



Filmar la pampa: Victoria Ocampo, de Eisenstein a Güiraldes

Filming the Pampas: Victoria Ocampo, from Eisenstein to Güiraldes

David Oubiña*

Recibido: 13/09/2025 | Aceptado: 03/11/2025

Resumen

En 1930, Victoria Ocampo conversa con Sergei Eisenstein para filmar en la Argentina "un poema documental sobre la pampa". El proyecto no se realiza, pero la escritora nunca abandonará la idea: está convencida de que esa película ejemplar podría corregir las falencias del cine nacional. Durante varias décadas, Ocampo insiste en el proyecto, aunque lo irá transformando continuamente y, en cada momento, cree haber encontrado al cineasta conveniente para llevarlo a cabo: Robert Flaherty, Benjamín Fondane, Vittorio De Sica, Luchino Visconti son los nombres que acuden en reemplazo de Eisenstein. Sin embargo, desde siempre y hasta el final, el modelo para esa película parecería ser la novela *Don Segundo Sombra* de su amigo Ricardo Güiraldes. Aprovechando un relevamiento de correspondencia inédita de Victoria Ocampo proveniente de diversos archivos, este ensayo rastrea el proceso que atraviesa ese poema documental y estudia las diversas mutaciones a las que fuera sometido a lo largo de cuatro décadas.

Palabras clave: Victoria Ocampo, Sergei Eisenstein, poema documental, *Don Segundo Sombra*, Manuel Antín

Abstract

In 1930, Victoria Ocampo spoke with Sergei Eisenstein about filming in Argentina a "documentary poem about the pampas". The project was never materialized, but the writer never abandoned the idea: she was convinced that such an exemplary film could correct the flaws of national cinema. Over several decades, Ocampo insisted on the project, though it constantly mutated, and at each stage, she believed she had found the right filmmaker to carry it out: Robert Flaherty, Benjamín Fondane, Vittorio De Sica,

* Argentina. Doctor en Letras con orientación en cine. Investigador del CONICET y del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires y profesor titular en la Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Profesor visitante en New York University, University of Berkeley y University of Bergen. E-mail: davidoubina1@gmail.com.

and Luchino Visconti were the names that came to replace Eisenstein. However, from the beginning and until the end, the model for that film seemed to be the novel *Don Segundo Sombra*, written by her friend Ricardo Güiraldes. Drawing on previously unpublished correspondence from Victoria Ocampo preserved in various archives, this essay traces the process that this documentary poem underwent and examines the various transformations it experienced over four decades.

Keywords: Victoria Ocampo, Sergei Eisenstein, documentary poem, *Don Segundo Sombra*, Manuel Antín

Introducción

En julio de 1935, la revista *Sur* había reaparecido –ahora como revista mensual– luego de una larga interrupción: a partir de entonces se haría evidente un progresivo giro que buscaría sintonizar con las políticas culturales del panamericanismo promovidas desde los Estados Unidos y, en consecuencia, la eventual simpatía que en algún momento pudo haber suscitado la revolución soviética se va deslavando rápidamente hasta perder toda coloratura al final de la década. En este número 10, que es casi un relanzamiento, se incluye “A propósito de *El hombre de Arán*”, un comentario de Victoria Ocampo sobre el film de Robert Flaherty.

Unos años antes, en noviembre de 1931, se habían publicado las ocho fotos del rodaje de *Que viva México!*, que Sergei Eisenstein enviara para el número 4 de *Sur*. Esas fotografías no fueron un punto de inflexión en la relación personal entre el cineasta y la escritora (que continuaría de manera epistolar), pero sí supusieron una clausura para el proyecto conjunto de un “poema documental sobre la pampa”, acerca del cual la escritora y el cineasta soviético habían conversado en 1930. En todo ese tiempo, ella no había dejado de lamentarse porque esa película, que quería para la Argentina, se hiciera en otra parte y, en cualquier caso, el cineasta que había elegido ya no estaría disponible para su film sobre la pampa, de modo que tendría que buscar otro que pudiera cumplir con el encargo.

Este ensayo rastrea el proceso que atraviesa ese poema documental imaginado por Ocampo como solución para los problemas del cine argentino y estudia las diversas mutaciones a las que fue sometido a lo largo de cuatro décadas.

Riefenstahl y Eisenstein, Güiraldes y Fondane

Victoria Ocampo y sus compañeros del grupo *Sur* entienden que la responsabilidad de los intelectuales consiste en resistir y dar la 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. En este aspecto, la revista *Sur* coincide con la mayoría de los críticos de la época, que reclaman un adementamiento en las producciones cinematográficas locales. De Sánchez Sorondo y

Carlos Alberto Pessano a Ulyses Petit de Murat o Miguel Paulino Tato, los cronistas de espectáculo se escandalizan por la vulgaridad y el mal gusto –derivados de la cultura del tango y el sainete– que aquejan a la mayoría de las películas.¹

¿Pero cómo acercarse a las películas (si es que, realmente, no hay que mantener distancia de ellas)? ¿En qué términos pueden dialogar aquellos intelectuales 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 hace algún tiempo –señala en un texto temprano–, la Argentina tiende la pampa a los extranjeros, como tendemos la palma de la mano a los quirománticos célebres” (1981, p. 117). Su programa cultural se basa en la importación y la traducción. Se sostiene sobre el legado que puedan dejar los maestros (extranjeros): Tagore, Le Corbusier, Keyserling, Ortega y Gasset. De esa manera, tiene la esperanza de que algún gran cineasta venga, filme e imparta lecciones: que “haga escuela”. De esa manera creía que se podrían solucionar las falencias de la cultura argentina, aquejada por la periferia, la juventud y la ausencia de tradiciones.

