

VICTORIA OCAMPO EN EL CINE

VICTORIA OCAMPO IN THE CINEMA

Julia Kratje
Conicet
Universidad de Buenos Aires
juliakratje@gmail.com

∞ RESUMEN

∞ PALABRAS CLAVE

Crítica de cine

Testimonios

Victoria Ocampo

Las variaciones y las derivas de la escritura de Victoria Ocampo (1890-1979) en torno al cine constituyen unas notas fundamentales para revisar, desde perspectivas feministas, la historia de la crítica cinematográfica en la Argentina. Con esta hipótesis, analizo comentarios sobre cine en los diez volúmenes de Testimonios, escritos entre 1920 y 1977, que ponderan el tono autobiográfico y la performance dialógica. El propósito es indagar los modos en que cierto imaginario cinematográfico funciona en los textos de Ocampo como una cifra, como una lupa o como una coordenada para narrar pormenores cotidianos, pero también grandes acontecimientos históricos; a la vez que el cine da rienda suelta a la inagotable aptitud de Ocampo para poner en marcha nuevos proyectos que expanden sus redes culturales, afectivas e intelectuales.



∞ ABSTRACT

∞ KEYWORDS

Film criticism

Testimonios

Victoria Ocampo

The variations and drifts of Victoria Ocampo's (1890-1979) writing around cinema constitute fundamental notes to review, from feminist perspectives, the history of film criticism in Argentina. With this hypothesis, I analyze the commentaries on cinema in the ten volumes of Testimonies, written between 1920 and 1977, which emphasize the author's autobiographical tone and dialogic performance. The purpose is to investigate the process in which certain cinematographic imagery operates in Ocampo's written work as a figure, a lens, or a coordinate to narrate everyday details, but also great historical events; while cinema simultaneously powers her inexhaustible ability to launch new projects that expand her cultural, affective and intellectual networks.

Recibido: 01/08/2024

Aceptado: 20/09/2024

“¿Acaso las clases se evaporan cuando se hacen juicios de valor en el espacio de la cultura?” (Viñas 2023a: 54). Con este interrogante categórico, David Viñas arremete contra el elitismo de *Sur*. Puede parecer curioso el resquicio que elige para asestar su arsenal crítico: el divorcio de Victoria Ocampo. Si bien el elitismo de *Sur* es un lugar común —reconoce Viñas—, le interesa verificarlo en un revés de la vida privada: la temprana separación de Ocampo durante su luna de miel:

Saludable escándalo y blasón de sus actitudes posteriores, definidas como transgresoras. Difamaciones, ninguneos y calumnias. Es la fractura más rescatable de la vida de la Ocampo (aunque he intentado rescatar, en contra de la despiadada versión de su cuñado, sus últimos tiempos en Nueva York donde se siente desolada, ella, una mujer ávidamente gustadora, cuando le sacan los dientes en un patético final que se complementa con sus solitarias sentadas en alguna butaca de cierto cine polvoriento de Manhattan). (Viñas 2023a: 56)

Después de admitir su férrea voluntad para prescindir de la fatal partícula de posesión que la sujetaba al linaje de los Estrada, en otro pasaje Viñas menciona que el americanismo de *Sur* está directamente vinculado a la incidencia “sobre la Ocampo” por parte de Waldo Frank. Literal. Hay una insistencia por retratar a Victoria Ocampo como “una *fan* cosmopolita que colecciona autógrafos impregnada de ademanes adolescentes aunque se maquilla de adulta y señorial” (Viñas 2023b: 60). Y aunque es evidente que esta *clase* de comentarios no debía llamar la atención, quizá tampoco nos debería sorprender ahora, a menos que nos limitemos a confirmar la consabida misoginia de buena cuota de la crítica literaria (hace décadas se viene entrenando una lectura despabilada en ese sentido).

Sin embargo, en la sinóptica semblanza que Viñas traza de una Victoria Ocampo entrada en los ochenta años a finales de los años setenta, hay un dato incontestable: su pasión por el cine.

Precisamente, Eduardo Paz Leston dedicó un libro a los múltiples cruces entre Ocampo y el cine. Comenta Paz Leston:

Ocampo fue una espectadora activa y apasionada, notoriamente idiosincrásica [...]. Todo esto la convierte en una crítica fuera de lo común, que se expresa en un lenguaje llano que no excluye las locuciones y los idiotismos condenados por Borges. [...] Otra de sus características, nada común, es escribir con las glándulas. (Paz Leston 2015: 16- 17)

Pese a que este colaborador de la revista *Sur* no aclare a cuál de todos los tejidos epiteliales se refiere, podemos intuir que la aseveración apunta al sistema endócrino. El argumento expresa, sin duda, un orden sexista, que atribuye a la mujer irracionalidad y falta de virtuosismo. Como sea: un recorrido transversal por los libros, por las crónicas y los artículos publicados en *Sur*, por los *Testimonios*, por las traducciones, por los epistolarios y por la *Autobiografía*, permite despejar unas cuantas presunciones e imprecisiones sesgadas, que solo ven en Victoria Ocampo a una portadora de herencia oligárquica o a una afanosa secretora de juicios caprichosos. En uno y otro caso, considerar el cuerpo (o el dato biográfico) en lugar de la escritura revela un gesto típico de los críticos masculinistas cuando hablan de textos escritos por mujeres.

Lo cierto es que el entusiasmo de Victoria Ocampo por el cine era enorme. Iba hasta cinco o seis funciones de una misma película si le provocaba alguna curiosidad. Y luego, a veces, no pocas, escribía sobre lo que vio. Participó activamente en la Asociación Amigos del Arte (1924 y 1942), junto a Elena Sansinena de Elizalde, donde funcionaba el Cine Club de Buenos Aires. Además de ensayista fue traductora, editora al frente de la revista *Sur* (1931-1970) y de la editorial Sur (1933) – con publicaciones sobre literatura, pintura, cine, fotografía, diseño, arquitectura, teatro, música, política–, fundó en 1936 con Ana Rosa Schlieper de Martínez Guerrero, Perla Berg, María Rosa Oliver y Susana Larguía la Unión Argentina de Mujeres, fue la primera mujer miembro de la Academia Argentina de Letras en 1977 y ejerció una extraordinaria labor de gestión, difusión, mecenazgo, mediación y promoción cultural. No obstante, con intención peyorativa se la tildaba de comentarista y periodista. Tuvo que lidiar con los cuestionamientos a su condición de escritora. Probablemente, porque la variedad de los temas abarcados, la avidez de experiencias y la incesante necesidad de compartirlas causaran desconcierto o desaprobación. ¿Acaso una mujer de la alta burguesía terrateniente podía aspirar a ser actriz, desacatar mandamientos católicos, usar pantalones largos, manejar su propio auto, viajar sola por el mundo, entablar lazos con Albert Camus, Victoria Kent, Igor Stravinski, José Ortega y Gasset, André Malraux, Federico García Lorca, Indira Gandhi, entre muchos otros a quienes ella alojó en su casa de San Isidro, y desarrollar una facultad –la escritura– tradicionalmente viril?

