas quais passa o poema documental de Ocampo.

Palavras-chave: Victoria Ocampo; Sergei Eisenstein; Política da boa vizinhança; realismo social norte-americano; neorrealismo italiano.

Abstract: In 1930, Victoria Ocampo had planned for Sergei Eisenstein to film a “documentary poem about the Pampas”. But as the decade progressed and, later, with the beginning of World War II, the Group *Sur* became increasingly intolerant of communism and aligned itself with the pan-Americanism promoted by the United States. Ocampo did not forget that film project, which she considered necessary to correct the flaws of Argentine cinema; but she now sought a director less ideologically committed to carry it out. In American social realism and Italian neorealism, she believed she had found possible models, but all her efforts ended in failure. This essay analyzes the transformations undergone by Ocampo’s documentary poem.

Key words: Victoria Ocampo; Sergei Eisenstein; Good Neighbor Policy; American social realism; Italian neorealism.

Introducción.

A fines de la década de 1920, Victoria Ocampo celebra que la Argentina haya sido bendecida con todos los climas y todos los paisajes, pero se lamenta porque no hay aquí grandes museos ni palacios ni catedrales. Hay naturaleza, parques y jardines: la única belleza que tenemos –dice– es “la vegetal”. Ocampo se muestra obsesionada con la misión de definir una identidad cultural. Sin embargo, admite que los países nuevos carecen de experiencia, de madurez, de temple y, por eso, es necesario escuchar las lecciones de los grandes maestros. “Desde hace algún tiempo –señala en ‘Quiromancia de la pampa’–, la Argentina tiende la pampa a los extranjeros, como tendemos la palma de la mano a los quirománticos célebres” (1981, p. 117). Se trata de un texto clave porque funciona como recapitulación de las hipótesis propuestas por los visitantes culturales de los años 20 (Waldo Frank, Hermann Keyserling, José Ortega y Gasset) y, a la vez, como anticipación de los ensayos que Raúl Scalabrini Ortiz, Ezequiel Martínez Estrada o Eduardo Mallea escribirán sobre el ser nacional durante la década siguiente.

En sintonía con Julien Benda y con Ortega y Gasset, Ocampo entiende que la responsabilidad de los intelectuales es resistir y dar batalla contra la deshumanización que impone la cultura de masas con sus formas bastardas: los tiempos modernos parecen constantemente amenazados por el deterioro de los fenómenos culturales, la invasión del consumo, la mala educación del público y la generalización de lo chabacano. Es cierto que en el terreno de la literatura hay mucho que aprender, pero es posible intercambiar: Ocampo importa escritores, pero también hará gestiones para exportarlos (Borges, por ejemplo). Con las películas es diferente porque se trata de una vía de dirección única: la cruzada por un cine argentino de calidad implica aprender todo de nuevo. Desde cero. El cine y la cultura de masas, entonces, supondrá un desafío para la revista *Sur*, que verá la luz en un momento de cambio de paradigma. ¿Cómo acercarse a estos nuevos productos (si es que, realmente, no hay que mantener distancia de ellos)? ¿En qué términos pueden dialogar aquellos que se han formado en la cultura letrada y que, sin embargo, han nacido en el siglo del cine? Victoria Ocampo no rechaza la cultura de masas, pero trata de orientarla según una línea purificadora. Desde esa perspectiva, el cine argentino es un cine *à refaire*.¹

En Nueva York, en 1930, conoce al cineasta soviético Sergei Eisenstein y, en seguida, le propone viajar a la Argentina para filmar un “poema documental sobre la pampa”. La pampa sería como la catedral de aquellos que no tienen catedrales y el proyecto que le propone a Eisenstein sería la versión cinematográfica (una continuación, una adaptación, una ilustración) de ese ejercicio quiromántico sobre el paisaje que se propone leer el carácter nacional en la fisonomía del territorio, como si fueran las líneas de una mano extendidas hacia el futuro.

Ocampo siente que hay una realidad esencial de la nación que aún no ha encontrado su expresión auténtica.

¹ Sobre Victoria Ocampo y el cine, véanse Meyer (2012), Kratje (2023) y Laleggia Gerez (2024).

ca. Ese film pampeano que imagina debería configurarse como una especie de reflexión (intuición) audiovisual: un diagnóstico sobre los males de la Argentina y también, por supuesto, sobre los males del cine argentino. Digamos: haciendo visibles aquellos mediante la puesta en escena de éstos. El poema documental sería, entonces, un ensayo poético. Ensayo, entonces, como reflexión y como experimentación. El film de Eisenstein debería funcionar, en este sentido, como una radiografía: una visión inmediata que muestra lo que está más allá de la superficie. Gracias a la capacidad fenomenológica de la máquina cinematográfica, el registro de lo sensible puede revelar la esencia de las cosas. Ésa es la singularidad de este arte nuevo: al captar el mundo tal como se ofrece a la mirada, paradójicamente lo muestra de un modo que el ojo humano, por sí solo, no hubiera podido entender.

Eisenstein es el más célebre cineasta bolchevique pero, aunque el pensamiento político de Ocampo está en las antípodas del comunismo, eso no representa un obstáculo. Sin embargo, el film no puede realizarse en ese momento y, a medida que avanza la década, ella y la revista *Sur* profundizan las diferencias con la URSS. De modo que, unos años después del entusiasmo inicial, esa película ya resultará inviable y, en las décadas siguientes, Ocampo modificará el proyecto mientras busca nuevos directores que puedan llevarlo a cabo.

Arte y política.

En noviembre 1939, luego de la firma del Pacto Ribbentrop-Mólotov, la revista *Sur* acusa a la Unión Soviética por haberse apartado de ciertas reglas de juego que hacían que el comunismo fuera, si no deseable, al menos respetable. La invasión a Polonia y la inminente Guerra de Invierno contra Finlandia marcan un límite:

Paulatinamente hemos visto a la URSS desentenderse del mundo, traicionar el comunismo, aburguesar la sociedad soviética, sustituir la dictadura del proletariado por la dictadura de una burocracia sobre el proletariado y, no satisfecha con prescindir de las virtudes que rescatan los abusos e imperfecciones de las democracias, imitar a los totalitarismos de derecha en sus costumbres más odiosas (Sin firma, 1939, p. 95).

Hasta ahora, bastante a regañadientes, las ideas de los comunistas eran toleradas porque la URSS representaba una garantía contra el avance del fascismo y entonces era necesario sentarse a la misma mesa y debatir con ellos; pero el pacto entre Hitler y Stalin demuestra que no había diferencias entre el totalitarismo de derecha y el de izquierda. La ruptura de *Sur* con unos interlocutores que siempre habían sido incómodos parece inminente y, en efecto, llega unos meses después con la publicación de una breve nota dirigida a los comunistas argentinos:

Nos parece admisible que combatan por la revolución social. Estando muy lejos de su posición, la encontramos natural y lógica. Nos preguntamos, tan sólo, por qué los comunistas argentinos experimentan la necesidad de supeditarse a un país que con Hitler se ha repartido a Polonia, que ha invadido y mutilado a Finlandia. Nos preguntamos, tan sólo, por qué ligan una causa respetable, la de ellos, a otra causa, al menos, muy dudosa: la turbia política extranjera rusa (Sin firma, 1940, p. 90).

A partir de aquí ya no habrá más contemplaciones y, en los años siguientes, el enfrentamiento con la Unión Soviética se irá endureciendo cada vez más.

En el año 1991 un amigo más grande, de esos que te salvan, llegó a mi casa con dos fanzines y un casete que me cambiaron para siempre. Era una copia de *Invasión 88*. Inmediatamente procedí a grabarlo y le saqué fotocopia a una tapa que él había armado con el arte original y el fanzine que el vinilo traía. Hasta ese momento mis recuerdos y conocimientos del punk se remontaban a una publicidad de unas tapas de empanadas en la que aparecían un montón de punks de la época y a una película llamada *El Profesor Punk* que lo único que tenía de rebelde era el gordo Porcel pintarrajeado para la última escena. ¿Cómo podía ser? ¿De dónde había en el año 1988 ese disco, con esa tapa, esas bandas y esos estilos?

Durante un tiempo –tal como señala Eisenstein– la revolución rusa había sido considerada en Occidente como un noble experimento. Ése es 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, justamente eso es lo que dice Bi Pi Schulberg –sacándose el cigarro de la boca– para definir la fallida relación laboral entre ambos y darla por terminada: “A noble experiment!” (Eisenstein, 1988, p. 270). El origen de la frase se atribuye a Herbert Hoover, que la había usado en 1928, durante la campaña presidencial, para referirse a la Ley Volstead (más conocida como la Ley Seca) que rigió entre 1920 y 1933: “Un gran experimento social, noble en su motivación”. En la simplificación operada por la memoria colectiva, la sentencia “noble experiment” pasó a usarse coloquialmente para señalar cómo una decisión, que en un principio había parecido muy taxativa, podía rectificarse sin consecuencias. Es posible imaginar que ése es el sentido que Schulberg quiso darle a su sarcástico comentario en el momento en que dejaba al atribulado cineasta desempleado y librado a su suerte. Es que los experimentos –se sabe– pueden salir bien o mal. En este caso, el grupo *Sur* dirá que salió mal: aunque Ocampo y sus colaboradores nunca habían adherido a la Unión Soviética, a medida que ha avanzado la década del 30, el ímpetu del comunismo revolucionario ha ido perdiendo buena parte de su encanto utópico.

