



CATEDRAL TOMADA

Revista de Crítica Literaria Latinoamericana ∞ Journal of Latin American Literary Criticism

David Oubiña

Universidad de Buenos Aires-CONICET

doubinia@retina.ar

Una película de Robert Flaherty, en la pampa, filmada por Sergei Eisenstein, para Victoria Ocampo, a espaldas de Waldo Frank

A film by Robert Flaherty, in the Pampas, Shot by Sergei Eisenstein, for Victoria Ocampo, behind Waldo Frank's Back

Resumen

Victoria Ocampo conoce a Sergei Eisenstein en Nueva York, en 1930. Él se encuentra de paso hacia Hollywood donde planea realizar una película y ella está allí para encontrarse con Waldo Frank y discutir sobre el proyecto de la revista *Sur*. En ese momento, Ocampo le ofrece venir a la Argentina para realizar un film sobre la pampa que, finalmente, no se concretará. El objetivo de este artículo es reconstruir el vínculo entre la escritora y el cineasta para apoyar la hipótesis de que es posible advertir algunas huellas de ese proyecto en el film que encara Eisenstein cuando se frustra su viaje a la Argentina: *¡Que viva México!*.

Palabras claves

Victoria Ocampo; Sergei Eisenstein; Waldo Frank; revista Sur; ¡Que viva México!

Abstract

Victoria Ocampo meets Sergei Eisenstein in New York, in 1930. He is on his way to Hollywood where he plans to make a film and she is there to meet Waldo Frank and discuss the project of the journal *Sur*. Ocampo invites the filmmaker to come to Argentina and make a film about the pampas. The aim of this article is to reconstruct the relationship between the writer and the

filmmaker in order to support the hypothesis that we might identify some traces of that project in the film Eisenstein engages with when his trip to Argentina fails: *¡Que viva México!*.

Keywords

Victoria Ocampo; Sergei Eisenstein; Waldo Frank; journal Sur; ¡Que viva México!

Introducción

Sergei Eisenstein tenía la idea loca de filmar el *Ulises* de James Joyce. En realidad, no. Más exactamente: quería hacer una adaptación cinematográfica de *El capital* de Karl Marx y, para eso, planeaba usar la estructura narrativa del libro de Joyce. El proyecto, doblemente delirante, entonces, tiene una fecha de inicio precisa: el 12 de octubre de 1927, al día siguiente de completar el rodaje de *Octubre*, el director anota en su diario que está decidido a trabajar sobre *El capital* y durante un tiempo acumulará apuntes para esa película futura. El desafío consiste en llegar a la máxima abstracción de las ideas *a través de* (y no *a pesar de*) la extrema concreción de los hechos cotidianos. Eisenstein acaba de leer *Ulises*, que le ha causado un gran impacto y concluye: “Joyce puede ser útil para mis propósitos” (“Notes for a Film of *Capital*” 127). Su idea es reflexionar sobre la lógica de la economía capitalista mostrando un día en la vida de un obrero. El motivo argumental del film podría volver una y otra vez sobre la imagen de la esposa del obrero —una especie de Molly Bloom bolchevique— que prepara sopa y rumia su monólogo mientras espera que él regrese a casa. Para el cineasta, en el reverso de *El capital* está el *Ulises* (como si la novela fuera el envés desquiciado de la razón filosófica) y, por eso, la única manera de filmar la teoría de Marx es aplicando la estructura narrativa de Joyce.

En 1929, cuando sale de la Unión Soviética rumbo a Estados Unidos — donde pretende estudiar la nueva tecnología del sonido—, Eisenstein pasa varios meses en Europa. El 29 o el 30 de noviembre se entrevista con Joyce en París. El



encuentro es decepcionante porque no parecen tener mucho para decirse. De todos modos, Joyce queda convencido de que Eisenstein es uno de los dos cineastas que podrían llevar su novela a la pantalla (el otro es Walter Ruttmann, el director de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*) y Eisenstein sale de la entrevista con la idea de que su película debería desplegar una “dramaturgia esferoidal”, es decir, un relato asociativo, no lineal, con múltiples entradas y desarrollos posibles.¹ Poco tiempo después, abandonará ese proyecto; sin embargo, todavía fantasea con las posibilidades de un cine no narrativo cuando llega a los Estados Unidos el 12 de mayo de 1930. Precedido por el éxito de *El acorazado Potemkin* (1925), desembarca en Nueva York como el cineasta más famoso del mundo después de Charles Chaplin. Algunas semanas más tarde tomará un tren hacia Hollywood para ponerse a trabajar en un proyecto con Paramount Pictures. Durante su estadía en la Costa Este, almuerza en el Castillo Oheka que el millonario Otto Kahn (uno de los grandes mecenas de las artes y miembro del Directorio de Paramount Pictures Corporation) posee en Long Island.

