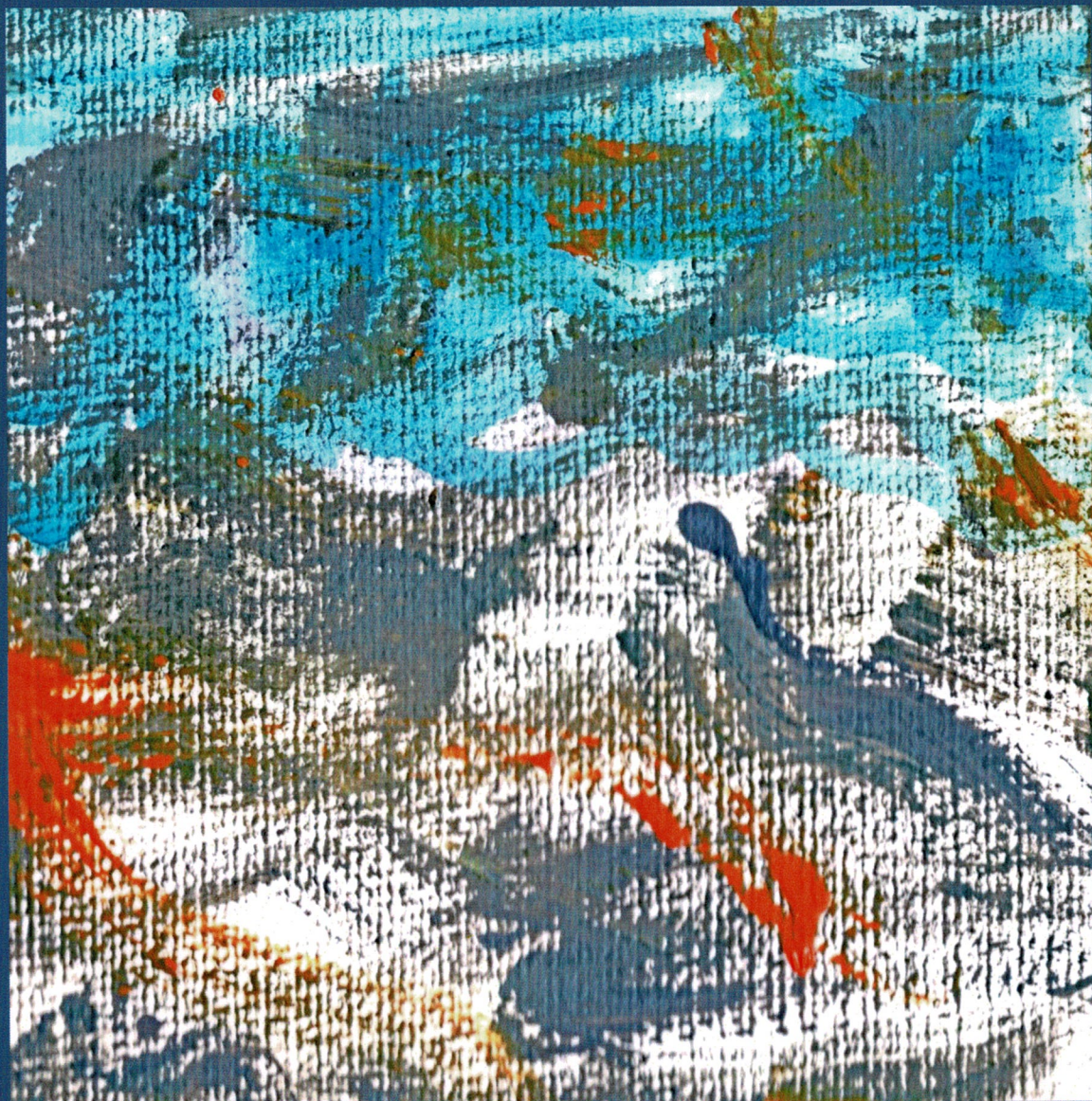


Creatividad, fantasía, anécdota e ideación



Curiosidades estéticas e historiográficas
en el Arte y la Cultura visual

Aguja de Palacio Ediciones

***Creatividad, fantasía,
anécdota e ideación***

Curiosidades estéticas e historiográficas en el Arte y la Cultura visual

Edición a cargo de

Manuel Viera de Miguel

Aguja de Palacio

Ediciones

Victoria Ocampo:
un proyecto estético desde el cine y la arquitectura

MARIA VICTORIA STREPPONE

Università Ca' Foscari di Venezia

En la actualidad, interpretar el arte desde una visión multidisciplinaria no implica grandes rupturas. Sin embargo, esta consideración es mucho más compleja si nos remitimos al inicio del siglo XX y a las primeras manifestaciones artísticas que se pudieron percibir sin la necesidad de proclamar su total autonomía, interconectándose entre sí y transgrediendo los límites de sus campos canónicos.

Desde esta perspectiva, se presenta a continuación un estudio que intenta reconstruir el rol de Victoria Ocampo en el proceso de desarrollo de las artes visuales en Argentina mediante su vínculo con el cine y la arquitectura. Resulta fundamental abordar su figura cuando se trata de indagar sobre la cultura del país durante los años treinta, dado que una serie de eventos históricos en el ambiente intelectual se hacen inseparables de su persona. Victoria Ocampo fue una escritora, traductora, mecenas, crítica de cine y de arquitectura, a su vez comprometida socialmente con la defensa de los derechos de las mujeres, siendo la primera mujer que ingresó en la Academia argentina de Letras en 1977. Su visión interdisciplinar la hizo destacar principalmente en el ambiente literario internacional a partir de la

segunda edición de su libro *De Francesca a Beatrice: a través de La divina comedia*, publicado en 1928 con la famosa y halagadora introducción de Ortega y Gasset. Años más tarde, será la fundación de la revista *Sur* en 1931, la cual financia durante más de cuatro décadas, la que consolida su figura literaria como *trait d'union* cultural entre el viejo y el nuevo