

Victoria Ocampo y la música: una experiencia social y estética de la modernidad

Victoria Ocampo and Music: a social and aesthetic experience of modernism

por

Omar Corrado

Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de Rosario,

Universidad Católica Argentina

ocorrado@arnet.com.ar

La música constituyó un núcleo sustancial de la experiencia estética de Victoria Ocampo (Buenos Aires, 1890-1979). Su sensibilidad musical se expandió desde el ámbito del goce privado hacia el escenario social donde desplegó una intensa acción en la gestión institucional y el mecenazgo, en la interpretación como recitante, en la escritura, en la edición –en *Sur*, revista y editorial. Sus mayores esfuerzos estuvieron dirigidos a la promoción, desde mediados de la década de 1920, de la modernidad en sus distintas manifestaciones, incluida la música, en Buenos Aires, para lo cual contó con el concurso de sus amigos personales Ernest Ansermet e Igor Stravinsky, así como de compositores locales como Juan José Castro.

Palabras clave: Victoria Ocampo, modernidad, música argentina, mecenazgos, *Sur*.

Music was central to the aesthetic experience of Victoria Ocampo (Buenos Aires, 1890-1979). Her musical sensitivity moved beyond the private space of enjoyment into the social scene, where she developed an intense activity as patroness, player (narrator), writer and editor of Sur, which was both a literary review and a publishing house. Starting, beginning in the mid-1920's, her main concern was the promotion of modernism in Buenos Aires. Her musical collaborators in this endeavour were her friends Ernest Ansermet, Igor Stravinsky, and Juan José Castro, the Argentinian composer and conductor.

Key words: Victoria Ocampo, Modernity, Argentina music, patron.

1. MODELOS DE MECENAS Y LIBRERAS

No disponemos de un término único para caracterizar las múltiples formas que adopta la acción destinada a facilitar y promover actividades musicales en sus distintas vertientes. En el contexto porteño de mediados de la década del 20, en esta tarca encontramos a un grupo de mujeres que actúa en la Sociedad Cultural Diapasón, de la que participa Victoria Ocampo¹. Cumplió esta Sociedad un papel

¹Valentí Ferro 1992: 51.

relevante en el establecimiento y consolidación de la vida musical local de la época, y en particular, en el apoyo de las tendencias modernistas, en simultaneidad con otras, como Amigos del Arte, fundada por Elena Sansinena de Elizalde. Se verifica así una conducta recurrente en el mecenazgo femenino del siglo XX expuesta por Locke y Barr: el apoyo a las fuerzas artísticas renovadoras, probablemente porque "la vanguardia proveía un foro en el cual las mujeres podían ejercer una influencia productiva, opuesta a la mayoría de la corriente principal de las instituciones, tendientes a ser dominadas por mecenas y directores masculinos"². Michel Faure constata preferencias similares en la aristocracia francesa de la primera posguerra³.

Para Victoria, es éste el comienzo de una actividad en la que se compromete de distintos modos. Sin desconocer la existencia de otras mujeres porteñas, contemporáneas y probablemente anteriores, empeñadas en estas empresas, que pudieron funcionar como modelos o estímulos para su actividad, no podemos soslayar la fascinación que seguramente ejercieron sobre ella las mecenas europeas más relevantes de su tiempo, como la Princesa de Polignac y la Condesa de Noailles, y tal vez, en menor medida, la estadounidense Elizabeth Sprague Coolidge.

No hay, hasta donde sabemos, menciones a Winaretta Singer, Princesa de Polignac, en los escritos publicados de Victoria. Ignoramos si alguna vez se encontraron. Pero ella conoció en detalle⁴ su centralidad en la promoción de la modernidad musical francesa desde la posguerra. Sus afinidades electivas fueron paralelas. Habían compartido, sin saberlo, el estreno de *La consagración de la primavera* en 1913, y antes, cada una en su ciudad, el entusiasmo por los *Ballets Russes* de Diaghilev. Agasajaron a sus respectivos invitados con repertorios similares: un cuarteto de Borodin acompaña tanto la visita de un embajador inglés en París como la de Tagore en la quinta de San Isidro, tocado por el cuarteto de los hermanos Castro⁵. La familiaridad de Winaretta con el presidente Poincaré, a cuya mujer convence para que apoye la actividad musical, se corresponde con el que Victoria tiene con Marcelo T. de Alvear y su esposa, la cantante Regina Paccini, a quienes recurre para el sostén de sus proyectos⁶. Frecuentan la misma constelación artística e intelectual del París de la época. Una de ellas se articula en torno de la librería *Les amis du livre*, lugar obligado en las estancias parisinas de Ocampo⁷, donde los reúne su propietaria, Adrienne Monnier. No sólo de la literatura más reciente pueden proveerse sus clientes: también de libros musicológicos, libretos y partituras, entre ellas, las de Stravinsky y de Satie⁸. Allí se estrena precisamente *Socrate*,

²Locke y Barr 1997: 38. Todas las traducciones son del autor.

³Faure 1997: 143.

⁴Ocampo se refiere a Polignac en carta a Stravinsky del 23/6/1936. Paul Sacher Stiftung (Basilea), Colección Stravinsky (en adelante PSS, Col. S.) Box 34/I.

⁵Los datos sobre Polignac, salvo indicación contraria, provienen de Cossart 1978.

⁶Polignac adhería, según Fulcher, al "progresivismo artístico de la derecha liberal" (Fulcher 1999: 167). Ocampo, con todas las diferencias de contexto, no es ajena a esa definición.

⁷Cf. su nota dedicada a Monnier en Ocampo 1957: 103-104. Hay correspondencia inédita entre ambas.

⁸Robert 1999: 115. Según esta fuente, Linossier habría comprado allí en 1920 las partituras del *Rag-time* de Stravinsky y de *Socrate* de Satie, además de libros de Laloy y Lavignac.

encargo de Polignac a Satie, puestos en contacto por Jane Bathori, cantante que residirá en Buenos Aires y constituirá una intérprete clave de la música contemporánea promovida por Victoria y su grupo. A ese concierto asisten nombres recurrentes luego en *Sur* y su grupo: Gide, Valéry, Claudel, Cocteau, Stravinsky. Bathori establece una temprana relación con Cocteau y los compositores del Grupo de los Seis, familiares a Winaretta desde 1920. Monnier administra en 1924 la revista *Commerce*, creada por la Princesa Bassiano, editada por Valéry, Valéry Larbaud y Léon Paul Fargue —escritores en fluido contacto con Ricardo Güiraldes⁹. Desde 1920, Paul Valéry, se convierte en una figura habitual en las reuniones de los Polignac, como asimismo Eugenia Errázuriz, Ravel o Vita Sackville West, todos conocidos y/o frecuentados por Victoria¹⁰. Y existe otro vínculo, fundamental: Stravinsky, figura clave en el canon modernista de Victoria. A él le encarga Polignac *Renard* (1916); el ruso le dedica también la *Sonata* para piano (1924), estrenada en su salón. A otra participante del círculo, Eugenia Errázuriz, amiga de Ocampo, dedica las *Cinq pièces faciles*, el *Étude pour pianola* (ambas de 1917), el *Rag-time* (1918) y la *Suite N° 2* (1921).

Al mismo círculo pertenece Anna de Noailles¹¹, por la que Victoria profesa una profunda admiración. La visita en 1929¹² y cenan en el departamento parisino de Ocampo junto a Waldo Frank en 1932¹³. La Vicecondesa de Noailles encargó obras a integrantes del Grupo de los Seis, así como a Markévitch, Nabokov y Kurt Weill¹⁴. Participó de la vida musical avanzada en París, y escribió sobre los Ballets Russes y sobre Chopin. Junto a su esposo, confiaron la construcción de su villa a arquitectos y artistas renovadores —Van Doesburg, Mallet-Stevens¹⁵, ideario estético que comparte Victoria para la construcción de su casa de la calle Rufino de Elizalde. Valéry forma parte también de su entorno: con él, integra Noailles la llamada *Pléiade Méridionale* en 1920, compuesta por artistas y escritores de renombre¹⁶. Personajes significativos en la vida de Victoria actúan en los salones de las aristócratas parisinas —como Keyserling en el de Mme Fitz James—, quienes asisten a las conferencias de Bergson en el Collège de France¹⁷ como las porteñas a las de Ortega o Keyserling en Amigos del Arte poco después.