En una carta de 1936, María Rosa Oliver (aristócrata y comunista), le había dicho a Waldo Frank (norteamericano y socialista): “El alma de Victoria está más a la izquierda que su intelecto. Por eso fluctúa espiritualmente, y no pasa un solo día sin que enfrente un conflicto entre el pensamiento y la acción” (citado en Méndez, 1981, p. 16). ¿Hasta dónde avanzan los sentimientos “izquierdistas” de Victoria? Sin duda, sus informantes más próximos son Waldo y María Rosa: ellos son su límite por la izquierda. Se trata de versiones de un comunismo un poco ladeado hacia el misticismo y hacia el humanismo, que encuentra su origen o su cauce en un rechazo compartido frente al fascismo y que perfora los cimientos del marxismo materialista para encontrar, más allá, una utopía espiritualista de libertad y solidaridad.

Hay, en efecto, un sólido lazo fraternal entre ellos. Cuando Frank señala sus diferencias con Ocampo a propósito de la orientación de *Sur*, dice sobre Oliver: “Ella quería la revista que yo quería”. Frank y Oliver permanecerán como compañeros de ruta toda la vida aunque, en cierta manera, sus trayectorias recorren un camino inverso: a mediados de la década de 1930, el comunismo de Frank se va diluyendo de a poco

(los juicios de Moscú, los conflictos con Browder) mientras que el de Oliver todavía no ha adquirido una forma definida (eso sucederá luego de la Segunda Guerra, desencantada con los resultados de la *Good Neighbor Policy*). Lo que se repite en ambos es el tipo de relación heterodoxa con la línea oficial del Partido Comunista. Si Frank rechaza el dogma desde su misticismo anarquista, Oliver entra en conflicto desde su humanismo católico y liberal.

Como señala Fernández Bravo: “Oliver ocupó un lugar fronterizo y vacilante. Sus dos identidades convivían sin borrarse por completo. Aunque profesaba el ideario comunista, mantenía los modales y el capital cultural de su origen social que le permitían alternar con solvencia con políticos, diplomáticos y artistas” (2017, p. 144). Aristócrata y católica, comunista pero no antinorteamericana: Oliver aprende rápidamente a actuar como mediadora entre posturas que deberían ser opuestas y excluyentes. En los esfuerzos que despliega para los movimientos por la paz, siempre exhibe una notable capacidad para dar cohesión a frentes culturales donde conviven voces heterogéneas. El comunismo de Oliver será una permanente fuente de tensión con Ocampo; pero, a su vez, Ocampo también discrepa con las posiciones más conservadoras de otros miembros de *Sur* como Borges y Bioy Casares.²

Según cuenta Bioy, Borges –que había defendido la Revolución Rusa– cambió de opinión por culpa del cine: fueron las películas las que le plantearon las primeras dudas. En el maniqueísmo demagógico de las historias sobre la pantalla era posible advertir las indignidades y las miserias del sistema político. Lo cierto es que, desde entonces, no perderá oportunidad para burlarse. Bioy anota una conversación con su amigo sobre estas películas:

Borges: “Eran de una falta absoluta de generosidad con los vencidos. De una bajeza... Chesterton asegura que no es posible alegar la victoria total; que en la victoria debe haber alguna derrota”. Hablamos de Alejandro Nevski. Borges: “¿Nunca te entusiasmo?”. Bioy: “Nunca”. Borges: “Ibarra decía que parecía un film nacional. Pero ¿la carga de los caballeros teutónicos?”. Bioy: “La carga, tal vez, pero la batalla era una calamidad. Los golpes parecían de escenario, con espadas de madera o cartón, y uno adivinaba que los caballos tenían un agujero en el lomo para que el caballero se metiera y caminara con sus piernas [...] Es un film para mujiks analfabetos. Además, la batalla y el film no son realistas por chabonada. Aspiraban al realismo y fracasaron”. Borges: “El peor de todos fue El acorazado Potemkin” (2006, p. 1177).³

Ocampo coincide con Borges y con Bioy sobre la Unión Soviética, pero no sobre la obra del cineasta: en 1940, asiste al estreno de *Alejandro Nevski* (*Alexander Nevsky*, 1938) y considera que es “una rara obra maestra”, la más alta expresión del arte de Eisenstein, a pesar de su vocación de propaganda política (1953b, p. 84). Años antes, cuando había invitado al director para que filmara en la Argentina, había pensado que era una buena solución para que los films nacionales dejaran de ser tan decepcionantes: no le interesaba su teoría estético-política sino lo que podía aportar en términos concretos. Todavía ahora, a finales de la década, cuando *Sur* ya ha roto relaciones con los comunistas, Ocampo intenta soslayar las dife-

² En 1958, Oliver recibirá el Permiso Lenin: eso ocasionará un entredicho con su amiga y determinará su alejamiento de la revista. Sobre los vínculos de Oliver con el comunismo, véanse, Petra 2017 y Petra 2020.

³ Ya en otras ocasiones, Borges no había perdido oportunidad de fustigar la película de Eisenstein: “En uno de los más altos films del Soviet, un acorazado bombardea a quemarropa al abarrotado puerto de Odessa, sin otra mortandad que la de unos leones de mármol” (1932, p. 199).

rencias ideológicas para quedarse sólo con el talento estético. Ella sabe disociar e intenta que no la perturben esas contradicciones.

A veces, sin embargo, su “búsqueda del absoluto” puede jugarle una mala pasada y queda decepcionada, tal como le ha sucedido con Keyserling: de él dirá que la atraía en un sentido espiritual pero que le causaba desagrado su comportamiento violento. Al caracterizar a ese “lobo-filósofo”, señala que es primitivo y genial a la vez: “Eisenstein hubiera soñado incluirlo en el paisaje de su *Alejandro Nevski*” (Ocampo, 1984, p. 22). Keyserling y Eisenstein son dos modalidades diferentes del hombre ruso. Y aunque la seducen las ideas de aquél, le agrada más el estilo de éste. El impacto que le ha producido su film más reciente es grande. A tal punto que volverá sobre él en varias oportunidades como una referencia insoslayable y como una cumbre del arte cinematográfico, sólo superada tal vez por *Enrique V*. Al comentar el film de Laurence Olivier, se deshace en elogios ante la puesta en escena de la batalla de Agincourt: a mitad de camino entre un torneo de caballería y un elegante ballet, ese combate estilizado da la sensación de que el cuadro de Ucello, *La batalla de San Romano*, hubiera cobrado vida. Caballos encabritados, lanzas, arqueros, estandar-tes: “Nada es comparable a este espectáculo, ni siquiera la batalla de *Alejandro Nevski* y es decirlo todo; Eisenstein es uno de los pocos genios cinematográficos contemporáneos” (Ocampo, 1947, p. 34). Ocampo admira a Eisenstein, pero ama a Olivier de manera incondicional.

Cuando *Alejandro Nevski* se exhibe en Buenos Aires, le encarga una nota a Caillois que se publica con el título “Arte y propaganda”. Los elogios del crítico para celebrar la espectacular composición visual son inversamente proporcionales a la impugnación de su miseria ideológica. Es gracias al genio de Eisenstein que el film se convierte en una obra de arte y oculta apenas su propósito inicial como un panfleto que debería promover el odio a los alemanes. La película (una exaltación del nacionalismo soviético en la figura del príncipe que, en el siglo XIII, había liderado a las tropas de Novgorod en la lucha contra los teutones) había contado con el beneplácito de las autoridades soviéticas y se había estrenado en Moscú a fines de 1938 con gran éxito; pero al año siguiente, cuando Alemania y la Unión Soviética firmaron el pacto de no agresión Ribbentrop-Mólotov, fue retirada de cartel y cayó en desgracia hasta que, en 1941, volvió a exhibirse cuando la Operación Barbarroja señaló el comienzo de la invasión nazi y la ruptura del tratado entre las dos naciones. Pero, entonces, Caillois se pregunta si esa belleza de las imágenes no es un sortilegio cuestionable puesto que disimula el oportunismo político y hace olvidar las amenazas del totalitarismo:

Es absurdo negar que formalmente un arte semejante pueda ser espléndido y gustar a los sentidos de los más expertos. Es justo, también, que los espíritus más ambiciosos, que los corazones más severos, lo juzguen, al final de cuentas, degradante. Y que lleguen a odiar su misma belleza, si –por debilidad, tal vez– no prefiriesen suponer que aquélla puede atemperar la abyección que protege, y que su esplendor lleva, en cierto modo, el antídoto del veneno que inculca (1947, p. 74).⁴

4 Curiosamente, las críticas de Caillois van en la misma dirección que las de Borges: “Cada espectador encuentra natural que todas las virtudes se exhiban de un lado, todos los vicios del otro (con los rostros haciendo juego), y se maravilla ante una colección de imágenes cuya convención y simplicidad adulan a tal punto sus hábitos, su pereza y la inclinación natural de un corazón adiestrado a conmovirse ante los buenos y bellos sentimientos recomendados” (1947, p. 72). Sin embargo, a diferencia de Borges, esa grosera manipulación de los sentimientos del espectador no le impide apreciar las virtudes estéticas del film.