continente. *Sur* funcionará como un espacio en el que se articulan las ideas y las personalidades más relevantes de su momento del ambiente literario, artístico y filosófico. A la revista, así como posteriormente a las publicaciones de la editorial del mismo nombre, se sumarán los debates y ciclos de conferencias de divulgación organizadas mayormente por su fundadora.

Criada con institutrices francesas e inglesas en una de las cuatro familias más ricas de Argentina, si bien no poseía una formación oficial, Victoria Ocampo se trasladó durante dos años a París para tomar lecciones en La Sorbonne y Le Collège de France; era el periodo de la Belle Époque en la ciudad de las luces —donde ya se respiraban las propuestas del Modernismo y el Cubismo—, cuando ella cumplía 18 años. Victoria Ocampo aprehenderá el sentir de su tiempo y, promoviendo muchas de las actividades intelectuales e interdisciplinarias en Buenos Aires, fue capaz de influir no solo en el panorama local, sino en toda Latinoamérica, posibilitando el intercambio cultural que influirá a las nuevas generaciones de artistas y pensadores.

Justamente por esta vocación de construir puentes intelectuales entre las disciplinas y las culturas, Victoria Ocampo viaja a Nueva York en 1930, con la intención de definir algunas cuestiones editoriales sobre la

futura revista *Sur* con su amigo Waldo Frank, escritor y fundador de la revista *Seven Arts*.

El proyecto cinematográfico

Durante su permanencia en Nueva York coincide casualmente en Manhattan con el director de cine soviético Sergei Eisenstein, que viajaba hacia Hollywood para firmar un contrato con la Paramount. El encuentro con el cineasta y la fascinación de su primera experiencia en la ciudad norteamericana se convierten en los verdaderos protagonistas del viaje. El particular interés de Victoria Ocampo por el llamado séptimo arte⁴⁴, sumado a la admiración por el trabajo del director y teórico soviético, resultan en una invitación a Eisenstein para que realice un proyecto documental sobre La Pampa argentina al concluir su experiencia en el citado estudio.