Es posible que Ocampo haya estado al tanto de la actividad que realizaban numerosas damas estadounidenses en la promoción de la música contemporánea, como Elizabeth Sprague Coolidge, Gertrude Vanderbilt Whitney, Alma Morgenthau Wertheim, Blanche Wertherill Walton o Claire Raphael Reis. Esta

⁹Robert 1999: 116.

¹⁰Winaretta frecuente en Gran Bretaña otro personaje admirado por Victoria: Virginia Wolff. Cf. Kahan 2003: 329.

¹¹Quien funda con Polignac en 1931 la Société de Musique de Chambre. En 1928, Polignac participó asimismo del comité fundador de la Orchestre Symphonique de Paris, cuyo director principal fue Ansermet. Coco Chanel (quien vistió a menudo a Ocampo) fue parte del comité (Kahan 2003: 269).

¹²Ocampo 1935: 120.

¹³Ocampo 1967: 185.

¹⁴Faure 1997: 143.

¹⁵Faure 1997: 143.

¹⁶Higonnet-Dugua 1989: 334.

¹⁷Callois 1995: 89-90.

última estaba en relación con Waldo Frank, a través del cual quizás hayan tenido conocimiento mutuo de su acción¹⁸. Entre los compositores auspiciados por Sprague Coolidge y Reis, Stravinsky es, al igual que para Ocampo, figura recurrente. La primera le encargó *Apollon Musagète*¹⁹. El *Octeto*, *La historia del soldado* y *Bodas* aparecen en el repertorio de conciertos auspiciados por ellas²⁰.

Otra característica emparenta las activistas musicales de París: Polignac es estadounidense; Noailles, de padres rumano-griegos (aunque nacida en París); Errázuriz, chilena. Se trata de mujeres de origen "periférico", fortuna considerable, experiencia cosmopolita, interés particular por la música y fuerte inserción en el campo cultural en el que actúan, rasgos compartidos por Victoria.

Estas promotoras de la vida musical enfrentan dificultades similares, debido, entre otros factores, a prejuicios de género vigentes en sus respectivas sociedades, a su pretendida invasión del espacio artístico público y a su apoyo a los movimientos vanguardísticos. Las nobles francesas centran su colaboración en el encargo de obras a compositores de prestigio en los círculos modernizadores y hacen que las mismas se ejecuten en sus residencias privadas, para una audiencia exclusiva y excluyente. Victoria, en cambio, favorece la venida de intérpretes y facilita su estada, apunala instituciones, consigue subsidios, publica artículos musicales en su revista, con el objetivo concreto de instalar la producción y el debate musicales contemporáneos en el espacio público de una modernidad en construcción²¹. Posibilita la relación de los músicos locales con las figuras internacionales de trascendencia, lo que redonda en la formación y actualización de éstos. Para su solaz personal, Victoria reserva la intimidad con los creadores admirados, en San Isidro o en París. Su protagonismo musical visible y consagratorio consistirá en unir su nombre a los de Honegger y Stravinsky, cuando actúe como recitante en los estrenos argentinos de *Le Roi David*, y de *Perséphone*. Como ha sido señalado a propósito de otros mecenazgos femeninos, sorprende que Victoria no se haya interesado especialmente en la promoción de compositoras. En este caso, sus contemporáneas locales —al menos en las primeras décadas del siglo— no militaban en las filas renovadoras a las que ella dirigía su patrocinio.

2. LA GESTIÓN

2.1. Ansermet y la Orquesta de la Asociación del Profesorado Orquestal

Para la vocación musical modernista de Victoria y su proyecto de instalación de la misma en la vida cultural de Buenos Aires, Ernest Ansermet fue la figura

¹⁸Oja 1997: 245. El esposo de Claire Reis anunciaba en *The Seven Arts*, la revista de Waldo Frank editada entre 1916 y 1917. Con la primera esposa de Frank, Reis había iniciado su Walden School (Oja 1997: 258).

¹⁹A través del festival que patrocinaba en la Library of Congress de Washington (Cf. Kirchmeyer 2002: 301).

²⁰Bathori cantó, además, una de las *Chansons Madécasses* de Ravel en un concierto auspiciado por Sprague Coolidge en 1925 (Watkins 1994: 183).

²¹Victoria deseaba, sin embargo, que Stravinsky le dedique una obra que incluyera recitante. En la carta citada en nota 4 le dice que se la encargaría si contara con el dinero necesario.

providencial. Lo conoció en su actuación con los Ballets Russes de Diaghilev en 1917²²; luego, de su sorpresa por los logros de su primera actuación como director de la Orquesta de la Asociación del Profesorado Orquestal (A.P.O.) en 1924. Ante las dificultades que atraviesa la orquesta, decide apoyar la empresa.

Ansermet explica todo esto a Stravinsky, en una carta escrita a bordo (21/9/1924), de regreso a Europa. Le dice que los conciertos tuvieron un éxito creciente, y que conoció un pequeño grupo, "de los nuestros, algunas mujeres que me hicieron pensar mucho en Eugenia Errázuriz [...] junto a las cuales me encontré como en casa -el mismo idioma, los mismos placeres-. Una de ellas devino incluso una amiga íntima [...] cuya influencia ha sido considerable en todos los acontecimientos que se desarrollaron desde entonces [...]. Tanto sus amigos como las personalidades oficiales (el Presidente Alvear entre otros, que me invitaron varias veces) me preguntaron cómo podrían mejorarse, estabilizarse y desarrollarse esos conciertos. Hice un plan. [...] era difícil enseñarles el 'mecenazgo'"²³.

El acceso a los círculos oficiales de decisión que Victoria, en especial, le facilitó, le acarrearía cumplir por otra parte con compromisos sociales ineludibles: "mis últimos días pasaron en banquetes oficiales y otros [...]. Toqué el Finale de *L'oiseau de feu* con la orquesta completa en la iglesia de San Francisco, en una ceremonia nupcial 'chic' a la cual presté graciosamente mi concurso!"²⁴.

La aristocracia porteña había descubierto en la modernidad musical una nueva marca de distinción.

El apoyo a la A.P.O. se hizo efectivo; Ansermet volvió para la temporada de 1925. Victoria acompaña a la institución, que la nombrará Socia Protectora²⁵. *Martín Fierro* se regocija con los logros de la orquesta, dedica la mayor parte de sus notas musicales a Ansermet, así como a los compositores que éste ejecuta, y felicita a Ocampo "porque ha sido el eje principal de este esfuerzo"²⁶. La temporada de 1926 no marcó los progresos que Ansermet esperaba²⁷. Viene esta vez con su esposa y con su hija Anne, quien colabora con su padre en la fila de segundos violines y entabla una amistad estrecha con las jóvenes de la familia Ocampo, cuya casa frecuente, y cuyas costumbres relata en sus memorias²⁸. Señala asimismo la indisciplina de los músicos de la orquesta, que discutían entre ellos durante los ensayos, en los cuales, dice, "me inicié en los secretos de las subastas, que le parecía [a los músicos], junto a las apuestas a las carreras, la mejor manera de ganar dinero"²⁹. El público de los conciertos recibía "con una sed auténtica de música, toda novedad, como así también todos los clásicos [...]. El hemiciclo, que comprendía los palcos y balcones brillaba, literalmente. Pielés y joyas se superaban"³⁰.

²²Ocampo 1971: 199.

²³Tappolet 1991: 101.

²⁴Tappolet 1991: 100-101.

²⁵Ocampo 1971: 216-217.

²⁶*Martín Fierro*. Buenos Aires, 19 de julio 1925, p. 135. Utilizamos la edición facsimilar publicada por el Fondo Nacional de las Artes, 1995.

²⁷Carta a Stravinsky, a bordo, 21 de septiembre de 1926, en Tappolet 1991: 122-123.

