

Montes Welch, Marcos

Marcos Montes Welch
marcosmonteswelch@gmail.com
Universidad del Salvador, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianaual
vol. 33, núm. 68, 2022
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 05 Noviembre 2021
Aprobación: 15 Febrero 2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2603316007/>

Resumen: La gran escritora y personalidad cultural Victoria Ocampo (1890-1979) tuvo una vocación temprana de actriz de teatro. Con los años, su aporte al medio escénico argentino logró una importante dimensión, hoy día casi ignorada. Fue directora del Teatro Colón y hasta actuó en su escenario —como en el del teatro Municipal de Río de Janeiro o el del *Communale* de Florencia—. Facilitó el acceso de sus compatriotas al teatro de vanguardia europeo (Osborne, Camus) a través de sus propias traducciones, incluyó una columna de crítica teatral en su famosa revista *Sur* y hasta dio a conocer dos textos dramáticos propios. El presente estudio repasa estas facetas, y recupera y discute su desempeño como actriz recitante y como dramaturga.

Palabras clave: Victoria Ocampo, Teatro, *La laguna de los nenúfares*, *Habla el algarrobo*.

Abstract: *Writer and cultural entrepreneur Victoria Ocampo (1890-1979) first wanted to become an actress. Later on, she provided the local drama with plays and a few translations — mostly overlooked to this day. She became a chairwoman in Teatro Colón and even performed there, as well as in Rio de Janeiro (Teatro Municipal) and Florence (Communale). She brought Camus's and Osborne's works to Argentina, and set a theatre review column in her famous Sur magazine. These pages go over her work and discuss her own performances and playwrighting.*

Keywords: *Victoria Ocampo, Drama, La laguna de los nenúfares, Habla el algarrobo.*

INTRODUCCIÓN

Mucho se ha escrito y mucho sabemos ya acerca de Victoria Ocampo. Existen numerosas biografías y ensayos sobre su trabajo y su rol de intelectual durante el siglo XX. A esto se suman los seis tomos de sus memorias, las diez partes de sus *Testimonios* y los epistolarios con los intelectuales sobresalientes de su generación. Sin embargo, para alguien que se inició en el mundo del arte como una aspirante a actriz, su aporte al teatro nacional no ha concentrado atención. Aunque no fue ese, en definitiva, el lugar en que Ocampo desplegó su máxima capacidad (captada por el mundo de las Letras y de la difusión cultural), no es desdeñable su efecto en el panorama escénico.

Este trabajo se enfoca en el desempeño de Victoria como traductora; como editora de obras de teatro; como actriz recitante y como dramaturga. Para ello, se basa en los testimonios de sus contemporáneos, de sus biógrafos y en los textos autorreferenciales de la escritora. Propone, finalmente, que su relación con el teatro

excede el deslumbramiento y los escauceos juveniles (que postulan sus biógrafos), y se extiende por décadas, siempre con interés renovado.

SU APOORTE COMO TRADUCTORA

La mayor contribución de Victoria Ocampo al medio teatral de su país fue, sin dudas, la versión en español de obras extranjeras: la movía a esto, como ella repetía, su deseo de contagiar el entusiasmo por determinado autor. No solo ella hizo este trabajo; varios colaboradores suyos se volcaron también a la traducción dramática. Entre ellos, sobresale especialmente José Bianco (1908-1986).

Los especialistas podrán evaluar la fidelidad o la libertad con que Ocampo llevó al español las creaciones de John Osborne, Graham Greene o Albert Camus. Los historiadores teatrales estudiarán la incidencia que sus versiones lograron en los teatros de Buenos Aires. Según Paz Leston (testimonio personal, marzo de 2020), el cambio paradigmático del español coloquial —fossilizado en las adaptaciones corrientes hasta aquel entonces de León Miras (1907-1990) y de María Luz Regás (1916-1984), y que los integrantes del grupo Sur revitalizaron— aseguró, a las puestas comerciales, un fuerte impacto en las décadas de 1950 y de 1960. A lo largo de aproximadamente treinta años, Ocampo dio a conocer:

- De Albert Camus: *Calígula* (1946), *Réquiem para una reclusa* (1957) y *Los poseídos* (1960).
- De Colette y Anita Loos: *Gigi* (1946).
- De Graham Greene: *El cuarto en que se vive* (1953), *La casilla de las macetas* (1957), *El amante complaciente* (1959), *Tallando una estatua* (1965), *La vuelta de A. J. Raffles* (1976).
- De John Osborne: *Recordando con ira* (1958). (Este libro neovanguardista tuvo gran repercusión en la Argentina y mereció tres ediciones, como indica Pelletieri [2001, p. 329], en 1958, 1960 y 1971).
- De Dylan Thomas: *Bajo el bosque de leche* (con Félix della Paolera) (1959).

No solo Victoria tradujo estos trabajos, sino que, además, los publicó en su propia editorial, Sur, corriendo con todos los riesgos económicos. *Recordando con ira* fue un gran éxito que protagonizó Alfredo Alcón en 1958^[1]. La traducción de *Bajo el bosque de leche* fue utilizada muy recientemente, en una puesta en el Teatro San Martín (2017), y la de *Calígula*, en 2008, en el *Palais de Glace*.