Hacia esa época, el interés por el cine era bastante generalizado entre los escritores argentinos que encontraban en él cierta afinidad; muchos se acercaban desde la crítica cinematográfica o desde la posibilidad de establecer un nuevo lenguaje narrativo. Sin embargo, a diferencia de la mayoría de sus contemporáneos, para Victoria Ocampo el cine no representaba una vertiente literaria, sino que se trataba de *el idioma de la*

⁴⁴ En 1974 se publica en *Sur* un número especial sobre cine. Allí Victoria Ocampo declara: "(...) En 1930, por iniciativa mía, llegaron a Buenos Aires los primeros films de Buñuel, René Clair, Man Ray. En 1929 traté de traer a Eisenstein, dispuesto a venir después de abandonar un frustrado film en Hollywood; pero no conseguí el poco dinero indispensable para llevar a cabo tan importante proyecto. Años después hice otra tentativa semejante con De Sica. No logré mi propósito, creo que por el mismo motivo". V. OCAMPO: "Al Lector", *Sur*, n^{os} 334-335 (1974), pp. 1-2.

*imagen moviente*⁴⁵, una personal percepción en la cual la literatura parece fusionarse con las artes visuales y la técnica.

“Lo vi siempre desde su costado narrativo. Como arte es bastardo, porque necesita apoyarse en otros que lo son menos, o depende de técnicas que son muy definidas, como la fotografía. A lo mejor digo que es bastardo como un consuelo, porque hace ya mucho que no puedo verlo, pero creo que en realidad todas las artes, salvo la música, adolecen de ese carácter dependiente”⁴⁶.

Esta frase recuperada de una entrevista a Borges es sintomática de un periodo. Si bien las revistas de cine existen desde el principio de su historia en los inicios del siglo XX, la *crítica de gusto* de una película como la conocemos hoy, era llevada a cabo generalmente por críticos literarios y de teatro, cuyos artículos se publicaban tanto en revistas dedicadas a las artes como en otras menos específicas, compartiendo visibilidad las reseñas con otros textos que se orientaban a teorizar sobre las potencialidades artísticas del *recién llegado*. La autonomía del cine desde la formalización crítica actual en revistas específicas comienza a establecerse a partir de los años treinta, tras el auge que experimenta el medio sobre todo después de la guerra. Definir con precisión una fecha en el cual el cine haya sido considerado oficialmente un arte no es simple, dado que fue un proceso lento y progresivo. Si bien Epstein, Dulac y Canudo, entre otros, ya hablaban de cine como arte en los años veinte y ocurría lo mismo durante el periodo de las vanguardias

⁴⁵ V. OCAMPO: *Testimonios: quinta serie, 1950-1957*. Buenos Aires, Ediciones Villa Ocampo, 2013, pp. 126-130.

⁴⁶ C. A. BURONE: “Conversación con Borges”, *Sur*, n°s 334-335 (1974), pp. 133-135.

históricas entre el impresionismo, el expresionismo y el formalismo ruso, estas circunstancias serán solo una parte del proceso hacia la artísticidad del cine, las cuales, a su vez, se unirán a la transición del mudo al sonoro, tal y como se analiza en el texto de Fondaine, “El cinema en el atoladero”⁴⁷. En su artículo, publicado en *Sur* en 1931, el filósofo y poeta rumano no solo se interroga respecto a la relevancia de la correcta interpretación del séptimo arte en los años treinta, sino que, al mismo tiempo, analiza la organización productiva y cultural del cine mediante las intervenciones en festivales y revistas: la industria parlante.

La entrada de la disciplina en la Academia se suma a los hechos que, como se acaba de mencionar, habían convalidado la categoría artística del cine, aunque este continuará siendo cuestionado sucesivamente con la llegada de la posmodernidad. Su génesis industrial, completamente ajena a cualquier categoría artística del momento, supondrá una de las mayores adversidades que tendrá que afrontar el medio cinematográfico, siempre fluctuante entre una concepción clásica de la producción artística y la modernidad que implica su carácter tecnológico.