Caillois demuestra que el arte por el arte y el arte de propaganda convergen en un punto: “En su mismo desprecio por el asunto, en su misma indiferencia por el valor humano del contenido” (p. 73). El artículo hace una encendida defensa de un arte comprometido con la calidad humana, un arte que no se desentienda de los horrores de la guerra, un arte que no promueva el odio.

Es una perspectiva con la que Ocampo puede coincidir. Años después, ella misma volverá sobre la cuestión: cuando muere Prokofiev (Eisenstein ha fallecido unos años antes), escribe un texto conmemorativo a propósito de los dos Sergios, ya que ambos habían sufrido la persecución del estalinismo por sus estilos formalistas y antipopulares, ambos habían trabajado juntos en *Alejandro Nevski* y en *Iván el terrible* (*Ivan Grozny*, 1944), ambos representan la cumbre del arte ruso del siglo XX. Dice Ocampo: “Cuando en 1940 vi *Alejandro Nevski*, medí aún mejor la magnitud de esta pérdida” (1953b, p. 84). Le parece una obra excepcional, la culminación del arte de Eisenstein; a tal punto que, apenas salida del cine, a medianoche, se apresura a enviarle un telegrama para comentárselo.⁵Entonces, concluye su artículo:

La máxima expresión de su arte fue *Alejandro Nevski*, 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 (p. 85).

El texto recupera el artículo de Caillois, aunque para señalar diferencias y reformular algunos de sus postulados. Es que, para ese entonces, Ocampo ya ha visto *Iván el terrible* (la primera parte):

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* (pp. 84-85).

Iván el terrible es un film arruinado por las demandas de una política totalitaria. Lo que Ocampo admira en *Alejandro Nevski* (lo que sigue admirando a pesar de la propaganda y el nacionalismo) es la belleza de un film donde las imágenes y la música resultan universales sin perder su arraigo local. Pero, a esta altura, ya es evidente que, sólo separando de una manera tajante estética e ideología, sólo forzándolas a permanecer incontaminadas, Ocampo puede apreciar las virtudes de una película soviética.

Si en 1930, había soñado con que Eisenstein filmara para ella un “poema documental sobre la pampa”, ese proyecto resulta ahora demasiado lejano y se ha vuelto imposible. Ocampo deberá orientar su búsqueda de una identidad americana en nuevas direcciones.

Los buenos vecinos.

Según Gramuglio, la preocupación de *Sur* por el americanismo traza una parábola a lo largo de la década

⁵ El cineasta responde por carta: “J’etai enchanté de votre telegramme et du fait que mon *Alexander Nevsky* vous ait plu” / “Me encantó su telegrama y, de hecho, que le haya gustado mi *Alexander Nevski*” (Ocampo, 1984, p. 80).

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” (2013, p. 271).

Si el primer momento del americanismo podía admitir una alianza estratégica (una tolerancia estratégica) con el comunismo porque representaba una garantía contra el avance del nazismo, al final de ese período ha desaparecido toda posible simpatía hacia la Unión Soviética. A partir de entonces, comunismo y fascismo serán denostados por igual. En ese equilibrado desprecio, lo novedoso es que ambos extremos aparecen igualados mientras que, a comienzos de la década, Ocampo quizás habría mostrado alguna consideración hacia la aventura soviética. Por eso, ahora, su desagrado es incluso mayor. Como si dijera: Rusia, de la que no esperaba nada, de todos modos me ha decepcionado. El curso de los acontecimientos ha terminado por confirmar eso que ya sospechaba. Ahora no es posible establecer diferencias, ni siquiera de matices: todas las dictaduras son malas.

Ahí donde parecería desentenderse del debate, Ocampo se involucra. Gramuglio pone en cuestión la difundida idea de que *Sur* fue una revista al margen de la política: durante la década del 30, una gran cantidad de textos aparecidos en sus páginas desmienten ese prejuicio de una publicación ajena a los problemas del mundo. Una revista política, ¿pero de qué manera? Sin duda, el tema que obsesiona a *Sur* en esos años son los totalitarismos (europeos); lo que sucede es que esa cuestión suele ser abordada bajo la forma de *defensa de la cultura*, como si ése fuera el ámbito excluyente en el que deben intervenir los intelectuales. En todo caso, ahí radica su elevada misión política. Totalitarismo y cultura de masas son los peligros que acechan al mundo moderno; pero en realidad son lo mismo, porque la cultura de masas es un producto de los totalitarismos. Por lo tanto, el debate sobre la masificación de la cultura es la batalla que libran los intelectuales contra el totalitarismo.

El americanismo voluntarista de *Sur* se ha ido alineando de manera cada vez más estrecha con el panamericanismo promovido por los Estados Unidos. En 1941, el ataque a Pearl Harbor termina de consolidar un bloque continental homogéneo que instantáneamente dejará de lado las diferencias y las desigualdades entre ambas Américas. El número 87, que se edita inmediatamente después del bombardeo japonés, lleva por título *La guerra en América*. Ya no se trata de solidaridad con un conflicto que sucedía en Europa e involucraba sólo a los europeos; ahora la contienda ha estallado en el propio continente y afecta a todos los americanos, en primera persona del plural. En el número anterior se había publicado el debate “¿Tienen las Américas una historia común?” Todavía podía formularse esa pregunta y todavía podían suscitarse discrepancias (por ejemplo, entre Caillois y Henríquez Ureña). Pero los desacuerdos puntuales se borran con este ataque que termina de definir oficialmente el ingreso de los Estados Unidos a la guerra.

El texto de Ocampo que abre el número, a manera de editorial, celebra el advenimiento de esa unión esencial:

América, por primera vez desde que lo soñó Bolívar, empieza a sentirse indivisible, desde el estrecho de Behring hasta el Cabo de Hornos. Indivisible por sus raíces históricas y geográficas y por el papel que está llamada a representar en el mundo. Por su pasado y por su porvenir. Porque será el primer continente en que esta indivisibilidad se hará sentir, imperiosa. Porque éste será su aporte, su ejemplo para un mejor entendimiento de las relaciones entre países y hombres. Porque ésta será su gloria (1941, p. 9).

Además de este artículo, la revista incluye notas encendidas de indignación a cargo de Carlos Alberto Erro, Jorge Luis Borges, María Rosa Oliver y Eduardo González Lanuza. Al escuchar la noticia del bombardeo, Oliver exclama: “¡América, mi América está en peligro!” Y enseguida se pregunta: “¿No podría de igual manera decir mi Europa?” (1941, p. 17 y p. 18). Es cierto. La libertad y la paz nunca serán completas si no se convierten en un fenómeno global. El movimiento de la prosa va y viene, esforzándose por establecer resonancias. Todo está conectado. Entonces, gracias a la guerra, lo que sucede en el mundo afecta a América y América, finalmente, ha obtenido un lugar en el concierto de las naciones. Oliver concluye: “Pienso que el derecho a poder gozar de esta paz algún día, sin remordimientos, nos lo están defendiendo lejos, muy lejos [...] porque lo de la guerra indivisible es terriblemente cierto y porque hay algo más grande que nuestra América: la humanidad” (p. 20).⁶

El panamericanismo norteamericano será, a partir de ahora, una política de Estado. Y si bien estará dominado por un impulso explícitamente anti fascista, también funcionará como una barrera de protección para prevenir la infiltración del comunismo en el continente. Abandonando la vieja política del *big stick* de Theodore Roosevelt (“Speak softly and carry a big stick”), Franklin Roosevelt había decidido cambiar el enfoque diplomático y desde 1933 impulsaba una *Good Neighbor Policy* como manera de estimular las relaciones culturales con Latinoamérica y asegurarse el liderazgo económico y político en la región. Con el comienzo de la guerra, esa nueva estrategia se tramita a través de la OCIAA (Office of the Coordinator of Inter-American Affairs), con sede en Washington. Entre 1942 y 1944, María Rosa Oliver trabajará allí, convocada por el vicepresidente Henry Wallace, un acérrimo antifascista que busca el diálogo con América Latina y con la Unión Soviética y a quien ella define como el “adalid de la nueva corriente ‘progresista’ que iba abriéndose paso bajo los gobiernos de Roosevelt” (Oliver, 2008, p. 145). La OCIAA intenta fortalecer los lazos entre las Américas para asegurarse el apoyo continental en la causa de los aliados y, también, para abrir el mercado latino a los productos de Estados Unidos cuyas industrias culturales habían sido muy afectadas desde el comienzo de la guerra. El cine, por ejemplo, es una industria con una fuerte capacidad de penetración y, en ese sentido, resulta una herramienta fundamental para desplegar la Política del buen vecino.