Un carácter versátil e indócil recorre, igualmente, sus notas sobre cine. Incluso, las referencias al paso: como en la última serie de *Testimonios*, cuando detecta en una película de Lina Wertmüller, la directora que conoció gracias a Anita Loos, un parecido entre la estrella masculina, Giancarlo Giannini, y un compadrito argentino, sobre todo por la manera de darles una palmada en las nalgas a las mujeres. Pero la principal crítica a *Pasqualino Settebellezze* viene impulsada por la asociación automática entre la música de Richard Wagner y el nazismo: “La cabalgata de las Walkyrias acompañará las matanzas que presenciara en un campo de concentración. Esta mezcla causa tanta náusea como los filmes que me mostraron en Núremberg (1946) durante el proceso. Pilas de muertos que eran esqueletos, antes de ser cadáveres, música que enardecía al Führer” (1978: 232). Hay un tono en esta observación que se asemeja a las conocidas detracciones al travelling de *Kapo*, el film de

Gillo Pontecorvo sobre el Holocausto, por encarnar “el rostro de la abyección”.¹ Ya sabemos que Wagner era racista y antisemita –señala Ocampo–, pero el genio es el genio, y por eso considera una trampa maligna asociar tan burdamente la obra de Wagner con el espectáculo del horror (contraponiéndolo al uso de Wagner por parte de Luchino Visconti): “¿Acaso vamos al cine únicamente para sentirnos más desgraciados de lo que somos normalmente en nuestra vida real? ¿Únicamente para hundirnos en la sordidez humana?” (1978: 234).

En efecto, cierto imaginario cinematográfico funciona en los textos de Ocampo como una cifra, como una lupa o como una coordenada para narrar pormenores cotidianos, pero también grandes acontecimientos históricos: tal es el caso de “Impresiones de Núremberg”, una crónica publicada en *Soledad sonora*, el cuarto volumen de *Testimonios*. Ocampo fue la única mujer civil sudamericana en asistir al proceso contra los criminales de guerra nazis. La crónica de su viaje –en palabras de Sylvia Molloy: “uno de los ejemplos más notables de su excepcional capacidad como testigo” (2010: 30)– introduce claves interpretativas que provienen del lenguaje cinematográfico.²

El cine, a la vez, da rienda suelta a su inagotable imaginación para poner en marcha nuevos proyectos. Victoria Ocampo encuentra en el cine una experiencia que sobrepasa el espacio de la sala oscura y sintoniza con su aptitud de mediadora cultural y comunicadora (en el sentido amplio del término): entre el orgullo por integrar una escena internacional y la conciencia de la centralidad de *Sur* para la cultura cosmopolita (Beatriz Sarlo lo sintetiza eficazmente: “importación cultural y diálogo textual”). Dice Ocampo: “Lo que está en la mente es, a fin de cuentas, una impalpable realidad tan poderosa como la otra” (1957c: 261). ¿Y qué si no eso es el cine: un mundo paralelo, una proyección ilusoria, una experiencia casi mágica y onírica de la que se vuelve transformada? Así, en la novena serie de *Testimonios*, relata su primer encuentro con Vita Sackville-West en París, después de que su amiga en común, Virginia Woolf, las pusiera en contacto. *Pépita*, el libro de Sackville-West inspirado en la historia de su abuela, le parece a Ocampo un guion maravilloso para una película: “Los italianos no han inventado nada tan pintoresco y variado, tan dramático y cómico” (1975f: 153). Con Sergei Eisenstein, con Vittorio De Sica, con Burgess Meredith también mantuvo reuniones e intercambios epistolares motivada por el afán de concretar sus elucubraciones: una especie de poema documental sobre la pampa, la proyección de *Ladrones de bicicletas*, un film sobre T. E. Lawrence.³

¹ Jacques Rivette (citado de memoria por Serge Daney) afirmó: “Observen, en *Kapo*, el plano en que Riva se suicida arrojándose sobre los alambres de púa electrificados: el hombre que en ese momento decide hacer un travelling hacia adelante para encuadrar el cadáver en contrapicado, teniendo el cuidado de inscribir exactamente la mano levantada en un ángulo del encuadre final, ese hombre merece el más profundo desprecio” (1998: s/n).

² Victoria Ocampo despliega un marco interpretativo pionero, que se puede comprender a la luz de las pesquisas sobre la construcción del extraordinario evento judicial en términos de “*liberal show trials*” (“proceso-espectáculo liberales”), siguiendo el análisis que Sylvie Lindeperg (2023: 23) desarrolla acerca del escenario nurembergueano, el imaginario del proceso, las representaciones del pasado y los modos de percepción de la Historia, “donde los ideales más nobles se enfrentaron con intrigas políticas, conflictos personales y batallas de ego”. Esta es una línea de investigación que planeo desarrollar.

³ En una conferencia pronunciada en la Residencia de Señoritas de Madrid, en 1931, Ocampo narra su desembarco en una de las iglesias de Harlem, después de haberse deleitado con la orquesta de Duke Ellington. En ese viaje conoce a Sergei Eisenstein, “el gran maestro del *film* ruso” (1981b: 130), y lo convence de ir juntos a escuchar *spirituals*. En 1941, cuando publica los artículos de la segunda serie de *Testimonios* (1937-1940), vuelve a mencionar a Eisenstein a propósito de la embestida del totalitarismo contra artistas e intelectuales, escudado en la doctrina del arte por el arte, una práctica, según Ocampo, que “consigue vestir con magníficos tejidos de palabras sentires y pesares mediocres, interesados, engañosos o ruines. (...) Poco les preocupa a los totalitarios la verdad o la mentira, la calidad del contenido de una obra: su arte al servicio de la propaganda lo prueba. En una nota que aparecerá en el próximo número de *Sur* [72] sobre el

Las conexiones culturales, afectivas e intelectuales de Victoria Ocampo permitieron que varias de las películas de vanguardia más reconocidas de los años veinte llegaran a la Argentina. Gracias a una amistad con Benjamin Fondane, forjada en París en 1929, el poeta franco-rumano desembarcó ese mismo año en Buenos Aires conectado por Ocampo con la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y la asociación cultural Amigos del Arte. En esa ocasión proyectaron *Un chien andalou* de Luis Buñuel y Salvador Dalí, *L'étoile de mer* de Man Ray, *Entr'acte* de René Clair, y algunos fragmentos de *La Coquille et le Clergyman* de Germaine Dulac, *Le Cabaret épileptique* de Henri Gad y *La perle* de Henri d'Ursel.⁴ Como si se tratara del reverso de un diario de rodaje, desde el primer tomo de *Testimonios* el cine se concibe como una oportunidad de gravitación y encuentros.