Si bien la historia del cine es mucho más breve que la de artes ya consolidadas como la música, el teatro, la escultura, o la arquitectura, forma parte de un panorama que se define entre especulaciones e incertezas. No obstante, Victoria Ocampo se adelanta a su tiempo y percibe sin contradicciones el arte del cine. En él reconoce que la suma de sus particularidades constituye una totalidad que integra a sus

⁴⁷ Consúltense “El cinema en el atoladero”, publicado en *Sur*, n° 1 (1931), pp. 158-165, escrito por el filósofo y poeta francófono de origen rumano Benjamin Fondane, muerto en Auschwitz.

hermanas mayores en una nueva forma que se define autónomamente mediante la experiencia estética propuesta desde el film. En esta totalidad, ella advierte que el cine puede funcionar como una caja de resonancia para poner en marcha un repertorio cultural de elecciones. Probablemente haya sido la coincidencia entre mensaje estético y técnica lo que la ha inducido a preferir a Eisenstein, dado que el cineasta soviético vincula al proceso constructivo del film un significado evocativo mediante el único elemento del montaje. La teoría de Eisenstein se presenta incontestable desde la práctica y, mediante la conexión intelectual que yuxtapone a la imagen un significado, se articula *el idioma de las imágenes en movimiento*; un nuevo lenguaje propio del cine que mediante sus mismos procesos tiene la capacidad de educar:

“(...) 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”⁴⁸.

A pesar de que el pensamiento sobre cine de Victoria Ocampo sea *amateur*, se puede notar que se encuentra completamente en línea con el de muchos especialistas, como el del escritor y guionista italiano Cesare Zavattini⁴⁹, con el que en los años cincuenta intenta materializar nuevamente el proyecto no realizado con Eisenstein dos décadas antes.

⁴⁸ OCAMPO, *op. cit.* (nota 2), pp. 127.

⁴⁹ En una carta recuperada en el archivo de Victoria Ocampo de Argentina, Cesare Zavattini le responde en el 1962 que, en relación al argumento cine-literatura, el film puede llegar a ser más concreto que un libro en sus influencias sociales, ya que, generalmente, este último solo se difunde entre las clases altas. Academia Argentina de Letras, archivo Victoria Ocampo, AVO 9-10-19.

La insistencia en llevar a cabo el documental sobre Argentina estaba motivada por la necesidad de proponer un nuevo sistema de referencias formales para la producción del cine nacional, desvinculándolo de la habitual retórica caricaturesca que muchos de los intelectuales argentinos reconocían en las películas locales.

El proyecto cinematográfico de Victoria Ocampo pretende instaurar la propia autonomía estética del cine con la finalidad de liberarlo de la exageración y la imitación típicamente referencial que estaba atravesando. Era un modo de colaborar desde esta disciplina con la iniciativa cultural que se estaba gestando en Argentina, con la intención de promover los nuevos lenguajes de las artes clásicas y liberarlas del anacrónico provincialismo generalizado reticente a la contemporaneidad del arte.

Es necesario precisar que el énfasis puesto en la *capacidad didáctica* del cine se fundamenta en su poder de trascendencia en distintos niveles: desde lo visual –en relación a la estética del film– a lo informativo –en cuanto a su contenido– pasando por lo funcional –si se consideran mejores o peores modos de proponer un tema–. En el caso de Victoria Ocampo, su mirada supuso anticipar un vínculo entre el cine y la arquitectura, o viceversa, intuyendo en ambos una relación de significados que trasciende los propios límites materiales mediante el lenguaje de la modernidad. Las notas críticas referidas al cine o la arquitectura comparten el mismo tono que deja adivinar su rol como una especie de traductora del film para el espectador o el de mediadora ante el usuario del espacio arquitectónico, decodificando el contenido real de

los elementos visuales en la composición. La famosa reseña publicada en el décimo número de *Sur* sobre la película de Robert Flaherty “El hombre de Aran” (1934) nos presenta distintos aspectos de las cualidades de observación y de la relación que Victoria Ocampo establece con el séptimo arte. La nota debe su trascendencia porque es la primera vez que su fundadora utiliza la revista para hablar en primera persona de cine y, al mismo tiempo, referirse al mal momento vivido por el fracaso de su propuesta a Eisenstein. Mediante el texto intenta aportar una visión más complaciente que los comentarios de la crítica especializada, con lo cual se concentra en evidenciar la utilización de la metáfora propuesta mediante las imágenes. El tono del artículo, entre resumen y declaración estética, reflexiona acerca de cómo viene propuesta la concepción del espacio mediante determinados planos para enfatizar las sensaciones, aparentemente no del todo percibidas por la crítica.