En sus memorias, el cineasta hace un relato desopilante del almuerzo en esa casa de campo en Long Island. Le llaman la atención los cuatro cuadros de Gainsborough sobre las paredes del comedor y los comentarios orgullosos del anfitrión sobre un Rembrandt de su propiedad. Le incomoda tener a sus espaldas a un lacayo siempre dispuesto a arrebatarle el plato y reemplazarlo por otro. Y lo confunden las innumerables colecciones de “tenedores y tenedorcitos, de cucharas y cucharitas, ¡de cuchillos, cuchillitos y cuchillitos!” (*Memorias inmorales I* 70) Pero, sobre todo, lo ponen muy nervioso los alcauciles porque no entiende qué es ni cómo se engulle “este maléfico fruto de la tierra” (68). Los demás comensales ya han terminado y esperan de brazos cruzados para ver “en qué forma el ruso bárbaro lograría salir de la situación” (69). Sin saber qué hacer, Eisenstein observa

¹ Este formato hipertextual era una idea que el director venía elaborando en otro de los proyectos de esos años: *La casa de cristal*, una sátira sobre la sociedad burguesa, que se desarrollaría en un edificio cuyos pisos, paredes y techos serían enteramente de vidrio y, por lo tanto, permitiría ver todas las acciones simultáneas dentro de un solo encuadre. Sobre este proyecto, véase Dottorini *La transparencia* y La Ferla *La casa de cristal*.

su plato, atemorizado ante esa aguda espina que le apunta cada vez que acerca su boca. Lo mortifica una pregunta: “¿Cómo comerán alcachofas los millonarios?” (73)

Eisenstein no lo menciona pero, entre esos millonarios que conocen el secreto del alcaucil, está la argentina Victoria Ocampo. El cineasta y la aristócrata se han conocido en la lancha que los trajo desde Manhattan. Ocampo describe así el encuentro: “Cuando subíamos a bordo, otros dos invitados estaban ya allí. El que me impresionó enseguida era joven, rubio, con una gran frente *bombé*, mirada seria y directa, el aire reservado de quien no es fácil de abordar. Se presentó a sí mismo: Sergei Eisenstein” (*Testimonios. Primera serie* 72). El hombre misterioso no es como Stravinsky; es un ruso culto y brillante, pero no cosmopolita. Tiene algo de bárbaro. Es moderno pero, para Victoria Ocampo, su modernidad resulta inevitablemente más salvaje que la de Joyce o Virginia Woolf.

Ocampo tiene todos los prejuicios de su clase; sin embargo, también posee una audacia y una intuición estética que hacen de ella alguien diferente.² Cuando conoce a Eisenstein, está recién llegada a Nueva York. Viene de Europa donde, por recomendación de Ricardo Güiraldes, ha trabado amistad con las librerías Adrienne Monnier (la dueña de *La Maison des Amis des Livres*) y Sylvia Beach (la dueña de *Shakespeare and Company*). Ocampo sabe que Beach había sido la editora de *Ulises*. Unos años antes, Valery Larbaud le había escrito a la norteamericana para que le reservara tres copias del libro de Joyce: una para Güiraldes, otra para su esposa Adelina del Carril y otra para Victoria Ocampo. Ahora, luego de conocer a Sylvia Beach, Ocampo se entusiasma con la idea de publicar *Ulises* en castellano y encargar la traducción a Borges (que, por otra parte, había sido el destinatario del

² En busca de novedades para su revista y para su editorial, viajará por el mundo (es decir, viajará a Europa y, más tarde, a Estados Unidos). Dice Beatriz Sarlo: “Su cosmopolitismo tiene siempre algo de provinciano, justamente por el énfasis. Aunque se mueve con naturalidad completa en Europa, no deja de ser una viajera que está pensando qué puede llevarse a su casa, cosas y personas. Pero tiene algo de expedicionaria en este mismo rasgo acumulativo: explora para importar, para encontrar algo que sirva en otra parte, en el lugar, Buenos Aires, al que siempre regresa y nunca pensó abandonar. Lleva y trae, de un lugar a otro” (*Escritos sobre literatura argentina* 145).

ejemplar que Güiraldes recibiera de Valery Larbaud).³ Este proyecto se enmarca dentro de un plan editorial mucho más ambicioso, porque lo cierto es que su escala en Nueva York tiene un objetivo preciso: discutir con Waldo Frank el proyecto de la revista *Sur*.

El año anterior, Frank había visitado la Argentina para dictar una serie de conferencias y allí surgió la idea de una revista que pusiera en contacto a los escritores de América del Norte y América del Sur. El proyecto inicial de Frank era una revista cuyo título sería *Nuestra América* y en la que estaban involucrados Samuel Glusberg (el editor de la revista *La vida Literaria* en Buenos Aires) y José Carlos Mariátegui (el director de *Amauta* en Lima). En esos años, el vínculo entre Glusberg, Mariátegui y Frank es muy estrecho y se apoya sobre un horizonte de designios compartidos. El intelectual argentino y el peruano trabajan de manera conjunta para organizar el viaje de Frank a Lima y a Buenos Aires en 1929. Mariátegui, que es perseguido por el régimen de Augusto Leguía, considera la posibilidad de exiliarse en Buenos Aires y Glusberg organiza una visita que no llegará a concretarse porque Mariátegui muere antes. En ese contexto, la revista *Nueva América* que Frank propone inicialmente a Glusberg debía ser una continuación del programa editorial e ideológico lanzado por *Amauta*.⁴ Ocampo se suma un poco después pero en seguida se apropia del proyecto. Y aunque *Sur* no será lo que Frank había imaginado, sí heredará su prédica americanista. Dirá Ocampo, años después:

³ Véase la carta de Valery Larbaud a Sylvia Beach, 22 de febrero de 1922. Citada en Novillo-Corvalán, *Borges and Joyce*. Véase también el texto de Sylvia Beach, “Los suscriptores de Ulises”. En carta del 16 de abril de 1931, el crítico español Antonio Marichalau le dice a Beach: “Acabo de hablar con Madame Ocampo de su proyecto de traducir *Ulysse*. Espero que se decida pronto. ¡Me encantaría tenerlo en español!” (Citado en Lucas Petersen, *El traductor del Ulises: Salas Subirat*). Ocampo persiste en su idea de publicación al menos hasta 1934. En cuanto a Borges: a partir del ejemplar obsequiado por Güiraldes, escribe una reseña para *Proa* y traduce un fragmento del monólogo de Molly Bloom: “El *Ulises* de Joyce” y “La última hoja del *Ulises*” (*Proa* núm. 6, enero de 1925).