En algún momento, cuando se encuentra de viaje en París, Ocampo es invitada a la Embajada Alemana. “Voy a almorzar a la Embajada Alemana porque tengo curiosidad de conocer a Leni Riefenstahl, que estará allí, eso espero”, le dice a María Rosa Oliver (1939a: s/n). Un par de días después, le escribe de nuevo a su amiga:

Anoche volví a ver el film de Leni Riefenstahl, *Les Dieux du stade* [Olimpia] Me parece que tiene fotografías espléndidas y que como sonido está de lo más réussi. Me dijo Leni (la vi antes de ayer) que entre los 6 mejores films del mundo pondría *El hombre de Arán*. No será porque “no entiende de cine”... como diría de mí Luis Saslavsky... // Este sentido sinfónico de la naturaleza creo que lo tiene en grado sumo Flaherty... y también Leni Riefenstahl. ¡Cómo me gustaría que se pudiera hacer un *documentaire* de la Argentina desde el Iguazú hasta Tierra de Fuego! (1939b, s/n).²

Como Oliver cuestiona su admiración por la cineasta, Ocampo vuelve sobre el asunto:

Lo que vi es una película de Leni Riefenstahl muy bella. No es una película de propaganda en el mal sentido de la palabra; porque en cuanto a propaganda, sólo se ve la perfecta técnica alemana en materia cinematográfica. Ojalá todas las propagandas fueran de ese tipo. Hitler no le dio a Leni R. su talento. Lo utilizó tanto como pudo para su país, que ama a su manera (que evidentemente no

¹ Karush (2013) estudia la consolidación de la cultura de masas en la Argentina. Sobre la crítica cinematográfica en la década de 1930, véase Batalla (2023).

² *Les Dieux du stade* es el título con que se exhibieron en Francia las dos partes de *Olympia* (1938), el film de Leni Riefenstahl sobre los Juegos Olímpicos de Berlín en 1936 (*Olympia: Fest der Völker / Les Dieux du stade : La Fête des peuples* y *Olympia: Fest der Schönheit / Les Dieux du stade : La Fête de la beauté*).

es la mía). La conferencia y la película de Leni R. no tenían ni una palabra de política. Era un trabajo limpio. ¿Acaso no la han recibido en Hollywood? Sean cuales fueren sus ideas políticas, Leni R. y su talento me interesan. No he visto ninguna película suya que estuviera sesgada en un sentido de propaganda (como Eisenstein, por ejemplo... a quien también admiro *a pesar de* ello). Escribiré sobre ella lo que pienso, política o no política. Los nazis y fascistas no me impondrán, mientras tenga la fuerza y el coraje de pensar por mí misma, sus hábitos mentales. No comparto en absoluto las opiniones políticas de Leni R. Comparto su amor por la belleza y admiro su talento. Me es imposible e intolerable vivir de otra manera que no sea de acuerdo con esos principios, y no los discuto. Cada quien es libre de actuar según su conciencia. Si la gente me juzga mal, me desprecia o me malinterpreta, ¡qué le vamos a hacer! (1939c, s/n).

Riefenstahl sirve de contrapeso a Eisenstein y, entonces, es posible nivelarlos porque ambos hacen un cine de propaganda (aunque no en “el mal sentido de la palabra”). Ocampo deja bien en claro que los admira a pesar de sus ideas políticas, más allá de sus ideas políticas. Hay que mantener separadas esas dos dimensiones. Su criterio de evaluación es puramente estético: de manera ecuánime, no necesita compartir la ideología de uno ni de la otra para celebrar en ellos su “amor por la belleza” y su talento. Pero, además, Riefenstahl es fanática de *El hombre de Arán*, de modo que también queda nivelada con Flaherty porque, entonces, Ocampo descubre que ambos comparten un “sentido sinfónico de la naturaleza”. Como si fuera el corolario obligado de un silogismo, esa similitud basta para convocar el recuerdo del film documental sobre la Argentina. Se trata de un sistema de vasos comunicantes que le permite trasvasar el flujo de sus preferencias desde un recipiente a otro. De Eisenstein a Riefenstahl y de Riefenstahl a Flaherty, Ocampo pone en escena una forma de razonamiento político sin recurrir (en apariencia) a la política. Resuelve el conflicto ideológico aferrándose a principios estéticos. Y lo consigue articulando un singular mecanismo de sustituciones: parte de Eisenstein, pivotea sobre Riefenstahl y sale por la tangente Flaherty. Para competir con los soviéticos, el nazismo había realizado *El acorazado Sebastopol* (*Panzerkreuzer Sebastopol*, Karl Anton, 1936), pensado para ocupar el lugar de “un Potemkin nacional socialista”; pero lo cierto es que *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1935) y *Olimpia* (*Olympia*, 1938) tienen mucha más épica que ese film mediocre. Las películas de Riefenstahl dan mejor la talla de *Potemkin* y constituyen el verdadero buque insignia del nazismo. Como el criterio valorativo de Ocampo es puramente estético y ella se ubica a una equilibrada distancia del comunismo y del nazismo, si hubiera encontrado a Riefenstahl en 1930 en vez de a Eisenstein, quizás ella habría sido la elegida para realizar el poema documental. Eisenstein o Riefenstahl, lo mismo da, porque son artistas talentosos. Pero cuando los años pasan, mejor sería un Flaherty.³

¿Qué implica ese reemplazo, aparentemente inocuo, de un cineasta por otro? Luego de *El hombre de Arán* (*Man of Aran*, 1934), Ocampo ya no está tan segura de que Eisenstein debería ser el modelo de cineasta para realizar el film sobre la pampa. Quizás, empieza a pensar que un director como Flaherty podría ser más apropiado para esa tarea. Si, en un

³ Sobre esta oscilación de Ocampo entre Eisenstein y Flaherty, véase Paz Leston (2015). Y, en general, sobre el vínculo de la escritora con el cine, véanse Kratje (2025) y Meyer (2012).

principio, ella podía sostener su admiración por un realizador soviético al margen de toda postura ideológica, a medida que *Sur* se compromete políticamente, resulta más difícil ampararse en un puro eclecticismo cultural. De pronto, el montaje hecho de contrastes y el subrayado de conflictos visuales, que habían sido tan celebrados en los films de Eisenstein, pueden resultar problemáticos en la medida en que expresan una conflictividad real que parecería inseparable del torrente revolucionario. Ahí donde Ocampo busca una forma de armonía (aunque sea violenta: Flaherty); la estética no reconciliada de Eisenstein se convierte en un modelo incómodo. ¿Acaso no hay también una denuncia detrás de esa celebración de la vida natural tal como es mostrada por el documental Flaherty? Sin duda, es posible ver eso en la película, pero la idealizada plenitud de ese mundo arcaico lo atenúa y lo relega a un segundo plano, de modo que el dramático combate con los elementos del entorno se convierte en parte de la celebración (los isleños ya no practicaban el tipo de esforzada pesca de tiburones que se ve en el film, pero como el cineasta consideraba que eso le agregaba *pathos* al relato, hubo que traer instructores para que explicaran a los protagonistas cómo lo hacían sus antepasados). Estos hombres y mujeres no esperan nada de la civilización, no le reclaman nada. Le dan la espalda orgullosamente. Los pescadores y esquimales de Flaherty no han sido tocados por el mundo moderno. Los campesinos de Eisenstein, en cambio, han sido arruinados por la civilización (capitalista) y ese estado primitivo en el que viven es visto claramente como un atraso: una sujeción a tradiciones que se han vuelto huecas y que han sido aprovechadas para la explotación y la servidumbre. Y que sólo se redimen por la revolución.

