

**Historia, literatura y
arte en el cine en
español y portugués**

**ESTUDIOS Y
PERSPECTIVAS**

María Marcos Ramos, editora

Historia, literatura y arte en el cine en español y portugués: estudios y perspectivas.

María Marcos Ramos, editora

Coordinación: Esther Gambi Jiménez

Maquetación: Antonio Marcos

ISBN: 978-84-697-3695-1

Centro de Estudios Brasileños, 2017



Enseñanzas de un film: la contribución italiana desde *La traviesa molinera*

Victoria Streppone

Universidad Ca' Foscari de Venecia

victoria.streppone@unive.it

Resumen

Con *Enseñanzas de un film* el artista milanés Attilio Rossi inaugura la sección crítica de arte de la revista argentina *Sur* en 1936. Considerando la adaptación de la obra literaria *El sombrero de tres picos* analizará temas como público y gusto. La particularidad del objeto artístico elegido, evidencia el carácter integrador del cine como enfatizara Susan Sontag relacionando imagen y palabra en el construir un objeto estético de valor cultural, según Victoria Ocampo.

Palabras clave

Crítica, arte, artificio, Attilio Rossi, Victoria Ocampo

1. Introducción

Cuando Victoria Ocampo en la Quinta serie de sus *Testimonios* se refiere a una nota que publicó en 1950 en el diario argentino *La Prensa* relacionada con Vittorio de Sica escribe: “¿Como puede usted ir al cine en estos tiempos?”-me dijo una señora que solo podía soportar las “vistas” excelentes. Con gran vergüenza tuve que reconocer que yo podía muy bien. E incluso que ese *vice impuni* había sido recompensado recientemente por un descubrimiento” (Ocampo, 1952, p. 126). Esta cita nos interesa particularmente porque no solo menciona la específica situación del cine a mediados del siglo XX y su posición respecto a la modernidad, sino porque precisamente lo pone en relación a la crítica de gusto.

Esta consolidado por expertos e historiadores que la forma especializada que conocemos hoy en lo que se refiere a la crítica cinematográfica comienza a difundirse durante los años Treinta y, si bien no resulta una fecha específica en la cual el cine haya sido oficialmente considerado un arte, las reseñas sobre una película generalmente se llevaban a cabo por los críticos literarios y de teatro en revistas especializadas en arte. Dichas premisas nos permiten estudiar la particularidad del artículo escrito por Attilio Rossi en 1936 para la revista *Sur*, dirigida y financiada por Victoria Ocampo. El objetivo de este trabajo es presentar el texto *Enseñanzas de un film* como un hecho representativo en la evolución de las diferentes relaciones que contribuyen a consolidar el objeto fílmico como objeto artístico dentro del panorama cultural argentino.

Rossi fue una figura intelectual poliedrica y comprometida con su tiempo, que llega a la Argentina en 1935 como consecuencia de la opresión política causada del fascismo. Siguiendo una formación autodidacta como artista plástico, se había vinculado en Italia a la vanguardia abstracta. Su experiencia en el campo editorial resale a la creación en 1933 junto Luigi Minardi y Carlo Dradi de la revista *Campo Grafico*, en la cual se ocupaba de estética y técnica gráfica. Establecido en Buenos Aires, al comenzar su colaboración en *Sur* como crítico de arte, se encontrará con una revista que si bien publicaba notas de contenido artístico, estas aparecían en modo discontinuo y si bien estaban presentes en la sección *Notas*, el espacio para la crítica no estaba aun definido. En este sentido, Rossi por una parte se ocupará de dar continuidad a dicha sección así como de definir la función del crítico de arte en el rol de “Dar precisión a una disciplina necesaria” (Rossi, 1936, p. 82), con el objetivo de orientar a las nuevas generaciones hacia el arte moderno como se entiende en su artículo referido al XXVI *Salón*

anual de artes plásticas. Tras estos propósitos, la crítica de Rossi debe ser interpretada dentro de un contexto no solo de divulgación, sino de connotación social. Mediante las páginas de *Sur*, sus artículos intentarán despertar el interés de las nuevas generaciones de artistas proponiéndoles a su vez, una emancipación de la crítica misma y de los valores estéticos consagrados, así como generar en el público una cierta erudición.