⁶ Con malicioso sarcasmo, David Viñas comenta el artículo de Oliver: “La humanidad es uno de los plurales más abstractos en los que suele incurrir una tradición que vivió suponiendo que su ideología particular no estaba fechada ni era el resultado de una producción” (2008, pp. 307-308).

De paso por Río de Janeiro, en su viaje a Washington, Oliver traba amistad con Vinicius de Moraes a quien ha visto almorzando con Orson Welles en el Hotel Copacabana. Welles está en Brasil dirigiendo una película, que debería llamarse *It's All True*, como parte de esa campaña de buena vecindad instrumentada por la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos. Habitualmente,

los musicales y documentales del *Good Neighbor* inscribían tropos etnográficos y utilizaban un discurso etnográfico en forma de *travelogues* y *travelogues ficticios* que tenían matices didácticos y propagandísticos [...] En general, los latinos recibían una lección de los norteamericanos a través de un modelo imperialista que postulaba la superioridad de las expresiones culturales estadounidenses representadas por las convenciones genéricas de Hollywood. El objetivo era crear una impresión de 'latinidad' que fuera aceptable tanto para públicos norteamericanos como latinoamericanos, mientras se llevaban a cabo de manera superficial los gestos diplomáticos hacia los latinoamericanos tal como estaban definidos por la nueva política exterior (Cornell, 2000, p. 150).

Eso es lo que sucede con *Saludos amigos* (Norman Ferguson, 1942) y *Los tres caballeros* (*The Three Caballeros*, Norman Ferguson, 1944), los films de Disney que mezclan documental, animación y números musicales para mostrar una visita a "nuestros muchos amigos en América Latina". La mirada es superficial, condescendiente, exotista, plagada de lugares comunes y de un didactismo pueril. Panchito Pistolas, Pepe Carioca y el Pato Donald, los guías en esa excursión al sur del Río Grande, constituyen una celebración de la diversidad: representan tres especies diferentes (un gallo mexicano, un loro brasileño, un pato norteamericano, cada uno como encarnación del carácter nacional estereotípico) pero, finalmente, todos son aves. Distintos, pero no tan distintos: "Somos tres caballeros, tres alegres caballeros / Dicen que somos aves del mismo plumaje / Somos amigos felices, no importa a dónde vayamos / Y uno, dos y tres, siempre estamos juntos".

It's All True tendría que haber funcionado de esa manera; pero el rodaje del film brasileño de Welles terminó configurando el reverso de ese típico tour etnográfico de Hollywood en las tierras desmesuradas de sus vecinos. Ya no se trata del explorador lanzado a la conquista de América sino del explorador conquistado por América. Es que, así como el desembarco de Eisenstein en los Estados Unidos merecería haber sido filmado por Orson Welles, diez años más tarde el viaje del propio Welles a Brasil termina en una debacle que se parece al catastrófico rodaje de *Que viva México!* A ambos les sucede lo mismo: si uno cae presa del mal mexicano, el otro es atacado por el mal brasileño. Los paralelismos entre las dos películas han sido ampliamente señalados. No sólo por la influencia de Flaherty, no sólo por su exotismo y por su estructura episódica, no sólo porque ambos films quedaron inconclusos, sino también por la fascinación que ejercen el paisaje y la cultura latinoamericanos, por las similitudes entre sus rodajes conflictivos y por las consecuencias que tuvieron para sus realizadores: mientras la frustración derivada del film mexicano hizo que Eisenstein se alejara del cine por largo tiempo, el fracaso de la película brasileña propició la fama de Welles como un director indisciplinado y aceleró su ruptura con Hollywood. El propio cineasta señaló: "Los cimientos de todo el enorme edificio anti-Welles datan exactamente de esos días en América del Sur. Cuando regresé de allí, estuve cuatro años sin conseguir un encargo como director" (Bogdanovich, 1994, p. 172).

Todo había comenzado con el ataque a Pearl Harbor. Ese día, Welles había hecho un llamado patriótico en su programa radiofónico apoyando una guerra justa, que defendiera los valores de la libertad y la democracia, contra el Eje. Su proclama causó gran impacto y en seguida fue convocado a Washington para una entrevista en la Oficina Coordinadora de Asuntos Interamericanos. Antes de eso, el cineasta tenía planeado un film en cuatro episodios sobre historias reales que debía llamarse *It's All True* y que mostraría la amalgama cultural entre los países de América del Norte; pero ahora Nelson Rockefeller (que, además de dirigir la OCIAA, es accionista mayoritario de la productora RKO) le propone viajar a Sudamérica como emisario de buena voluntad y realizar su película allí en un gesto de solidaridad continental. Por lo tanto, Welles decide cambiar de enfoque y de locaciones: el film bien podría ser una mirada a la diversidad social de las Américas, donde se mezclarían México, Brasil, Perú y los Estados Unidos. Todos ganan: el gobierno norteamericano puede disponer de un notable embajador cultural, el cineasta logra realizar su película y la productora consigue dinero para financiar el proyecto. De una versión a otra, Welles conservará la estructura en cuatro episodios. *My Friend Bonito* es la historia de la amistad entre un niño y un toro (a partir del relato "Bonito, the Bull" que Welles le había comprado a Robert Flaherty) ambientada en México. En Brasil, planea filmar *Carnaval* (o *The Story of the Samba*) y *Jangadeiros* (un *reenactment* interpretado por los cuatro pescadores que, poco antes, habían remontado el río para petitionar ante el presidente Gétulio Vargas). El cuarto episodio sería *The Story of Jazz* (cuyo guion pensaba escribir con Duke Ellington) o bien *Atawallpa Inka* (una puesta en escena de la expedición de Pizarro al Perú). Una vez que todas las partes se han puesto de acuerdo, los acontecimientos se precipitan: el director debe viajar en seguida a Brasil si quiere llegar a tiempo para filmar el famoso Carnaval de Río. A las apuradas, Welles completa su participación en la película *Viaje al miedo* (*Journey into Fear*, Norman Foster, 1943) y deja indicaciones al montajista Robert Wise para que avance con la edición de *Soberbia* (*The Magnificent Ambersons*, 1942). Parte hacia Sudamérica sin guion, sin ninguna idea sobre el carnaval y sin saber qué hará una vez que esté allí. Cuando le piden que explique de qué va a tratar el film, responde: "pregúntenme en seis meses".

Pero el trópico hace su trabajo salvaje: en lugar del documental pintoresco sobre Sudamérica que pretende la OCIAA, Welles queda deslumbrado con el carnaval, el vudú, las favelas y la cultura popular. Se dedica a filmar eso día tras día, como un antropólogo trastornado, hechizado por los embrujos de la tribu que debía estudiar. La etnografía visual de Welles (sobre todo en los materiales que registra para el episodio de los jangaderos) evocan a Eisenstein y a Flaherty. Quizás, más a Eisenstein que a Flaherty, porque las imágenes buscan la estilización antes que el dramatismo. En el casamiento del pueblo de pescadores, en la interminable procesión que acompaña el funeral del jangadero, en los primeros planos de la gente del pueblo, en las angulaciones contrapicadas, en los cielos arrebatados de nubes, se advierten las lecciones de Eisenstein. Y así como se ha destacado el legado de Eisenstein en el cine mexicano, también resulta notable el impacto que Welles provocó en Brasil. En la obra de Glauber Rocha, por ejemplo. Pero, también, en la tetralogía de Rogério Sganzerla: *Nem tudo é verdade* (1986), *Linguagem de Orson Welles* (1991), *Tudo é Brasil* (1998) e *Signo do caos* (2003). Las películas de Sganzerla conforman un gran collage que reconstruye / de-

construye la visita del cineasta y ensaya variaciones sobre el trágico destino de su proyecto: retrato desbochado y delirante de un norteamericano trasplantado al Brasil, Sganzerla interroga desde el trópico la mirada del extranjero.