Quizás hubo, desde el comienzo, un malentendido (que recién ahora empieza a disiparse) en la propuesta del poema documental. O, en todo caso, se trataba de una noción imprecisa que puede reformularse para que adquiriera una mayor definición. En un principio, cuando Ocampo conversaba sobre el proyecto cinematográfico con Eisenstein, esa noción proponía una mirada lírica sobre el espacio de la nación. Pero, si hay una poesía de imágenes en Eisenstein, esa configuración funciona de manera muy distinta; su idea del montaje de atracciones se ocupa de crear un nuevo sentido que no existía antes de esa tensión dialéctica surgida entre dos planos. En cambio, el poema documental de Ocampo no intenta crear una nueva imagen de la pampa, sino que, al contrario, pretende inmortalizar ese paisaje fijándolo en un reflejo idealizado por el recuerdo: se trata de una imaginación lírica construida con materiales testimoniales. La mirada poética debería embellecer (estilizar) una situación real que ha sido amplificada por la subjetividad emocional de un punto de vista. Ocampo piensa en una forma de realismo donde la imagen documental estaría realzada por una perspectiva dramática para celebrar la naturaleza. Es evidente que el modelo Flaherty resulta más funcional a esa idea.

Ese film sobre la Argentina con el que la mujer sueña continuamente es una obra no atravesada por las tensiones políticas, las diferencias de clase, la desigual distribución de la renta. Ocampo piensa el espacio de lo nacional (o de lo continental) como una esencia ecuménica expresada a través de matices que se neutralizan con facilidad; en cambio, resulta evidente que lo que a Eisenstein le interesa de México son los contrastes violentos y por eso lee de una manera dialéctica el sincretismo de sus componentes. Distintos tiempos, distintas geografías, distintas culturas dentro de un mismo espacio: la nación aparece como un organismo dinámico y, en la articulación de sus elementos, es posible intuir siempre el advenimiento de lo nuevo. En este sentido, la *imagen del sarape* –que el cineasta utiliza como un símbolo para describir las heterogéneas tradiciones que

conviven en México– habría entrado en franca oposición con la concepción de Ocampo acerca de la cultura como un *sistema de esclusas*. Ese impresionante dispositivo de ingeniería hidráulica, que la había deslumbrado al cruzar el canal de Panamá, permite caracterizar su pensamiento según una lógica que suaviza las diferencias y las equilibra como si pudieran integrarse en un continuo. La película que imagina Victoria Ocampo es como su americanismo: carece de toda dimensión conflictiva. A diferencia del tocino entreverado de Griffith, que disponía la grasa y la carne del jamón como dos dimensiones paralelas e incontaminadas, las esclusas de Ocampo describen un pasaje fluido que permite estabilizar las discrepancias entre niveles dispares; pero, aunque de diferentes maneras, ambos se oponen a la multiplicidad dialéctica del sarape eisensteiniano. Se trata de diferentes mecanismos de traducción: aunque Ocampo y Eisenstein son políglotas, cada uno hace un aprovechamiento diferente de esa aptitud. A él le interesan los contrastes que le ofrece la variación lingüística, convencido de que dice cosas diferentes en lenguas diferentes: hablar distintos idiomas subraya su condición de extranjero, le permite tomar distancia de esas culturas y observarlas desde afuera. A ella, en cambio, el conocimiento de una lengua extranjera le franquea la pertenencia a esa cultura y, entonces, hablar varios idiomas le permite expandir los dominios de su cosmopolitismo. Por eso, en sus cartas, pasa con fluidez –a través de esclusas– del castellano al francés o al inglés, como si fueran una misma lengua.

La película de Flaherty ha traído desde la memoria el proyecto con Eisenstein y todo esto le recuerda esa obra tan necesaria y que aún no se ha hecho. “Pero ¿dónde están los o el que podrá realizar esta obra? ¿Vive oculto entre nosotros o habrá que importarlo?” (Ocampo, 1935, p. 96). Sin duda, los ejemplos de *El hombre de Arán* (la película que se debería hacer) y *Que viva México!* (la película que se podría haber hecho) reavivan en Ocampo la idea, nunca abandonada, de ese film imprescindible, llamado a señalar el buen rumbo para el cine argentino. “Yo tenía idea –dice ella– de una epopeya: la historia de la tierra argentina. Eisenstein vio en seguida el partido que podía sacarse de ese tema virgen” (1974, p. 4). Pero, para entonces, esa epopeya empieza a convertirse de manera explícita en un avatar de *Don Segundo Sombra* y se ubica definitivamente más cerca de Flaherty que de Eisenstein. En realidad, el desplazamiento había empezado antes, cuando Fondane vino a la Argentina, en 1929, para presentar los films de vanguardia y ella le hizo conocer la obra de Güiraldes: “Le hablé mucho del autor de *Don Segundo* y leyó el libro, que yo traté de explicarle, cosa que me pareció bastante complicada (pese a la simplicidad de *Don Segundo*). Comprendió. Comprendió tan bien que empezó a soñar con un film cuyos protagonistas serían la pampa y don Segundo” (1974, p. 4). Tiempo después, *La Revue argentine* publica un ensayo de Fondane titulado “Visage de La pampa (A propos de *Don Segundo Sombra*)”. En su análisis de la obra, el poeta compara la pampa de Güiraldes con el océano de Conrad y con el mundo primigenio de *La serpiente emplumada* de Lawrence: “Don Segundo no es otra cosa que la pampa, el alma creada de la pampa, de una pampa vasta, terrible, monótona e increada. Aquí, la naturaleza es más fuerte que el hombre; tan fuerte que el hombre no aparece más que como un elemento del azar” (Fondane, 1934, p. 34). El texto rescata la resignación y la tenacidad de los hombres de campo, que son sometidos por la naturaleza, una y otra vez, pero nunca cejan en el intento por poseerla. Y esa épica es siempre admirable. Quizás, por eso, entusiasmado por el impulso de la conquista, Fondane da un salto y –como si fuera la conclusión obligada de sus reflexiones– pasa de los valores literarios a las posibilidades del cine:

En cuanto leí *Don Segundo Sombra*, se apoderó de mí la idea de retomar su tema y su grave sabiduría en términos cinematográficos. Y, sin embargo, ¡qué lejos estamos del cine tal como es! Lejos de su escritura mediocre, de sus nubes bajas, de su virtuosismo en lo mezquino y lo banal. Nada puede expresar mejor la grandeza inhumana de *Don Segundo* que la inhumanidad del cine. Sería, a la vez, una gran confrontación entre dos escrituras y una hábil difusión de la gran epopeya argentina. Es un viejo sueño que acaricio, que me hormiguea en las piernas, que me quema en los dedos. ¿Podré llevarlo a cabo? Esa película de la pobreza absoluta debe realizarse con medios pobres: su grandeza proviene del alma; es del alma de donde debe venir su fuerza (1934, pp. 36-37).⁴

Fondane le escribe a Ocampo para contarle que colaboró con el director Dimitri Kirsanoff en el guion y en el rodaje de *Rapt* (1934): se trata de “un gran film en los Alpes suizos, sobre un tema campesino de Ramuz” y entonces le parece (más bien, se corrige: tiene “la certeza”) de que “se podría hacer una gran película argentina –de la pampa– con *Don Segundo Sombra*. He estudiado todas las posibilidades morales y materiales de la película. Tengo un presupuesto [...] Usted me conoce, sabe que soy una persona seria y que podría confiar en mí” (1934, s/n). Está convencido de que, ajustando los gastos, la película sólo costará un millón de francos y recuperará fácilmente la inversión. La idea es que escriban juntos el guion y que Ocampo redacte los diálogos en castellano (en el presupuesto están incluidos los costos para hacer la sincronización en francés y en inglés). La propuesta concluye:

Una musicalización argentina –tango y canción popular– constituiría el telón de fondo, que yo veo épico, jugoso, sanguíneo, a la manera rusa. No se trata de una película nacional –inviabile y un despilfarro de dinero– sino de una película que podrá ingresar al mercado internacional y que reportará mucho más dinero que la inversión inicial. Tengo, para esta película, un sueño de grandeza y de amplitud, que usted podría ayudarme a realizar [...] Será una epopeya argentina –un gran fresco– y no costará más que unos porotos, en comparación con los costos habituales. ¿Lo ve usted posible? ¿Cree que se trata de un proyecto ingenuo? Siento en mí la fuerza para hacer algo muy bello y poderoso. ¿Me ayudará? (1934, s/n).

La elección de *Don Segundo Sombra* como modelo para el film sobre la pampa redefine el proyecto original de Ocampo y señala su mutación genérica: de poema a novela (aunque se trate de una novela de tono poético).

⁴ Sobre el diálogo de Güiraldes con la literatura francesa (las influencias, en una línea que va desde Flaubert hasta Saint John Perse o Larbaud, y la recepción de *Don Segundo Sombra*, de Supervielle a Fondane), véase Molloy (1972).

Robert Flaherty en la pampa

La idea de Fondane resulta indudablemente seductora para Ocampo: *Don Segundo Sombra* ofrece todos los elementos que ella busca en esa película fundacional y –más importante aún– los articula en un perfecto equilibrio. Al recordar su amistad con Güiraldes, señala que tenían una misma mirada sobre las cosas, una misma sensibilidad repartida entre dos mundos. Si recuerda los “libros franceses apilados en las mesas, libros desconcertados de mezclarse con rastras de plata, espuelas nuevas y ponchos viejos”, es porque valora (y comparte) la aptitud para encontrar consonancias entre pasiones que para otros resultarían contradictorias:

Gracias a *Don Segundo* te has convertido en santo y seña de los cultores del color local y del gaucho, tú, tan entusiasta conocedor de los más sutiles y abstrusos poetas de la Francia contemporánea. No menosprecio al gaucho que tanto querías. Ocupaba una mitad de tu ser. Pero ¿por qué velar la otra mitad? ¿Por qué disminuirte limitándote? Tenías otros dioses además de los centauros. Se llamaban Rimbaud (ya entonces), Léger, Laforgue, Mallarmé, Corbière (Ocampo, 1957^a, pp. 288 y 289).

Es que Güiraldes es un criollo cosmopolita y su elegía sobre el universo gaucho presenta una imagen estilizada, es decir, genuina en su origen, aunque pulida en el contacto con la cultura europea. Esa equilibrada transfiguración que Victoria Ocampo aprecia en la novela de su amigo no es necesariamente una solución aceptable para todos. Borges (que ha conocido a Ocampo a través de Güiraldes) hace un elogio del libro que resulta claramente insidioso:

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 [...] Al hacer esta observación no quiero rebajar el valor de *Don Segundo Sombra*; al contrario, quiero hacer resaltar que 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 (1974, p. 271).

Para el Borges de “El escritor argentino y la tradición”, la novela establece un vínculo demasiado afectado con el pasado local, como si tuviera que hacerlo pasar por el telescopio de los poetas franceses para poder reivindicarlo. ¿Pero por qué limitarse a lo argentino para ser argentinos? No hay ningún determinismo: toda la cultura universal nos pertenece y tenemos derecho a hacer uso de ella. Borges se reconoce en los márgenes de Occidente tanto como Güiraldes, pero para él esa condición periférica no supone una condena a lo epigonal sino que es una liberación porque autoriza la apropiación desprejuiciada y el desvío irreverente. Él no transfigura sino que saquea, reescribe, falsea y tergiversa sin

atender a ninguna superstición. Sarlo muestra que utiliza el libro de Güiraldes como un pretexto en su discusión con el nacionalismo literario y que, en el desarrollo de su argumento, la defensa tiende a atenuarse casi por completo: “*Don Segundo* es una novela demasiado evidentemente criolla para Borges. Las marcas localistas no serían prueba sino obstáculo de su ‘argentinidad’, puesta tan de manifiesto como para despertar todas las sospechas” (Sarlo, 1995, p. 68).