Si bien en 1940 el interés por el conocido séptimo arte era ya bastante generalizado entre los escritores argentinos, Rossi se adelanta a su tiempo interpretando en las notas de *Sur* un espacio en el cual aseverar nuevos cánones estéticos para establecer una relación con la modernidad. Cuando en 1931 se imprime el primer número de la revista, esta ocupa un espacio que no cubría ni cubrirá, ninguna publicación en el panorama argentino; *Sur* se interesará durante sus cuatro décadas de vida de temas contemporáneos relacionados con la literatura, la música, las artes escénicas y las artes plásticas.

La intención de este trabajo es recomponer una posible lectura en lo que respecta a la evolución en la percepción del cine considerando como marco de referencia la crítica de arte. Partiendo del artículo escrito por Attilio Rossi sobre el film *La traviesa molinera* como un caso de estudio que nos permite constatar el lento pero progresivo recorrido del cine en relación al arte iniciado en los años veinte así como presentar la emblemática revista de Victoria Ocampo como uno de los primeros espacios de expresión para el desarrollo del cine dentro del panorama cultural argentino. Se trata entonces de trascender el objeto mismo mediante la presentación del análisis y las relaciones de los textos seleccionados, que entienden reflejar un modo de reconocer en el cine nuevos criterios estéticos, de estilo y de gusto.

2. Metodología

El método empleado parte del análisis de la bibliografía específica sobre el tema y del estudio de la totalidad de los artículos escritos por Rossi para la revista valorando su impacto cultural. Asimismo se han revisado y analizado las notas crítica referidas al cine publicadas con anterioridad al número dieciséis de *Sur* y se ha consultado el archivo epistolar “Victoria Ocampo”. También se han considerado las referencias orales del hijo de Rossi. De este modo considerando una perspectiva multidisciplinar, entendemos colaborar en el estudio de la figura de Victoria Ocampo como parte precursora de un proyecto de renovación cultural que incluyó obras trascendentes en el campo

literario, artístico y social de la cultura contemporánea. Tales factores pueden parecer menos relevantes en el plano teórico pero son explicativos en el plano histórico dado que contextualizan la totalidad del tema analizado. Durante la presentación del material estudiado, se podrá observar no necesariamente una secuencia temporal de los argumentos, pero sí una coherencia en la sucesión de asociaciones que constituyen la trama del trabajo. Mediante las referencias cinematográficas más representativas se entiende resaltar los elementos más significativos de la figura de Victoria Ocampo en su rol de promotora cultural y el desempeño de Attilio Rossi en las páginas de *Sur* como crítico de arte durante los años Treinta.

De la consultación de los números anteriores a la publicación de “*Enseñanzas de un film*” podemos observar como el cine aparece en las notas ya en el primer número: “*El cinema en el atolladero*” que fue firmado por Benjamin Fondaine no encuentra continuidad en el número sucesivo. Los datos de esta consultación han sido fundamental para reconstruir el valor del contenido cinematográfico en la revista y así elaborar las referencias que han permitido desarrollar una conclusión.

Entre los libros examinados resulta de especial consideración “*Victoria Ocampo va al cine*”, escrito por Eduardo Paz Leston y de reciente publicación que parte de la colección “*Los escritores van al cine*”, junto a otros libros dedicados a personalidades argentinas como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, etc. Finalmente la consultación del material epistolar del archivo de la *Academia Argentina de Letras*, aporta detalles significativos que han enriquecido el desarrollo de este trabajo.