“Estas tempestades en las que el clamor del océano se hace tan continuo que se apodera de nosotros y nos fascina como cierto silencios siniestros, nunca se había recreado su atmósfera como en este admirable film”⁵⁰.

La atmósfera que Victoria Ocampo reconoce en el documental es la lectura metafórica de la connotación del espacio, el cual —mediante una sucesión de elementos visuales— transmite la desolación de sus habitantes a través de sus simples hechos cotidianos, característica implícita y necesaria para la comprensión del film de Flaherty.

⁵⁰ V. OCAMPO: “A propósito del ‘Hombre de Aran’”, *Sur*, n° 10 (1935), pp. 95-96.

El proyecto arquitectónico

“Fue en ese momento cuando descubrí los libros de Keyserling, me apasioné por la arquitectura moderna y me interesé por Le Corbusier. La casa que en efecto construí en Mar del Plata con un simple constructor, que por demás gustó a Le Corbusier, fue hecha de acuerdo a mis indicaciones, tanto por fuera como por dentro. Yo la quería absolutamente simple, absolutamente desnuda”⁵¹.

Se refiere a 1927 y de esta frase se puede interpretar que su interés por la arquitectura quede implícito en la relación que se establece a partir de las referencias mencionadas. Victoria Ocampo atribuye a la arquitectura la posibilidad de resolver los problemas sociales y políticos, cuestiones que Keyserling promocionó desde la filosofía con la fundación de la Darmstadt Schule. Esta posibilidad, unida a las necesidades universales del hombre que planteaba Le Corbusier, converge en el noble fin del proyecto arquitectónico imaginado. Por otra parte, la frase también evidencia el hecho de que la casa pudo ser realizada por *un simple constructor*, lo que pone de manifiesto que la simplicidad alcanzada por la tecnología es perfectamente compatible con la buena arquitectura: no es de extrañar, pues, que la obra contase con la aprobación del gran maestro de la *machine à habiter*.

Se podría decir que la predisposición de Victoria Ocampo hacia la arquitectura es asociable a su padre, Manuel Ocampo, que había sido un ingeniero especializado en la construcción de puentes y caminos y que se

⁵¹ V. OCAMPO: *Autobiografía IV: Viraje*. Buenos Aires, Ediciones Revista Sur, 1982, p. 112.

ocupó de proyectar Villa Ocampo⁵², actualmente propiedad de la UNESCO.

No solo en los artículos que escribe, sino también colaborando en la Asociación Amigos del Arte, Victoria Ocampo se revela como una entusiasta promotora de la arquitectura moderna. A través de la “Sociedad de conferencias”, creada con Elena Sansinena en 1929, se invita a Le Corbusier a dar una serie de diez charlas sobre arquitectura moderna y urbanismo en Buenos Aires, aprovechando su viaje por Sudamérica. Dentro de Amigos del Arte, junto a los arquitectos Alberto Prebisch, Antonio Vilar y otras personalidades, ella es una de sus principales anfitriones: *La señora Ocampo es el espíritu mas esclarecido de aquí. Un gran talento con total comprensión*⁵³, no se demora en comentar el prestigioso arquitecto y teórico suizo-francés, quien estaba en contacto con *la señora* desde el año anterior al haberle encargado esta un proyecto para su casa. Lamentablemente la casa no la realizó Le Corbusier, sino el arquitecto argentino Alejandro Bustillo, pero la vivienda se consagró como la primera obra de arquitectura moderna realizada en el país, actualmente sede del Fondo Nacional de las Artes en la ciudad de Buenos Aires.