Se trata, en realidad, de una obra que siempre le ha inspirado desconfianza. Si en un primer momento la amistad lo lleva a disimular su recelo detrás de algunos elogios ambiguos o taimados, más tarde irá poniendo de manifiesto todos sus desacuerdos. Le incomoda el tono plañidero y nostálgico, la mirada idealizada sobre un pasado irrecuperable, la falsa pureza de una pampa mistificada por el recuerdo (“ya la chacra y el gringo estaban ahí, pero Güiraldes los ignora”). Le molesta, además, porque no lo considera un buen escritor. Bioy Casares menciona una conversación donde ambos coinciden en que su libro es peor que *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos:

BIOY: “*Doña Bárbara* es una novela; *Don Segundo* es una kermesse, una revista teatral, un desfile” [...] BORGES: “El estilo de *Don Segundo* ha envejecido notablemente, más aún que el de *La gloria de Don Ramiro*. El de *La gloria* estaba hecho para parecer viejo y describir casas ruinosas”. BIOY: “En cada frase Güiraldes descubre su torpeza para la expresión; la gran dificultad que tiene para ser escritor”. BORGES: “Sí, tenía mucha dificultad para expresarse” (Bioy Casares, 2006, pp. 273-274).

Entre todos los libros comentados en las 1600 páginas del diario de Bioy Casares, *Don Segundo Sombra* es el más criticado (de la manera más despiadada y más insistente): a lo largo de los años, Borges vuelve una y otra vez sobre la novela, para atacar sus distintos aspectos con argumentos renovados.

Don Segundo Sombra presenta una utopía rural reconciliada: ese campo de luz argentina y tonos europeos está exento de tensiones. Todo se desarrolla –como le gusta a Ocampo– por un sistema de esclusas que constantemente nivela los giros narrativos. Cuando el aprendiz de resero Fabio Cáceres recibe la inesperada noticia de la herencia, duda entre rechazarla, repartirla entre el poverío o huir; pero finalmente piensa que no tiene nada de malo ser rico, acepta el legado y se convierte en estanciero. Los consejos de su padrino sirven para convencerlo y, cuando el joven insinúa que, entonces, ya no será un gaucho, Don Segundo responde: “si sos gaucho en de veras, no has de mudar, porque andequiera que vayas, irás con tu alma por delante como madrinae tropilla” (Güiraldes, 1985, p. 201). Lo cierto es que, a partir de entonces, Fabio intenta seguir haciendo los mismos gestos y ademanes que sus compañeros; sin embargo, ya es otro. Más tarde, ese flamante estanciero se consuela pensando que, si “hubiera seguido mi sentir, andaría aún dejando el rastro de mi tropilla por tierras de eterna novedad” (p. 207). Pero no lo hizo e, inevitablemente, ha cambiado. Quizás porque no siguió su sentir o porque no era un gaucho “en de veras”. Don Segundo –ese paisano tan idealizado que se parece demasiado a una abstracción o una entelequia– lo ayuda en la transición y, gracias a eso, el rico heredero siente que “la rabia se me transformó en congoja” (pp. 197-198). La congoja es un

sentimiento más controlable que la rabia porque permite atesorar eso que se ha perdido, relegándolo a un pasado feliz que, entonces, se vuelve menos doloroso. Con nostalgia, Güiraldes idealiza esa cultura rural pura y homogénea, antes de que fuera contaminada por los cambios demográficos, la inmigración, la mezcla.

Según Ocampo, 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. Años después, revelaría que el poema documental que había propuesto a Eisenstein y el proyecto sobre *Don Segundo Sombra* estaban conectados. O que una cosa habría terminado por llevar a la otra porque eran, finalmente, lo mismo: Fondane “comprendía la obra de Ricardo, pero como cineasta era un principiante. Con Eisenstein íbamos de seguro a un éxito mundial y de seguro hubiésemos pensado en *Don Segundo*. No sé qué suerte hubiese corrido el film de Fondane, hombre sumamente inteligente y culto, pero... como dije, principiante en materia de cine” (Ocampo, 1977, p. 4). Ocampo tampoco logra concretar la adaptación de *Don Segundo Sombra* porque Adelina del Carril, viuda de Güiraldes, se opone al proyecto. En ese momento, Fondane le escribe a Victoria:

En lo que respecta a *Don Segundo*, evite hablarle a nadie mientras no se pueda conseguir una opción, *escrita*, de Mme. Guiraldes. Si no, cualquier otro puede tomar la idea y realizarla (sobre todo un director como Saslavsky). Pero estoy profundamente atónito por el rechazo de Adelina. ¿Esperará venderlo *caro* a Hollywood? Pero la novela *no tiene ninguna acción*; no la hay sino en mi cabeza. Si llegaran a comprársela –y no veo por qué la comprarían– harían un film policial o de suspenso, lo que sería una vergüenza. ¿Por qué no escribirles directamente? Pero ya lo hice y mi carta para Adelina se la confié a Eduardo Mallea cuando partió de París, junto con otros proyectos que se realizan con una lentitud de tortuga (1934, p. s/n).⁵

Y luego de distraerse con comentarios sobre la autorización para traducir un libro de Chestov, vuelve sobre la adaptación de Güiraldes:

Me entristece que a *Don Segundo* se le impida avanzar porque nos falta la autorización de los herederos. Y, no obstante, querida Victoria, el obstáculo no debe ser infranqueable. Sin esa opción, Mme. Guiraldes podría fijar la suma que ella pretende cobrar, en caso de realización. Es muy simple. Mi amigo Narval (González Roura) quería ocuparse al ir a B.A. en el mes de octubre –pero si no tengo la opción para entonces, temo que me roben el proyecto y que hagan un film tan embrollado como estúpido. Es mi destino. ¡Mala suerte!” (1934, s/n).

⁵ Sobre Fondane en Buenos Aires y su film desaparecido, véanse Kohen (2000), Aguilar (2011), el dossier “Benjamin Fondane” organizado por Salazar-Ferrer, Fotiade y Cohen (2010-2011) y Freedman (1988). El film *Te prometo una larga amistad* (Jimena Repetto, 2022) se ocupa de la relación entre Ocampo y Fondane.

Mala suerte, en efecto. Fondane deberá buscar inspiración en otro lado. Obligado a cambiar de tema, acabará filmando *Tararira* (1936), una película completamente diferente, emparentada con el humor anárquico de los dadaístas.⁶ Pero, más allá de sus eventuales méritos, ese film irreverente y provocador no podía ocupar el lugar que Ocampo reservaba para la obra fundamental sobre la que venía meditando hacía tiempo y que señalaría nuevos rumbos en el cine argentino. Esa película debía tener la envergadura épica de *El hombre de Arán* y debía recuperar la intensidad criolla y melancólica de *Don Segundo Sombra*. En la hombría indómita y austera de los gauchos de Güiraldes, Ocampo reconoce los rasgos de los héroes de Flaherty.