3. Análisis de los argumentos

3.1. Victoria Ocampo: sucesión de asociaciones

Una lectura cronológica de los números de *Sur* nos permite observar la progresión con la cual la revista se relaciona con el cine. En el primer número, el texto mencionado con anterioridad de Fondaine reflexiona sobre la nueva dimensión del cine en relación a la sincronización entre la imagen y la palabra en un devenir de continuidad atribuyendo al cine un lenguaje del movimiento. Dicha la publicación no encontrará continuidad en el número sucesivo y solo en tercer número Borges comenta una serie de películas que había visto bajo el nombre de “*Films*” donde hace alguna reflexión sobre la autonomía estética del cine. No se publicaran notas sobre el tema hasta el décimo número donde será la misma Victoria Ocampo a dar una opinión sobre el documental

“*El hombre de Aran*” aportando una visión más complaciente que los comentarios de la crítica, evidenciando el uso de la metáfora en el uso de las imágenes. La discontinuidad de la revista en el tratar el tema cinematográfico lo podemos interpretar como una falta de madurez inicial de la misma, pero a su vez esto denota la posición secundaria del cine en relación a otros temas de contenido artístico.

El proyecto de Victoria Ocampo que incluye tanto la revista *Sur* como la propia editorial, no puede leerse desvinculado de la personalidad de su fundadora; figura que contribuyó a construir la realidad cultural de los años Treinta de una Argentina cosmopolita que se encontraba en un proceso de renovación intelectual y de integración internacional. La sensibilidad de Victoria Ocampo, le permite interpretar nuevos signos y a su vez reconocer en ellos una elaboración estética que le confiere autonomía formal como objeto.

Si bien la evolución de las formas en el arte es relativamente independiente de los propios temas, no necesariamente lo es de las posibilidades tecnológicas. Probablemente el caso más destacado sea el de la arquitectura y el consecuente desarrollo del *estilo internacional* mediante el aumento de las posibilidades tecnológicas. Esta nueva des-limitación es lo que caracterizará la sociedad moderna y su consecuente cambio y desarrollo relacionado con la percepción de las artes, dentro de las cuales, nuevos criterios admitirán la presencia del cine. La relación entre la industrialización, la arquitectura y el cine nos sirve para articular en modo más integral la posición desde la cual Victoria Ocampo se posiciona ante los objetos. Si bien en el ambiente literario su figura en los últimos años ha recuperado una cierta visibilidad, muchos de los intereses de Victoria Ocampo no han sido respectivamente desarrollados en profundidad. Opacados por la relevancia en cuanto a su ocupación literaria, su sensibilidad por la arquitectura, el cine y las artes plásticas han ocupado un espacio menos visible.

Victoria Ocampo fue una apasionada promotora de arquitectura, lo cual la ayuda a percibir la espacialidad en el cine y esto se puede reconocer en su artículo sobre “*El hombre de Aran*”. En 1928, le pide un proyecto a Le Corbusier para su casa en Buenos Aires. Si bien la obra la realizó el arquitecto argentino Alejandro Bustillo, esta se consagra como la primera obra de arquitectura moderna realizada en el país. Tratar la relación entre la arquitectura y Victoria Ocampo excede este trabajo pero esta precisión nos permite construir un discurso fluido que presenta su sensibilidad hacia lo moderno, entendido como una progresiva ruptura con el pasado así como una per-

cepción estética dentro de un nuevo lenguaje. Esta fluctuación del moderno entre tecnología y ruptura con el clásico, será uno de los puntos mas controvertidos que el cine tendrá que afrontar por su condición industrial completamente ajena a cualquier categoría artística del momento.

En la quinta serie de sus Testimonios, Victoria Ocampo escribirá “*Notas sobre el cinematógrafo*”, donde compartirá su interés por el llamado séptimo arte, pero su relación con el cine trasciende este capítulo y se presenta nuevamente en el libro en el artículo “*Saludo a los dos Sergios*” que escribirá para conmemorar a Prokofiev y Eisenstein, quien había fallecido unos años antes. El dato significativo que nos interesa de este artículo es destacar como Victoria Ocampo se involucra emotivamente con el film al punto de precisar “Cuando en 1940 vi *Alejandro Nevsky*, medí aún mejor la magnitud de esta pérdida [...] Al salir del cine, a las doce y media de la noche, telegrafí a Eisenstein para felicitarlo” (Ocampo, 1953, p. 70). Por una parte expresa el asombro respecto a la obra cinematográfica y por otra constata cuanto es trascendente como para ella dicha experiencia.