Ahora bien, las diferentes facetas que enlazan a Victoria Ocampo con el mundo del cine apenas han sido exploradas (vale mencionar un ensayo panorámico de Doris Meyer; un estudio de Gonzalo Aguilar sobre *Tararira*, el film perdido de Fondane que se hizo en la Argentina en la década del treinta por impulso de Ocampo; la investigación de David Oubiña sobre el vínculo con Eisenstein; el antedicho libro de Paz Leston; una tesis de Ainamar Clariana Rodagut sobre redes transnacionales de mujeres en la primera ola cineclubista latinoamericana; un texto de Gina Laleggia Gerez en torno a su labor crítica).⁵ Algunos documentales recientes focalizan la relación, de manera más o menos directa o marginal, entre Ocampo y el cine (*Tres fábulas de Villa Ocampo*, de Mariano Llinás, 2011; *Te prometo una larga amistad*, de Jimena Repetto, 2022; *La tara*, de Amparo Aguilar, 2022);

extraordinario film de Eisenstein, *Alejandro Nevski*, lo señala Roger Caillois con acierto y agudeza” (1984a: 123-124). Al comentar, en la quinta serie de *Testimonios*, “la obra maestra del cinematógrafo de los últimos años”, *Ladrones de bicicletas*, tras lamentarse de no poder proyectarla como agregado al número de *Sur*, envía un mensaje a sus realizadores: “sepan por lo menos De Sica y su fiel asociado Zavattini que ése hubiera sido nuestro deseo. Ellos han hecho por el cine italiano lo que los autores cuyos textos publicamos han hecho por la literatura italiana: colocarla en primera fila” (1957b: 126). En ese tomo, vuelve sobre su encuentro con Eisenstein, “el artista de la pantalla por excelencia. (...). 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” (1957a: 70-71). El entusiasmo y la impaciencia viran a malentendidos y frustración, tras constatar que no podía conseguir la ayuda financiera necesaria para concretar el rodaje de los films imaginados. En 1967, otra vez recuerda este fracaso cuando, por falta de dinero, tampoco pudo avanzar con sus planes para *Le Corbusier*. “Tuve que renunciar a mi sueño, y como la lechera de la fábula, suspirar: ¡Adiós ternero, vaca, cerdo, pollada! Mis compatriotas no me tuvieron nunca bastante fe para colocar dinero en mis empresas. Fuese porque mis condiciones de organizadora les inspiraban dudas (y tal vez no se equivocaban), fuese porque mi olfato artístico les parecía indigno de confianza (y tal vez se equivocaban)” (1957a: 71). Aunque la película nunca se realice, David Oubiña sostiene que “quizás sea posible advertir algunas huellas de lo que podría haber sido en el proyecto que encara Eisenstein cuando se frustra su viaje a la Argentina: *¡Que viva México!*” (2021: s/n).

⁴ Gonzalo Aguilar (2011) ha investigado en profundidad la historia de *Tararira*, una verdadera aventura cinematográfica surrealista rodada por Fondane en 1936 por impulso de Ocampo. Por otra parte, en una entrevista con Jimena Repetto, directora del documental sobre ese film perdido, la cineasta cuenta que trabajó a partir de las cartas entre Ocampo y Fondane: “dos personajes, que se conocen, desarrollan un proyecto juntos, y mantienen una amistad toda la vida”. Ver: <https://www.conlosojosabiertos.com/ay-si-si-10-las-causas-perdidas-entrevista-con-jimena-repetto/>

⁵ Lucio Mafud (2021) afirma que “es probable” que el film *Blanco y negro*, de 1919, hecho en el contexto de festivales artísticos de beneficencia, haya sido dirigido por Elena Sansinena de Elizalde, Adelia Acevedo y Victoria Ocampo. Se trata de una película silente inhallable. El póster, sin embargo, solo menciona en el puesto de la dirección a la primera de ellas. Si bien Mafud elige colocar a Ocampo como “codirectora e intérprete” siguiendo algunas notas de prensa, en ninguno de los *Testimonios* ni tampoco en su *Autobiografía* aparece el dato de su incursión en cine detrás de cámara. Quedará para futuras investigaciones explorar los epistolarios para verificar esta posibilidad.

otras producciones llevan a la pantalla ciertos trazos emblemáticos de su vida (el telefilm *Cuatro caras para Victoria*, de Oscar Barney Finn, 1992; *Historia de una casa*, de Ignacio Masllorens, 2019). Yo querría afirmar que las variaciones y las derivas de la escritura de Victoria Ocampo en torno al cine constituyen unas notas fundamentales para revisar nada menos que la historia de la crítica cinematográfica en la Argentina.

El comentario sobre cine como un modo de dar(se) a ver

Una historia de la crítica cinematográfica en la Argentina es, todavía hoy, un capítulo incompleto. Más aún, la crítica de cine escrita por figuras muy importantes –hasta me atrevería a decir: pioneras– pero eclipsadas por firmas masculinas y por modos de leer que las relegaron a un fuera de cuadro: sin lugar a dudas, Victoria Ocampo es una de ellas.⁶ Sus notas no son simplemente un conglomerado de opiniones sobre películas; expresan, en cambio, la voluntad de intervenir en el campo cultural, elevar el cine al estatuto de arte y formar parte de una comunidad estética que traspasara fronteras nacionales, etarias y, por supuesto, de género.