Años más tarde, en un texto sobre *Enrique V*, Laurence Olivier y el cinematógrafo en Inglaterra (o más bien: sobre *Enrique V*, de Laurence Olivier, como la cumbre del cinematógrafo en Inglaterra), Ocampo vuelve al film de Flaherty y a sus frustrados proyectos para el cine argentino. Dice sobre *El hombre de Arán*:

La belleza de este documental inglés no ha sido superada, que yo sepa. Desde entonces, me persigue la esperanza de que a alguien se le ocurra filmar un documental análogo, pero de sentido opuesto, de la Argentina. En *The Man of Aran*, la esterilidad, la monotonía, la dureza de la vida en esa isla de rocas avaras y soberbias eran el tema principal. Aquí, sería por el contrario la fertilidad, la diversidad, la generosidad del suelo la que proporcionaría los *leitmotivs* (1947, pp. 22-23).

Varias cuestiones llaman la atención. De manera evidente, algo ha cambiado: cuando pregunta quién será el que realice esa gran película argentina, la respuesta ya no es Eisenstein sino Flaherty. Pero hay más: ¿por qué esa película que imagina sería “un documental análogo” si la fertilidad de la pampa es lo contrario a las estériles islas de Irlanda? ¿Dónde estaría la semejanza si el de Flaherty es un film de mar y ella quiere un film de puro campo? ¿Cuál sería la equivalencia si todo es diferente? Pero se entiende: lo que pretende es un film con ese mismo espíritu humanista que rescate los esfuerzos de los hombres simples vinculados a su entorno natural.

Los esquimales del Ártico y los isleños de Arán son cuerpos extraños en esa naturaleza inhóspita, como si, en el origen del mundo, no hubieran estado previstos. No deberían estar allí y las fuerzas naturales los rechazan. Por eso hay una batalla permanente entre el hombre y el paisaje. Lo único que sabemos, por ahora y gracias a los films, es que esos extraños pobladores perseveran, incluso en las condiciones más adversas. Allí donde los hielos y el mar insisten en expulsarlos, ellos resisten y valoran cada centímetro conquistado a la naturaleza, como si fueran los defensores de una ciudad sitiada. En la pampa de Ocampo, también hay una tensión entre el paisaje y el hombre que lo atraviesa; pero, en cierto modo, los gauchos han sido producidos por esa tierra: no han llegado desde

⁶ Sobre los vínculos de *Tararira* con la sátira vanguardista y, sobre todo, con la tradición dadá y con la violencia alucinada de los hermanos Marx, véase Salazar-Ferrer (2012). Monique Jutrin (2015) analiza la figura de Fondane cineasta y la inscribe en la tradición dadá (en conflicto con Breton y su “doctrina estética” que vino a degradar el espíritu anárquico de la vanguardia).

afuera para disputar con ella. El hombre de la pampa es hijo de ese paisaje y ha nacido ya adaptado a él. Por eso, el conflicto con las fuerzas telúricas es de orden diferente: no es una pulseada donde busca torcer un destino, sino que se trata de administrar los embates que recibe del entorno, interiorizándolos para responder en consecuencia. El gaucho no va contra la naturaleza: su supervivencia descansa sobre la capacidad para saber interpretar los signos del terreno. Si hay un enfrentamiento, no es un encontronazo cuerpo a cuerpo sino un duelo donde los contendientes se estudian y miden sus fuerzas postergando el momento del combate. Más que una confrontación, se trata de una introspección. No lucha con ese hábitat para doblegarlo, sino que procura entender cómo ese paisaje vive en él. Allí donde Flaherty se pregunta sobre las posibilidades de subsistencia en esos parajes inhóspitos, Ocampo, en cambio, trata de convencerse de que la vida en la pampa es dura, pero permite hacer las paces y alcanzar la plenitud.

Ése es el modo en que transfigura (se apropia y redirige) su deslumbramiento por el cine de Flaherty. No es que el paisaje de la pampa se asemeje a la fisonomía del Polo Norte o de las islas de Arán, sino que produce el mismo efecto de lo sublime donde todo se abisma. La película que sería “análoga pero opuesta” a ese bello documental poético es, obviamente, su *poema documental*, ese film sobre la pampa que ella había imaginado para Eisenstein. Así, pivoteando sobre Flaherty, Ocampo despoja a Eisenstein del proyecto y lo desvía de su cauce originario para hacerlo recalcar en esa extensión flahertiana que es la pampa de Güiraldes. Pero, entonces, vuelve a plantearse la pregunta de siempre: ¿quién es el cineasta capaz de llevar a cabo ese proyecto fundamental que debería corregir los errores del cine argentino?

Final abierto

Circulando a través de un sistema de esclusas, ese proyecto se ha transformado y ha avanzado en una dirección muy diferente a la que tuvo en su origen. Si en un comienzo esa idea podía dar cabida al experimentalismo de Eisenstein, con el correr de los años y sometido a diversas mutaciones, el film sobre la pampa encontraría una vibración nostálgica cuyo modelo sería *Don Segundo Sombra* y que debería acomodarse cerca del lado misericordioso del neorrealismo italiano.

En la obra de Vittorio 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. Dice Ocampo:

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 (1984, p. 74).⁷

⁷ Ocampo hace una bella semblanza de De Sica y lo compara con Luis Buñuel, un director que le parece sórdido y cruel. Véase Ocampo (1957b).

Durante varios años, la escritora y el cineasta conversan sobre la posibilidad de esa película que ella tanto anhela. Lo que admira en el director italiano es el humanismo, la libertad y la dignidad que sus películas ponen en escena. Más allá de las transformaciones y más allá de los cambios de nombre, ése fue siempre el eje que ha articulado el proyecto del poema documental, el mínimo común denominador de su lista de cineastas: los mejores entre aquellos preocupados por la defensa de la cultura, más allá de sus banderías políticas (intentando, en lo posible, soslayar sus banderías políticas). La secuencia de Ocampo rescata en todos esos directores sus valores universales inmutables, al margen de cualquier noción doctrinaria sobre clase, raza, nación o Estado. Los isleños de Flaherty, los pobres de De Sica, los pescadores de Rossellini e, incluso, los marineros de Eisenstein, cada grupo mostrado en su representación concreta, por supuesto, pero siempre como encarnación de ciertos valores ineludibles de dignidad humana. En esa serie que arma Victoria Ocampo, no desentonarían los criollos de la pampa. Su pregunta ahora se formula así (y será su último avatar): ¿cuándo tendremos esa película que pueda encontrar los sinónimos audiovisuales para traducir la belleza lírica de un libro como *Don Segundo Sombra*?