²⁸Ansermet 1983, capítulo "Buenos Aires", pp. 69-75.

²⁹Ansermet 1983: 71.

³⁰Ansermet 1983: 71.

Las condiciones mejoran en 1927, gracias a nuevas subvenciones, “a la(s) que se añadía el dinero que yo recolectaba mendigando a unos y a otros”³¹. Sin embargo, las autoridades de la A.P.O deciden prescindir de la participación de Ansermet y contratan a Henry Hadley, director de la orquesta de Nueva York. “La mayoría de los miembros de la institución no querían que ‘las polleras’ pretendieran influir en la organización de los programas ni en la elección del director [...]. Indignada, dolida, le participé a la A.P.O que renunciaba al título de Socia Protectora con que me condecoraron... Por lo visto, ya no necesitaban de Ansermet ni de mí”³².

Para no perder la participación de Ansermet en la vida musical de Buenos Aires, se redoblan los esfuerzos privados: “Con este fin nos reunimos algunos amigos y dimos el dinero necesario”³³. Así, gracias al concurso de la orquesta y coros de la Sociedad Cultural de Concierdos, Ansermet dirigirá sus recitales en el Grand Splendid. A través de la polémica establecida entre las revistas culturales de la época, es posible inferir que los conflictos gremiales y los posicionamientos ideológicos jugaron un papel importante en la decisión de no contratar a Ansermet. En un artículo de *Martín Fierro*³⁴, firmado con las iniciales E.M., se critica incisivamente a Hadley y se ataca a los gremialistas de la A.P.O, a la vez que se celebra el regreso del suizo para dirigir obras de cámara. En una carta abierta a Evar Méndez, director de dicha publicación, Salas Subirats ironiza desde la revista socialista *Claridad* sobre la posibilidad de que las iniciales sean las de un colaborador: “Estoy seguro que entre su colaborador y Ud. no hay de común más que las iniciales, que así como E.M. bien podían haber sido otras. Pongamos por caso V.O.”³⁵. *Claridad* apoya la acción gremial de los músicos de la A.P.O, y celebra la actuación de Hadley en su debut: “preferimos siempre un músico serio, enérgico, como Hadley, a otros que en sus gustos e interpretaciones acusan cierta feminidad de carácter o influencias femeninas”³⁶.

Por cierto, la relación con Ansermet proseguirá más allá de las vicisitudes de estas temporadas de concierto y de estas instituciones. Importa subrayar que en estos años de los que nos ocupamos, la acción del director suizo fue decisiva para la formación de una generación de jóvenes compositores locales que accedieron, gracias a él, no sólo a interpretaciones orquestales magistrales, sino también, y sobre todo, al conocimiento del repertorio más reciente, de algunas direcciones estéticas de la más estricta actualidad, en un medio musical resistente a los cambios. Además de Debussy, muy presente en sus programas, los autores seleccionados por Ansermet fueron aquellos adscritos en su mayoría a las tendencias politonales y polirrítmicas que caracterizaron las estéticas neoclásicas europeas “latinas” de los años 20: Honegger, Ravel, Malipiero, Pizzetti, Casella, Falla, Stravinsky. Es a partir de estos nombres que Victoria construye su canon musical.

³¹Ocampo 1971: 216.

³²Ocampo 1971: 217-218.

³³“Carta a Igor Strawinsky”, en Strawinsky 1935: 13.

³⁴*Martín Fierro*, Buenos Aires, N° 42, junio-julio 1927, p. 355.

³⁵*Claridad*, Buenos Aires, N° 141, 30 de agosto de 1927, snp.

³⁶*Claridad*, Buenos Aires, N° 137, junio de 1927, sup.

Stravinsky constituyó sin duda la figura central: Ansermet ejecuta desde sus clásicos de la época rusa hasta sus composiciones paradigmáticas de la posguerra. Junto a ellos, dirigirá Bach, Haydn, Vivaldi, Monteverdi, señalando de este modo vínculos entre la modernidad y el pasado no inmediato que el neoclasicismo venía a actualizar³⁷. Ellos marcarán de manera decisiva las orientaciones compositivas de los músicos argentinos que formarán en 1929 el Grupo Renovación: Juan José y José María Castro, Juan Carlos Paz, Honorio Siccardi y Jacobo Ficher, en sus comienzos, algunas de cuyas obras estrena el mismo Ansermet. A él debe Victoria su amistad con los hermanos Castro: "en cuanto los vio actuar, en la Asociación del Profesorado Orquestal [...] supo valorarlos y quiso que yo los conociera"³⁸. Estos permanecerán ligados a Victoria durante toda la vida; otros, acompañarán selectivamente su actividad en diferentes momentos.

2.2. "Vanguardistas" en el Colón³⁹

El 25 de febrero de 1933, el Intendente Municipal de Buenos Aires nombra "en comisión, miembros honorarios del Directorio del Teatro Colón por el término de un año, a la señora Victoria Ocampo y señores Constantino Gaito y Alberto Prebisch"⁴⁰. El 4 de marzo⁴¹ se elige el Director General, Juan José Castro⁴². El nombramiento de estos conocidos intelectuales y artistas provenientes del campo de la modernidad en un espacio simbólico de tal significación, dominado hasta entonces por funcionarios y representantes de las instituciones musicales más conservadoras, se debe al proyecto general de la intendencia de Mariano de Vedia y Mitre, abogado, historiador, traductor y profesor universitario prestigioso. Lo unen a los flamantes directores del Colón la identidad de clase con Victoria y su intervención en los círculos artísticos y culturales de los 20, de los que participa también Héctor Basaldúa designado Director escenógrafo del Colón.

La apuesta por este directorio es considerable. La mayor parte de la gran prensa se limita los primeros días a dar la información. Sin embargo, los socialistas de *La vanguardia* opinan que sus miembros son "aficionados más o menos conocidos en ciertos círculos —donde no se ahonda demasiado la preparación de cada uno y donde una postura 'esnobista' basta para afirmar un prestigio—"⁴³. *El Mundo*, en cambio, considera "oportuno recordar la profunda versación de la señora Ocampo en materia musical [...]. En el mundo musical europeo [...] es estimada y sus escritos acogidos con todo respeto"⁴⁴.

En el mismo diario, Victoria anuncia sus proyectos renovadores: "las óperas de mayor atracción no serán excluidas. Esto no significa que renunciemos a intro-

³⁷Cf. Vinay 1987.

³⁸Ocampo 1971: 251.

³⁹Una versión desarrollada de esta sección en Corrado 2004.

⁴⁰*Boletín Municipal de la Ciudad de Buenos Aires* (en adelante *BM*), N° 3203, 3 de marzo de 1933, p. 170.

⁴¹*La Prensa*, Buenos Aires, 4/3/1933, p. 15; *La Nación*, Buenos Aires, y *El Mundo*, Buenos Aires, 5/3/1933, pp. 10 y 8 respectivamente.

⁴²Acta de reuniones del Directorio del Teatro Colón, N° 2, en *BM*, N° 3256, 25 de abril de 1933, p. 810.

⁴³*La Vanguardia*, Buenos Aires, 19/3/1933, p. 5.

⁴⁴*El Mundo*, Buenos Aires, 20/3/1933, p. 14.

ducir en esas óperas archiconocidas, modificaciones escénicas que las alejen un poco del ridículo círculo de convencionalismos que han tejido la rutina y los intérpretes carentes de sentido artístico [...]. Haría conocer lo mejor que se produce actualmente en música sinfónica; pondría en escena "Las noticias del día", la célebre ópera de Hindemith; "Orfeo" de Monteverdi; traería a Serge Lifar y sus compañeros habituales para animar "Apollon" de Stravinsky y otros ballets modernos [...]. Desgraciadamente, de todas esas bellas ilusiones probablemente no se realizarán sino dos: el estreno de la ópera "Wozzeck" de Alban Berg, y la visita de Igor Stravinsky"⁴⁵.