Antes de que el cine asumiera su autonomía como arte, antes de que la crítica empezara a consolidarse como una zona independiente del saber, antes del surgimiento del crítico profesional, cuya autoridad se fundara en una formación especializada, antes de que las publicaciones nacionales (*Gente de Cine*, *Tiempo de Cine*, *Cinedrama*) propusieran un nuevo modo crítico de ver películas, podemos reconocer en Ocampo una escritura prolífica sobre cine.⁷ Asimismo, si bien fue a partir de los años cincuenta que aparecieron las revistas especializadas que destinaban un espacio mayor a la

⁶ Entre las críticas de cine señeras a lo largo del siglo veinte en la Argentina, vale mencionar a Clara Fontana, Moira Soto, Mabel Itzcovich, Nelly Kaplan. Ahora bien, acuerdo absolutamente con Susan Sontag en cuanto a la desconfianza que causa ver ese listado de nombres atomizados: “Cada generación produce unas cuantas mujeres de genio –o al menos de incontenible excentricidad– que alcanzan un rango especial entre ellas mismas. Pero la visibilidad histórica de las hermanas Trung, Juana de Arco, Santa Teresa, Madmoiselle Maupin, George Eliot, Louise Michel, Isabelle Eberhardt, Marie Curie, Rosa Luxemburgo, y las otras de esta pequeña cuadrilla de mujeres, se entiende precisamente como consecuencia de unas cualidades de las que carecen normalmente. Se les atribuye una energía, inteligencia, empecinamiento y arrojo ‘masculinos’. Los ejemplos insólitos de mujeres capaces y realmente independientes no alteran mayormente el supuesto general de la inferioridad femenina, al igual que el descubrimiento (y trato favorable) de los esclavos intelectualmente dotados no hizo dudar a los cultivados esclavistas romanos de antaño de la naturalidad de la esclavitud: el argumento de la ‘naturaleza’ se confirma a sí mismo. Las vidas individuales que no cuadran con ello serán consideradas siempre excepcionales, lo que deja por ello el estereotipo intacto” (2022: 80). Quiero decir: sin lugar a dudas, las mujeres han ocupado un lugar marginal en los relatos sobre la historia de la crítica de cine en la Argentina. Sin importar la calidad de sus trabajos, pocas firmas femeninas se han dedicado a la crítica y muchas menos han logrado trascender a su época. Esta marginación no se puede explicar a partir de la falta de talento, sino en función del lugar que han tenido las mujeres en el mundo del trabajo intelectual durante buena parte del siglo veinte. Pero el trabajo de rescate y visibilización no debería restringirse a pasar en limpio nombres y obras para volver a ponerlos en una vitrina.

⁷ Desde sus orígenes hasta, por lo menos, los ochenta, tal como ha circulado en medios gráficos, especialmente en revistas, dirigidos a un público no experto, cuando todavía no se había instituido como una disciplina universitaria, la crítica –siguiendo a Ana Broitman y Graciela Samela– tiene una tradición cultural que, a diferencia de la sencilla enumeración de datos sobre producciones, costos, rodajes, o el relato informativo de argumentos, encuentra en su objeto nuevos significados: “El crítico juzga y crea. Criticar posibilita cruzar, interrelacionar, armar una red para pensar determinados fenómenos presentes. Y esta tarea implica, casi por definición, no ser complaciente” (Broitman y Samela 1993: 9).

crítica cinematográfica, en *Sur* hay un antecedente insoslayable. Aunque se haya acusado a su directora de no tener interés en publicar notas sobre cine, teatro y música, desde el comienzo de la revista hay pruebas de lo contrario.⁸ Así repasa ella misma a mano alzada:

Hacia 1930 traje a la Argentina el primer cortometraje de Buñuel y otro de Man Ray (el célebre fotógrafo). En esos meses me encontré con Eisenstein en Nueva York. Partía para Hollywood (contratado para *An american tragedy*), sin esperanzas de entenderse con sus colegas norteamericanos. Le propuse que me telegrafara si se confirmaban sus presentimientos. Tal vez, le dije, pudiera yo organizar algo en Buenos Aires. Al mes llegó el telegrama. Abandonaba Hollywood y estaba dispuesto a venir con su cameraman. Removí cielo y tierra (como tantas veces me ha pasado) inútilmente. Nadie se entusiasmó con el proyecto y menos con arriesgar los fondos necesarios (yo no disponía de ellos). Guardo las cartas de Eisenstein. Quedan como documentos. Así perdimos la ocasión de que nuestro cine recibiera la enseñanza de un gran maestro (tardíamente reconocido y admirado aquí). Lo invitaron a México.

Con estos antecedentes, ¿es verosímil que a mí no me interesaran las notas sobre cine? (Ocampo 1975b: 243-244)

Victoria Ocampo elevó la incipiente crítica de cine al rango de actividad intelectual autobiográfica: sus comentarios instalan un modo de dar(se) a ver. Sobre este punto, una muy breve consideración de la autobiografía que –según Molloy (1996)– consiste tanto en una manera de escribir como de leer. Pero no simplemente con referencia a los hechos que suelen atribuirse a la realidad. La escritura autobiográfica es una forma de re-presentación. Implica la elaboración textual del yo, la teatralidad de la pose (un espacio ambiguo donde ficción y realidad se imbrican), la construcción de escenas: una imagen de sí que se proyecta a través de la evocación del pasado y que engendra un desplazamiento constante. En este sentido, la naturaleza autobiográfica define toda la obra de Ocampo.⁹

La autobiografía le permite desenvolver un poder de atracción y seducción: el deseo por ocupar un espacio diferente al que limitaban los íconos y clichés de la feminidad durante las primeras décadas del siglo veinte, que ceñían la figuración pública de las mujeres profesionales a poetas o maestras, y las excluían del ámbito de la creación para circunscribirlas como meros temas de inspiración u objetos textuales, o tan solo como espectadoras ociosas. Ocampo tuvo que aprender sola nuevos modos de leer, esto es, nuevas prácticas críticas y nuevos modos de vincularse con el modernismo, y lo hizo al margen de las censuras impuestas por las normas de la época, pero también de autocensuras: lejos de vacilar o neutralizarse a partir del humor –operación que Molloy (1991) detecta en la aniquilación del deseo en textos de Alfonsina Storni–, la expresión erótica de Victoria Ocampo expone el cuerpo físico a través del cuerpo de la escritura. Lleva la atención a cineastas, guionistas, actrices y actores en tanto figuras textuales y encarnadas, capaces de moverse por los

⁸ Véase *Entrevistas con Jorge Luis Borges*, de Jean De Milleret.

⁹ Según Ernesto Schoo, “[L]a primera persona del singular no es, en sus textos, un imperativo: es una necesidad, tan natural como tomar agua cuando se tiene sed. ¿De qué otra manera transmitir cálidamente, visceralmente, lo que se sintió, lo que se habló frente a tal o cual persona, acontecimiento, paisaje o párrafo leído y releído hasta consustanciarse con él? Y esa transmisión, en el caso de Victoria, se hace por medio de un idioma coloquial, sencillo, que puede alcanzar, sin embargo, alturas y honduras donde pensamiento y poesía son una sola cosa” (1977: 15).

confines de la pantalla: entre materia, realidad, ficción y fantasmagoría. Voces, cuerpos, firmas y dobleces en los que se puede alojar una fantasía, comprobar un hecho, avivar la imaginación.