En el prólogo del número 225 de *Sur*, se expresa afligida ante la imposibilidad de no poder agregar a dicho número una exhibición del film “*Ladrones de bicicletas*”. Esta posición es coherente si consideramos que para Victoria Ocampo “Ver buenas películas como leer buena literatura, ver buena pintura y oír buena música, educa a las masas. Es, pues, un placer colectivo que ofrece ventajas a todos: a las gentes cultas y a las que tratan sinceramente de llegar a serlo” (Ocampo, 1952, p. 126). En esta cita no solo reconoce una de las mejores influencias del cine, sino que también hace referencia no solo al placer colectivo sino que posiciona el film en relación a la experiencia estética construyendo la relación con la obra de arte.

Son conocidas las referencias en las cuales “a lo largo de la historia del cine, imagen y palabras han sido inseparables” (Sontag, 1996, p. 263), con lo cual no es de sorprenderse que los primeros a ocuparse de las reseñas cinematográficas fueran escritores, generalmente relacionados con la crítica literaria o de teatro. Estas dos características se unen en la notas de Victoria Ocampo, ya que se había encargado de traducir varias obras de teatro y a su vez sus conocimientos literarios eran avasallantes aunque si en ocasiones condicionaban su percepción del film, generando una resistencia en el admitir las licencias artísticas cuando veía películas adaptadas de obras literarias, lo cual la inducía a expresarse con incisiva autoridad. Como precisara Paz Leston “Ocampo

se interesaba en la posibilidad de hacer del cine un arte y, a la vez, de alcanzar cierta verdad” (Paz Leston, 2015, p. 44).

Más allá de sus conocimientos intelectuales, podemos interpretar su sensibilidad ante el cine como la consecuencia madura de la suma su sensibilidad por las artes, entre las cuales el teatro. Durante 1907, se encontraba en Buenos Aires la compañía teatral francesa de Constant Coquelin en la cual actuaba Marguerite Moreno, personaje que con su representación conquistó una jovencísima Victoria Ocampo. La fascinación por este descubrimiento la incentivó a tomar lecciones privadas de actuación y como describirá María Esther Vázquez (2010, p. 33):

« Armándose de valor, hablo con sus padres y les rogué que le permitieran tomar lecciones con ella; contra todo lo supuesto, accedieron con dos condiciones. La primera, que estaría “constantemente acompañada” durante el tiempo que durara la clase; la segunda, que no se hiciera ningún tipo de ilusiones de proyectar la enseñanza hacia un futuro diferente. Estar relacionado con el teatro o con quienes trabajaban en él era cosa de libertinos y disolutos.

Es necesario considerar las características del contexto histórico en el cual se coloca la vocación por la actuación de Victoria Ocampo, dado que esta es incompatible con los buenos usos y costumbres de la primogénita de una familia aristocrática, que por su fortuna era una de las principales familias patricias de la Argentina. “Nací para actuar. Llevo el teatro en la sangre. Soy una gran artista y sin el teatro no tengo alegría ni paz. Es mi vocación. El *far niente* al que estoy condenada me mata” (Ocampo 1906, citado en Vázquez, 2010, p. 37). La dicotomía entre el mundo privado y el mundo social de Victoria Ocampo, probablemente solo pudieron convivir en armonía mediante el compromiso de dar espacio a la propia vocación en un plano de expresión teórica. Dotada de una fuerte personalidad y de una visión adelantada a su tiempo, en sus textos podemos apreciar una natural postura crítica-reflexiva hacia su entorno donde la realidad se transforma en un hecho intelectual de connotaciones emocionales.

En 1930 Victoria Ocampo viaja New York para encontrarse con Waldo Frank, escritor y fundador de la revista *Seven Arts*. Dicho viaje estaba orientado principalmente a estudiar con Frank su proyecto de la revista *Sur*. En ese momento conocerá al director Sergei Eisenstein que se encontraba allí en viaje hacia Hollywood. Los detalles y pormenores del encuentro con el director de *El acorazado Potemkin* (1925) son varios, así como la documentación que testimonia las diversas ocasiones en las cuales Victoria

Ocampo le proponía viajar a la Argentina para hacer un film sobre La Pampa “Le hablé de mis grandes deseos de una película documental Argentina que relatara en imágenes la historia de nuestra tierra y del hombre que en ella lucha. Yo veía ese film, lo sentía y sabía que si alguien era capaz de realizarlo era un Sergio Eisenstein” (Ocampo, 1935, p. 96). Si bien el proyecto nunca se concretó, lo interesante de su relación con Eisenstein es la percepción que hace del director del cine.