Como si fuera el cazador de un safari interminable, Welles filma durante varios meses, entre febrero y julio de 1942. En una grabación, su voz cuenta al público de Estados Unidos la parábola de unos ciegos que examinaron un elefante: para uno de ellos, la pata era el tronco de un árbol; para otro, la cola era una cuerda; para un tercero, los colmillos eran unas espadas. “Cada uno entendía las cosas a su manera. Eso es lo que intento decir: una versión diferente de la verdad, dependiendo de qué parte del elefante había logrado agarrar cada uno. No pretendo ver más ni mejor que nadie en mi descripción de este país [...] Voy a trazar un bosquejo para que ustedes completen la figura y puedan tener una idea de cómo se ve realmente la otra mitad de América”. Pero no podrá terminar el boceto: de pronto llega la noticia de que han cambiado los directivos del estudio y las nuevas autoridades lo acusan de gastar mucho dinero. Además, sin ningún fundamento, se insinúa que podría ser comunista, sólo porque pasa mucho tiempo con Yacaré y los otros pescadores que tampoco tienen ninguna afiliación partidaria. RKO decide interrumpir el rodaje y Welles es obligado a regresar a los Estados Unidos. La película, por supuesto, quedará inconclusa y, para el cineasta, será el comienzo de sus conflictos con Hollywood que lo llevarán a un destierro artístico durante las décadas siguientes.⁷

Un neorrealismo sudamericano.

Si el ataque a Pearl Harbor ha sido un punto de inflexión para todos, es porque profundiza el enfrentamiento entre bandos y obliga a definir posiciones. No se trata sólo del número de *Sur* sobre *La guerra en América* a fines de 1941 y, el año siguiente, la designación de Oliver en la Oficina Coordinadora de Asuntos Interamericanos; Waldo Frank –que poco antes había rechazado una propuesta del Departamento de Estado– cambia de parecer luego del bombardeo y acepta emprender un nuevo viaje por Latinoamérica, entre abril y octubre, para contrarrestar la propaganda fascista y promover la causa de los aliados. Esta vez no llega en barco sino en un moderno avión que sobrevuela el Sur de Brasil, “planeando bajo sobre las hermosas ondulaciones de Uruguay, sobre la pampa de agua... cien millas de ancho... el Río de la Plata, y al fin la ciudad pampeana, Buenos Aires” (Frank, 1943, p. 63). No ha venido hasta aquí para hablar de armas y de guerra; su mensaje apela a las fuerzas morales que sostienen la democracia en el mundo y la convivencia entre los hombres. Así como Disney utiliza una metáfora aviar, Frank recurre a una imagen náutica, pero quiere señalar lo mismo: “Las Américas están todas en el mismo barco; cualesquiera que sean nuestros gustos y preferencias, será mejor que nos llevemos bien: porque juntos nos hundiremos o flotaremos” (p. 79).

⁷ Sobre el accidentado rodaje de *It's All True*, véanse Benamou (2007) y Ryan (1989). Buena parte del material registrado en Brasil y en México, puede verse en *It's All True: Based on an Unfinished Film by Orson Welles* (Bill Krohn, Myron Meisel y Richard Wilson, 1993).

Pronuncia infinidad de discursos, habla con intelectuales y con obreros, visita los sitios más remotos del país. Pero han pasado más de diez años desde su primera visita y las cosas han cambiado: si bien los viejos amigos liberales continúan siendo sus amigos (aunque ya han perdido toda simpatía por las ideas de izquierda), los viejos enemigos nacionalistas se han puesto más violentos. Un signo de los tiempos: luego de una entrevista aparentemente cordial con el presidente Castillo, Frank publica su “Adiós a la Argentina”, con fuertes críticas a la actitud del país que ha decidido mantenerse al margen del conflicto bélico. No hay posibilidad de ser neutrales en este drama universal, ha dicho Frank. Argentina es la tierra de San Martín, de Sarmiento, de Mitre:

¿Qué sentirían estos líderes –y hay otros más– si pudieran presenciar la actual condición moral de la Argentina? ¿Qué sentirían estos líderes que hicieron grande a la Argentina, mucho más allá del peso real de su riqueza o población? ¿Qué dirían si pudieran ver la confusión, el egoísmo ciego, la ceguera egoísta de la actual posición internacional de Argentina ante el mundo y las naciones latinoamericanas? (Frank, 1943, p. 387).

El gobierno lo declara *persona non grata*, el diario antisemita *El pampero* titula “Adiós, miserable Waldo Frank” y, casi en seguida, es atacado violentamente por cinco hombres que ingresan a la fuerza en el domicilio donde se halla alojado (un departamento cedido, por supuesto, por Ocampo). Ciro Alegría expresa su conmoción ante la golpiza y defiende el tenaz compromiso por la unión de las Américas: “La cabeza rota del escritor Waldo Frank –concluye– es, en estos momentos, una cabeza simbólica” (1942, p. 326). Años después, con motivo de la muerte del escritor, Ocampo recordará ese episodio angustiante: “Podía uno no compartir las ideas políticas de Frank. Pero el salvaje atentado de que fue víctima era digno de la Gestapo” (1967, p. 34).

El final de la guerra, es obvio, traerá una multitud de transformaciones. Para todos. Invitada por el British Council, Ocampo vuelve a su amada Europa en 1946, pero sólo encuentra ahí unos países arrasados por la guerra.⁸ Siente que está asistiendo al fin de una época y, entonces, el deslumbramiento que le ha proporcionado su reciente paso por Nueva York reaviva en ella un fuerte sentimiento americanista. Se puede advertir ahí la clausura de un modo de estar en el mundo y la emergencia de una ecuación global diferente a medida que se despliega la Guerra Fría. Nuevos alineamientos, nuevas alianzas, nuevas rivalidades. El siglo queda partido en dos.

Para los intelectuales argentinos, tal como señala Halperin Donghi,

los Estados Unidos no podían heredar el papel tutelar compartido hasta entonces por Francia e Inglaterra: pero estaban dando los primeros pasos en la conquista de una centralidad distinta, aunque destinada a ser no menos abrumadora de lo que había sido la de esos dos astros en ocaso. Ya antes de su ingreso en la guerra, pero más sistemáticamente a partir de éste, el estado y la sociedad norteamericanos movilizaron sus recursos en apoyo de un proyecto panamericano en el que la dimensión cultural tenía asignado un lugar importante (2013, p. 170).

Desde mediados de la década del 30, *Sur* había consolidado su alineamiento con los Estados Unidos y, más

⁸ Hay constancia de esa experiencia desoladora en las cartas que envía a sus hermanas. Véase Ocampo, 2009.

recientemente, luego de la nota “A los comunistas”, había roto definitivamente con la Unión Soviética. De todos modos, no es el anticomunismo lo que llevará a Ocampo a cuestionar a Guillermo de Torre cuando, algunos años más tarde, él escriba una crítica muy banal contra las películas norteamericanas y el proselitismo del *American way of life*. Más bien, el correctivo que le aplica Ocampo intenta defender una posición ecuánime y, como siempre, procura que sus preferencias artísticas se mantengan al margen de prejuicios ideológicos.

En su nota “El teléfono, nuevo totem del cine”, De Torre había cuestionado “la civilización de la coca-cola” y la apología del consumismo en el cine de Hollywood frente al realismo sincero de los films franceses o italianos:

En ninguno de ellos –como tampoco en los rusos de calidad, *Alejandro Nevski* o *Iván el terrible*– advertirá usted el menor asomo proselitista de un tipo de vida. Están resueltamente en los antípodas de esos otros films el noventa por ciento de los norteamericanos, dedicados a colorear de un falso tono rosado la vida o a ensalzar la religión del éxito, el mito de la ‘eficiencia’ y demás lugares comunes (De Torre, 1949, p. 81).

¿Pero acaso hay mayor lugar común –se indigna Ocampo– que esa crítica de los lugares comunes? Su respuesta desmonta con justeza todos los prejuicios del texto de su colaborador: no hay menos propaganda en las películas europeas que en las norteamericanas. Es sólo que, en cada caso, unos y otros la tratan de diferente manera según lo que pretenden obtener de ella. Y concluye:

En cuanto a *Alejandro Nevski* (que admiro mucho) e *Iván el terrible* (que no me gusta), ése es otro cantar. Nos encontramos con ellos en plena exaltación nacionalista. Se necesita todo el genio de un Eisenstein para que esos films, admirables como ballets, resulten soportables a quienes no creemos fanáticamente en los “chirimbolos mecánicos” de los Soviets. ¿Y acaso los otros films de Eisenstein estaban desprovistos de espíritu de propaganda política? ¿*La línea general*, el *Acorazado Potemkin*? (1949, p. 99).