Tal como demuestran los innumerables comentarios sobre la apariencia y la belleza de actores y de actrices, al nombrar lo que no puede ser dicho sin sembrar desconfianza o menosprecio respecto de su posición crítica (el cuerpo, la atracción o la repulsión física, la admiración o el rechazo intelectual), Ocampo desenvuelve una autofiguración como mujer que se apropia, y entonces disloca, voces canónicas y discursos masculinos. Se inventa diferentes máscaras y pone en contacto una multiplicidad de tópicos y enfoques con la intención, muchas veces lograda, de acercar al lector a su órbita. La intimidad marca el carácter predominante. “No lo tendrán presente al leer el título de la novela (como tampoco lo tuve yo al comienzo) y pensarán quizá lo que yo pensé: que *Of mice and men* es uno de esos títulos voluntariamente anodinos y vagos” (1984d: 242). Su prosa busca así establecer una comunicación inmediata. “Tiene la ética de una moderna, practicada con el exceso demostrativo y el exhibicionismo del snob”, asevera Sarlo (2007: 142). Inquisitiva, burlona, erudita, exigente. Con una curiosidad inagotable.

La nota crítica como un arte de la performance

Victoria Ocampo promovió la circulación de ideas estéticas con respecto al cine; debates en torno a personajes, actores, autores, críticos y obras que, a la par de Jorge Luis Borges, Luis Saslavsky, Estela Canto, María Rosa Oliver y María Luisa Bombal, contribuyeron a dinamizar la sensibilidad por el cine entre un grupo de lectores nucleados por *Sur*.¹⁰ Desde el primer tramo del sonoro, el crítico escritor y la crítica escritora, a diferencia de los periodistas que trabajan en la prensa masiva, son ajenos a los condicionamientos que los medios mantienen con productores, distribuidores y exhibidores.¹¹ “No me gusta escribir más que sobre aquellas cosas, o seres, que por defectos que tengan, me gustan del todo”, dice Ocampo (1963: 109). Una escritura, entonces, por gusto. Pero en contraste con el crítico escritor o con los críticos especializados, transforma la modalidad habitual del género al no limitarse a una sola manera de contar las películas. La nota sobre cine es una performance, además de autobiográfica, heteroglósica.¹² En cierto modo, se da el gusto de comentar películas trayendo distintas voces que funcionan como si adoptara diferentes personajes. Recordemos que Ocampo había querido ser actriz, pero su clase no le permitió más que tomar lecciones con Marguerite Moreno como pasatiempo. Sin embargo, la amistad con la actriz francesa, que perduró a lo largo de los años, la acompañó en las incursiones que hizo en escenarios internacionales.¹³ Sus notas sobre cine ponen en escena actuaciones, voces y cuerpos que van

¹⁰ En futuros trabajos, propongo investigar las notas sobre cine en *Sur* escritas por Oliver, Canto, Bombal, que no recibieron atención crítica, por contraste con los escritos del staff masculino.

¹¹ Me refiero a los críticos de diarios (*La Nación*, *La Prensa*, *El Mundo*, *Crítica*), tales como Miguel Paulino Tato (Néstor), Raimundo Calcagno (Calki), (Israel) Chas de Cruz, Rolando Fustiñana (Roland), Manuel Rey (King).

¹² Para los números 326, 327 y 328 de la Revista *Sur*, dedicados a “La mujer”, Ocampo realizó cuestionarios, entrevistas y encuestas a mujeres que se desempeñaban en muy distintas actividades; entre ellas, las actrices Norma Aleandro, Amelia Bence, Milagros de la Vega, Delia Garcés, Tita Merello, Soledad Silveyra, la cineasta María Luisa Bemberg, la escritora Beatriz Guido.

¹³ Cuando el director de orquesta Ernest Ansermet visitó la Argentina, invitó a Ocampo a participar como recitante de *Le roi David* (1925), obra de Arthur Honegger. Ella tenía absoluto dominio de la lengua francesa y del lenguaje musical.

construyendo una performance autobiográfica y polifónica no sin una cuota de narcisismo y vanidad. Lo íntimo se inscribe como un tono que determina el contrato de lectura y como una condición para expresar opiniones a la vez personales y reflexivas.

Una anécdota bastante disparatada retrata ese carácter expansivo que caracteriza su vocación a la amplitud y la internacionalización de sus redes culturales y de amistad. Durante un vuelo de Nueva York a Miami, le tocó sentarse al lado de “un señor corpulento, de edad madura y corbata encandiladora” (1980b: 213) que se pasó todo el viaje tomando whisky. Ella era abstemia. Y además, el olor del alcohol, como el del cigarrillo, siempre le causaron aversión. Para eludir la verborragia de su vecino, que no la dejaba en paz, se hizo pasar por una periodista que debía entregar una nota sobre los últimos estrenos de Broadway. Empezó bocetando una lista de las piezas teatrales y de los films que le parecían “dignos de un comentario”. Y se entretuvo tanto con el ejercicio de distracción, que empezó a hacerse una entrevista a ella misma. De hecho, el formato de la “Self-Interview” aparece en otros testimonios: sobre un viaje, sobre otro viaje, sobre Virginia Woolf, sobre la mujer. Paradójicamente, se responde: “Cada día me resulta más difícil contestar encuestas. Tengo mis impresiones de que mis contestaciones están ya en lo que he escrito y que me piden siempre un resumen engorroso de lo que he estado repitiendo desde que escribo” (1967b: 271).

Entre los títulos menciona: *She Done Him Wrong* (en español, *Lady Lou, nacida para pecar*), protagonizada por Mae West y Cary Grant, y *A Streetcar Named Desire*, protagonizada por Jessica Tandy y Marlon Brando, llevada al cine unos años después, con Vivien Leigh y Marlon Brando. (Que la primera haya sido dirigida por Lowell Sherman y la segunda por Elia Kazan no interesa tanto a Ocampo, pues cuando se trata de cine hollywoodense solo acentúa los nombres del elenco actoral). El papel del cuñado no puede encarnarse mejor. Ocampo se explaya:

Es un ser inarticulado que tartamudea mental y materialmente. Seductor como un animal joven y reaccionando como tal. La pieza transcurre en Nueva Orleans durante el verano; excelente pretexto para que el protagonista se quite la camisa cada vez que entra en su casa, es decir en escena. Exhibe sin descanso, pues, un admirable torso, antorcha de carne dorada que atrae los ojos sensibles a la belleza. Pero sospecho que el juego de los músculos de Marlon Brando, así como su juego escénico (ambos notables), también deben producir un impacto que no se relaciona únicamente con el placer estético. Disponer de semejante actor es una ganga inaudita para un director. Rara vez he visto en escena a un muchacho (quizá sea un hombre, pero parece muy cachorro) del que se pueda decir como de Marlon Brando en el papel de Stanley Kowalski, que es la imagen misma de la sensualidad animal. (Ocampo 1980b: 217)

Parecía que el peligro había pasado, cuando de repente el hombre entredormido comienza a despabilarse. Ocampo se zambulle en la entrevista imaginaria. Ni un cuaderno entero –especula– le alcanzaría para comentar *Hamlet* de Laurence Olivier, aún más extraordinario que su *Enrique V*, aunque en su totalidad le parezca menos perfecto. Elogia con creces la dicción de los actores, la música de fondo que se amolda a los personajes y al drama, y algunas escenas memorables. Como la figura del lector imaginada por Roland Barthes, que levanta la vista del libro no por falta de interés, sino a causa de la afluencia de ideas, de excitaciones, de asociaciones que lo asaltan, “desearía uno

De hecho, tras asistir al escandaloso debut de *La consagración de la primavera*, de Igor Strawinsky, en París, compró la partitura y en seguida empezó a practicarla en el piano del hotel. En 1936, fue convocada por Strawinsky como recitante en *Perséphone* en el teatro Colón.

detener un momento la película, como cierra un libro para quedarse un rato a solas con el pensamiento”, escribe Ocampo (1980b: 220), más de medio siglo adelantada a la noción de “espectador pensativo” de Laura Mulvey.¹⁴ Por cierto, a diferencia de una mirada masculina presuntamente universal o neutralizada, la mirada de Victoria Ocampo disloca las convenciones. En sus comentarios sobre cine hay una preferencia por mirar el cuerpo (no solo masculino) como objeto de interés erótico. Rompe con el clásico sistema de la mirada al representarse como espectadora crítica que se permite experimentar placer visual. En consecuencia, interpela a su auditorio desde una mirada feminista que no se reduce al binarismo masculino/femenino y devela, en cambio, una multiplicidad de opciones de identificación al performar una posición dinámica, ubicua y disidente respecto de los códigos visuales heterocentros. Ocampo hace frente a la vetusta división que atribuye a la mujer un deseo asordado (que se traduciría en menor energía sexual y pocos apetitos sexuales). Pero sus comentarios no se dirimen en la exclusividad de una posición heterosexual o lesbiana, sino que permiten avizorar una despolarización de la mirada. Actores y actrices se delinear como objetos de la imaginación lujuriosa de Ocampo (a distancia de la tradición que asigna a las mujeres el papel secundario de encarnar las fantasías de los varones). Es más: en sus escritos ella misma se presenta como una mujer que busca atraer las miradas, que quiere proyectar su deseo.

El contrapunto con otros films enaltece aún más la obra maestra de Olivier. La *Juana de Arco* “de” Ingrid Bergman, quien en otras actuaciones era “encantadora”, le resulta insoportable. “¡Qué digna de elogios nos parece entonces la *Juana*, de Dreyer, con Falconetti y su cabeza rapada!” (1980b: 221). Así subraya, en *Soledad sonora*, el disgusto ante esa “deplorable superproducción hollywoodiense encabezada por Ingrid Bergman” (1980a: 183). Como si dialogara consigo misma a través de las décadas, veinticinco años después, en la décima serie de *Testimonios*, vuelve a elogiar la cabeza de bocha de la Falconetti en la película de Dreyer.

Podemos apreciar su fastidio con las encuestas en su breve aparición en *Gente de Cine*. Retomo un fragmento que resulta especialmente elocuente para captar una faceta de su estilo franco y resuelto:

- ¿A qué causas obedecen los constantes cambios en el gusto del público con respecto a los espectáculos, especialmente el cine?
- Vaya usted a saber.
- ¿Cuál es la personalidad cinematográfica que más la ha interesado? ¿Y por qué?

¹⁴ En la década de 1990, con la llegada del formato digital, Mulvey conceptualiza nuevas modalidades de espectadores. Retorna a las viejas películas de Hollywood, pero desde un nuevo modo de ver, que consiste en detectar desaceleraciones, detenciones, repeticiones. En *Death 24x a Second*, introduce algunas conjeturas acerca de los espectadores pensativos (*pensive spectators*) y los espectadores posesivos (*posessive spectators*). Según este planteo, los espectadores pueden tomar el control mediante la manipulación tecnológica de la imagen cinematográfica: al pausar, rebobinar y volver a mirar ciertas escenas, se vuelven más conscientes de que el cine está hecho de imágenes fijas. El movimiento es pura simulación. Su naturaleza primordial, la quietud (el fotograma), habilitaría el compromiso de los espectadores con una película entendida, fundamentalmente, como documento histórico hecho de índices (y no de íconos o de símbolos). El espectador posesivo utiliza su capacidad para controlar sádicamente el objeto a partir de un apego fetichista a la imagen. Pero, a diferencia del placer voyerista (desarrollado en “Visual Pleasure and Narrative Cinema”), la mirada del espectador posesivo no necesariamente es masculina. En cambio, el espectador pensativo está menos interesado en el control y más en la observación de la quietud (las pausas, las repeticiones) dentro de la película. De modo que la capacidad de manipular el tiempo de visionado de una película ha convertido virtualmente a cualquiera en especialista en cine.

—¿Se refiere la pregunta al director o al actor? Naturalmente, Chaplin, De Sica, Eisenstein, Laurence Olivier, René Clair, Renoir. Si se refiere a los actores varios me gustan por distintas razones, largas de explicar.

—¿Es el cine un arte visual?

—No entiendo bien. ¿Se puede ir al cinematógrafo y cerrar los ojos como en un concierto? Claro que el cine es un arte visual.

—¿Cuál es el filme que más le ha interesado en los últimos 10 años? ¿Y por qué?

—Las contestaciones anteriores dejan en claro mis preferencias. Pero interesar es una cosa, gustar otra, divertir otra, conmover otra, etc., etc. Y el cine divierte a veces, o gusta, o conmueve, o interesa, según los filmes. Soy demasiado perezosa para contestar con brevedad esta pregunta.

—¿Considera usted que es posible un tipo de cine que prescindiera de actores profesionales? ¿Cuál es el valor positivo del divo en el cine?