LA CRÍTICA TEATRAL EN LA REVISTA SUR

Ocampo fue una espectadora fiel de cuanta compañía extranjera pisase suelo argentino. No puede decirse lo mismo respecto del teatro nacional, que no le despertaba simpatía. Tampoco, en los primeros años, se relacionó con actores, salvo algunos extranjeros. Según Jorge Cruz (2020, testimonio personal), en las épocas iniciales de *Sur*, se favorecía un teatro de ideas; el tipo de texto que uno lee como un trabajo literario, en la intimidad de su casa. Por esa razón, abundan, en la revista, las reseñas de obras dramáticas publicadas. Nos sorprende ver, en la columna denominada «Teatro», a críticos como Alicia Jurado o Jorge Luis Borges. Se debe a que solo evaluaban los textos escritos. Entonces, el teatro nacional padecía la falta de autores, y los vaivenes políticos condicionaban la permanencia en cartel de las obras. Los artistas no eran «gente de escuela»; sobresalían los intuitivos y los improvisadores. Nada estaba más lejos del concepto de superación que Ocampo pregonaba, y la gente de las tablas era entendida como una parte inculta del medio artístico. Muy en las antípodas estaban los músicos, sobre todo los que ejecutaban repertorio clásico. Fueron bendecidos con reseñas y con comentarios desde los albores mismos de la revista. También las artes plásticas tuvieron un lugar preferencial.

En 1960, «[Héctor] Murena [nuevo secretario de redacción de la revista] dijo que el teatro debía ocupar un lugar fijo en una revista de cultura y me llamó para colaborar allí» (Cruz, 2020, testimonio personal). A partir

de esa fecha, aparecen las críticas de espectáculos nacionales y se sigue el trabajo de los dramaturgos locales, como Eichelbaum, Gorostiza y otros. Manuel Peyrou y Ernesto Schóo, entre varios estudiosos, engruesan la lista de reseñadores. A este respecto, resulta una introducción abarcadora el resumen que propone Liliana López (2006) en su tesis de doctorado. En lo que atañe a la propia Victoria, no figura en esta nómina, aunque sí fue una peculiar crítica y comentarista de cine, que le valió póstumamente la publicación de un volumen titulado *Victoria Ocampo va al cine* (Paz Leston, 2015), y que no corresponde analizar en este estudio.

VICTORIA, ASPIRANTE A ACTRIZ

Según nos cuenta María Esther Vázquez (2000), a los quince años, Victoria fue a ver una compañía francesa llegada a Buenos Aires. El director era el gran Constant Coquelin, y se representaban obras clásicas y modernas. En su elenco, se contaba Marguerite Moreno, de quien se decía que tenía mejor dicción que Sarah Bernhardt. Quiso la inmensa suerte que, después de ver casi todas las funciones de esta renombrada actriz, Victoria se enterase de que la Moreno se quedaría en el país por unos meses. Los padres le permitieron estudiar declamación con ella, pero a cambio de una promesa: no debía ilusionarse pensando que ese sería el camino de su vida. El teatro y quienes trabajaban en él eran de naturaleza disoluta para ellos.

Las clases combinaron la felicidad de aprender el oficio de la declamación con la tortura de saberlo de antemano un amor abortado: nunca se animaría a contradecir a sus padres. Antes de los diecisiete años, Victoria se sentía una fracasada en la vida por renunciar a la que creía su vocación. A su amiga Delfina Bunge le escribe lo siguiente: «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 *farniente* al que estoy condenada [por su clase social alta] me mata» (Vázquez, 1991, pp. 36-37).

Marguerite Moreno siguió implacable con sus clases, pero entendió que Victoria no llegaría a romper los mandatos familiares, pese a su don para el escenario. Llegó a advertirle, cuando la vida de Ocampo se encaminaba hacia el matrimonio, que un marido era la condena para su aspiración de actriz. Pero Victoria, a los veintidós años, no pudo evitar el destino que la familia le había trazado. Casada con Luis Bernardo de Estrada, partió en barco a su luna de miel en Europa. A bordo, descubrió una carta que el flamante esposo le mandaba a su suegro, donde le recomendaba que no se preocupase por las veleidades artísticas de la muchacha: en cuanto fuera madre, olvidaría todas esas locuras. Esto provocó aquella queja fulgurante de Victoria: «me casé con un traidor» (Vázquez, 1991, p. 61).

LE ROI DAVID

De este modo, el teatro y Marguerite Moreno quedaron atrás. En París, Victoria asistió al escandaloso debut de la obra musical *La consagración de la primavera*, de Igor Strawinsky (1882-1971). Quedó tan impactada por la música y por las reacciones de la audiencia que, al día siguiente, compró la partitura y empezó a practicarla en el piano que había en su hotel. Le confió en carta a su amiga Delfina que lo que más amaba era la música.

Este amor y la actuación llegaron a combinarse de la mano del suizo Ernest Ansermet (1883-1969), director de orquesta que visitó la Argentina para dirigir la formación de la Asociación del Profesorado Orquestal (APO). El notable músico la invitó a participar como recitante de *Le roi David*, obra de Arthur Honegger (1892-1955). El dominio total de la lengua francesa y su formación como actriz, además de sus aptitudes musicales, transformaban a Victoria en la candidata ideal. Hasta este momento, sus intervenciones artísticas se habían visto ceñidas a dos espacios fuera de su casa y siempre en compañía de su propio núcleo social: la Sociedad Cultural Diapasón^[2], en la cual era activa participante, y Amigos del Arte^[3], una

asociación en que también se desempeñaba la escritora María Rosa Oliver (1898-1977) con su grupo de teatro experimental.