Dada la inminencia del comienzo de la temporada, y sin ninguna previsión de las autoridades anteriores, el directorio se lanza inmediatamente a la tarea de conseguir artistas y armar el programa. Al mismo tiempo, toma decisiones sobre innumerables aspectos del funcionamiento del teatro: contratación de *régisseurs*, reglamentación administrativa, concursos internos, mejoras edilicias, relaciones institucionales y gremiales, concurso de obras argentinas. En referencia a este último punto, muy sensible para el frente musical interno, se designa como miembros del jurado en el concurso de obras de autores locales que deben estrenarse en el año a una mayoría perteneciente al progresista Grupo Renovación, y los restantes a los provenientes de la Sociedad Nacional de Música y el Conservatorio Nacional. La tensión entre estos dos sectores del campo musical del momento conforma una trama que articula parte de los conflictos de la gestión.

La temporada queda finalmente definida con obras de Verdi, Puccini, Bellini, Giordano, Mascagni, Beethoven, Wagner, Richard Strauss, Mussorgsky, Falla, Respighi, Marinuzzi, Humperdinck y Pizzetti. Las estrellas del canto fueron, entre otras, Clauda Muzio, Gilda Dalla Rizza, Beniamino Gigli y Lauritz Melchior. Entre los principales ballets figuraron *Silfides* y *El amor brujo*. Hubo recitales exitosos, como el de Antonia Mercé "La Argentina", y un concierto sinfónico dedicado a Wagner. En la temporada de primavera se destacaron los conciertos de Ansermet, así como los de Fritz Busch, centrados en el gran repertorio alemán⁴⁶.

Por otra parte, desde abril el Administrador General comienza a informar sobre el delicado estado de ejecución presupuestaria⁴⁷, que se agrava constantemente y complica la continuidad de la temporada, lo que ofrece un flanco muy vulnerable para la oposición. Se suman las manifestaciones de Castro sobre la inclusión de óperas argentinas en la temporada oficial, para lo cual, sostiene, éstas deberán exhibir una calidad y valor superior a las extranjeras. Esto suscita el envío de una nota conjunta de la Sociedad Nacional de Música, la Asociación Wagneriana, la Asociación Filarmónica Argentina y la Asociación Argentina de Música de Cámara al Intendente, solicitando se cumpla el decreto que establece la obligación de representar tres óperas argentinas en cada temporada⁴⁸.

⁴⁵Ninguna de las dos se lleva a cabo en ese momento: tendrán lugar en 1952 y 1936, respectivamente.

⁴⁶La temporada puede seguirse sin dificultad en la prensa del momento, así como en Caamaño 1969: 203-209.

⁴⁷BM, N° 3285, 24 de mayo, 1933, p. 1028.

⁴⁸La comenta *La Nación*, Buenos Aires, 27/4/1933, p. 10. Se transcribe en BM, N° 3302, 10 de junio, 1933, pp. 1153-1154.

Castro reafirma y fundamenta su posición sobre las óperas argentinas incluso al final de la gestión, en un informe al Directorio: "Debo hacer constar también que, en la gran mayoría de los casos, las obras que han resultado premiadas y se han estrenado en el Colón, no denotaban en sus autores el mínimo de conocimientos técnicos exigibles [*sic.*] para merecer tal distinción, y su elección sólo puede atribuirse a una falta de responsabilidad de parte de los jurados verdaderamente inexplicable"⁴⁹. Con escasas excepciones, los compositores argentinos cuyas óperas había estrenado el Colón provenían del campo de las estéticas promovidas desde el Conservatorio y la Sociedad Nacional de Música: el nacionalismo musical, mayoritariamente, y las formas académicas intemporales, "clásicas".

Como consecuencia de las múltiples presiones y las dificultades para sostener la gestión desde el gobierno municipal frente a la oposición en el Concejo, Ocampo, Prebisch y González presentan su renuncia el 8 de agosto⁵⁰. Es aceptada por Vedia y Mitre, quien rescinde el contrato de Castro y nombra a Athos Palma –presidente de la Sociedad Nacional de Música, miembro del Directorio del Colón el año anterior y luego Director General en 1936⁵¹–.

Numerosos sectores se regocijan con la medida y se ensañan con los renunciantes: "cientos de miles derrochados [...], –una verdadera calaverada de patota– por cuatro aristócratas del apellido o del talento [...]. Los Directores del Colón en fuga son estrictos entes de clase: doña Victoria Ocampo, aristócrata, y el señor Alberto Prebisch, vanguardista, los definen con nitidez"⁵². En el mismo diario *Crítica*, Juan Carlos Paz comenta el concierto sinfónico dirigido por Busch en homenaje al cincuentenario de la muerte de Wagner, realizado la víspera de la renuncia del Directorio, que incluyó una conferencia del Intendente Mariano de Vedia y Mitre sobre el compositor alemán, publicada poco después. Refiriéndose a *Los maestros cantores de Nuremberg*, que se interpreta ese día, Paz sostiene que en esa ópera, éstos representan a los académicos, "como si dijéramos una especie de 'Schola Cantorum' de París, o de Conservatorio Nacional de Buenos Aires"⁵³. Un anónimo periodista –seguramente el mismo Paz– se referirá poco después a "esa cofradía de maestros cantores que se llama Sociedad Nacional de Música"⁵⁴. A todo esto, Ansermet llega a Buenos Aires en los días previos a la renuncia del Directorio, y desarrolla todo su programa bajo la nueva gestión. De regreso a Ginebra, le escribirá a Stravinsky sobre el buen resultado de los conciertos con sus obras, a pesar de que "la atmósfera estaba convulsionada por guerras de clanes que obligaron a Victoria Ocampo a dimitir del Teatro Colón, lo que me dejó en manos de gente que me deseaba todo menos el bien"⁵⁵.

En síntesis: el directorio presidido por Victoria Ocampo cae, en principio, por los problemas financieros que acarrecó una gestión económica ineficiente,

⁴⁹ *BM*, N° 3392, 8 de setiembre, 1933, p.1800.

⁵⁰ Publicada en el *BM*, N° 3392, 8 de setiembre, 1933, p.1801.

⁵¹ Suárez Urtubey 1969: 73-92.

⁵² *Crítica*, Buenos Aires, 12/8/1933, p. 4.

⁵³ *Crítica*, Buenos Aires, 8/8/1933, p. 16.

⁵⁴ *Crítica*, Buenos Aires, 19/8/1933, p. 21.

⁵⁵ Carta de Ansermet a Stravinsky, Ginebra, 30/12/1933, en *Tappolet* 1992: 40.

agravada por la falta de auspiciantes que Ocampo contaba conseguir para patrocinar parte de los costos, como en otros emprendimientos suyos anteriores. La fama vanguardística del directorio no se tradujo en una programación que escandalizara al público del teatro, ni en los títulos, ni en los artistas, ni en las puestas. Las razones del fin brusco de esta gestión deben buscarse entonces fuera de este ámbito: por un lado, en las tensiones de un campo musical fracturado desde fines de la década del 20, en el cual los grupos renovadores disputan su hegemonía a los más antiguos que se batían por mantener el control de la vida musical institucional; por otro, en el debate estético que ya había encuadrado a los nuevos actores sociales, desde la década anterior, en categorías polémicas como la de "vanguardistas", enfrentados en simultaneidad a las estéticas consagradas por la academia y a las de las influyentes vanguardias del arte social; y finalmente, en el mapa ideológico crecientemente conflictivo del momento. En efecto, una mujer, perteneciente a una familia de la oligarquía, pero a su vez promotora de un proyecto artístico moderno para el medio, no encajaba en los cánones de las derechas de su clase, con los cuales, sin embargo, las izquierdas la identificaban sin matices. Ambas, además, coincidían en su misoginia. Previsiblemente, estos factores contribuyeron para que sus opciones intelectuales y estéticas fueran calificadas desde distintos frentes de elitistas, superficiales y *snoobs*.

3. DE LA PLATEA AL ESCENARIO

3.1. *Le Roi David*

Ansermet escribe en *Martín Fierro* sus impresiones sobre la preparación e interpretación de *Le Roi David* de Honegger, estrenado en Buenos Aires el 29 de agosto de 1925, con Ocampo como recitante. Afirma que ésta "hizo del papel de 'relator' una verdadera creación", penetrando "hondamente en la inteligencia de su papel. Servida a la vez por una voz dulce y penetrante y por una dicción sin defectos, supo sacrificar 'el efecto' para destacar la fuerza más persuasiva del 'acento'"⁵⁶.