En efecto, *Lo viejo y lo nuevo* (*Staroie i Novoie*, 1929) y *El acorazado Potemkin* (*Bronenósets Potimokin*, 1925) también eran propaganda: Eisenstein siempre fue un cineasta político y casi no tiene sentido pensar su obra por afuera de ese marco. Sólo que, en 1925, la dimensión ideológica del film no resultaba tan molesta como años después, cuando la pureza idealizada de la revolución comunista ya se ha corroído por las persecuciones, las purgas, la represión, los gulags. La política resulta más molesta en *Iván el terrible*. O dicho de otro modo: el deslumbramiento de las imágenes y del sonido ya no es suficiente para soslayarla. Por eso, el modelo de un cine como el de Flaherty resulta menos problemático que el de Eisenstein y puede venir en su reemplazo: cuando Ocampo escribe sobre *El hombre de Arán* (*Man of Aran*, 1934), el documental antropológico aún 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 sede de un humanismo altruista, piadoso y comprometido. Esos valores son los mismos que Ocampo rescatará más adelante en un corpus heterogéneo de obras: *La fuerza bruta* (*Of Mice and Men*, Lewis Milestone, 1939), *Viñas de ira* (*The Grapes of Wrath*, John Ford, 1940), *Stromboli* (Roberto Rossellini, 1950) o *Ladrones de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948) y *Umberto D* (1952), ambas de Vittorio De

Sica. En el documental antropológico de entre guerras, en el cine social norteamericano de la Gran Depresión y en el neorrealismo italiano de la segunda posguerra percibe un eje común que los atraviesa. Son películas feroces e implacables, pero donde las miserias, las adversidades y los tormentos (el sentido trágico de la vida) adquieren una dignidad visual y se redimen por una especie de justicia poética.

En un primer momento, será el realismo social norteamericano: frente a la estética estalinista, que resulta claramente reaccionaria, *Sur* encuentra allí la alternativa posible de un cine comprometido y justo. El mismo año 1940 en que le encarga a Caillois el texto sobre “Arte y propaganda”, Ocampo escribe sobre *La fuerza bruta* y sobre *Viñas de ira*, sendas adaptaciones de novelas de John Steinbeck. Es cierto que el realismo social norteamericano también puede configurar una tendencia antimoderna, pero Ocampo entiende que preserva y defiende los valores universales de la democracia. Dice en su reseña sobre la película de Ford: “Es un documento social afligente, asfixiante, pero admirable”, porque es necesario conocer esas miserias para poder corregirlas. “¿Qué nación, fuera de una gran nación democrática, permitiría la exhibición de un *mea culpa* como *The Grapes of Wrath*?” Por eso opone esta película 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” (1940a, p. 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.

Ocampo se enoja porque André Maurois critica en Faulkner y en Steinbeck cierta “perversidad y sadismo” al mostrar circunstancias angustiantes o lúgubres. Según ella, en cambio, *Viñas de ira* (novela y film) es un escaparate para que las injusticias puedan visibilizarse y no pasen inadvertidas en la vida real. Eso es lo que vieron –y aquí arma una serie heterogénea y provocativa– Paine, Marx, Jefferson, Lenin: vieron la fuerza de una comunidad cuando el yo se suma a otros y deviene un nosotros. Esa comunidad de desamparados es, también, lo que aprecia en *La fuerza bruta*: más allá de las desgracias que exhibe, el film de Milestone revela un sentimiento de piedad y de solidaridad que nunca cae en el golpe bajo (esto no es “sob stuff”). El mérito de esas películas consiste en que logran transmutar el dolor y la humillación en dignidad y bondad humana. No es propaganda, no es populismo barato, no es entretenimiento escapista. Son obras de calidad, que no ocultan ni se desentienden de una realidad injusta (por más amarga y penosa que sea) sino que se esfuerzan por retratarla de manera “feroz y generosa” para tratar de comprenderla y, entonces, empezar a transformarla.

Esa riqueza del cine norteamericano, su irreprochable compromiso con la realidad social (aunque sea dolorosa o, más bien, justamente por eso), es lo que muchos echan de menos en el cine argentino. Un artículo de Saslavsky en *La Nación* retoma la insistente prédica de Ocampo sobre la importación de talentos y lo proyecta sobre el nuevo contexto político producido por la guerra. El cronista se queja porque, desde hace tiempo, el cine argentino es muy malo y la cerrazón nacionalista no ha hecho más que empeorar el proble-

ma. Pero entrevé una solución:

La situación actual de Europa, tan desoladora y tan terrible, puede presentar un costado favorable para nosotros. Hay miles de artistas franceses, alemanes, españoles, sin hogar. Hacerlos venir y ofrecerles trabajo en nuestra industria será hacer obra argentina. Los frutos se verán bien pronto. Y triste es tener que decirlo, pero he escrito estas líneas asombrado y dolido por una atmósfera de todo el cine argentino, que cree hacer patria cerrando sus puertas a valores verdaderos que pueden llegar de otras tierras (Saslavsky, 1941, p. 2).

Hay un tono levemente oportunista en el razonamiento. Y, a primera vista, el diagnóstico podría parecer equivocado ya que la industria local todavía se muestra poderosa a pesar de sus múltiples contrariedades. Pero, en realidad, lo que le molesta es el empecinamiento de los nacionalistas, mezquinos defensores de un cine que se ha vuelto “pedante y patriotero”. La neutralidad argentina en la guerra, su renuencia para sumarse a la causa de los aliados, ha tenido como consecuencia el castigo de los Estados Unidos que se niegan a vender película virgen. Saslavsky piensa en términos de mercado: le preocupa cómo abastecer de nuevos valores a un cine que muy pronto empezará a perder terreno frente a las películas mexicanas (es cierto que el año siguiente marcará un récord en la producción, con cincuenta y seis películas, pero luego habrá sólo veintitrés estrenos nacionales en 1945 e incluso ese número continuará en baja).

A Ocampo, en cambio, nunca le ha preocupado demasiado el mercado cinematográfico; lo que le interesa es el costado pedagógico de la importación. Su obsesión por traer a aquellos que enseñen a hacer cine encuentra una renovada buena acogida entre varios directores de la Europa en guerra. En los años 50, entiende que el camino que ha transitado el neorrealismo italiano durante la posguerra “es también el nuestro”. Por eso, intenta ahora que sea De Sica quien venga a filmar esa película que el país necesitaba y que sigue necesitando. De Steinbeck a Zavattini (de los norteamericanos a los italianos), Ocampo considera que son diferentes modos de expresión de un mismo espíritu humanista. En todo caso, se trata de un pasaje entre el *understatement* sajón y el *overstatement* latino: “La espontaneidad propia del latino puede ser tan bella (reflejada en la pantalla) y tan convincente como la reserva anglosajona, con tal de que se exprese por vía de un talento auténtico y no por la de un remedo caricatural o una cursilería quintaesenciada” (Ocampo, 1957a, p. 138). En Roma, en noviembre de 1951, ha conocido a Vittorio De Sica y a su guionista Cesare Zavattini: el neorrealismo italiano es, para ella, una revelación. *Ladrones de bicicletas* le parece una obra deslumbrante que muestra, con emoción y afecto, los padecimientos de un trabajador que, a pesar de todo, insiste en mantener viva la esperanza. Dice Ocampo:

Ese padre y ese niño que viven en un mundo estrecho, sórdido, inicuo –y que deseáramos instantáneamente modificar, aunque más no fuese que por ellos dos– rebosan algo que, extrañamente, se traduce por “Je sais que la joie existe”. No poseen ninguno de los halagos materiales de la vida. Sin embargo, la alegría –una alegría unida al dolor– no está ausente del film [...] La alegría queda oculta bajo la historia patética y dolorosa del *ladrón* (tan poco ladrón) *de bicicletas* como agua debajo de una capa de tierra. Pero brota en cuanto la ternura hace de rdbomante, golpea ligeramente con su varita y anuncia “Aquí está” (1953a, pp. 5-6).

En *Umberto D* (1952), el desafío es quizás mayor, porque De Sica prescinde allí de la figura del niño. El film

muestra sin atenuantes el declive sombrío de un anciano que ha perdido todo y que no tiene nada a que aferrarse; pero el cineasta se aproxima a él con una mirada poética y eso restituye una plenitud luminosa a las imágenes. En la obra de De Sica 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. Para Ocampo, películas tan tristes como éstas “no dejan sin embargo un gusto amargo en la boca”, mientras que 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, 1957b, p. 142).⁹

Quizás por ese motivo a Ocampo le gusta menos *Milagro en Milán* (*Miracolo a Milano*, Vittorio De Sica, 1951), que es una película distinta donde los términos de la ecuación se invierten: en medio de una fábula amable, de pronto se entromete la codicia que viene a contaminar la pureza de los pobres. El milagro consiste en que esos que no tenían nada ahora pueden desear. ¿O acaso los pobres no deberían querer vivir bien? Entonces Ocampo se incomoda porque los hombres piden sombreros de copa y las mujeres abrigos de piel: “Uno no puede dejar de pensar que, una vez esas ambiciones materiales colmadas, acabarán por parecerse, moralmente, a aquellos cuya miseria de alma era todo menos envidiable” (p. 146).