“(…) Bustillo detestaba lo que yo amaba y nos peleamos antes de llegar a un acuerdo. Yo gané algo, al hacerle hacer al menos en parte lo que tenía metido

⁵² “La historia de Villa Ocampo (...) Mi padre fue el arquitecto de la casa y trazó el parque, grande en esa época. Casa y parque se encuentran en las barrancas de San Isidro, a la altura de Punta Chica, a 20 kilómetros de la capital”. V. OCAMPO: *Testimonios: series sexta a décima*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2000, p. 162.

⁵³ R. ABOY y V. NUVIALA: *Visitas culturales en la Argentina, 1898-1936*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2014, p. 242.

en la cabeza. No fue sin pena que lo hice, y él, que ponía su nombre en las fachadas de las casas que construía, rehusó ponerlo en la mía”⁵⁴.

A pesar de la resistencia de Bustillo, que se identificaba con el neoclasicismo francés, Victoria Ocampo persiste en su decisión de promover el lenguaje contemporáneo de la arquitectura, no solo en la obra de Rufino de Elizalde 283, sino también en la casa de verano de Mar del Plata, *nueva y blanca de la cual los pasantes se burlaban (la encontraban excepcionalmente fea)*⁵⁵.

Desde sus escritos sobre arquitectura, Victoria Ocampo identifica en el vacío su calidad de espacio y es en función de esto que elige a Bustillo, justamente porque *empleaba buenos materiales*. Cuando teoriza sobre arquitectura, ella enfatiza la necesidad de redefinir el interior y despojarlo de la construcción ornamental, ampliamente desvinculada de la funcionalidad de los objetos. Plantea la exigencia de reconocer en *lo urbano* una espacialidad propia que en el caso de Buenos Aires debería desarrollarse considerando los propios límites de la capital en relación al río de La Plata, abriéndose hacia ellos. A su vez, dado el fuerte crecimiento de la ciudad en poco tiempo, era preciso entender la construcción edilicia desde una base que integrara la imagen de Buenos Aires en la realidad de su tiempo; la ciudad no debe responder al gusto singular ni a la retórica de la histórica Europa, sino adecuarse a las exigencias intrínsecas de su carácter. Su percepción de la arquitectura es un *continuum* tridimensional que considera no solo los nuevos materiales sino también los nuevos programas funcionales, introducidos por Perret y Behrens respectivamente. Mediante

⁵⁴ OCAMPO, *op. cit.* (nota 8), p. 149.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 115.

las posibilidades de la estandarización, como Ocampo especifica claramente en su texto “La Aventura del mueble” de 1931, la estética responde a una necesidad resuelta en modo racional. Es este uno de los presupuestos fundamentales de la arquitectura moderna, tal y como tratan Hitchcock y Johnson en su libro, *Estilo Internacional: la arquitectura desde 1922*, publicado en 1932 y sucesivamente ampliado por el mismo Johnson en lo que respecta a la funcionalidad de la arquitectura⁵⁶.

Lecturas cruzadas

Desde Eisenstein y Le Corbusier, sus respectivas disciplinas se han convertido en un fenómeno mundial, no solo debido a sus obras, sino también a la voluminosa producción crítica y teórica con que han acompañado su trabajo. Pero superado el apéndice literario, ¿qué atrae a la señora Ocampo del cine y la arquitectura y por qué razón? Seguramente la relación entre ambos nos permite construir un discurso que se articula en primer lugar en función de la sensibilidad de Victoria Ocampo hacia el lenguaje moderno. Por su actitud en relación al pasado, Ocampo comprende que tanto los instrumentos como los materiales han cambiado y que estos, al ser parte inherente del proceso de ideación, afectan a la *forma lógica* como natural consecuencia de las posibilidades tecnológicas. El dilema del arte moderno ante la ruptura con el clásico y el empleo de la tecnología será uno de los puntos más controvertidos de la nueva forma de concebir la arquitectura y que a su vez compartirá con el cine, teniendo este último que afrontar la cuestión de su reproducibilidad serial en contraposición a sus cualidades artísticas.

⁵⁶ P. JOHNSON: *Escritos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981, p. 132.