⁴ Sobre los proyectos de Mariátegui, Glusberg y Frank, véase Tarcus, *Mariátegui en la Argentina*; Beigel, *La epopeya de una generación y una revista* y Plotkin, “Aprendiendo a entender”.

Él supo hablarnos de su tierra con un acento que despertó nuestra curiosidad y nuestra simpatía. Sentíamos en él un fervor auténtico por todo lo americano, del norte y del sur [...] A él le debemos (a menudo lo he repetido) este descubrimiento de los Estados Unidos y del parentesco que existe entre aquella nación anglosajona y nuestra América latina, pues tenemos en común la forma del nacimiento: todos somos hijos de la misma extraordinaria aventura de Colón. (“Posdata: Waldo Frank y *Sur*” 24-25)

En *Sur*, Ocampo pone en escena el programa de importación y de traducción que vislumbra para la cultura argentina: de Stravinsky a Malraux, de Saint-Exupéry a Indira Gandhi, de Ernest Ansermet a Graham Greene, se trata de traer a las mentes más brillantes para que hagan obra en el país y dejen sus enseñanzas para las generaciones futuras. Resulta previsible que Ocampo quiera sumar el nombre de Eisenstein a esa larga lista y que lo invite a filmar en la Argentina.

El objetivo de este artículo es reconstruir el vínculo entre la escritora y el cineasta. Todavía en 1930, cierta aristocracia podía pensar en términos idealizados sobre la revolución bolchevique; aun así, Ocampo y Eisenstein estaban animados por perspectivas ideológicas muy diferentes y, muy probablemente, el proyecto cinematográfico que planeaban juntos se apoyaba sobre un malentendido. Si el viaje de Eisenstein a la Argentina se hubiera llevado a cabo, quizás habría hecho un film sobre la pampa y no sobre México, quizás Ocampo se habría convertido en productora cinematográfica y quizás *Sur* nunca habría llegado a existir. O quizás todo hubiera terminado en una catástrofe como la aventura mexicana de Eisenstein. Son argumentos contrafácticos y, por eso mismo, no tienen demasiado interés: lo cierto es que eso no sucedió y que, tal vez, no podría haber sucedido. Pero en todo caso, lo que sí se puede afirmar es que el fracaso de la película argentina allanó el camino para que *Sur* y *¡Que viva México!* pudieran concretarse.

La bibliografía sobre el cineasta suele desatender el encuentro con Ocampo y entonces se asume que la decisión de filmar *¡Que viva México!* fue una consecuencia directa de los problemas que surgieron en su relación con Paramount

Pictures. Sin embargo, su primera opción fue Buenos Aires y sólo se le ocurrió viajar a México porque Ocampo no pudo garantizar el dinero para realizar el proyecto en la Argentina. La hipótesis que propone este ensayo es que las conversaciones a propósito del film sobre la pampa influyeron en el proyecto mexicano de Eisenstein. ¿Acaso las ideas de Victoria Ocampo resultaron una inspiración para el proyecto azteca? ¿Acaso Eisenstein decidió aplicar sus bocetos imaginarios sobre la Argentina a su nuevo film mexicano?

El poema documental

Después de pasar el día en lo de Otto Kahn, lo que había sido un encuentro casual deriva hacia una afable amistad: Ocampo y Eisenstein pasan varias tardes juntos en Manhattan. Es probable que comenten el interés de él por adaptar el libro de Joyce y el de ella por traducirlo, aunque Ocampo no menciona nada de eso en sus cartas.

Hablamos largamente –escribe ella– del trabajo que lo esperaba en Hollywood, donde debía dirigir *An American Tragedy* de Theodore Dreiser. No se hacía ilusiones sobre el éxito del film. ‘No creo que pueda marchar de acuerdo con mi concepción de la novela y de la adaptación que hay que hacer para la pantalla. No tengo ninguna esperanza de entenderme con Hollywood. Lo más seguro es que vuelva de allá sin haber podido cumplir’. Repentinamente le pregunté: En ese caso, ¿no querría venir a filmar algo en la Argentina? (*Testimonios. Primera serie* 72-73).

El cineasta parece interesarse y comienza a pedir precisiones sobre la película que Ocampo tiene en mente. Ella explica que no ha pensado en nada todavía porque la idea se le acaba de ocurrir pero, por el momento, eso es lo que menos le preocupa: confía en que, una vez en país, el ambiente será estimulante y “el soviét” –tal como lo llama ella– sabrá qué hacer. “Pienso en una especie de poema documental sobre nuestra tierra, mostrarla bajo sus variados aspectos. En

fin, usted verá por sí mismo cuando esté entre nosotros. Estoy segura que no le faltará inspiración y que hará algo muy bueno” (*Testimonios. Primera serie* 73). Lo importante es asegurarse que Eisenstein venga a filmar una película y que le enseñe a los argentinos a hacer buen cine. Presa de un impulso irrefrenable, Ocampo empieza a imaginar la película. En una carta enviada a su hermana Angélica durante esos días en Nueva York, señala: “Trataremos de que haga un film argentino, en Argentina, con temas argentinos, podría ser algo estupendo ¡y qué propaganda mundial nos haría un film de Eisenstein! Por supuesto que habría que elegir un tema bien nacional y mostrar mucho campo” (*Cartas a Angélica* 42).