La prensa dedica considerable espacio al estreno de la obra, con comentarios detallados y admirativos, y algunos renglones a la actuación de la recitante: "La Sra. Victoria Ocampo dijo la parte del recitante con noble dicción y acento admirable de pureza y perfección"⁵⁷. *Crítica* considera "una nota gratísima, el arte con que supo decir sus palabras 'el recitalista': la señora Victoria Ocampo, de perfecta y artística dicción"⁵⁸. *Nosotros*, en cambio, elogia a los solistas pero ignora la actuación de Ocampo, aunque comenta el papel del recitante⁵⁹. *Claridad* hablará, mucho después, del público que asistió a la "brillante reunión social que tuvo lugar con motivo de la audición de 'Roi David'"⁶⁰.

⁵⁶ *Martín Fierro*, Buenos Aires, 22 de septiembre, 1925, p. 155.

⁵⁷ *La Nación*, Buenos Aires, 30/8/1925, p. 6.

⁵⁸ *Crítica*, Buenos Aires, 30/8/1925, p. 11, artículo de Luis Góngora.

⁵⁹ *Nosotros*, Buenos Aires, N° 196, septiembre, 1925, pp. 87-92, artículo de Conrado E. Eggers

Lecour.

⁶⁰ *Claridad*, Buenos Aires, N° 1, julio, 1926. snp.

La obra se repone en la temporada siguiente, con los mismos intérpretes, en concierto de homenaje a Ansermet, el 28 de agosto de 1926. Los comentarios de la prensa son coincidentes: "en la parte recitada se admiró, de nuevo, el acento noble y emocionado, la dicción purísima de la Sra. Victoria Ocampo"⁶¹. Esta "lució una dicción francesa perfecta y expresiva"⁶², "intensamente dramática en la parte de la invocación"⁶³.

La unanimidad de los críticos sobre esta obra contrasta con lo ocurrido con otras de Honegger en esos años, como el *Concertino* para piano y orquesta, estrenado por Ansermet en 1926, que "obtuvo el homenaje de la silbatina por parte de los pasatistas", según *Martín Fierro*⁶⁴. En la ocasión, "el público se rió continuamente durante la primera audición", y al final "demostró con gritos y silbidos su hostilidad"⁶⁵. *Pacific 231*, del mismo Honegger, había generado asimismo reacciones similares en su primera audición porteña en 1925. Dos años después del estreno de *Le Roi David*, Leonidas Barletta, en un tenso intercambio público de opiniones con Juan Carlos Paz, afirma: "Que Ansermet se deje influenciar por las mujeres lo evidencia el hecho de que son sus admiradoras, con Victoria Ocampo a la cabeza, las que costean la temporada para mujeres y maricas que va a dirigir en un cine-teatro de la aristocracia [...]. Y mientras Victoria Ocampo, envolviendo su elegante silueta en un vestido de 'chifon' rojo con 'drapeados' y franjas 'aigrettes' sobre 'lamé' plateado aplicados con 'estrás', recite con voz llena de exquisitas inflexiones los parlamentos de 'Roi David' bajo la batuta paternal del maestro de las barbas floridas, desfallecerán en sus butacas las neuróticas niñas"⁶⁶.

Una vez más, *Claridad* ataca en Victoria a la clase a que pertenece, despliega un discurso misógino muy difundido en la época, a la vez que fustiga la introducción de la modernidad, que considera reñida con el programa de arte social que preconiza la izquierda.

Para Victoria fue ésta una ocasión extraordinaria para 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 de narrador requiere aquí sólo 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 consagratorio 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. Apoyada en su confianza en Ansermet, Victoria se pone al servicio de la música de un compositor que está en el ojo de la tormenta. Importa señalar que el verdadero protagonismo artístico de Victoria en el campo de la modernidad comienza precisamente aquí,

⁶¹ *La Nación*, Buenos Aires, 29/8/1926, p. 9.

⁶² *La Prensa*, Buenos Aires, 29/8/1926, p. 13.

⁶³ *La Época*, Buenos Aires, 29/8/1926, p. 18.

⁶⁴ *Martín Fierro*, Buenos Aires, N° 30-31, julio 1926, p. 220, artículo firmado J.F. (Jacobo Fijman).

⁶⁵ *Martín Fierro*, Buenos Aires, N° 30-31, julio 1926, p. 237.

⁶⁶ *Claridad*, Buenos Aires, N° 138, 10/7/1927, sup.

y en el ámbito musical. En efecto, tanto sus intervenciones anteriores como recitante como sus escritos se mantenían en el plano de las convenciones académicas estético-sociales de su clase en el momento, criticadas con frecuencia por la oposición⁶⁷.

3.2. *Perséphone*

Lo que no pudo cumplirse durante el directorio de Ocampo en el Colón se llevó a cabo tres años después: la visita de Igor Stravinsky a Buenos Aires, y el estreno local de *Perséphone*, una de sus últimas obras, con la participación de Victoria como protagonista. Fue una sola función, en el Teatro Colón, bajo la dirección del compositor, el 17 de mayo de 1936⁶⁸.

Victoria conoce a Stravinsky en 1932, cuando éste la visita en su departamento parisino, con Ansermet. En 1934 la escritora argentina asiste a una versión de concierto de esa obra en Londres, dirigida por Stravinsky, con Ida Rubinstein como recitante⁶⁹. Allí Stravinsky le comenta la posibilidad de visitar la Argentina, y de estrenar *Perséphone* en Buenos Aires, con Victoria en ese papel. Los trámites se inician en diciembre de 1935⁷⁰. Probablemente ante la insistencia de Stravinsky, en enero, Palma, Director del Colón –que, recordemos, reemplazara a Victoria en esa función en 1933–, acepta la intervención de Ocampo en lugar de Rubinstein⁷¹, aunque nadie se lo comunica: “El silencio de los señores directores demostraba a las claras que no tenían intención de aceptarme como intérprete”⁷², dice la escritora. Recién el 4 de abril, el diario *La Argentina* anuncia que el Directorio del Colón ha invitado a la Sra. Victoria Ocampo.

⁶⁷De hecho, *Claridad* comenta en 1927 que Victoria Ocampo “escribió una pieza que se titula: ‘La laguna de los nenúfares’. ¡Coqueta, remononal! ¿Estas son las novedades que los intelectuales piensan traer al teatro nacional? ¿La laguna de los nenúfares? ¿Hay poco floripondio ya que se quiere traer más todavía?... ¿Es que la señora Ocampo ignora que vivimos en el siglo XX? ¿Que Rubén Darío ha muerto y con él ha muerto el merengue literario?” *Claridad*, Buenos Aires, N° 130, febrero 1927, snp. En *Adán Buenosayres*, novela que Leopoldo Marechal comienza a escribir en París en los primeros años 30 y que recrea a distintos personajes de la vanguardia porteña de la década anterior en la que el mismo escritor intervino, se alude, sin nombrarla, a Victoria, en el grupo de las “Ultras”. Se las enjuicia por distintas razones: “Diga la acusada si es verdad que, regresando luego al país, se obstinó en la tarea ridícula, peligrosa y afortunadamente inútil de refinar a los peones de su estancia, obligándolos a escuchar conciertos de Honegger, novelas de Lawrence, páginas de Gide y lecciones de Freud”. Marechal 1990: 515-516.

⁶⁸Victoria relata su experiencia, en particular, en Ocampo 1971: 229-233 y Ocampo 1977: 242-251. Salvo indicación contraria, las informaciones consignadas aquí provienen de estas fuentes.

⁶⁹En ese viaje, en el verano de 1934, Victoria pone en contacto a Stravinsky con Aldous Huxley; ambos mantendrán un fluido contacto una década después en Los Ángeles. Cf. Craft 1994: 236. *Perséphone* se había pre-estrenado en una audición privada en casa de la Princesa de Polignac (Kirchmeyer, 2002: 355).