Lo que no advierte es que, en las solicitudes de los desposeídos, no hay una verdadera codicia. ¿Qué anhelan? Una camisa, una máquina de coser, un acordeón. Uno pide una radio; otro quiere un sillón; el tartamudo pide hablar de corrido; el petiso pide ser más alto; alguien quiere que lo nombren general; el negro pide ser blanco para seducir a la chica blanca y ella sólo quiere ser negra para estar con él. Están animados por una ambición ingenua y todo lo que piden resulta candoroso. En todo caso, si algo se le podría criticar al film sería eso: estos desamparados actúan como infantes (pero es que el relato original de Zavattini era una fábula para niños). De Sica sabe que el dinero envilece, pero también sabe que ése no es el verdadero problema. La película no critica la codicia de los pobres, critica lo que una sociedad codiciosa hace con los pobres. Los pordioseros de *Milagro en Milán* no quieren tener cada vez más y más; sólo quieren dar satisfacción a una falta. No se trata de un apetito burgués sino que, por una vez, tienen la modesta posibilidad de conquistar algo. Cuando piden un *milione di milione di milione di milione*, no es porque quieren ser poseedores de una fortuna contante y sonante. No les interesa ser millonarios. No saben qué es eso. En la hipótesis, el mucho dinero es una abstracción que sólo pertenece al terreno de lo imaginario. Al fin y al cabo, *un milione di milione di milione di milione... ¡piú uno!* sólo sirve para ganar la pulseada. De eso se trata. Como en un juego de niños. No se arregla nada, dice Ocampo, haciendo que los pobres salgan volando ha-

⁹ Años más tarde, Ocampo insistirá en su crítica a los cultores de eso que podríamos llamar “una estética del estiércol” a propósito de *Pascualino Settebelleze*: aunque reconoce méritos en el film de Lina Wertmüller, le molesta que se use la música de Wagner para ilustrar “espectáculos repugnantes” donde queda inevitablemente asociada a los campos de concentración. “¿Acaso vamos al cine únicamente para sentirnos más desgraciados de lo que somos normalmente en nuestra vida real? ¿Únicamente para hundirnos en la sordidez humana? Parecería que sí, según Wertmüller” (1977, p. 230).

cia no se sabe dónde. “Sería necesario encontrar otra cosa”. Pero justamente, esa otra cosa que ella no puede nombrar sería la revolución socialista. Y es la alternativa que el propio De Sica soslaya mediante una moraleja que es, también, un eufemismo: “Hacia un reino donde *buenos días* realmente quiera decir *buenos días*”. En su momento, ese final fue criticado desde la izquierda: para eludir la censura, De Sica intentaba una resolución (revolución) fantasiosa y evitaba cualquier reivindicación de tipo ideológico. El film, que se iba a llamar *Los pobres están de sobra*, no se había atrevido a ir hasta el final.

Ocampo siente la necesidad de hacer la aclaración: “De Sica es uno de los más grandes directores del cine mundial. Toda crítica que se dirija a *Miracolo* queda al margen de la película en lo tocante a su realización como tal. Del mismo modo, todas las críticas que podían hacerse al *Alejandro Nevski* de Eisenstein quedan al margen de las imágenes admirables” (p. 148). ¿Acaso quiere decir que le molesta tanto la propaganda de éste como el eufemismo de aquel? Si en un caso hay que poner entre paréntesis el exceso de política para apreciar sus valores estéticos, en el otro hay que tolerar un final demasiado abierto y ambiguo (no reconciliado) que desestabiliza el equilibrio entre padecimientos y esperanza. Pero eso no disminuye sus méritos. Entonces, Ocampo puede hacer las paces con el cineasta. Porque hay, en el neorrealismo, un modelo posible para el cine argentino. Son películas que enseñan sobre el mundo y que podrían rescatarnos del mal gusto. “Veintidós años más tarde” del frustrado poema documental con Eisenstein, “yo habría de soñar con traer a De Sica para sacar al cine argentino del estancamiento y de la vulgaridad espantosa en que estaba. Soñaba con De Sica como un redentor. Viajé a Roma para tratar de convencerlo de que viniera a echar una ojeada al país y esta vez estaba dispuesta a vender no me importaba qué, para arreglar el viaje” (Ocampo, 1984, p. 74). Los primeros contactos con el cineasta son de 1951 y, durante seis años, al menos, intercambian cartas para concertar una visita a la Argentina. Tal como había sucedido con Eisenstein, De Sica se muestra interesado en la propuesta de venir a hacer un film, pero tiene otros proyectos. En 1956, cuando recibe carta de Ocampo, está ocupado con un rodaje en Montecarlo: “Sólo puedo renovarle mi inmutable buena voluntad y deseo de hacerlo. ¿Pero cuándo? Tengo compromiso para todo el año 1956 y la primera mitad de 1957” (1974a, s/n). Y unos meses más tarde, en respuesta a una carta enviada por ella desde París: “Le aseguro que es firme mi intención de ir algún día a la Argentina para hacer un film allí. Me interesa por la afinidad espiritual que liga al pueblo argentino con el italiano”; pero tiene contrato para hacer dos films y recién luego de eso quedaría libre (1974b, s/n). Igual que en otras oportunidades, Ocampo se entusiasma con una película que parece muy factible; pero, una vez más, nunca se realizará: “El proyecto largamente acariciado (por mí) quedó en nada, pese a la buena voluntad de De Sica y sobre todo de Zavattini que era mi aliado (una encantadora persona)” (Ocampo, 1974, s/n).

A modo de conclusión.

En la misma línea que los films del realismo social norteamericano, lo que Ocampo aprecia en el neorrealismo es que

los italianos (De Sica y Rossellini) 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. Nos preguntamos a veces: “¿Es esto belleza?” Y nos contestamos: “Es vida”. Y dar la sensación de la vida, en arte, es uno de los recursos más seguros para alcanzar la belleza (Ocampo, 1957c, pp. 163-164).

Ya no se trata de Eisenstein. Sigue pensando en la necesidad de un film sobre la pampa, pero ahora piensa que esa película debería transitar por otras vías. “La enigmática grandeza de *Stromboli* –dice– resulta muy fotogénica, como lo es la de la isla de Arán. Y Rossellini, como Flaherty, han logrado hacer de la pantalla el espejo de esa grandeza” (p. 164). Ahora la memoria conecta a Flaherty directamente con Rossellini. Esa operación de transferencia de activos estético-ideológicos –que Ocampo había comenzado a procesar alrededor de *El hombre de Arán*– se ha completado. Ya sabe por dónde debería transitar esa película fundacional que abrirá los surcos de un nuevo cine en la Argentina. Lo ha señalado al comentar *La fuerza bruta*: “Para estos hombres primarios, instintivos, endurecidos por el trabajo corporal, la intemperie y la urgencia de ganarse el pan nuestro de cada día, el dolor de soledad es como una oculta herida abierta”; pero también son hombres “por cuyas venas fluye eso que Shakespeare llamaba ‘the milk of human kindness’ (la leche de la bondad humana). Así son los peones de Steinbeck; así también los que vio Güiraldes. La lucha con la tierra de América y sus inmensos espacios vacíos los hermana” (1940b, p. 87). Ahí donde Borges comparaba *Don Segundo Sombra* y *Huckleberry Finn* para marcar sus diferencias, Ocampo en cambio vincula a Güiraldes con Steinbeck para señalar sus puntos de contacto: en uno y en otro caso –dice– se trata de hombres a la intemperie; pero no es sólo eso, sino también una cierta manera de observarlos y de retratarlos, una cierta “belleza poemática” que justamente celebra en el film de Milestone. “Es difícil encontrarle a la poesía sinónimos en idioma cinematográfico”. Ella lo sabe bien porque todos estos años no ha perseguido otro objetivo que esos sinónimos: “El director de *Of Mice and Men* los descubre por momentos. No se puede hacer mayor elogio de una película” (1940b, p. 89).

De Steinbeck a Güiraldes, el común denominador que Ocampo reconoce es un drama telúrico. La lucha con la tierra los hermana. El análisis de estas vidas endurecidas en su combate cotidiano contra las fuerzas naturales pone entre paréntesis toda ecuación ideológica: Milestone, igual que De Sica, es un gran cineasta porque logra extraer belleza incluso del estiércol sin dejarnos una sensación amarga. En *La fuerza bruta* o en *Ladrones de bicicletas*, Ocampo elige apreciar el discurso de un humanismo abstracto e inmaculado. Si la Segunda Guerra Mundial había despertado en ella un compromiso que se apoyaba sobre una defensa idealista de valores universales como la paz, la libertad y la democracia, una vez terminada la contienda ha salido de allí más convencida que nunca de la necesidad de combatir cualquier forma de totalitarismo. Por eso, en una carta a Gabriela Mistral, se sorprende y se indigna cuando el peronismo la acusa de comunista: “Imagínate que se me acusa de comunismo... ¡a mí! Te digo a mí porque odio esa forma de totalitarismo tanto como odio la forma nazi. No es poco decir” (Ocampo y Mistral, 2007, p. 178).