La obra de Güiraldes será llevada al cine por Manuel Antín, varios años más tarde, en 1969. Invitada al pre-estreno 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?” (1971: 159). Ocampo ya no dice Eisenstein; dice Flaherty. Hace rato que ya no dice Eisenstein. La incógnita, entonces, consiste en develar si Antín estará a la altura de lo que esa obra fundamental reclama, si logrará cruzar a Flaherty con Güiraldes. A ella no se le escapa que es un texto difícil para el cine: “La obra tan rumiada por Ricardo carece de argumento. En *Martín Fierro* abundan anécdotas aprovechables. Pueden interesar a un público por lo general ávido de que le cuenten *algo*. En *Don Segundo*, nada” (p. 159). Se trata de un libro sin argumento. Será necesario un film que no traicione ese espíritu, que no intente contar algo, que se abandone a su lirismo irreductible.

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 debería haber realizado Flaherty y que Ocampo había encargado infructuosamente a Eisenstein. Y si triunfa 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 con precisión.⁸ En una carta a María Luisa Bastos, Ocampo señala que “*El santo de la espada* es una vergüenza (y está dando dinerales a su director Torre Nilsson)”. Todo, en esa película, le parece “lamentablemente escolar, acartonado y sin verdadera vida. San Martín (Alcón) siempre frunciendo el ceño, enojado. Remedios (Evangelina Salazar de Palito Ortega), una tilinga inaudita”. En cambio, el *Don Segundo Sombra* de Antín “es un film fiel al relato de Güiraldes y lo mejor que se ha filmado aquí (los del festival de Cannes lo han rechazado)” (1970, p. s/n). Sin haberlo buscado, Ocampo descubre que ese proyecto con el que ha soñado tanto tiempo ha encontrado a su intérprete ideal. Al cabo de diferentes transformaciones (y de varios directores posibles), el poema documental sobre la pampa se ha convertido en adaptación de una novela criolla y ha desplegado su estilo en el marco de un realismo poético.

⁸ Cuando soñaba con traer a Eisenstein para filmar el poema documental, así lo había caracterizado Ocampo en carta a su hermana Angélica: “Habría que elegir un tema bien nacional y mostrar mucho campo” (1997, p. 42).

Se podría suponer que, luego del *Don Segundo Sombra* de Antín, Ocampo ha quedado finalmente complacida: con la satisfacción de una misión cumplida. Sin embargo, la película que debería dar un cierre a tantos desvelos tiene el efecto contrario: en lugar de apaciguarla, hace renacer (¡una vez más!) su entusiasmo por la producción cinematográfica. Ahora que se ha hecho el film sobre la pampa, quiere más. Se le ocurre que Antín podría hacer una película sobre la trágica historia de Felicitas Guerrero de Álzaga e incluso escribe un resumen del argumento, pero el proyecto no prospera. Insaciable, incansable, Ocampo intenta con Luchino Visconti y, aunque sabe que el cineasta está enfermo, le pide a Monseñor Eugenio Guasta que le haga llegar su propuesta a través del guionista Enrico Medioli (que había colaborado en *Rocco y sus hermanos*, *El gatopardo*, *La caída de los dioses* y *Ludwig*, entre otras películas). Guasta explica que, según Medioli, Visconti “se mostró interesado, cortésmente interesado, diría, en lo del guion. Si Mme. Ocampo se lo hace llegar...” (1973, s/n). Tampoco aquí habrá suerte. Pero a pesar de las decepciones, seguirá fantaseando hasta el final con este proyecto: además de contar la truculenta historia de amor y muerte de Felicitas, le interesa rescatar esas enormes extensiones de la llanura pampeana y “un *way of life* que pronto pasará a la historia”⁹

En el tratamiento que ha preparado para seducir a los cineastas, escribe:

Algunas de esas estancias que están a orillas del Salado, que las cruza, son muy lindas y existen todavía. Pero temo que les quede poca vida. Por eso me gustaría que por lo menos tuviéramos imágenes de esas tierras y de la vida que en ellas se llevaba [...] He conocido muchas estancias que ya no existen o que existen parceladas. No se ha hecho siquiera un libro de las Estancias Argentinas (como yo quería, hace 40 años. Yo no tenía dinero para hacerlo). Pero el campo, la llanura, la pampa, las lagunas llenas de garzas blancas o de flamencos, el grito de los teros, los nidos de barro de los horneros en los palos de teléfono, o en las estacas y los árboles, los alfaldares [sic], unas muy pocas casas de estancias *de antes*, con corredores, rejas y miradores (para ver si vienen los indios a robar hacienda) están ahí... todavía. Qué material para un film. Nadie lo ha utilizado (c. 1973, s/n).

Medio siglo después, el poema documental insiste y Ocampo sigue tan ilusionada como cuando conoció a Eisenstein en el East River. Como si el tiempo no hubiera pasado. Preocupada y urgida, esta mujer ya anciana siente que es necesario dejar testimonio de un mundo que desaparece: “Si [el film] no se hace ahora... ¿se podrá hacer dentro de veinte años?” (c. 1973, s/n). El proyecto cinematográfico, que en algún momento había reunido al cineasta y a la escritora, hace tiempo que ha dejado de ser un punto de confluencia. Ya no importan los acuerdos que pudiera haber entre ellos. No importan los gustos compartidos. No importa el deseo conjunto por hacer una obra fundacional. Porque no es más una cuestión de afinidades personales. Ahora hay dos dimensiones geopolíticas que se han distanciado hasta volverse inconmensurables. Con el correr de los años, Ocampo

⁹ Sobre la relación de Ocampo con el cine en las décadas 1950-1970, véase Laleggia (2024). Si en sus comienzos el cine de Eisenstein había sido celebrado a izquierda y a derecha, de manera creciente –luego del impulso de la revolución cubana– quedó asociado a las corrientes de cine militante y ejerció una influencia notable en el Nuevo Cine Latinoamericano de las décadas de 1960 y 1970. Sobre esta cuestión, véase Salazkina (2017).

buscó reemplazantes para el cineasta soviético y, simultáneamente, el proyecto de película sobre la pampa se modificó para sintonizar con nuevas preocupaciones e intereses. Pero, incluso después de que Antín llevara a la pantalla la novela de Güiraldes, Ocampo seguirá buscando hasta el final de su vida una obra cinematográfica que exprese la idiosincrasia de la nación a través del emblemático paisaje de la pampa.