⁷⁰El 14/12/1935 Stravinsky le comunica a Ocampo que le propusieron cinco conciertos en Argentina. Ocampo continúa los trámites ante Palma (carta a Stravinsky, 24/12/1935); éste le escribe al compositor el 25/12/1935, proponiendo a Ida Rubinstein, PSS, Col. 5, Box 34/1.

⁷¹Carta a Stravinsky, 7/1/1936, PSS, Col. 5, Box 34/I. Se prevén dos audiciones de *Perséphone*, aunque sólo se realizará una.

⁷²Ocampo 1977: 246.

Con rencor y orgullo, ella escribirá luego: "resultaba que una argentina, elegida por uno de los más célebres compositores de todos los tiempos para interpretar su obra; una argentina ex alumna de Marguerite Moreno (a quien nadie superó en el arte de *decir*), aprobada por Jacques Copeau (*Le Vieux Colombier*) y por Louis Jouvet, se veía *reprobada* por sus compatriotas, sin razón valedera"⁷³. A diferencia de lo que ocurre en *Le Roi David*, aquí el recitado requiere una sincronía exigente con el dispositivo instrumental y vocal. Por ello, Ocampo estudia obsesivamente la partitura con Dante Amicarelli, pianista activo en los conciertos del Grupo Renovación. La apretada y exhaustiva agenda musical de Stravinsky hace que haya dedicado escasos ensayos a *Perséphone*: con la orquesta los dos días previos al concierto, 15 y 16 de mayo, y con los solistas ese mismo día⁷⁴, además de algunos con Stravinsky al piano, en la quinta de San Isidro, donde éste se aloja junto a su hijo Soulima. Angélica Ocampo asistió a los ensayos, y Victoria traslada sus opiniones al compositor, referidas a la intensidad de la orquesta, que cubre por momentos la voz, y al *tempo*⁷⁵.

Stravinsky regaló a Victoria el manuscrito de la obra, que se encuentra en la colección Lehmann de Nueva York⁷⁶. La dedicatoria dice: "Le doy este manuscrito, mi querida y gran Victoria, en recuerdo de las alegrías que le debo a Ud. (*Perséphone*) y a su espléndido talento (que me fue revelado por su inolvidable recitado-canto de la diosa de la primavera) y guarde también este manuscrito en recuerdo del profundo agradecimiento de Su Strawinsky. Buenos Aires-Río de Janeiro, mayo-junio 1936". En la partitura usada por Victoria el compositor consigna: "A mi querida gran Victoria. Recuerdo emocionado de su inolvidable recitado durante la ejecución de *Perséphone*, ayer, en el Colón. Su fiel amigo Igor Strawinsky. 18 de mayo 1936"⁷⁷.

La prensa divide sus opiniones con respecto al desempeño de la recitante. Los sectores ligados de distintas maneras a la izquierda son implacables: *Crítica* opina que "echó a perder su bella parte con un énfasis y una monotonía abrumadores"⁷⁸. *La vanguardia* considera que la misma "dio excesivo énfasis a su parte"⁷⁹. Por su parte, el *Giornale d'Italia* afirma que esa obra requiere de intérpretes excepcionales, y concluye no sin cierta ironía: "En París, fue la Rubinstein quien

⁷³Ocampo 1977: 246-247. Copeau fue responsable de la puesta de *Perséphone* en su estreno parisino de 1934, desaprobada por Gide y defendida, entre otros, por Adrienne Monnier en la *Nouvelle Revue Française* (Claude 1992: 154-155). Copeau fue además el recitante en el estreno parisino de *Le Roi David* (1924) y animó distintos roles de *L'histoire du soldat* de Stravinsky (1929) (*Correspondence A. Gide - J. Copeau*, 1988: 286 y 403). Los vínculos entre estos artistas y repertorios y las elecciones musicales de Ocampo no podrían ser más evidentes.

⁷⁴La agenda, establecida y firmada por el director del Colón, cada semana, figura en la PSS, Col. S., Box 70.

⁷⁵Cit. en Stravinsky (Vera) y Craft 1979: 330. Original en PSS, Col. S., Box 34/I.

⁷⁶Ocampo 1971: 250. Se trata del manuscrito de la partitura vocal, según White 1979: 375. El manuscrito de la partitura completa está en PSS.

⁷⁷Ambas reproducidas en Quintana 1980: 1 y 10 respectivamente. Años después, en 1941 y 1945, Victoria le envía dos libros suyos -*San Isidro* y *Le vert paradis*, con dedicatorias que le recuerdan sus días en San Isidro, donde espera verlo nuevamente (PSS, Col. S., Box 34/I).

⁷⁸*Crítica*, Buenos Aires, 18/5/1936, p. 13.

⁷⁹*La Vanguardia*, Buenos Aires, 19/5/1936, p. 3.

dio vida a la pasión de Proserpina. El domingo, Victoria Ocampo trató de hacer la parte empuñando toda su buena voluntad⁸⁰. En cambio, los diarios tradicionales la aprueban con entusiasmo. *La Nación*, que publica el argumento completo de la pieza el día mismo del estreno, expresa: "Las cualidades de la Sra. Ocampo para la recitación son bien conocidas y admiradas. Su voz cálida, hermosamente timbrada, su dicción impecable, su expresión armoniosa y sobria, la elocuencia de su sentimiento, que tantos éxitos le han valido, fueron puestas al servicio de Stravinsky con una devoción ejemplar"⁸¹. *La Prensa*, se expresa en términos igualmente laudatorios⁸².

A diferencia de lo ocurrido con *Le Roi David*, la participación de Victoria no suscita intercambios virulentos. Diez años pasaron desde aquellas primeras batallas verbales suscitadas en Buenos Aires por la irrupción de la modernidad musical. Los diferentes actores sociales discuten la obra de Stravinsky, su relación con la identidad musical de su país, su giro neoclásico, y especialmente su posicionamiento político e ideológico. Aquí se enfrentan las publicaciones de izquierda con las de las derechas nacionalistas, católicas, pro fascistas, en un debate que articula y jerarquiza de diferente manera las cuestiones de la modernidad, el nacionalismo, el sentimiento religioso, el trato con el pasado clásico, las fricciones entre vanguardia estética y vanguardia política, entre democracia y orden: la agenda que las derechas impusieron en el campo político e intelectual de la época⁸³. Ante estas urgencias, Victoria ya no constituye el blanco que representó a mediados de la década anterior.

Stravinsky presenta poco después *Perséphone* con su recitante porteña en el Teatro Municipal de Río de Janeiro, donde lo interpretan dos veces, una de ellas el 5 de junio⁸⁴. En 1939, el compositor la invita a repetirlo en el Maggio Musicale Fiorentino, un espacio simbólico poderoso en la Italia fascista, a lo que Victoria accede⁸⁵. Ella se había reunido con Mussolini en 1934, junto a Mallica, cuando todavía muchos minimizaban la amenaza totalitaria. En 1939, no había ingenuidad posible. La misma *Sur* había publicado artículos sobre el fascismo desde 1936, y había tomado cartas claramente por la República Española, como lo haría por la causa aliada poco después. En el plano internacional, crecía la reacción de inte-

⁸⁰ *Giornale d'Italia*, mayo 1936, consultado en PSS, Col. S., Box 70.

⁸¹ *La Nación*, Buenos Aires, 18/5/1936, p. 17.

⁸² Cf. *La Prensa*, Buenos Aires, 18/5/1936, p. 18.

⁸³ Cf. Corrado 2005.

⁸⁴ Stravinsky (Vera) y Craft, op. cit.: 328. Los autores no indican otra fecha, aunque Ocampo afirma que se tocó dos veces. Aquí también se habló de reemplazarla: el empresario de Río propone a Mme Marguerite Lopes de Almeida, "una gran artista de la declamación, con una perfecta dicción francesa, que ocupa aquí el mismo rango que Mme Ocampo en Buenos Aires" (Carta de Piergili a Stravinsky, 16/5/1936, PSS, Col. S., Box 70). Luego de un telegrama de Stravinsky al empresario, sin fecha, los anuncios del concierto informan que el papel de *Perséphone* "estará a cargo, como en el Teatro Colón de Buenos Aires, de la ilustre dama argentina y eminente poetisa y declamadora Victoria Ocampo, especialmente escogida para ese papel por el propio compositor".