El estreno de *Le roi David* fue el 29 de agosto de 1925 en el teatro Politeama^[4]. El evento se repitió al año siguiente, el 28 de agosto de 1926. Los medios hablaron de su pronunciación emocionada, el arte con que supo decir sus palabras y de su «dicción francesa perfecta y expresiva», «intensamente dramática en la parte de la invocación» (Corrado, 2007, p. 47). Este crítico señala lo siguiente:

... para Victoria, esta fue una ocasión extraordinaria de reunir en un acto único y prestigioso sus intereses y capacidades: la declamación, la solvencia en la que considera su lengua materna —el francés—, la música y en especial la música contemporánea. Lo hace con prudencia: el papel del narrador requiere aquí solo por momentos sincronías estrictas con la estructura musical, por lo cual no se expone demasiado en lo referido a las exigencias específicamente musicales. De la sala de Amigos del Arte, donde recita poemas en esos años, salta al escenario del Politeama, en un acto consagrador por el cual ingresa en la práctica musical misma ligada a la introducción de la modernidad en Buenos Aires, en coherencia con sus acciones en el mismo sentido desde el mecenazgo y la gestión (Corrado, 2007, p. 47).

La gran música tenía reservada otra oportunidad para que Victoria subiese al escenario. Pero faltaba una década para esta segunda ocasión. Mientras tanto, la escritora integró el directorio del teatro Colón junto con Juan José Castro, amigo personal, y fundó la revista *Sur*.

PERSÉPHONE

En 1932, en París, su amigo Ansermet le llevó de visita a Igor Strawinsky (1882-1971), de quien pudo ver, dos años después, *Perséphone* en Londres. Esta obra moderna había sido encargo de una famosa bailarina, la ucraniana Ida Rubinstein (1883-1960), que hacía un recitado de tremenda exigencia en cuanto a ritmo e intervenciones, ya que debía obedecer a la batuta como un instrumentista más. Aquella función resultó una experiencia conmovedora para la escritora argentina: abrigó la esperanza de poder actuar un día cubriendo el rol de la Rubinstein. Y, en efecto, esto se logró un tiempo después, en Buenos Aires.

Habían pasado diez años desde su actuación en *Le roi David*. Para 1936, Victoria era la directora de *Sur* desde hacía un lustro y se había afianzado como una editora relevante en el medio intelectual argentino, admirada y visitada por los mejores escritores del mundo. También había publicado artículos en los periódicos tradicionales y algunos libros: el ensayo *De Francesca a Beatrice*, la «fábula escénica» *La laguna de los nenúfares* (ambos en Europa) y el primer tomo de sus *Testimonios*. Definitivamente, Ocampo había ganado un lugar en la opinión general como persona de la cultura.

El nuevo director del teatro Colón, que había accedido al cargo después de la dimisión de la misma Victoria y de Juan José Castro, fue renuente a contratarla cuando Strawinsky propuso su nombre para el papel de recitante. Ella se quejó: alumna de Marguerite Moreno (experta en «el decir») y recomendada por Louis Jouvet y por Jacques Copeau (a cargo de la *régie*), encontraba absurdo que sus compatriotas desconfiaran de su capacidad y la censuraran. Felizmente, el asunto se resolvió, aunque con muy poca anticipación para ensayar un trabajo tan difícil.

El debut de *Perséphone* fue el 17 de mayo de 1936 en el primer coliseo argentino. En cuanto a las críticas, esta vez, la prensa se dividió en dos: los medios tradicionales (*La Nación*, *La Prensa*) admiraron su arte; los de vanguardia lo tomaron con sorna, reprochándole un excesivo énfasis comparado con la cautela y la sobriedad de Rubinstein. Poco después, en junio, repitió funciones en el Teatro Municipal de Río de Janeiro. Y tres años después, en 1939, participó del *Maggio Musicale Fiorentino* en el Teatro Comunal de Florencia. En Italia, Strawinsky ya confiaba de tal modo en la solvencia de Victoria que, dadas las dimensiones del escenario, la ubicó en un lugar desde el cual ella casi no podía verlo. La recitante inició la función con tremendo nerviosismo, pero esto se revirtió:

En cuanto empecé a flotar en las grandes olas de la música, no me importó del público ni de Strawinsky. Me dejé llevar por esa marea que me envolvía y de la que yo formaba parte. [...]. Cuando llegamos a la última página [...] sentí que acababa de vivir como una hora fuera del mundo. Que había escapado, durante ese tiempo, a no sé qué ley de gravedad (Ocampo, 2000, p. 142).

Sin que lo supiera en aquel momento, esa sería su despedida de la obra. La Asociación Wagneriana, subsidiada por el Estado Argentino, programó nuevamente *Perséphone* en 1954, pero, en ese período, el peronismo prohibía la participación de Ocampo en eventos públicos.

UN CAMBIO DE RUMBO

Victoria había experimentado ya la alegría, el susto y la libertad de actuar sobre un escenario y en teatros de renombre junto a los músicos más destacados. Había recibido críticas buenas y malas y —lo que era más importante— había llegado a justificar para sí misma que ese rol era lo que más disfrutaba en la vida. Hasta el dramaturgo francés Albert Camus la escuchó recitar Baudelaire y había encontrado su arte elocutivo «admirable», según consignó en su diario (Paz Leston, 2019).