¿A qué se refiere Ocampo cuando habla de *poema documental*? Definirá ese concepto años después, cuando escriba su primera nota sobre cine para *Sur*: es una reseña de *El hombre de Arán* (1934) donde destaca la grandeza terrible de ese “poema épico” para retratar la vida en los confines del mundo. El film de Robert Flaherty le trae a la memoria el encuentro con Eisenstein en Nueva York y entonces recuerda que en esa oportunidad le había hablado de sus “grandes deseos de una película documental argentina que relatara en imágenes la historia de nuestra tierra y del hombre que en ella lucha. Yo veía ese film, lo sentía y sabía que si alguien era capaz de realizarlo era un Sergio Eisenstein” (“A propósito de *El hombre de Arán*” 96).⁵ En realidad, lo que parece estar viendo es un film de Flaherty. Ocampo conocía la obra del documentalista norteamericano desde antes de viajar a Nueva York y resulta evidente que esa película sobre la vida del hombre de las pampas – abriéndose camino a través de una naturaleza hostil– posee los mismos rasgos de *Nanuk el esquimal* (1922) y de *Moana* (1926). En todo caso, la forma del *poema documental* se aplica mejor al cine etnográfico de Flaherty antes que a las películas de Eisenstein (al menos: las películas de Eisenstein anteriores a *¡Que viva México!*). Se trata de realizadores muy distintos. Jean-Luc Godard, por ejemplo, los ubica en

⁵ En una nota sobre la muerte de Prokofiev, Ocampo agrega: “Imaginaba una especie de poema documental de nuestra tierra, con su riqueza y su miseria, con su diversidad y con la monotonía oceánica de la pampa. Tenía la certidumbre de que el ojo de Eisenstein sabría percibir y traducir en la pantalla, en forma de un gran fresco viviente, la inmensidad del país y la lucha del hombre perdido en la vastedad de ese esplendor” (“Saludo a los dos Sergios” 82-83). Sobre Ocampo y el cine, véanse Paz Leston, *Victoria Ocampo va al cine* y Meyer, “Victoria Ocampo and the Cinema”.

las antípodas: “Me gusta decir que hay dos clases de cine: está Flaherty y está Eisenstein. Es decir, el realismo documental y el teatro” (“Jean-Luc Godard and *Vivre sa vie*” 9).

Nanuk el esquimal y *Moana* son películas antropológicas, trabajadas sobre el plano largo y una observación aparentemente no intervencionista sobre los individuos en su entorno natural. La célebre definición de John Grierson sobre el cine documental surge, precisamente, en relación a los films de Flaherty: para identificar en ellos ese carácter testimonial que los diferencia de las películas de ficción construidas en un estudio. Grierson afirma que “Al ser una crónica visual sobre hechos de la vida cotidiana de la juventud en la Polinesia, *Moana* posee un valor documental”. Esta sentencia pertenece a un texto cuyo título es “Flaherty’s Poetic *Moana*” (23). Es decir que, en el momento en que se acuña el término, la dimensión de lo documental y la dimensión de lo poético están asociadas.⁶ *El acorazado Potemkin* y *Octubre*, en cambio, son epopeyas populares construidas sobre héroes colectivos, con encuadres muy marcados y un montaje de alto impacto. En los films que ha realizado antes de 1930, Eisenstein no es un documentalista y no pretende dar testimonio sobre las vidas simples de la gente en contacto con la naturaleza; le interesan los grandes episodios históricos y, si hay poesía en sus films, es una poesía épica.

Pero, entonces, el movimiento de la memoria de Ocampo es curioso: *El hombre de Arán* le recuerda ese film de Eisenstein nunca realizado pero que la mujer “ve” nítidamente, no porque pueda encontrar sus huellas en *El acorazado Potemkin* o en *Octubre* (1927) sino porque, de alguna manera, ya lo ha experimentado en los documentales de Flaherty. ¿De dónde viene esta confusión entre ambos directores? ¿A qué obedece este sistema de atribuciones desplazadas? ¿Acaso hubiera preferido encontrarse con Flaherty en medio del East River? La asociación entre los dos cineastas sugiere una continuidad cuando, en realidad, hay

⁶ En esa misma dirección avanza Michael Renov: “Robert Flaherty fue el primer poeta del cine documental documental y, a la vez, un etnógrafo itinerante” (*The Subject of Documentary* 82).

un punto de inflexión: piensa en Eisenstein pero pretende que le haga un documental a la manera de Flaherty. Si la invitación de Ocampo encuentra un terreno fértil entre las fantasías del cineasta es porque, de alguna manera, el deseo ya estaba ahí. Igual que Eveline, en el cuento de Joyce, Eisenstein fantasea con la Argentina. En un capítulo de sus memorias –titulado justamente “El camino a Buenos Aires”–, explica el origen de su decisión para salir de Rusia: este viaje, que lo ha llevado primero a Europa y ahora a los Estados Unidos, estuvo asociado a la Argentina desde el comienzo. El cineasta se refiere a la importancia que tuvo para él la lectura del libro *Itinéraire de Paris à Buenos-Ayres* (1927), donde Jean-Jacques Brousson cuenta su experiencia como secretario de Anatole France cuando éste fue invitado a dictar unas conferencias en el país. A Eisenstein le cuesta hablar en público y lo asalta la envidia ante las destrezas de Anatole France. Escribe: “Deseé mortalmente ser invitado alguna vez a dar conferencias en algún lugar” (*Memorias inmorales I 265*). Motivado por eso que denomina “el estímulo France”, comienza a elaborar teóricamente su experiencia en el cine: “Me consumía el deseo de poder leer mis conferencias alguna vez en diversos países y en diversos idiomas [...] El libro de Brousson determinó psicológicamente mi viaje al extranjero” (*Memorias inmorales I 264*).⁷