—De Sica lo ha probado... brillantemente. El valor del divo en el cine —como en los demás órdenes de la vida— tiene y tendrá (para felicidad y desgracia nuestra) valor por razones que tampoco sabría exponer con la brevedad necesaria y adecuada a una encuesta. (1954: 4)

Por un lado, entonces, los escritos de Ocampo en torno al cine tienen un carácter autobiográfico y polifónico.¹⁵ Por otro lado, tal como exponen los reportajes que se hace a ella misma, un espíritu lúdico y performativo. Como dice en una *self-interview* que publica en la octava serie de *Testimonios*: “El jugar a perder tiempo me divierte” (1971: 276).

En el primero de la serie de autorreportajes de 1967, cuenta que el mismo día de su llegada a Inglaterra, en 1964, se metió en un cine.

Era un domingo. Todo estaba cerrado. Salí a caminar, ávida de Londres. En Piccadilly Circus me detuve ante un cine de *sports* y noticieros, que suelo frecuentar en esa ciudad. Soy en tal forma viciosa de la pantalla, que entré. Pasaron los consabidos noticieros con los hartantes juegos de rugby y fútbol, incomprensibles para mi débil cacumen (en materia de juegos de pies). Vino después uno de esos dibujos animados sádicos, de animales sádicos, en que aplastan y descuartizan a gatos, perros, conejos, ratones y patos, que vuelven, felizmente, a su estado de integridad prístina en un abrir y cerrar de ojos. De pronto, hubo como un murmullo de aprobación o expectativa en la sala, y en la pantalla un título: THE BEATLES

Beatle no es escarabajo (que por otra parte se escribe *beetle*). Viene de *beat*, marcar el compás (*battre* la mesure). (1967a: 254)

Pero los cuatro cantores de flequillos idénticos no le mueven un pelo.¹⁶ Claro: si se sumaran sus edades, en total, saca la cuenta, daría algo así como setenta y seis años; Victoria Ocampo tiene

¹⁵ Vale recordar la conferencia radiofónica de 1936: “Pues bien, yo que he sido invitada a venir a hablaros y que se me paga por hacerlo, quisiera decir: ‘Interrumpidme. Este monólogo no me hace feliz. Es a vosotros a quienes quiero hablar y no a mí misma. Os quiero sentir presentes. ¿Y cómo podría yo saber que estáis presentes, que me escucháis, si no me interrumpís?’. Me temo que este sentimiento sea muy femenino. Si el monólogo no basta a la felicidad de las mujeres, parece haber bastado desde hace siglos a la de los hombres. (...) Por lo tanto, el hombre se contenta con hablarse a sí mismo y poco le importa que lo oigan. En cuanto a oír él, es cosa que apenas le preocupa” (Ocampo 1984b: 173).

¹⁶ La música de los Beatles le parece vulgar, silvestre, sin pretensiones, bien ritmada y repetitiva. “Se pega como si fuera un *chewing-gum* al oído: *I want to hold your hand*”

por entonces setenta y cuatro. Hay artistas que, en su momento, le provocaron una devoción parecida a la beatlemania (Frank Sinatra, Harry James, Gardel). Trata de imaginar si en su juventud hubiera dado alaridos por los Beatles. No está segura. Solo recuerda haber sentido un entusiasmo parecido, cuando tenía quince años, por un sujeto extraño que vio en un circo (un tal Caroli, faquir, a quien le dedicó un soneto). Ocampo esboza una hipótesis: el frenesí que despiertan los Beatles sería una especie de síntoma de algo que se libera en una época marcada por el descreimiento en el amor: “No se cree en nada, pero se cree en los Beatles” (1967a: 255). Tras el impacto que le causó el fenómeno, volvió al cine de Piccadilly Circus con Gisèle Freund para que pudiera sacar algunas fotos.

Comentario de escritora: ¿un nuevo género de la crítica cinematográfica?

Los textos de Victoria Ocampo sobre cine no pertenecen al género sedimentado de la reseña crítica sino, tal vez, la crónica, el diario personal, la nota ensayística, la narración autobiográfica, el testimonio de un pensamiento, una experiencia íntima, un lazo social, intelectual, inclusive amoroso y de amistad a través del cine. No se trata tanto del límite entre crónica, ensayo, autobiografía y reseña sino de la nota crítica como su mixtura.

En un intercambio de mails, David Oubiña expresó: “¿Acaso ella no hace, más bien, ‘comentarios’ (si es posible pensar en esto como el título de un género nuevo para aproximarse a la obra)?” (2024: s/n). En efecto, los films son disparadores de recuerdos, sensaciones e ideas que Ocampo procesa por escrito siempre a partir de su relación (y su reacción) ante ellos.

En tanto género que no busca acotar una especificidad, sino explorar con amplitud y permeabilidad, las notaciones de Ocampo toman la forma de comentarios que tienen como fin exaltar su imagen de sí. Esto no quiere decir que su labor como crítica se restrinja al de comentarista (asumiendo una posición menor o eclipsada, como si fuera una apuntadora de observaciones de escasa coherencia y elaboración). Todo lo contrario. Más bien se podría aventurar que, mediante esas apariencias enunciativas y esas apariciones actorales que se proyectan en los textos, sus escritos movilizan al público para entrar en sintonía con el pulso intelectual y afectivo de la escritora: su dinámica dialógica y abierta despliega una zona de intimidad en torno a su órbita de intereses.

De este modo, autobiografía y performance son también estrategias retóricas que abrevian en el comentario como una forma de enunciado crítico sobre cine. El comentario garantiza una flexibilidad para moverse entre el registro oral y la escritura, el tono informal y el argumento pulido, la espontaneidad de la opinión y las certezas estéticas, la impresión y la información, la recursividad y la innovación, la anécdota y la reflexión, el intercambio de pareceres y la afirmación de una voz

I want to hold your hand
I want to hold your hand...
She loves you yeh, yeh, yeh
She loves you yeh, yeh, yeh
She loves you yeh, yeh, yeh...

¿Llorarán estas muchachas porque siendo tantas (millares y millares) las que quieren tocar la mano de un Beatle, comprenden que de las ocho manos de los jóvenes de Liverpool, aunque las hicieran picadillo, no les alcanzaría siquiera un pedacito de uña? No lo sé. Alguien escribió en Londres que los chillidos de las admiradoras del cuarteto eran un buen ensayo para expresar los dolores de un parto” (1967: 255).

propia. Una verdadera novedad para la historia de la crítica cinematográfica en la Argentina, que corresponde seguir investigando.¹⁷

JULIA KRATJE es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como investigadora adjunta en el CONICET y en el Instituto de Investigaciones en Estudios de Género (UBA). Es profesora en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Ha publicado *Al margen del tiempo. Deseos, ritmos y atmósferas en el cine argentino* (Eudeba, 2019, Primer Premio del Concurso Investiga Cultura) y compilado *Espejos oblicuos. Cinco miradas sobre feminismo y cine contemporáneo* (La cebra, 2020), *El asombro y la audacia. El cine de María Luisa Bemberg* (INCAA, 2020), *De cuerpo entero. Debates feministas y campo cultural en Argentina 1960-1980* (Waldhuter, 2021) y *ReFocus. The films of Lucrecia Martel* (Edinburgh University Press, 2022).