No fue, sin embargo, aquella velada florentina su despedida del mundo del teatro, que aún le reservaba sorpresas agradables y muchos ensayos a los que asistió como traductora y consejera. Pero ya no se la requeriría como intérprete. Con una vida llena de logros, no es lícito considerar esta breve carrera de actriz como una frustración, pese a que alguna vez confesó: «*La Perséphone* es el recuerdo más dolorosamente feliz de mi vida. Digo dolorosamente porque hubiese deseado seguir haciendo esa clase de cosas, que es lo que mejor he hecho en mi vida» (Ruiz Guiñazú, 2010, p. 27).

A partir de entonces, Victoria se volcó a su vida de autora y encontró su mejor comunicación en la palabra escrita. Y cuando intentó abrazar el teatro a través de sus obras, nuevamente la palabra escrita triunfó sobre el arte de la actuación.

PRIMER INTENTO DRAMATÚRGICO Y EL PROBLEMA DEL IDIOMA

La escritora publicó, en vida, muchos volúmenes entre ensayos, traducciones y sus series de *Testimonios*. Las seis partes de su *Autobiografía* fueron dadas a conocer póstumamente. Año tras año, florecen, en las librerías, nuevas compilaciones de sus escritos o entrevistas más las innumerables cartas que escribió. Según ella repetía, el talento del «escritor creador» no le había sido otorgado: solo podía hablar de sí misma en su relación con el mundo, algo que, al día de hoy, consideramos invalorable por su valiente posición de testigo de su tiempo. A pesar de lo que afirmaba, Ocampo dio a conocer dos obras de ficción, y ambas fueron de género dramático. Entre la publicación de una y otra, dejó pasar treinta años.

No solo le resultaba poco natural a Victoria concebir historias ficticias; también debía dominar el idioma español. Es ya sabido que, no obstante ser sudamericana «de tantas generaciones que ya [se] había olvidado de aparentarlo» (Ocampo, 1935, p. 14) —como le gustaba repetir—, su educación de mano de institutrices la había llevado por los caminos de la lengua francesa. Esto fijó su iniciación en la lectura en otro idioma, aquello que Alicia Jurado llamó «la lengua literaria», que determina que los impulsos posteriores de escritura se vean condicionados por una estructura sintáctica y un vocabulario establecidos. Contra esto luchó Victoria por años. Hasta 1930, según se ha estudiado, redactó en francés y se hizo traducir en cada ocasión. Descontenta por el modo en que trasladaban sus ideas a la lengua que ella, además, hablaba día a día, se volcó a aprender con seriedad cómo escribir en español. Tanto *De Francesca a Beatrice*, su primer ensayo, como *La laguna de los nenúfares*, la primera obra analizada aquí, fueron redactados en francés. Esta costumbre provocó la censura de Paul Groussac, el escritor galo, director de la Biblioteca Nacional, que la exhortó a «escribir en su idioma», ignorando que la lengua de Molière era tan suya como de Victoria. La escritora se topó, muchas veces, con esta

incomprensión y, tantas otras, fue tachada de extranjerizante. Como bien dice Meyer, «para los argentinos de su clase, la identidad cultural era trasnacional y plurivocal; pero, aun así, geográfica y emocionalmente argentina» (2000, p. 5).

Asimismo, justifica su tendencia a expresarse en francés antes que en español.

... era el resultado de una práctica muy americana, donde se consideraba al idioma francés superior al castellano. Cuando conoció a Ortega [y Gasset], se dio cuenta qué errónea [había sido] esta actitud, pero era muy tarde para que ella pudiese deshacer años de hibridación cultural, para dejar de escribir sus propias emociones en francés, aunque ocurriesen en un panorama americano (Meyer, 2000, p. 4).

Una vez realizado este breve recorrido, nos adentraremos, a continuación, en el análisis de los dos textos dramáticos escritos por Victoria Ocampo.

LA LAGUNA DE LOS NENÚFARES (1924)

En una carta al conde de Keyserling, Ocampo cuenta el origen de su pieza:

Cuando Jacinto Benavente (el dramaturgo español) vino a Buenos Aires [en 1922], me propuso escribir una pieza en colaboración con él. Le contesté que no me sentía capaz de hacerlo. Insistió. Entonces le mandé *La laguna de los nenúfares* (en francés), diciéndole: Esto es un simple bosquejo que he trazado para usted. Se trata de un cuento que impresionó mi infancia y del cual creo que algo se puede sacar.

Ese bosquejo fue traducido tal cual y publicado (sin mi autorización) por un amigo que creía darme un gusto en la *Revista de Occidente*. No me causó placer porque desde el punto de vista literario está mal hecho.

En cuanto al cuento, está inspirado en aquel que se encuentra en las «*Esthnische Maerchen*», publicados en estonio por Kreuzwald y traducidos al alemán por F. Loewe, Halle, 1869. Ese cuento había encantado y perturbado mi infancia. La había perturbado porque el final no tenía sentido... y eso me desesperaba. En efecto, el niño que muere porque ha visto a las hadas invisibles era algo que no podía ni admitir ni explicarme.