Si eso es así, entonces la propuesta de la aristócrata argentina debe haberle sonado como una profecía autocumplida. Ocampo no se equivoca cuando tiene la impresión de que el realizador está ilusionado:

Me prometió que enviaría un cable si se decidía y si dejaba Hollywood. Entusiasmada por esa perspectiva empecé a pensar más en la obra que podría emprender Eisenstein en la Argentina, que en la revista. Como la lechera de la fábula, fundé sobre ese proyecto la gloria futura del cine de mi patria que gracias a una influencia genial se lanzaría sobre un buen

⁷ En otra parte, insiste sobre la misma idea: “El viaje de Anatole France a Buenos Aires inspiró mi deseo de hacer lo mismo, deseo que sólo se enfrió cuando en Nueva York recibí la oferta para dar un curso en... Buenos Aires por 1000 dólares *and travel expenses!*” (*Memorias inmorales I 109*).

camino y estaría guiado por el maestro más grande de la época. Yo creía que era suficiente que Eisenstein lograra un buen film, entre nosotros, para hacer escuela. ¿Y cómo no iba a lograrlo? (*Testimonios. Primera serie 72-73*)⁸

Mientras tanto, Waldo Frank se impacienta y se molesta porque Ocampo se distrae: no es posible trabajar en la concepción de la revista si las cosas no se toman seriamente. La mujer lo recuerda en la “Carta a Waldo Frank” que abre el número 1 de *Sur*:

Una noche que comíamos en un *Child's* me dio usted un sermón. Su largo discurso terminaba así: ‘Pero si la revista le interesa tan superficialmente que cualquier cosa la distrae de ella, abandone su proyecto’. Usted vio que los ojos se me llenaron de lágrimas (lágrimas que cayeron en las alverjas de mi plato). Yo estaba fastidiada y conmovida a la vez. Fastidiada por mi propio enternecimiento y conmovida por su amistosa rudeza. (“Carta a Waldo Frank” 12-13)

Frank se equivoca porque, a pesar de que no hablan demasiado sobre ese asunto, la experiencia de la ciudad de Nueva York (imprevista, excitante, intensa, vital) trabaja sobre el ánimo de la visitante y contribuye mejor al proyecto editorial que toda la propedéutica que había planificado su amigo.⁹ Un americanismo instantáneo se ha despertado en ella y enciende su espíritu. Por eso, esta vez decide regresar a la Argentina “*Vía all América*”, para ver de frente ese paisaje continental al que antes le había dado la espalda. El barco que la lleva a Valparaíso cruza del

⁸ Al igual que con otros maestros (Tagore, Le Corbusier, Keyserling, Ortega y Gasset), Ocampo tiene la esperanza de que Eisenstein venga, filme e imparta lecciones: que venga a enseñar y que “haga escuela”.

⁹ Sobre el impacto de la ciudad y, en especial, sobre la fascinación con los afroamericanos, véase Sylvia Molloy, “Ciudades traducidas”. Los negros son la encarnación de esa “otra cosa” que tanto la sorprende y la fascina.

Atlántico al Pacífico por el canal de Panamá. Y en ese complejo sistema de esclusas que permiten transitar desde el océano hacia los lagos interiores “sin el menor esfuerzo aparente”, siente el flujo de la comunicación entre las dos Américas. Así funciona su sistema de traducción (entre lenguas, entre culturas), a través de esclusas: integrando las diferencias, equilibrando, haciendo que el pasaje resulte imperceptible. Provocando la ilusión de un apacible continuo ahí donde, en realidad, existen conflictivos desniveles.

Eisenstein y Flaherty

Unos meses más tarde, Eisenstein rompe su contrato con Paramount. La noticia irrumpe como un jubiloso vendaval en la casa de Victoria Ocampo donde ya se está organizando el primer número de la revista *Sur*: “Recibí el cable impacientemente esperado. Eisenstein me anunciaba que dejaba Hollywood y estaba listo para venir a la Argentina, si yo quería [...] Sentí que el corazón me daba un vuelco. Creo que besé el papel que traía tamaña noticia” (*Autobiografía VI* 73). Nuevamente la mujer es arrebatada por la fantasía del cine y se distrae de sus tareas de directora editorial. Tal como había sucedido con Tagore en su momento (1924), Eisenstein cumple todos los requisitos para convertirse en un protegido de Ocampo: extranjero talentoso y prestigioso, exótico, desamparado y buscando un mecenas que lo rescate. Pero, a la vez, tal como había sucedido con Le Corbusier más recientemente (1929), Ocampo advierte que no cuenta con los fondos necesarios para solventar semejante emprendimiento.¹⁰ Se comporta como una mecenas, pero el cine requiere productores. Muy pronto, experimenta las dificultades que implica ser una *fundraiser* y, “después de mendigar, de puerta en puerta”, no logra exhortar a amigos o a conocidos para que inviertan en el film:

¹⁰ El complejo de casitas de veraneo vecinas al Golf de San Isidro y “el rascacielito en Palermo”, igual que otros proyectos pensados para Le Corbusier quedan en la nada porque, como explica Ocampo, “no contaba yo con medios para esas empresas y Le Corbusier, como todo arquitecto, necesitaba escribir su poema en un buen pedazo de tierra” (*Testimonios. Séptima serie*, 45).