¹⁷ Quiero agradecer a Martina López y a Ernesto Montequín, y al Centro de Documentación de Villa Ocampo (compuesto por la biblioteca y el archivo personal de Victoria Ocampo y el archivo de la revista y editorial Sur, cedido en comodato a la UNESCO por la Fundación Sur), por brindarme materiales de archivo valiosísimos para continuar con esta investigación.

Bibliografía

- AA.VV. 1954. “¿Qué opina usted del cine? Contesta Victoria Ocampo”, *Gente de cine*, 33, junio-julio, 4.
- AGUILAR, Gonzalo. 2011. “Tararira”. En *Imágenes compartidas: Cine argentino-Cine español*. Buenos Aires: CCEBA, pp. 8-28.
- BROITMAN, Ana y Samela, Graciela. 1993. “Del celuloide al papel. Las publicaciones cinéfilas en la Argentina”. En *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino*. Buenos Aires: Manuel Suárez editor.
- DANEY, Serge. 1998. “El travelling de Kapo”. En *Perseverancia: reflexiones sobre el cine*. Buenos Aires: El Amante Cine.
- LALEGGIA GEREZ, Gina. 2024. “Victoria Ocampo y el cine”. En Marcela Visconti (editora) *Ante la crítica: voces y escrituras sobre cine*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, pp. 47-62.
- LINDEPERG, Sylvie. 2023. *Núremberg, la batalla de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.
- MAFUD, Lucio. 2021. *Entre preceptos y pantallas. Directoras y guionistas en el cine mudo argentino (1919-1933)*. Buenos Aires: INCAA.
- MEYER, Doris. 2012. “Victoria Ocampo and the Cinema”. *Chasqui, revista de literatura latinoamericana*, vol. 41, no. 1, 18-25.
- MOLLOY, Sylvia. 1991. “Introduction. Female textual Identities: The Strategies of Self-Figuration”. En Castro-Klarén, Sara, Molloy, Sylvia y Sarlo, Beatriz (eds.) *Women’s Writing in Latin America*. Colorado and Oxford: Westview Press, pp. 107-124.
- _____. 2001. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. 2010. “Victoria viajera: crónica de un aprendizaje”. En *La viajera y sus sombras. Crónica de un aprendizaje*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 9-39.
- MULVEY, Laura. 2006. *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. Londres: Reaktion Books.
- OCAMPO, Victoria. 1957a. “Saludo a los dos Sergios”. En *Testimonios, quinta serie*. Buenos Aires: Sur, pp. 69-81.
- _____. 1957b. “Introducción al número italiano”. En *Testimonios, quinta serie*. Buenos Aires: Sur, pp. 121-128.
- _____. 1957c. “La misión del intelectual ante la comunidad mundial”. En *Testimonios, quinta serie*. Buenos Aires: Sur, pp. 253-261.
- _____. “Nuestro Borges”. En *Testimonios, sexta serie*. Buenos Aires: Sur, pp. 107-118.
- _____. 1967a. “Nº 1 (Sobre un viaje)”. En *Testimonios, séptima serie*. Buenos Aires: Sur, pp. 251-259.
- _____. 1967b. “Nº 4 (Sobre la mujer)”. En *Testimonios, séptima serie*. Buenos Aires: Sur, pp. 271-273.
- _____. 1971. “El snobismo”. En *Testimonios, octava serie*. Buenos Aires: Sur, pp. 267-276.
- _____. 1975a. “Pepita”. En *Testimonios, novena serie*. Buenos Aires: Sur, pp. 139-157.
- _____. 1975b. “Fe de erratas”. En *Testimonios, novena serie*. Buenos Aires: Sur, pp. 240-247.
- _____. 1978. “Pasqualino Settebellezze”. En *Testimonios, décima serie*. Buenos Aires: Sur, pp. 230-235.
- _____. 1980a. “Hamlet y Laurence Olivier”. En *Soledad sonora*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 169-212.
- _____. 1980b. “Nueva York-Miami”. En *Soledad sonora*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 213-227.

-
- _____. 1981. “En Harlem”. En *Testimonios, primera serie*. Buenos Aires: Ediciones Fundación Sur, pp. 119-140.
- _____. 1984a. “Historia de mi amistad con los libros ingleses”. En *Testimonios, segunda serie*. Buenos Aires: Ediciones Fundación Sur, pp. 117-145.
- _____. 1984b. “La mujer y su expresión”. En *Testimonios, segunda serie*. Buenos Aires: Ediciones Fundación Sur, pp. 171-182.
- OUBIÑA, David. 2021. “Una película de Robert Flaherty, en la pampa, filmada por Sergei Eisenstein, para Victoria Ocampo, a espaldas de Waldo Frank”, *Catedral tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 9, Universidad de Pittsburgh, 323-341.
- PAZ LESTON, Eduardo. 2015. *Victoria Ocampo va al cine*. Buenos Aires: Librería.
- RODAGUT, Ainamar Clariana. 2024. “Lola Álvarez Bravo and Victoria Ocampo, Mediators in Latin American Networks of Film Culture”. *Modernism/modernity*, vol. 8, 3. <https://doi.org/10.26597/mod.0282>.
- SARLO, Beatriz. 2007. “Victoria Ocampo o el amor de la cita”. En *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Seix Barral, pp. 77-148.
- SCHOO, Ernesto. 1977. “Victoria Ocampo. La viajera y una de sus sombras”. *Revista Pájaro de fuego*, año 1, 1, septiembre 1977, pp. 13-17.
- SONTAG, Susan. 2022. “El Tercer Mundo de las mujeres”. En *Obra imprescindible*. Colonia del Sacramento: Random House, pp. 79-109.
- VIÑAS, David. 2023a. “Una revista VIP”. En *Trastornos en la sobremesa literaria. Textos críticos dispersos*, selección y prólogo de Marcos Zangrandi. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 50-57.
- _____. 2023b. “El otro Sur”. En *Trastornos en la sobremesa literaria. Textos críticos dispersos*, selección y prólogo de Marcos Zangrandi. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 58-62.