Cuando escribirá “*Saludo a los dos Sergios*” (1953) en el número 222 de *Sur* retomará el argumento en referencia a Eisenstein y hará una significativa reflexión respecto al modo personal de mirar del director de cine, reconociendo en esto un filtro para percibir la realidad y traducirla en un objeto filmico, convirtiéndola en un relato con un lenguaje específico “el idioma de la imagen moviente” (Ocampo, 1950, p. 129) idioma que debía ser compartido, donde la elección del director está relacionada con la predisposición a una línea estética “Yo veía ese film, lo sentía y sabía que si alguien era capaz de realizarlo era un Sergio Eisenstein” (Ocampo, 1935, p. 96). El interés de Victoria Ocampo por el cine no encontraba referentes dentro de la producción nacional, dado que sus expectativas respecto al mismo estaban vinculadas con una idea de autenticidad y un carácter pedagógico, en el sentido de poder formar a otros directores. Será solo en 1942 cuando manifiesta su aprecio por el film “*La maestra de los obreros*” de Alberto Zavalia.

En los años Cincuenta las posibilidades técnicas continúan a desarrollarse así como una nueva sensibilidad hacia ellas con lo cual el cine comienza a ocupar un mayor espacio en el ámbito artístico si bien no posee un valor del todo relevante dado su carácter de serialidad. Es un período en el cual se produce una fractura en la relación con la modernidad; se genera un desencanto que alterna su percepción entre una visión positivista como promotora de un nuevo lenguaje pero a su vez, las posiciones sociales más críticas la retienen responsable de las masacres en masa. Es el período en el cual Victoria Ocampo viaja en diversos momentos a Italia dado que está preparando el monográfico italiano para la revista *Sur* así como la Quinta serie de sus *Testimonios*. Será durante esos viajes donde experimenta las dotes expresivas del neorrealismo italiano al encontrarse con Vittorio de Sica y Cesare Zavattini. Aludiendo a la expresividad de ambos, reconocerá en ellos su capacidad de redefinir el cine nacional “Ellos han hecho por el cine italiano lo que los autores cuyos textos publicamos han hecho por la literatura italiana: colocarla en primera fila.” (Ocampo, 1953, p. 6). En la colaboración entre De Sica y Zavattini, Victoria Ocampo reconoce en la nueva línea estética del cine italiano “la atmósfera que nos es

propia” (Ocampo, 1950, p. 127) y decide proponerle a De Sica un viaje a la Argentina para filmar la película que el país necesita “Y que necesidad tenemos de olvidar, de lavarnos de las grotescas caricaturas cinematográficas de la Argentina cuya persistencia resulta verdaderamente dolorosa” (Ocampo, 1935, p. 96). No obstante las problemáticas económicas surgidas durante los acuerdos para hacer el film con Eisenstein, Victoria Ocampo retornará a su proyecto inicial de filmar una película en Argentina apoyándose en la sensibilidad italiana “Todo lo que vemos en esas películas es tan corriente en Argentina como en Italia” (Ocampo, 1950, p. 127). Si bien en una carta escrita desde Montecarlo De Sica le confirma su firme voluntad de realizar un film en Argentina, el proyecto no pudo realizarse, de cuanto resulta por motivos económicos.