Nadie consintió en arriesgar un centavo. “¿No ven ustedes que es una ocasión única —les decía— y que ni siquiera perderán su capital? Lo recuperarán con creces”. Mi palabra no parecía convencerlos. ¿Qué no hubiera dado yo, en esa ocasión, por tener un capital que *perder*! ¡Tan bien perdido hubiera estado! Me parecía que el porvenir cinematográfico de mi país estaba en la balanza. (“Saludo a los dos Sergios” 83)

También para Eisenstein, esta mala noticia debe haber sido muy frustrante. Tal como sucedía con la mujer en el cuento de Joyce, finalmente él tampoco viaja a Buenos Aires y comienza a armar las valijas para regresar a la Unión Soviética; pero, cuatro días antes de que venza su visa, se encuentra con Robert Flaherty que le habla de las tierras exóticas que ha visitado y le cuenta sobre México donde había trabajado dos años antes. Eisenstein estaba fascinado con ese país desde hacía mucho tiempo y, ahora, inspirado por el ejemplo del cineasta aventurero, decide hacer una película allí: “Flaherty hizo que me interesara por México y yo hice que él se interesara por la Unión Soviética” (citado en *El nacimiento de ¡Que viva México!* 79). Durante ese breve pero crucial encuentro, ¿habrá recordado Eisenstein sus conversaciones con Ocampo en Nueva York? ¿Habría pensado en el frustrado film sobre la pampa? ¿Habría aplicado al nuevo proyecto las ideas que esa propuesta anterior pudo haber suscitado en su cabeza? Quizás ni siquiera tiene tiempo de reflexionar sobre todo eso porque quedan muy pocos días antes de que lo expulsen de los Estados Unidos.¹¹ En busca de dinero, Eisenstein recurre a Chaplin. Los dos cineastas se habían conocido entre nubes de vapor, en el baño turco que Douglas Fairbanks se había hecho construir en su oficina de United Artists. Eisenstein dice que Chaplin es “la persona más interesante de Hollywood”, pero ignora que es un

¹¹ Flaherty le entrega algunas cartas de recomendación para contactarlo con sus amigos mexicanos y Eisenstein, por su parte, se comunica con Amkino (la distribuidora que representa los intereses del cine soviético) en Nueva York para conseguir que el documentalista sea invitado a filmar en Rusia. Sobre la aventura mejicana de Eisenstein, véase de los Reyes, *El nacimiento de ¡Que viva México!*

tacaño proverbial; de modo que, en vez de aportar la suma que se necesita para hacer el film en México, le sugiere que recurra al escritor Upton Sinclair —gran admirador de *El acorazado Potemkin*— que en seguida se pone en campaña para reunir el dinero entre sus amigos millonarios (entre ellos, Otto Kahn).¹² El escritor triunfa allí donde Victoria Ocampo no pudo hacerlo: con los 25.000 dólares que han logrado recaudar, el cineasta parte hacia México con la intención de pasar allí cuatro meses y realizar un gran fresco épico sobre la historia del país.

El film estaría compuesto por cuatro episodios (“Sandunga”, “Magüey”, “Fiesta”, “Soldadera”) enmarcados por un prólogo y un epílogo. Cada parte tenía una locación diferente, una modalidad narrativa diferente y un estilo visual diferente relacionado con la tradición pictórica local. El conjunto debía componer un mural sobre la sociedad y la cultura de México, atravesando sus distintas regiones a lo largo de todas las épocas. En el bosquejo del proyecto que le envía a Sinclair, señala:

¿Usted no sabe lo que es un *sarape*? Un sarape es la manta listada que lleva el indio mexicano, el charro mexicano, todos los mexicanos, en una palabra. Y el sarape podría ser el símbolo de México. Igualmente listadas y de violentos contrastes son las culturas de México, que marchan juntas y, al mismo tiempo, media un abismo de siglos entre ellas. Sería imposible urdir ningún argumento, ninguna historia completa a través de este sarape, sin que resultara falso o artificial. Y así tomamos, como motivo para la construcción de nuestro film, esa proximidad independiente y contrastante de sus violentos colores: 6 episodios que se suceden, diferentes en carácter, en gentes, en animales, en árboles y en flores. Y, sin embargo, unidos entre sí por la unidad de la trama: una construcción rítmica y musical y un despliegue del espíritu y el carácter mexicanos. (“Primer bosquejo de *¡Que viva México!*” 199)

¹² Sobre el encuentro entre Eisenstein y Sinclair, véanse Arthur, *Radical Innocent: Upton Sinclair* y el clásico volumen de Geduld y Gottesman (eds.), *Sergei Eisenstein and Upton Sinclair*.