Muchos años más tarde, al contar esa misma historia a una de mis sobrinas, me vengaba de mi antiguo tormento —por así decirlo— contándolo a mi manera. El niño descubría (en vez de morir) que las hadas invisibles viven en el pensamiento de los hombres (1982, p. 5).

No sabremos por qué un dramaturgo importante, como era ya Benavente, podía interesarse en colaborar en un texto dramático con una joven que nunca se había dedicado a ese oficio particular, fuera de haber estudiado declamación con una de las grandes actrices francesas. Victoria era asidua asistente al teatro y había leído todo tipo de obra dramática. Está comprobado, no obstante, que eso solo no cuenta para poder escribir teatro.

La redacción de *La laguna de los nenúfares* parece responder a dos estímulos: el que reconoce su autora en la carta a Keyserling (un cuento que le contaban de niña, que quiso emular a su manera) y el descubrimiento de dos figuras señeras: el pacifista Gandhi y el poeta Rabindranath Tagore, a quien Victoria había alojado en su casa de San Isidro. Sus revelaciones hicieron carne en la joven impresionable, que concibió una historia de estructura alegórica y tema humanista (Meyer, 2000) para darle una proyección universal al texto, como convenía a los predicamentos de Gandhi y de Tagore.

Se trata de una fábula inspirada en la vida de Buda. Un hombre apodado El Mago, dueño de una estancia lujosa, pero muy amargado, rescata a un niño de un accidente naval durante una tormenta. Su objetivo será mantener a este niño, Copo de Nieve —con quien descubre el amor incondicional—, ajeno al mundo de los Hombres, con sus traiciones y sus mezquindades. Para eso, lo cría rodeado de animales en una vida totalmente natural. Cierta vez, un mono que está de paso lo pone al tanto de la existencia de hombres y de ciudades. La idea prende en el muchacho que, irremediamente, quiere conocer la vida fuera del bosque y de la estancia. El Mago no puede impedirlo: lee en su espejo mágico (que sirve para entender el pensamiento de los hombres) que la decisión ya está tomada. En un peregrinaje con sus dos compañeros, su gato (Atrabilis) y su perro (Optimio), el muchacho ve de cerca la enfermedad, la vejez, la muerte y la pobreza. Al llegar a la laguna de los nenúfares, conoce a las bondadosas hadas de la Bienaventuranza. Decepcionado del mundo de los Hombres,

vuelve a su casa, donde el espejo del mago le revela que el Bien y el Mal conviven dentro de uno mismo y que no son entidades independientes del mundo exterior.

Según Lojo (2013), Copo de Nieve (la vida humana perecedera, el alma pura) solo se siente libre al abandonar la Casa del Mago. Aunque es posible también que Copo de Nieve vaya irremediamente en busca de su destino: que no pueda evitar esta acción, a pesar de la amargura que su jornada conlleve. Se pregunta Lojo si Victoria no se identificaba con Copo de Nieve, cómodo en su prisión de cristal, pero empujado hacia el exterior, hacia la vida real —en el caso de ella, hacia el libre albedrío para el amor y su independencia—. Es verdad que se asemejaba más a este personaje que a los otros, gente desgraciada a la que Copo de Nieve encuentra en su viaje. De adolescente, Victoria no padeció «pobreza ni abandono ni tampoco la codicia por los bienes ajenos. Sabía por sus lecturas que estos males existían, pero, para su felicidad, no en el mundo que ella y sus hermanas transitaban» (Vázquez, 1991, p. 30).

Al no haber sido publicada en la Argentina en ese momento, solo tenemos referencias tangenciales de esta obra. Existe alguna crítica tibia aparecida en Europa. Se la relaciona con *El pájaro azul* (1909), de Maurice Maeterlinck (1862-1949). Más recientemente, y gracias a la reedición póstuma de este librito, otras fuentes la juzgan «una obra para niños» (Berjman, 2007, p. 142), que no despertó el interés de sus pares, ni del público, ni de la crítica (Martín Prieto, 2011).

Se quejó Victoria de la publicación de esta fábula, que había aparecido originalmente en dos números sucesivos (XXXI y XXXII) de la española *Revista de Occidente* y luego tomó forma de libro por la misma editorial. Según ella, tenía errores literarios. Lo que más nos impresiona hoy día es la traducción, sin dudas del españolísimo Ricardo Baeza, frecuente colaborador de Ortega y Gasset por esos años (Montequin, 2020, comunicación personal). Hace uso de un léxico y de expresiones que los argentinos no usamos casi nunca: «tanto monta», «con arreglo a mí», nuestras «desemejanzas», «poco ha», entender «una palotada». Se suman considerables galicismos: «andar a cuatro patas», todos los «pájaros serán los bienvenidos», etcétera. No es de extrañar que Victoria decidiera hacer un esfuerzo mayúsculo por redactar directamente en español en el futuro. Debemos aclarar, no obstante, que esta pieza que ella no consideraba buena —pero que nunca corrigió ni mejoró— figuró siempre entre sus obras publicadas en la lista que se divulgaba periódicamente en volúmenes de la Editorial Sur. Como ocupaba el segundo lugar de dicha nómina, es común que hoy surja, en cualquier buscador de internet, como «una obra indispensable» o «uno de los principales libros» de Ocampo. Y si se listan pocos, este título nunca falta, aunque es un texto muy inferior a los siguientes trabajos de su autora.