3.2. Attilio Rossi: la condición moderna

Cuando en 1936 Attilio Rossi escribe para el número dieciséis de *Sur*, la reseña sobre película dirigida por Harry Abbadie *La traviesa molinera* (1934), la sección de crítica de arte en la revista aun no se había definido. Si bien será el mismo Rossi quien comenzará a ocuparse con asiduidad de dicha sección, llama particularmente la atención que en su primer artículo se ocupe de una película. Esto no solo se refiere a la situación de ambigüedad en la cual se encontraba el cine como categoría artística, sino porque Rossi prescinde de todo apoyo teórico, dado que su formación estaba orientada a la pintura y las artes gráficas y con anterioridad dicha sección, si bien había tratado temas heterogéneos relacionados con la pintura y la arquitectura, sus colaboradores eran específicamente formados en la materia comentada como Gropius, Prebisch, Pettorutti y Le Corbusier. Igualmente cabe considerar que la figura del crítico de arte se estaba aún delineando en Argentina, con lo cual definir una posición como crítico de cine era aún bastante remoto.

Cuando en la breve nota inicial Rossi (1936, p. 78) escribe “nos gusta ver claro en las cosas con nuestro sincero modo de sentir, huimos del alfabeto retórico de la crítica, nos situamos ante la realidad olvidándolo todo, y desarrollamos un análisis nuestro” parece expresar no solo entusiasmo sino también una velada limitación frente al objeto de análisis. De hecho la crítica que realiza Rossi, tiende más a una crónica que a una reseña y, probablemente para no caer en temas inabarcables desde su experiencia, calla con prudencia cualquier referencia del film al texto original.

Durante el análisis del film Rossi establece inicialmente una serie de categorías con las cuales define la situación del cine. Comienza proponiendo una situación negativa

del cine en general, en la cual considera a los cineastas pretenciosos y al público, como una masa de fácil manipulación. No es de extrañarse que las consideraciones que hace en relación al montaje, no se refieran al mismo como una cualidad técnica, sino como a una falsificación de las imágenes, así como también considera el sentido de la novedad en correspondencia con la sonoridad y la anhelada difusión del color no necesariamente un valor positivo. Sucesivamente sugiere una clave de lectura para el cine y selecciona algunos datos de referencia, como la superficialidad de la música, del argumento y de la representación. De este modo, finalmente define como un bellísimo film “*La traviesa molinera*” por contraposición, dado que no presenta los elementos negativos anteriormente enunciados. Si bien resalta la simpatía de los actores, la habilidad del decorador, etc., como datos positivos que hacen que la película se presente como un resultado equilibrado, no hace una reflexión detallada de los elementos compositivos del cine, ni los analiza según su aspecto, simplemente los califica. Lo interesante de su posición es que no percibe el objeto fílmico como un híbrido, sino como una totalidad en la cual identifica y define los elementos dentro de la propia composición, los cuales darán o no, un mejor resultado: “Por eso, si el cinematógrafo quiere mantenerse viviente debe crear films-espectáculo mediante la ecuación de estas fuerzas emotivas: música de feria + circo ecuestre + tragedia + comedia = espectáculo” (Rossi, 1936, p. 82). Es importante de notar que Rossi no se expresa en términos de arte y que de alguna manera se cristaliza en el abuso de ciertos procedimientos, pero desde su experiencia madurada como artista, aporta una serie de consideraciones lucidas respecto a los elementos compositivos que sucesivamente conferirán artisticidad al cine, destacando el equilibrio y la colaboración entre distintas profesionalidades acomunadas por el progreso tecnológico que generarán una expresión estética propia “Nuestra rigurosa exigencia del concepto film-espectáculo, no nos obliga de ningún modo a evitar que el cinematógrafo (como complejo de medios maravillosos a disposición del hombre) alcance el arte” (Rossi, 1936, p. 82).

De este modo Rossi es consciente de que frente a este nuevo modo de expresión artística aun hay relaciones que construir. “El público aplaude la exageración romántica y decadente de Von Sternberg sin comprender su esencia, fascinado solamente por las magníficas dotes de espectáculo, en el sentido más truculento de la palabra, que anima a sus films” (Rossi, 1936, p. 80). Cuando sucesivamente comentará la muestra de José Suarez en Amigos del Arte, volverá al recurrente tema del público en relación al gusto y observara:

« El cinematógrafo, por su parte, nos vuelca diariamente millones de fotogramas. Esta situación tiene sus ventajas y sus desventajas porque si, por un lado facilita una rápida educación del gusto, por otro lado crea un estado de confusión y de imitación para los ojos no ejercitados, distinguir los valores auténticos de los plagiarios (Rossi, 1937, p. 74).