Es difícil identificar muchos de los rasgos propios del estilo de Eisenstein en *¡Que viva México!* puesto que el cineasta no hizo el montaje del film. Están ahí, por supuesto, sus angulaciones y encuadres característicos, pero también es posible reconocer muchos trazos compositivos cercanos a la perspectiva visual de Flaherty. Grierson cita el film como ejemplo de documental “poético y contemplativo”, definición que no podría aplicarse a películas como *Octubre* o *El acorazado Potemkin* (*First Principles of Documentary* 47). ¿Acaso Victoria Ocampo mencionó el humanismo poético de Flaherty cuando *el soviet* le preguntó qué tipo de película tenía en mente? No podemos saberlo. Pero sí sabemos que ella estaba fascinada con los documentales de Flaherty y que se los mencionó como un modelo posible. Lo cierto es que esa mirada neo-rousseauiana de *Nanuk el esquimal* o de *Moana*, que tiende a idealizar el mundo pre-moderno, no tenía antecedentes en los primeros films de Eisenstein. Esto es particularmente evidente en el prólogo de la película porque el director ha quedado fascinado ante la pervivencia de los sistemas sociales primitivos en la cultura de Tehuantepec. Con un tono cercano a Flaherty, escribe: “Algo del jardín del Edén queda frente a los ojos cerrados de quienes han visto, alguna vez, las ilimitadas extensiones mexicanas. Y tenazmente te persigue la idea de que el Edén no estuvo en algún lugar entre el Tigris y el Eufrates, sino por supuesto, aquí, ¡en algún lugar entre el golfo de México y Tehuantepec!” (*Memorias inmorales I* 379).¹³

En una carta de 1931, Eisenstein le envía a Ocampo algunas fotografías del rodaje de *¡Que viva México!* para que se publiquen en la revista *Sur*. La mujer se lamenta: “Mucho contribuyeron estas cartas a reavivar mi disgusto, porque la *actividad periodística*, en vez de borrar el recuerdo (el “pequeño recuerdo”) de Eisenstein y de nuestros frustrados proyectos, aumentaba mi pesar” (“Saludo a los dos Sergios” 84).¹⁴ Las fotos son la prueba de que el film que ella había soñado se

¹³ Sobre este aspecto, véase Salazkina, *In Excess: Sergei Eisenstein's Mexico*.

¹⁴ La carta que envía Eisenstein (con fecha 6 de agosto de 1931) está reproducida en la autobiografía de Victoria Ocampo. Allí le explica que el film “contiene siete u ocho episodios independientes situados en diferentes regiones y que forma como una colección de relatos (un 'Boccaccio

está realizando en otra parte y ya nunca se llevará a cabo en la Argentina. Sin embargo, la historia mexicana no tiene un final feliz: el rodaje amenaza con no terminar nunca, el presupuesto se desborda, Eisenstein se pelea con Sinclair y debe regresar a la URSS sin recuperar el material que ha filmado. La película mexicana acabó en un desastre para todos: la carrera política de Sinclair no pudo superar ese traspíe y Eisenstein cayó en una profunda depresión de la cual nunca se recuperaría del todo.

Al final del último tomo de su autobiografía, Victoria Ocampo comenta sobre ese catastrófico resultado de la aventura latinoamericana de Eisenstein: “Me escribió sobre el tema, diciendo que se sentía con el corazón roto. Pero dejó tras de sí, en México, sus enseñanzas [...] Eisenstein hizo por el cine mexicano lo que yo había soñado hiciera en la Argentina. En esta empresa, como en tantas otras, mis compatriotas me negaron apoyo” *Autobiografía VI* 74).

Conclusión

En un primer momento, ese americanismo integracionista que Ocampo ha aprendido con Waldo Frank podía tolerar una alianza estratégica con el comunismo porque representaba una garantía contra la amenaza del nazismo; pero a medida que avanza la década, la revolución rusa va perdiendo el aspecto utópico que diez o quince años antes había permitido que se viera más pura ante los ojos románticos de cierta aristocracia.¹⁵ Sin embargo, Ocampo no olvida la película y vuelve

mexicano', pero no 'indecente')” (*Autobiografía VI* 77). Presentada de esa manera, la película funcionaría como una mezcla equilibrada entre humanismo renacentista europeo y regionalismo cultural latinoamericano realizada por un ruso. Las fotos del film *¡Qué viva México!* fueron publicadas en *Sur* nº 4, abril de 1931.

¹⁵ En los años 20, la revolución rusa era considerada “un noble experimento”. Eisenstein cuenta que 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, eso mismo es lo que dice Bi Pi Schuberg —sacándose el cigarro de la boca— para definir la frustrada relación laboral entre ambos: “A noble experiment!” (*Memorias inmorales I* 434 y 270).

constantemente sobre ella, aunque siempre se trata de una obra despojada de tensiones políticas y diferencias de clase. “Volví a pensar —dice en 1935— en el film con que tan a menudo sueño todavía y que nadie entre nosotros parece pensar en hacer. Y es sin embargo la película que hay que hacer” (“A propósito de *El hombre de Arán*” 96). Ocampo imagina, entonces, una adaptación de *Don Segundo Sombra* (1926). La novela de Ricardo Güiraldes ofrece todos los elementos que la mujer busca en esa película fundacional y articula en un perfecto equilibrio el universo gaucho y la perspectiva europea.