La laguna de los nenúfares nunca se llevó a escena. Los veintisiete personajes que requiere, además de otros integrantes imprecisos como «campesinos y campesinas», «niños», «soldados» u «otros reptiles»; la brevedad de sus cuadros; su falta de acción dramática y la dureza de su versión traducida (para oídos argentinos) han ahuyentado a artistas y a productores. Fue seleccionada, sí, para sesiones de teatro leído en ocasión de su reedición (en 1982). Se cuenta una función en el ciclo Las dos carátulas, por Radio Nacional, y en el Teatro Universitario de Buenos Aires (TUBA), que funcionaba en el solar que hoy ocupa el Centro Cultural Ricardo Rojas.

Este libro ha quedado como un miembro extraño en la producción de Ocampo. Retorcido por su traducción, con un eje temático de ficción en el que su autora jamás volvería a meterse, a medio camino entre una obra de teatro y un cuento para niños, resulta un volumen de clasificación difícil entre sus muchos escritos.

HABLA EL ALGARROBO (1959)

Pasaron más de tres décadas hasta que Ocampo produjo un nuevo texto dramático, su segunda obra de ficción. Ella expone lo siguiente en la presentación:

Una tarde del otoño, llevé a[director teatral y *régisseur*] Cecilio Madanes a la quinta de Pueyrredón. No la conocía y no esperaba ver lo que vio: esa casa blanca, tan encantadora en su falta de énfasis, rodeada de árboles centenarios, frente al río de sueñera y de barro, frente al río inmóvil, sobre las barrancas de San Isidro.

Enseguida se le ocurrió que era el marco ideal para un espectáculo de *Sons et lumières*, como los que se llevan a cabo con tanto éxito en los veranos europeos. Y se le ocurrió también que por ser yo «del pago» podría escribir el guion.

Así nació este libro. Fue escrito en 1958 y aún espera que se cumpla su destino de guion para *Sons et lumières* (Ocampo, 1959, p. 11).

Este fue el disparador para la nueva creación. Según la *Encyclopaedia Britannica*, *sons et lumières* ('luces y sonidos') es una categoría de espectáculo nocturno concebido por Paul-Robert Houdin. La primera función de esta novedad se realizó en Francia en 1952. En general, se trata de proyecciones de luces sobre la fachada de algún edificio o emplazamiento histórico. Los textos acerca del devenir de ese espacio y sus alrededores son grabados y amplificados con aparatos especiales; no suele haber participación de intérpretes en vivo. Este tipo de intervención se hizo rápidamente popular en Francia, en especial en los castillos del Loira y en Versalles. Luego se extendió a otros países durante la segunda mitad del siglo XX.

La autora, ya en su total madurez, y lejos aquí del cuento universal, de la fábula con moraleja que la había atraído de joven, recurrió a la historia de sus propios antepasados y de otros próceres de la Argentina y la ajustó «a las exigencias del espectáculo por aquel entonces de moda», según Hermes Villordo.

El árbol del título, plantado en la quinta de Pueyrredón, en San Isidro, cuenta con nostalgia y humor (y anacronismos) la historia del lugar, escenario de episodios de la independencia argentina y residencia de familias ligadas a ellos a través de sus habitantes ilustres. Traza o calca sobre su centenario ramaje otro ramaje, el del árbol genealógico de la familia. Esta familia, o familias, entrelazadas por alianzas e intereses, son, obviamente, las de la autora, y, obviamente también, las de la patria de los descendientes de españoles de la Colonia y criollos de la primera generación (Hermes Villordo, 1993, p. 71).

También Diz se refiere a esto.

... lo hace hablar [...] al algarrobo en el que se apoyaba José de San Martín. [...]. Ocampo cuenta, a través de un algarrobo y de un ombú, la historia de sus antepasados que es, también, la historia de la quinta Pueyrredón, que fue testigo de la llegada de Juan de Garay allá por 1580, escuchó hablar a José de San Martín, a Mariquita Sánchez de Thompson, a José Hernández y hasta llegó a conocer a Roque Sáenz Peña en 1900. Ya en la contratapa del libro, Ocampo aclara que es la quinta donde pasó su infancia cuando su tío abuelo Manuel Aguirre era su dueño. Y en la última parte de la historia hallamos las anécdotas y personajes que también son glosados en las primeras páginas del primer tomo de su autobiografía. Es decir que en *Habla el algarrobo* se conjugan lo familiar y lo nacional al punto que contar la historia familiar es contar la de la nación, incluyendo la tierra misma, es decir, la naturaleza que juega un rol central tanto para armar metáforas como para ser un testigo privilegiado que sobrevive a las generaciones y a las modificaciones de los seres humanos (Diz, 2016, p. 8).

Por su parte, Schultz de Mantovani, si bien entiende que Mariquita Sánchez de Thompson comparte el rol protagónico con el Algarrobo, algo muy discutible —y que se colige derivado de un interés feminista—, acierta de pleno al referirse a la incorporeidad de los personajes:

Los personajes de este guion para sonido y luz son palabras, son voces, todos incorpóreos (¿habrá quien no lo sea, para ser persona?) y tienen nombre por el que se los distingue en el tiempo: Juan de Garay, Santiago de Liniers, José de San Martín, Juan Martín de Pueyrredón, Prilidiano Pueyrredón, Agustina López Osornio de Rozas, José Hernández, Roque Sáenz Peña... La voz de Mariquita perdura, como la del Algarrobo, su *alter ego* criollísimo, para decir en el lugar: «Somos ahora este aire que ustedes respiran». Y el coro de voces: «Somos presencias impalpables y reales, como la luna que tiembla en un charco» (Schultz de Mantovani, 1979, p. 48).