Bibliografía

- Aguilar, G. (2011). Tararira. En VV.AA. *Imágenes compartidas: cine argentino – cine español*. CCEBA Apuntes.
- Batalla, M. (2023). *Intervalos de cine. Emergencia y consolidación de la crítica cinematográfica de prensa del primer tramo sonoro (Buenos Aires: 1931-1945)*. [Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires] [inédito].
- Bioy Casares, A. (2006). *Borges*. Destino.
- Borges, J. (1974). El escritor argentino y la tradición. *Obras completas*. Emecé.
- Fondane, B. (1934). Visage de La pampa (A propos de *Don Segundo Sombra*). *La Revue argentine*, 3, 34-37.
- Fondane, B. (1934, 3 de mayo). Carta a Victoria Ocampo. *Victoria Ocampo Papers, 1910-1979* [Series 2: Correspondence, 1910-1979], *Fraga and Peña Collection of the Ocampo Family*, Firestone Library, Special Collections, Princeton University.
- Fondane, B. (ca. 1934). Carta a Victoria Ocampo. *Victoria Ocampo Papers* [Series I: Letters to Victoria Ocampo], Houghton Library, Harvard University.
- Freedman, E. (1988). The Sounds of Silence: Benjamin Fondane and the Cinema. *Screen*, 39(2), 164-174.
- Guasta, E. (1973, 7 de agosto). Carta a Victoria Ocampo. *Victoria Ocampo Papers* [Series I. Letters to Victoria Ocampo], Houghton Library, Harvard University.
- Güiraldes, R. (1985). *Don Segundo Sombra* [1926]. Colihue.
- Jutrin, M. (2015). Beyond the Avant-Garde: Benjamin Fondane. *Dada / Surrealism*, 20, 2-12.
- Karush, M. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Ariel.

- Kohen, H. (2000). Estudios San Miguel. Ruleta, películas y política. En España, C. (Ed.). *Cine argentino 1933-1956: Industria y clasicismo I*. Fondo Nacional de las Artes.
- Kratje, J. (2025). Victoria Ocampo en el cine. *Exlibris*, 14, 95-109.
- Laleggia Gerez, G. (2024). Victoria Ocampo y el cine. En Visconti, M. (Ed.). *Ante la crítica: voces y escrituras sobre cine*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Meyer, D. (2012). Victoria Ocampo and the Cinema. *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, 41(1), 18-25.
- Molloy, S. (1972). *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*. Presses universitaires de France.
- Ocampo, V. (1997). *Cartas a Angélica y otros*. Sudamericana.
- Ocampo, V. (1984). *Autobiografía VI. Sur y Cía*. Ediciones Revista Sur.
- Ocampo, V. (1981). Quiromancia de la pampa. En *Testimonios. Primera serie (1920-1934)*. Fundación Sur.
- Ocampo, V. (1971). Güiraldes en su tierra de siempre. En *Testimonios. Octava serie (1968-1970)*. Sur.
- Ocampo, V. (1957a). Carta a Ricardo Güiraldes. En *Testimonios. Quinta serie (1950-1957)*. Sur.
- Ocampo, V. (1957b). De Sica (cartas de Roma). En *Testimonios. Quinta serie (1950-1957)*. Sur.
- Ocampo, V. (1977). Güiraldes y un proyecto de film. *La Opinión*, Suplemento de cultura, 9/10/1977, p. 4.
- Ocampo, V. (1947). *Henry V* y Laurence Olivier. *Sur*, 151, 18-44.
- Ocampo, V. (1935). A propósito de *El hombre de Arán*. *Sur*, 10, 95-96.
- Ocampo, V. (c. 1973). Tratamiento para un film sobre Felicitas Guerrero de Álzaga. *Victoria Ocampo Papers, 1910-1979* [Series 2: Papers, 1910-1979], *Fraga and Peña Collection of the Ocampo Family*, Firestone Library, Special Collections, Princeton University.
- Ocampo, V. (1970, 16 de abril). Carta a María Luisa Bastos. *Archivo María Luisa Bastos*, incorporado a *Sylvia Molloy Papers*, Firestone Library, Special Collections, Princeton University.

- Ocampo, V. (1939a, 1 de febrero). Carta a María Rosa Oliver. *María Rosa Oliver Papers, circa 1899-1997* [Series 2: Correspondence, 1909-1993], Firestone Library, Special Collection, Princeton University.
- Ocampo, V. (1939b, 4 de febrero). Carta a María Rosa Oliver. *María Rosa Oliver Papers, circa 1899-1997* [Series 2: Correspondence, 1909-1993], Firestone Library, Special Collection, Princeton University.
- Ocampo, V. (1939c, 15 de febrero). Carta a María Rosa Oliver. *María Rosa Oliver Papers, circa 1899-1997* [Series 2: Correspondence, 1909-1993], Firestone Library, Special Collection, Princeton University.
- Paz Leston, E. (2015). *Victoria Ocampo va al cine*. Libreria.
- Salazar-Ferrer, O. (2012). *Tararira* de Benjamin Fondane et l'héritage subversif du Dadaïsme. En E. Adamowicz y E. Robertson (eds.). *Dada and Beyond vol. 2: Dada and its Legacies*. Rodopi.
- Salazar-Ferrer, O.; Fotiade, R. y Cohen, N. (Eds.). (2010-2011). Dossier Benjamin Fondane. *La Part de l'oeil*, 25/26, XX-XX.
- Salazkina, M. (2017). Eisenstein in Latin America. En Neuberger, J. y Somaini, A. (Eds.). *The Flying Carpet. Studies on Eisenstein and Russian Cinema in Honor of Naum Kleiman*. Éditions Mimésis.
- Sarlo, B. (1995). *Borges. Un escritor en las orillas*. Ariel.