“Para que nosotros tuviéramos ese libro —dice Borges— 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” (“El escritor argentino y la tradición” 157-158). De manera insidiosa, Borges señala que el costumbrismo y el color local de la novela de Güiraldes son demasiado evidentes, es decir demasiado impostados; en cambio, a Victoria Ocampo no le molestan esas marcas localistas que subrayan lo argentino porque comparte esa visión de un paisaje nacional construido sobre una combinación de motivos auténticos y técnicas importadas. En el carácter indómito y austero del gaucho Don Segundo, ve los rasgos de un héroe de Flaherty. Ocampo quiere que el poeta rumano Benjamin Fondane venga a la Argentina para filmar la novela de Güiraldes, pero tampoco logrará concretar este proyecto. *Don Segundo Sombra* será llevada al cine por Manuel Antín —sin intervención de Ocampo— varios años más tarde, en 1969. Invitada al estreno del film, la desconfianza inicial de la mujer se disipa a medida que se suceden las imágenes de la pampa sobre la pantalla: Antín ha logrado filmar ese poema cinematográfico que debía realizar Flaherty y que Ocampo había encargado infructuosamente a Eisenstein. Y si ha triunfado en su intento es porque ha sido fiel a la novela: ha mostrado “mucho campo” y ha capturado la esencia de ese “tema bien nacional” que Güiraldes había retratado en su libro.

No podemos saber cómo habría sido el film de Eisenstein sobre la pampa; pero seguramente habría sido una obra muy diferente a ese *Don Segundo Sombra* imaginado por Victoria Ocampo. Incluso en una película malograda e inconclusa

como *¡Que viva México!*, resulta evidente que a Eisenstein le fascinan los contrastes violentos de ese país. 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, por eso, en la articulación de sus elementos sería posible intuir siempre el advenimiento de lo nuevo. En cambio, Ocampo piensa el espacio de lo nacional (o de lo continental) como una esencia universal que se expresa a través matices que pueden emparejarse. En este sentido, la imagen del *sarape* mejicano —esa especie de poncho que el cineasta utiliza como un símbolo para describir los diferentes componentes que se entretajan en la cultura de ese país— habría entrado en franco contraste con la concepción de Ocampo acerca de la cultura americana como un *sistema de esclusas* (ese dispositivo de ingeniería que la ha deslumbrado al cruzar el canal de Panamá). Igual que su americanismo, el poema documental sobre el paisaje argentino debería prescindir de toda dimensión conflictiva.

Bibliografía

- Arthur, Anthony. *Radical Innocent: Upton Sinclair*. Random House, 2006.
- Beach, Sylvia. "Los suscriptores de Ulises", *Sur* n° 184, 1950: 10-15.
- Beigel, Fernanda. *La epopeya de una generación y una revista. Las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en América Latina*. Biblos, 2006.
- Borges, Jorge Luis. "El escritor argentino y la tradición". *Discusión*, Emecé, 1982: 151-162.
- De los Reyes, Aurelio. *El nacimiento de ¡Que viva México!* Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- Dottorini, Daniele. "La transparencia o la utopía ambivalente". *Arkadín* n° 5, 2016: 12-19.
- Eisenstein, Sergei. *Yo. Memorias inmoraes I. Siglo XXI*, 1988.
- . "Notes for a Film of *Capital*". *October: The First Decade*, editado por Annette Michelson et al. MIT Press, 1987: 115-138.
- . "Primer bosquejo de *¡Que viva México!*". *El sentido del cine*. La reja, 1955: 199-202



- Geduld, Harry y Ronald Gottesman (eds.) *Sergei Eisenstein and Upton Sinclair: The Making and Unmaking of Que Viva Mexico!* Indiana University Press, 1970.
- Grierson, John. "Flaherty's Poetic *Moana*". *Grierson on the Movies*, editado por Forsyth Hardy, Faber and Faber, 1981: 23-25.
- Meyer, Doris. "Victoria Ocampo and the Cinema". *Chasqui* vol. 41, n° 1, 2012: 18-25.
- Milne, Tom. "Jean-Luc Godard and *Vivre sa vie*". *Sight and Sound* vol. 36, n° 1 (1996): 9-12.
- Molloy, Sylvia. "Ciudades traducidas: Nueva York en Victoria Ocampo". *Prismas* n° 6, 2002: 65-78.
- Ocampo, Victoria. *Cartas a Angélica y otros*. Sudamericana, 1997.
- . *Autobiografía VI. Sur y Cía*. Sur, 1984.
- . *Testimonios. Séptima serie*. Sur, 1967.
- . *Testimonios. Primera serie*. Revista de Occidente, 1935.
- . "Posdata: Waldo Frank y *Sur*". *Sur* n° 303-304-305, 1967: 23-36.
- . "Saludo a los dos Sergios". *Sur* n° 222, 1953: 81-91.
- . "A propósito de El hombre de Arán". *Sur* n° 10, 1935: 95-96.
- . "Carta a Waldo Frank". *Sur* n° 1, 1931: 7-18.
- Novillo-Corvalán, Patricia. *Borges and Joyce. An Infinite Conversation*. Routledge, 2011.
- Paz Leston Eduardo. *Victoria Ocampo va al cine*. Librería, 2015.
- Petersen, Lucas. *El traductor del Ulises: Salas Subirat*, Sudamericana, 2016.
- Plotkin, Mariano. "Aprendiendo a entender. Victoria Ocampo y su descubrimiento de los Estados Unidos". *Anuario de Estudios Americanos* vol. LIX, n° 2, 2002: 565-588.
- Renov, Michael. *The Subject of Documentary*. The University of Minnesota Press, 2004.
- Salazkina, Masha. *In Excess: Sergei Eisenstein's Mexico*. The University of Chicago Press, 2009.
- Sarlo, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Siglo XXI, 2007.
- Tarcus, Horacio. *Mariátegui en la Argentina o las políticas culturales de Samuel Glusberg*. El Cielo por Asalto, 2001.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the University Library System, University of Pittsburgh as part of its D-Scribe Digital Publishing Program and is cosponsored by the University of Pittsburgh Press.