ESTRENO Y REPRESENTACIONES

Pese a que encargó a Victoria la escritura del texto, Cecilio Madanes (1921-2000) no dirigió la puesta del espectáculo. Según Prieto (2016), este «guion» para un evento de sonido y de luces iba a formar parte de los actos consagrados a celebrar el sesquicentenario de la Revolución de Mayo, aunque, hasta 1968, no había sido presentado al público. Por esos años, numerosas lecturas informales se llevaron a cabo tanto en la quinta

de Pueyrredón como en Villa Ocampo (Montequin, 2020, testimonio personal), seguramente en busca de financiación.

Recién en 1970, mucho después de lo que se había esperado, la propia Victoria Ocampo congregó a un elenco de entusiastas que la acompañó en una única representación, sin luces y sin sonido. Apostada en uno de los balcones de la casa, ella misma leyó el libro y alternó las líneas con sus acompañantes. En un balcón opuesto, otro equipo interpretaba el coro. Ambos «escenarios» ofrecían un espacio exiguo para la cantidad de participantes: arreciaban los empujones y pisotones en cada cambio de personaje, que debía adelantarse hasta el borde para ser oído. A Victoria le preocupaba que estas maniobras condicionaran el ritmo de la lectura. El público estaba de pie en el jardín y debía mirar hacia arriba, a los balcones, alternando la dirección de sus cabezas para ver y escuchar a los actores enfrentados (Beccacece, 2020, testimonio personal).

Finalmente, el director, autor y traductor español Manuel Benítez Sánchez Cortés reunió a un elenco, ya estelar en la época, para hacer la grabación necesaria que implica un espectáculo de luz y sonido. Alfredo Alcón, Norma Aleandro, Sergio Renán, María Rosa Gallo, Tito Alonso, Luis Medina Castro, Irma Córdoba, Iván Grondona, Fernando Lábat, Antonio Martiánez, José María Vilches, Eduardo Rudy, Perla Santalla y otros tuvieron a su cargo las múltiples voces que intervienen en esta pieza y que quedaron grabadas hasta el día de hoy. El registro lo hizo la compañía *Phonogram*. La música fue encargada al compositor Ariel Ramírez, y el maestro Oscar Cardozo Ocampo dirigió la orquesta. A partir de ese año, el espectáculo pudo tomar forma en la quinta de Pueyrredón según la estética de *sons et lumières*.^[5]

Periódicamente se repiten partes de este trabajo en dicho lugar. En algunas visitas guiadas, en los aniversarios de San Isidro Labrador o en eventos municipales, los asistentes son invitados a escuchar fragmentos —particularmente los diálogos entre San Martín y Pueyrredón en las voces de Alfredo Alcón y Sergio Renán—, como lo viene indicando la pequeña prensa local frecuentemente hasta el año 2017.

CONCLUSIONES

Las artes escénicas deslumbraron a la joven Victoria Ocampo. Una figura tutelar, la artista francesa Marguerite Moreno, le dio las armas de la actuación, pero le advirtió que las exigencias de una vida burguesa le impedirían tomar el timón de su vida y dedicarse al teatro, como ella pretendía. Victoria logró liberarse del yugo de su familia y de su clase de otra manera: consagrándose como mujer de letras de gran reconocimiento.

Nunca dejó el teatro totalmente de lado. Fue invitada como recitante en espectáculos de primera línea musical en la Argentina y en el exterior; publicó dos piezas dramáticas de su autoría; tradujo varios títulos de la dramaturgia europea; y reservó, en su revista *Sur*, un espacio para las noticias y críticas teatrales de su país y del mundo. Se inició como estudiante de declamación a los quince años; a los cuarenta y nueve, actuó en el *Maggio Fiorentino* con Strawinsky; a los setenta asistía diariamente a los ensayos de *Recordando con ira*, que había traducido; pasados sus ochenta, actuó y dirigió a otros actores en lecturas públicas de su texto *Habla el algarrobo*. El de Victoria y el teatro no fue, precisamente, un amor de juventud, un encandilamiento de la adolescencia.

Alfredo Alcón no olvidaba la presencia de Ocampo en los ensayos de *Recordando con ira* (en 1958), donde pretendía ser escuchada por los actores: la abrumaba que manipulasen su traducción. Después de una revisión en que el actor rechazó el empleo de algunas palabras de su versión, la oyó decir: «¿Alcón será comunista, que me discute todo lo que digo?» (Alcón, 1999, testimonio personal). El artista la evocó también de esta manera: «se comportó con nosotros con gran generosidad; le gustaba mucho el teatro y había querido ser actriz» (Gallina, 2016, pp. 56-57). Paz Leston repite que Victoria le dejaba misivas a Osvaldo Bonet, el director, con sus observaciones cada día. La aventura escénica la atrapó una vez más, en esta ocasión, gracias a su trabajo de traductora, y su dedicación se vio gratificada con una exitosa temporada comercial en aquel año.