Más allá de los estudios de Benjamin y de la crítica de Venturi, la difusión del cine y la definición de la arquitectura moderna están íntimamente ligadas por la optimización de los procesos ofrecidos por la tecnología que se produjo como consecuencia de la guerra. La relación entre ambas formas de expresión tiene en sus orígenes el montaje y, para entenderlo en sentido estético-funcional, debemos diferenciarlo del *collage*. En este último, los elementos adquieren sentido porque se encuentran unidos por el mismo soporte y adquieren significado entre sí al relacionarse con la totalidad que los sustenta, pero su posición dentro de la composición no es necesariamente funcional a la representación de la obra, sino al sentido general, con lo cual su significado nace de la relación con el conjunto. De esta especificación se desprende por qué muchos de los edificios blancos y con ventanales continuos no fueron considerados como parte del movimiento moderno en arquitectura: eran un *collage* de elementos preconcebidos y no respondían al principio del montaje. En realidad, este es la consecuencia técnica de elementos previamente diseñados que responden funcionalmente a una cuestión específica. Precizando el ejemplo anterior, el gran ventanal servía para evidenciar la independencia entre la estructura y la carpintería, dado que cada uno de estos elementos da respuesta a exigencias diversas.

En el caso del cine, el montaje corresponde a la limitación real de dar continuidad a la historia por medio de la organización de las imágenes y, como sucederá en arquitectura, lo que hace Eisenstein es dar un paso más allá, al liberar el montaje de su estructura funcional y asociar a este salto una cualidad estética.

Cine y arquitectura comparten afinidades generadas por las nuevas facultades técnicas que permiten la continuidad y consienten el desplazamiento, organizando los espacios a modo de progresión *dinámica* en la arquitectura –con la posibilidad de construir grandes rampas que facilitan la percepción del espacio desde la circulación como *programa*– y de manera *estática* en el cine –donde mediante el encuadre variable de la imagen se consigue una mayor o menor proximidad a la escena–. Estos *desplazamientos* en el interior de la secuencia de composición, intrínsecamente, posibilitan el extrañamiento y evocación.

“Entrar en el cinematógrafo de la calle Lavalle y encontrarme (no sin sorpresa) en el Golfo de Bengala o en Wabash Avenue me parece muy preferible a entrar en ese mismo cinematógrafo y encontrarme (no sin sorpresa) en la calle Lavalle”⁵⁷.

En la inconclusa revolución estética de la década de los treinta que en Argentina supuso la renovación de la propia identidad cultural, Victoria Ocampo empatiza naturalmente con el cine y la arquitectura porque percibe que, en su origen, ambos comparten una fuerte capacidad persuasiva relacionada con el componente visual de su mismo lenguaje, actuando como objetos de comunicación directa con un significado propio que les permite prescindir de la interpretación.

“(…) La técnica es cosa de la razón, también del talento (…) Ciencia y apreciación no son otra cosa que cultura. Y siendo numerosos los dominios aquí abrazados, la arquitectura bien puede definirse: cultura general”⁵⁸.

⁵⁷ J. L. BORGES: “La fuga”, *Sur*, n° 35 (1937), pp. 98-99.

⁵⁸ Le CORBUSIER, *Mensaje a los Estudiantes de Arquitectura*. Buenos Aires, Infinito, 1993, pp. 27-33.

Se hacía necesario constituir en Argentina las referencias comunes que pudieran acompañar el proceso de renovación estética que intentaba sacar al país de su anacronismo cultural. En una ciudad que crecía con desmesura y se poblaba de los distintos idiomas de sus inmigrantes, era fundamental comunicar del modo más amplio y eficaz posible.

Si una imagen vale más que mil palabras y como Julia Morgan dijo *la arquitectura es un arte visual y los edificios hablan por sí mismos*, mucho más sentido tenía realizar un film y construir una obra de arquitectura moderna, ambos accesibles inmediatamente y a la gran masa urbana, en un momento de fuerte crisis sociocultural que pasó a la historia argentina como la *década infame*⁵⁹.

⁵⁹ Se entiende el primer golpe de estado del país, perpetrado en septiembre de 1930 y encabezado por el general José Félix Uriburu, que desalojó del poder al presidente Hipólito Yrigoyen dando inicio a un periodo marcado por la irrupción del autoritarismo, la persecución ideológica y la censura intelectual.