En 1952, en Berlín, Ocampo vuelve a afligirse ante la ciudad destruida por los bombardeos. Ya lo había visto unos años antes, pero la corroboración no hace más que empeorar el recuerdo. Entregada a su ejercicio

de introspección, la memoria trae de vuelta a sus dos viejos amantes, Drieu La Rochelle y Julián Martínez, ya muertos, “en dos cementerios, de uno y otro lado del Atlántico” (1984, p. 54). La que escribe todo esto, en el último tomo de su autobiografía, es una mujer en el tramo final de su vida que mira hacia atrás y sólo ve las ruinas: la memoria sólo puede constatar que el pasado es todo lo que se ha perdido. Ocampo está cansada: su fortuna ha mermado considerablemente, sus gustos empiezan a parecer anticuados y ella misma, que antes era una *maker of manners*, se siente un poco fuera de lugar. En Londres ve una película con The Beatles, pero no logra entender el frenesí de las *teenagers*: gritan tanto que ni siquiera escuchan esa música sin pretensiones, hecha a base de repetición de melodías y palabras que se pegan al oído como si fueran un chicle. Los cuatro inglesitos de flequillo y su público de jóvenes hablan una lengua que ella no entiende. Justamente ella, que nunca tuvo dificultades con los idiomas. Seguirá viajando, pero cada vez menos.

En una carta de 1966, le cuenta a María Luisa Bastos sobre su viaje de París a Madrid. En el avión, casi al lado, va Orson Welles. Gordísimo. Al bajar en el aeropuerto de Barajas, conversa con él sobre su padastro médico a quien ella había visitado en Hollywood muchos años antes por una dolencia en la rodilla: allí, en el consultorio, el joven Orson y la joven Victoria se habían cruzado fugazmente. Ocampo envidia la *dame de compagnie* que, al descender del avión, se apresura a traerle una capa al cineasta. Recordando tiempos mejores, fantasea con tener alguien así para que se ocupe tan cariñosamente de ella. Todo el cuadro parece la descripción nostálgica de dos estrellas en el ocaso. De pronto, como un actor teatral que voltea hacia el público, para comentar escandalizado sobre lo que sucede en escena, Ocampo susurra el final del encuentro en el consultorio médico: “En aquellos años, no había tomado las proporciones inauditas que tiene ahora. No cabe en los asientos”. De modo que, cuando escribe “el monumental Orson Welles”, no podemos saber si se refiere admirada a su estatura artística o si está horrorizada por su desmesura corporal (*Archivo María Luis Bastos*, 06/10/66).

En la etapa final de su vida, a Ocampo le quedan las imágenes de un pasado siempre idealizado por el recuerdo. No es casual que *Don Segundo Sombra* –esa novela crepuscular que había conocido en su juventud– insista en su memoria y que los años traigan la evocación del amigo querido, muerto tanto tiempo atrás. El proyecto del poema documental ha ido mutando y ha terminado por adoptar la fisonomía de ese nostálgico retrato de la pampa. Ocampo ha encontrado en la novela de Güiraldes las resonancias de ese film elegíaco sobre la pampa que ella viene imaginando desde hace años. ¿Pero quién será el director que pueda llevarlo al cine? Recién, en 1969, cuando vea la película *Don Segundo Sombra* de Manuel Antín sentirá que, finalmente, alguien ha filmado su poema documental sobre la pampa.

Bibliografía

Alegría, C., (1942). “Elogio de la cabeza rota”. *Repertorio Americano*, XXIII, 949, 326-326.

Archivo María Luisa Bastos, incorporado a *Sylvia Molloy Papers*, Firestone Library, Princeton University.

- Benamou, C. (2007). *It's All True: Orson Welles's Pan-American Odyssey*. Berkeley, University of California Press.
- Bioy Casares, A. (2006). *Borges*, Buenos Aires, Destino.
- Bogdanovich, P. (1994). *Ciudadano Welles*, Barcelona, Grijalbo.
- Borges, J.L. (1932). "Street Scene". *Sur*, 5, 198-200.
- Caillois, R. (1940). "Arte y propaganda". *Sur*, 72, 72-74.
- Cornell, J. (2000). "Unfinished Film Symphonies: A Comparative Study of *¡Que Viva México!* and *It's All True*". *Cinemas d'Amérique Latine*, 8, 133-155.
- De Torre, G. (1949). "El teléfono, nuevo totem del cine". *Sur*, 178, 77-84.
- De Sica, V. (1974a). "Carta a Victoria Ocampo 30/05/56". *Sur*, 334-335, s/n.
- _____. (1974b). "Carta a Victoria Ocampo 24/09/56". *Sur*, 334-335, s/n.
- Eisenstein, S. (1988). *Yo. Memorias inmorales I*, México D.F., Siglo XXI.
- Fernández Bravo, Á. (2017). "María Rosa Oliver en las redes comunistas del siglo". *Mora*, 23, 133-148.
- Frank, W. (1943). *South American Journey*, Nueva York, Duell, Sloan and Pearce.
- Gramuglio, M. T. (2013). "Sur en la década del treinta. Una revista política", en *Nacionalismo y Cosmopolitismo en la literatura argentina*, Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 269-282.
- Halperin Donghi, T. (2013). *La argentina y la tormenta del mundo. Ideas e ideología entre 1930 y 1945*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Kratje, J. (2023). "Miradas, contradicciones y derivas en torno a la crítica feminista de cine: de Laura Mulvey a Victoria Ocampo", en Laura Arnés, María José Punte, Julia Kratje, Daniela Dorfman, Paula Daniela Biancy y Florencia Agilletta, *Tomar las aulas: las clases de teoría y estudios literarios feministas*, Buenos Aires, Madreselva, 2023, 333-363.
- Laleggia Gerez, G. (2024). "Victoria Ocampo y el cine", en Marcela Visconti (ed.), *Ante la crítica: voces y escrituras sobre cine*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 47-62.
- Méndez, J. (1981). "The Origins of Sur, Argentina's Elite Cultural Review". *Revista interamericana de bibliografía*, 31(1), 3-16.
- Meyer, D. (2012). "Victoria Ocampo and the Cinema". *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, 41(1), 18-25.
- Ocampo, V. (2009). *Cartas de posguerra*. Buenos Aires, Editorial Sur.
- _____. (1984). *Autobiografía VI. Sur y Cía*. Buenos Aires, Ediciones Revista Sur.
- _____. (1983). *Autobiografía V. Figuras simbólicas – Medida de Francia*. Buenos Aires, Ediciones Revista Sur.

- _____. (1981). "Quiromancia de la pampa", en *Testimonios. Primera serie (1920-1934)*, Buenos Aires, Ediciones Fundación Sur, 109-117.
- _____. (1977). "Pascualino Settebellezze", en *Testimonios. Décima serie (1975-1977)*. Buenos Aires, Sur, 230-235.
- _____. (1957a). "Si, sono", en *Testimonios. Quinta serie (1950-1957)*, Buenos Aires, , Sur, 137-140.
- _____. (1957b). "De Sica (cartas de Roma)", en *Testimonios. Quinta serie (1950-1957)*, Buenos Aires, Sur, 140-146.
- _____. (1957c). "Escala en Stromboli", en *Testimonios. Quinta serie (1950-1957)*, Buenos Aires, Sur, 55-61.
- _____. (1974). "Correspondencia". Sur, 334-335, s/n.
- _____. (1967). "Posdata. Waldo Frank y Sur". Sur, 303-304-305 (Índice 1931-1966), 23-36
- _____. (1953a). "Al lector". Sur, 225, 5-7.
- _____. (1953b). "Saludo a los dos Sergios". Sur, 222, 81-91.
- _____. (1949). "Contestación a un diálogo polémico sobre el cine y el teléfono". Sur, 182, 97-100.
- _____. (1947). "Henry V y Laurence Olivier". Sur, 151, 18-44.
- _____. (1941). "América indivisible". Sur, 87, 7-9.
- _____. (1940a). "The Grapes of Wrath". Sur, 70, 91-98.
- _____. (1940b). "Ratones y hombres de Steinbeck". Sur, 67, 85-89.
- _____ y Mistral, G. (2007). *Esta América nuestra. Correspondencia 1926-1956*. Buenos Aires, El cuenco de plata.
- Oliver, M.R. (2008 [1981]). *Mi fe es el hombre*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- _____. (1941). "El día marcado en los anales de la infamia". Sur, 87, 17-20.
- Petra, A. (2020). "María Rosa Oliver, el comunismo y la cultura argentina". *Nuevo mundo mundos nuevos*, <https://journals.openedition.org/nuevomundo/82126#quotation>.
- _____. (2017). "Rosita la roja. María Rosa Oliver y el mundo comunista de posguerra". *Mora*, 23, 159-168.
- Ryan, S. (1989). "Context for An Unfinished Text: Towards an Understanding of It's All True". *Persistence of Vision*, 7, 113-120.
- Saslavsky, L. (1941). "El ruiseñor canta mal". *La Nación*, 29/06/41, 2-2.
- Sin firma (1940). "A los comunistas". Sur, 67, 90-90.
- _____. (1939). "Calendario. Rusia en peligro". Sur, 62, 95-95.
- Viñas, D. (2008). *Viajeros argentinos a los Estados Unidos*. Buenos Aires, Santiago Arcos.