⁸⁵ Algunas impresiones cotidianas y musicales sobre lo ocurrido en esa oportunidad pueden seguirse en Ocampo y Caillois 1999: 35 y ss. Cf. asimismo la correspondencia inédita con Stravinsky. La obra estuvo a punto de hacerse en italiano, en traducción de Vittorio Gui, con la misma Victoria (PSS, Col. S., Box 79).

lectuales y artistas contra la dictadura mussoliniana; entre otros hechos, había ocurrido el incidente con Toscanini en Bologna, en 1931, rápidamente difundido en todo el mundo, y Ansermet no había vuelto a dirigir en la península después de 1933⁸⁶. Las leyes antisemitas fueron dictadas y puestas en vigor en Italia en 1938, con lo cual algunos intérpretes de primera línea fueron prohibidos, y en ese mismo mayo de 1939 se firmaba el Pacto de Acero con Hitler. En la orilla opuesta estaba Stravinsky, cuya admiración hacia Mussolini se hallaba en su cúspide⁸⁷. ¿Qué lleva a Victoria, entonces, a comprometerse en esta empresa? La respuesta se limita a algunas hipótesis: su sincera amistad por Stravinsky, a cuyo talento rinde —como hiciera con sus artistas y escritores admirados— un verdadero culto de la personalidad; el idealismo —primario— de una república superior de las artes, no contaminada por las ideologías y las prácticas⁸⁸; la posibilidad de acceder a una de las escenas internacionales más prestigiosas, para culminar su consagración como intérprete e inscribir su nombre junto al de Stravinsky en la historia de la vida musical contemporánea. La actuación se lleva a cabo en el Teatro Comunal de Florencia, el 21 de mayo⁸⁹. Hubo otras oportunidades de interpretar *Perséphone*, las más firmes en Estados Unidos (1946), y en Turín (1954), ambas fallidas⁹⁰. En 1955, la Wagneriana, subvencionada por el Estado, programa la obra, pero contrata a una recitante francesa: Victoria seguía censurada por el peronismo. No podía hacer la obra ni en su país ni en otro, como le comenta a Stravinsky⁹¹. Soñaba con grabar la pieza dirigida por el autor, pero su insistencia en las cartas no encuentra eco: será Vera Zorina la primera recitante en el disco (1957).

4. ESCRIBIR SOBRE MÚSICA

4.1. *La música en Sur*

Algo más de un centenar de artículos constituyen el corpus total de escritos sobre música de la revista. Casi la mitad consiste en crónicas de la vida musical local e

⁸⁶Según Goffredo Petrassi, en Sachs 1987: 142.

⁸⁷Lo prueba la correspondencia entre el compositor y las máximas autoridades italianas (PSS, Col. S., Box 34/1), así como los estudios de F. Nicolodi, H. Sachs, R. Craft y R. Taruskin.

⁸⁸Ambas actitudes pueden constatar en su defensa de Drieu La Rochelle cuando éste sostiene los principios del fascismo.

⁸⁹La prensa comenta lacónicamente, la actuación de Ocampo, "excelente declamadora" (*Il corriere della sera*, 22/5/1939, p. 6): "óptima y precisa recitante" (*La Nazione*, 23/6/1939). Director y solistas fueron luego recibidos por la Princesa de Piemonte, que había asistido al concierto (*Il nuovo giornale*, 22/5/1939, p. 2). PSS, Col S., Box 79.

⁹⁰La primera, por imposibilidad de Victoria de ausentarse de *Sur*; la segunda, porque el Ministerio del Interior no le otorga pasaporte, luego de su detención (Cf. corresp. Stravinsky-Ocampo, PSS, Col S., Box 34/1) Fue el compositor empresario Nicolas Nabokov quien encabezó uno de los movimientos internacionales de presión por la libertad de Victoria Ocampo y demás arrestados por el peronismo en Argentina (Corresp. Stravinsky-Nabokov, PSS, Col. S., Box 34, telegrama-circular del 27/5/53, y otros del 1 y 8/6/53) Nabokov era Secretario General del anticomunista *Congress for Cultural Freedom*, subvencionado por la CIA (Cf. Stonor Saunders 1999; Wellens 2002) La conexión pudo haber sido Caillois, miembro del comité de dirección de *L'œuvre du XXe. siècle*, exposición de artes auspiciada por el CCF.

⁹¹Carta a Stravinsky, 13/6/1955, ídem n. 87

internacional. Abundan asimismo las reseñas de libros, y aparecen también numerosas traducciones, entre ellas, algunos de los textos conceptualmente más sustanciosos del conjunto, como los dos de Ansermet que inauguran la revista, “Los problemas del compositor americano”, en dos entregas⁹², el de Pierre Souvtchinsky, “Reflexiones sobre la tipología de la creación musical. La noción del tiempo y la música”⁹³, y, entre los más tardíos, el de Leonard Meyer, “¿El fin del renacimiento? Notas sobre el empirismo radical de la vanguardia”⁹⁴. La distribución de las colaboraciones musicales en el tiempo se muestra considerablemente homogénea: alrededor de 25 artículos por década. La dirección eligió, entre sus colaboradores más frecuentes, a algunos de los más prestigiosos de su entorno personal, así como del campo musical local –Enrique Bullrich en la segunda mitad de la década del 30, Ginastera y Daniel Devoto en los años 40, Juan Pedro Franze en los 50, Ansermet, Leopoldo Hurtado y Juan Carlos Paz en distintos momentos. El conjunto de escritos musicales de la década del 30 en *Sur*, en coincidencia con los años de mayor compromiso personal de Victoria con la música, pone de manifiesto su universo de referencia más sólido: artículos de y sobre Juan José Castro, así como de otros miembros del Grupo Renovación –Paz y Honorio Siccardi– en el plano local. Y revela, una vez más, la centralidad de Stravinsky, a través de sus propios textos, de otros autores sobre su obra⁹⁵, o de sus amigos Souvtchinsky y Ansermet relativos a otros aspectos de la disciplina. Previsiblemente, 1936 es el año stravinskyano por excelencia: cuatro artículos celebran la presencia del compositor en Argentina. Su presencia se diluye luego, sin desaparecer, sin embargo.

Si bien hay un conjunto de artículos y reseñas sobre músicas del pasado, la casi totalidad de los escritos trata de compositores y obras de la tradición culta contemporánea ya centrales en la vida musical institucional, inscripción clara del proyecto general de la revista y de la voluntad personal de su directora, congruente con otros aspectos de su acción en este campo.

A la editorial *Sur* deben asimismo los lectores hispanohablantes la traducción de, entre otros, los libros de Stravinsky *Crónicas de mi vida* (1935, en simultáneo con la edición francesa) y *Nuevas crónicas de mi vida* (1936), y la notable inclusión en su catálogo, de la *Filosofía de la nueva música* de Adorno, en 1966.

4.2. *La música en los escritos de Victoria Ocampo*

Los escritos publicados de Ocampo sobre música consisten, básicamente, en las páginas reunidas en su *Autobiografía* y en los *Testimonios*, que contienen artículos escritos especialmente para ellos, así como intervenciones ocasionales en la prensa, en homenajes y actos conmemorativos, párrafos de su correspondencia, ar-

⁹²*Sur*, Buenos Aires, N° 1, verano 1931, pp.118-128 y N° 2, otoño 1931, pp. 170-180.

⁹³*Sur*, Buenos Aires, N° 55, abril 1939, pp. 88-98.

⁹⁴*Sur*, Buenos Aires, N° 285, noviembre-diciembre 1963, pp. 24-41.