En cuanto a su propia escritura dramática, tuvo desigual recepción. Esto es común hasta en los teatristas más consagrados. Debió esforzarse seriamente para lograr que su segundo texto viera la luz. Aunque lejos del

éxito de otros libros suyos, estas dos obras de teatro llegaron a ver una segunda edición: la fábula, en 1982, y *Habla el algarrobo*, en 1970, cuando tuvo su estreno oficial.

Aun con todas las salvedades, consideramos atendibles los riesgos teatrales que asumió Victoria Ocampo desde su pluma: *La laguna de los nenúfares*, una historia universal, despegada de la realidad de su tierra y de su tiempo, que anticipa con el epígrafe «*This is a beautiful tale from faeryland* [Este es un hermoso cuento del reino de las hadas]» y *Habla el algarrobo*, dada a conocer treinta años después, documentada en la Historia argentina —al fin, la suya propia—, con léxico, giros y expresiones típicos de su tierra natal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alcón, A. (1999, julio). Entrevista personal realizada por Marcos Montes Welch.
- Beccacece, H. (2020, feb.). Testimonio personal, conversación con Marcos Montes Welch.
- Berjman, S. (2007). *La victoria de los jardines. El paisaje en Victoria Ocampo*. Buenos Aires: Papers Editores.
- Cajiao Salas, T. (1973). Balance de la temporada teatral bonaerense 1972. *Latin American Theatre Review*, 71-86.
- Corrado, O. (2007). Victoria Ocampo y la música: una experiencia social y estética de la modernidad. *Revista Musical Chilena*, LXI, 208, 37-68.
- Cruz, J. (2020, feb.). Entrevista personal telefónica realizada por Marcos Montes Welch.
- Diz, T. (2016). Todo lo que sigue es sencillamente estupendo. Escritoras en las cartas de Ezequiel Martínez Estrada a Victoria Ocampo. *Orbis Tertius*, 32, 24. Recuperado el 2 de nov. de 2021, desde: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTe018>
- Encyclopaedia Britannica. Son et lumière*. Disponible en línea, en: <https://www.britannica.com/art/son-et-lumiere>.
- Gallina, M. (2016). *Los caminos de Alfredo Alcón*. Buenos Aires: Prosa Editores.
- Hermes Villordo, O. (1993). *El Grupo SUR: una biografía colectiva*. Buenos Aires: Planeta.
- Lojo, M. R. (2013). *Las libres del Sur: una novela sobre Victoria Ocampo*. Buenos Aires: Penguin Random House.
- López, L. (2006). *Los discursos sobre el teatro y su función crítica*. Tesis de doctorado, 87-97. Disponible en línea, en: http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/2804/uba_ffyl_r_2006_8
- Meyer, D. (2000). *Victoria Ocampo and Alfonso Reyes: Ulysses's Malady*. *Studies in 20th Century Literature* 24, 2, 307-324.
- Montequin, E. (2020, abr.). Entrevista telefónica realizada por Marcos Montes Welch.
- Ocampo, V. (1935). *Supremacía del alma y de la sangre*. Buenos Aires: Editorial Sur.
- Ocampo, V. (1959). *Habla el algarrobo*. Buenos Aires: Editorial Sur.
- Ocampo, V. (1982). *La laguna de los nenúfares*. 2.^a ed. Buenos Aires: Editorial Sur.
- Ocampo, V. (2000). *Testimonios, serie sexta a décima*. Selección, prólogo y notas de Eduardo Paz Leston. Buenos Aires: Sudamericana.
- Paz Leston, E. (2015). *Victoria Ocampo va al cine*. Buenos Aires: Librería.
- Paz Leston, E. (2019, ago. 7). Victoria Ocampo y Albert Camus: una amistad amenazada por la enfermedad y el peronismo. *Infobae*. Disponible en línea, en: <https://www.infobae.com/grandes-libros/2019/08/07/victoria-ocampo-y-albert-camus-una-amistad-amenazada-por-la-enfermedad-y-el-peronismo/>
- Paz Leston, E. (2020, feb.). Entrevista telefónica realizada por Marcos Montes Welch.
- Pelletieri, O. (ed.). (2001). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- Prieto, M. (2011). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Penguin Random House.
- Prieto, A. (2016). *Literatura y subdesarrollo. Notas para un análisis de la literatura argentina*. Buenos Aires: Eudeba.
- Ruiz Guiñazú, M. (2010). *Secretos de familia*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Schultz de Mantovani, F. (1979). *Victoria Ocampo*. Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas.

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

NOTAS

- * Doctorando en letras por la Universidad del Salvador (USAL). Actor, dramaturgo y magíster en Lexicografía Hispánica por la Real Academia Española y la Universidad de León. Correo electrónico: marcosmonteswelch@gmail.com
- [1] En el teatro Odeón; tuvo una reposición al año siguiente.
- [2] Creada en 1910. Allí Victoria era frecuente animadora y gestora de conciertos.
- [3] Funcionó en la calle Florida entre 1924 y 1942.
- [4] Por entonces en el pico de su fama, en la esquina de Corrientes y Paraná.
- [5] Será realizado en 1970 y aun, en 1972, se consignará una reposición en el mes de diciembre (Cajiao Salas, 1973, p. 76).