Rossi es una personalidad inquieta y ecléctica que se mueve del plano teórico al práctico con desenvoltura y posee una mirada disidente hacia lo oficial. Probablemente éste espíritu de constestación haya influenciado en la elección de un film para inaugurar la sección de crítica de arte en la revista *Sur*, dada su objetividad inicial en el percibir la necesidad de romper prejuicios y costumbres de una Argentina sin una tradición cultural mantenida en el tiempo. Rossi percibirá su rol de crítico como parte de una cruzada a favor del arte moderno asumiendo un tono bélico en sus artículos, que intenta justificar desde la pretensión de animar a los jóvenes artistas argentinos a relacionarse con la modernidad en favor de las nuevas generaciones. “Comprendemos, en toda su complejidad, el dilema de los jóvenes frente al complicadísimo panorama artístico actual, y precisamente por eso, somos severos en principio, contra toda tentativa de explotar, voluntaria o involuntariamente, la confusión como método de pintar” (Rossi, 1937, p. 99). Si bien Rossi se manifestará explícitamente a favor de la modernidad trasciende la misma en su carácter innovador respecto a la percepción del cine como elemento integrador, acunándose con la percepción de la directora de *Sur*. “Para Ocampo, en definitiva todas las artes convergían con la identificación, pero ninguna lo hacía en el nivel en que lo hacía el cine, por ser el más real, el más físico” (Paz Leston, 2015, p. 90).

4. Conclusión

Victoria Ocampo fue una figura precursora y con una visión adelantada a su época. En el material presentado podemos reconocer algunos elementos que denotan las dificultades que encontró el cine en su transición de espectáculo a arte. Si bien las iniciativas fílmicas que Victoria Ocampo impulsó nunca fueron consensuadas, funcionan hoy como un fiel registro de la dificultad que encontró el cine en el panorama argentino en cuanto a su reconocimiento artístico. Si bien a revertir principalmente la suerte del cine fue el apoyado de la organización productiva y cultural, así como los festivales y las revistas especializadas, hasta su entrada como disciplina en la academia. Estos son elementos que sin la colaboración de ciertas figuras que se involucraron en despertar el interés en el ambiente intelectual por el séptimo arte desde la obra literaria

así como desde el estudio del lenguaje y su narrativa estética.

Si bien en la actualidad la artísticidad del cine no esta en discusión, podemos percibir igualmente su rol como secundario en algunos ambientes intelectuales, dado que si consideramos que Victoria Ocampo en 1974 había ya publicado un número monográfico en la revista *Sur* sobre el cine y que dicho material de archivo de la fundadora de *Sur* es anterior a 1930, genera cierta perplejidad que la relación entre Victoria Ocampo y el cine haya solo recientemente despertado un cierto interés. Tal vez sea momento de considerar cuanto habría podido influenciar la cultura argentina en su porvenir cinematográfico la *producción criolla* que Victoria Ocampo tanto anhelaba.

Referencias bibliográficas

OCAMPO, V. (1958). Testimonios. Quinta Serie (1950-1957), Buenos Aires, Sur.

– (1936). A proposito de “El hombre de Aran”. *Sur*, (10), p. 95

– (1953). Saludo a los dos Sergios. *Sur*, (222), p. 81

– (1953). Al lector. *Sur*, (225), p. 6

PAZ LESTON, E. (2015). *Victoria Ocampo va al cine*. Buenos Aires: Libreria.

ROSSI, A. (1936). Enseñanzas de un film. *Sur*, (16), p. 78

– (1936). Para iniciar una sección de crítica de arte. *Sur*, (18), p.82

–, (1937). IV Salon de otonio de la sociedad argentina de artistas plasticos. *Sur*, (33), p. 95

–, (1937). Las exposiciones del mes. *Sur*, (36), p. 72

SONTAG, S. (1996). *Contra la interpretación*. Buenos Aires, Alfaguara.

VÁZQUEZ, M. E. (1991). *Victoria Ocampo*, Buenos Aires, Planeta, Colección Mujeres Argentinas.