⁹⁵Entre los más notables, las reflexiones sobre el *retour à Bach* en Stravinsky y Schoenberg escrito por Juan Carlos Paz (Paz 1936).

títulos aparecidos en *Sur* y textos de conferencias⁹⁶. Se trata, en todos los casos, de la recurrencia incesante de un manojo de temas, ligados todos a su experiencia autobiográfica: los personajes que conoció y con los que estableció distintos grados de familiaridad (Ravel, Stravinsky, Ansermet, Castro, Bathori), y los compositores con cuyas músicas entabló un diálogo íntimo y comprometido, de Bach a Stravinsky. En otro plano, diferenciado en la escritura, se sitúan las numerosas y significativas entradas sobre el jazz y el tango.

¿Qué la autoriza a escribir sobre música? Si tenemos en cuenta que sus primeros textos referidos a ella datan de fines de los años 20, la respuesta hay que buscarla en el mapa de la crítica musical de la época en Buenos Aires. Habría allí, en síntesis, tres categorías de críticos que coexisten: la de los compositores⁹⁷, la de los musicógrafos –provenientes de los estudios de filosofía y/o letras o con formaciones eclécticas⁹⁸–, y los personajes “de la cultura”, que, generalmente desde sus competencias literarias, transitan distintas disciplinas artísticas, entre ellas, en algunos momentos, la música⁹⁹. En un territorio que todavía arrastra el problema de la especificidad profesional ya resuelta en otros ámbitos, se acepta la idea de que los intelectuales y críticos pueden circular por los distintos espacios de las artes, incluida la música, sin necesidad de una formación técnica especializada.

En todo caso, Victoria se siente en condiciones de escribir sobre música. Existe esta tercera categoría, dado que la música constituye una de sus experiencias artísticas más profundas, y porque, ante la desconfianza del medio artístico hacia sus destrezas y alcances en el campo de las letras, se apoya en sus conocimientos técnicos –precarios, según reconoce¹⁰⁰– y sobre todo en su desarrollada intuición y en su sensibilidad, apuntalados por autoridades como Ansermet o Castro, para hacer pie en un territorio en el cual la mayoría de sus colegas no está en condiciones de competir con la misma solvencia¹⁰¹. Por otra parte, en sus escritos emerge con frecuencia un rudimento de teoría sobre el conflicto entre intuición y racio-

⁹⁶De entre estos últimos, el dedicado a Debussy fue publicado además como plaqueta en San Antonio de Areco. Victoria regala uno de los ejemplares a Xul Solar, con la siguiente dedicatoria: “A mi astrólogo preferido” (agradecemos a los responsables del Museo Xul Solar el acceso a este material). La conferencia sobre Bach, dada en la Asociación Amigos de la Música en 1964, fue editada por *Sur*, pero no integra el cuerpo de los *Testimonios*.

⁹⁷Alberto Williams, Julián Aguirre, José André, Juan Carlos Paz.

⁹⁸Ernesto De la Guardia, Leopoldo Hurtado, Mariano Barrenechea, José Salas Subirats, Conrado Eggers Lecour, Mayorino Ferraría, José Quarantino, Gastón Talamón.

⁹⁹Evar Méndez, Nicolás Olivari, Ulises Petit de Murat, Andrés Caro, Jacobo Fijman.

¹⁰⁰Su formación musical fue la habitual de las niñas de su clase: solfeo con un profesor Frigola (Ocampo 1979: 110), unas pocas lecciones de violín, y estudios de piano con Berta Krauss (Ocampo 1979: 120) También de vocalización con Germaine Sanderson (Meyer 1979: 76).

¹⁰¹Coincidimos aquí con las observaciones en este sentido de Beatriz Sarlo (Sarlo 1998: 133 y 164-167). En los *Testimonios* abundan ejemplos que confirman esto: “Ortega no era músico, y me reprochaba que yo lo fuera demasiado. ‘La música la pierde’, me decía” (Ocampo 1957: 55). Malraux era “más sensible a lo que traduce el dibujo y el color que a lo que traduce el sonido: trató por eso a la música de arte menor, con indignación de Stravinsky” (Ocampo 1977: 195). Ante el filme *Alejandro Nevsky*, Caillois, “como no entiende nada de música [...] se abstuvo de todo comentario sobre la música que acompaña al filme, o mejor dicho, que lo arrastra en su impetuoso torrente” (Ocampo 1957: 74). Ricardo Baeza rechazaba la “música moderna”, y ante las explicaciones de Ocampo “se limitaba a suspirar, como ya resignado a oír una sarta de disparates” (Ocampo 1957: 96).

nalidad, esto es, las relaciones entre la apreciación sensible, territorio de lo inefable que sólo el recurso siempre insuficiente de la analogía puede comunicar, y la inteligencia capaz de nombrar. En ese orden aparecen en su propio desarrollo: "Cuando yo acechaba, como Gide, una entrada en mi mayor después del la bemol mayor (*Estudio en la menor*), no daba nombre a la cosa [...]. Hoy me resulta más posible nombrar y definir"¹⁰², afirma, refiriéndose a Chopin. No desconoce la importancia del conocimiento especializado, pero reivindica los derechos de la intuición, los suyos: "No basta ser musicólogo para llegar al corazón mismo de la música [...] puede uno penetrar perfectamente en él sin ser capaz de traducir su sentimiento en términos técnicos y doctos"¹⁰³. "A los musicógrafos les corresponde ser objetivos y técnicos"¹⁰⁴.

Los interlocutores marcan sutiles diferencias en su discurso. Ante los músicos, la escritura se retrae, modesta, hacia la vivencia íntima, personal con la música; adopta la posición de quien ama, no puede explicar técnicamente porqué, y espera recibir de los músicos revelaciones que amparen y amplíen su experiencia: "Le he preguntado, en largas conversaciones, muchas cosas a Ansermet. Cosas que no alcanzaba a explicarme y que sin embargo sentía con una intensidad sin paralelo en otros dominios: preferencias apasionadas, aversiones parejamente violentas por tal o cual música"¹⁰⁵. Ante los demás, fortalecida por el contacto con quienes sí saben, el texto modula hacia un tono de mayor autoridad y la habilita a sostener las polémicas y la acción públicas. Estas diferencias pueden observarse asimismo en sus relaciones con sus contemporáneos, con quienes, respetuosa de las pertinencias, establece una jerarquía en el derecho a la opinión: admite que Stravinsky critique a Debussy, pero se lo niega al crítico Cingria¹⁰⁶, quien, ofendido, le presenta sus quejas a Stravinsky en carta de diciembre de 1938. Aparentemente invitado a visitar Argentina, en ella el crítico reflexiona: "después de la muy cortante observación que ella (Ocampo) hizo ayer, perdí mi entusiasmo por Sudamérica. ¡Qué camarilla de idiotas debe existir allí! ¡Y qué entorno tiene ella en París! ¡Qué insano que tome sus opiniones de tales personas!...Estuve incluso equivocado en no reprenderla suficientemente"¹⁰⁷.

Ansermet creía en la intensidad de la relación de Ocampo con la música, y en su inteligencia musical. Según Langendorf, Ansermet observaba que "la sensibilidad y la afectividad que ella atestigua en su relación a la música se extiende a toda su existencia... esta luz del corazón que la atrae hacia la música porque ella encuentra allí su expresión, la manifiesta en todos sus comportamientos, lo que hace de ella algo muy distinto a una 'intelectual' y que da a su excepcional inteligencia su seguridad de vista"¹⁰⁸.

¹⁰²Ocampo 1950: 124.

¹⁰³Ocampo 1957: 74-75.

¹⁰⁴Ocampo 1950: 138.

¹⁰⁵Ocampo 1954: 10.

¹⁰⁶La narración del episodio se encuentra en Ocampo 1954: 10-11 y en Ocampo 1975: 53-54.

¹⁰⁷Craft 1985: 124.

¹⁰⁸Ansermet sf. 3.

El discurso de Ocampo sobre música descansa, de modo similar a lo que ocurre ante otras manifestaciones artísticas y sociales, en la experiencia fuertemente autocentrada de una subjetividad omnipresente que se pone en escena en el texto autobiográfico: confesiones ininterrumpidas que se articulan con informaciones contextuales externas y opiniones críticas, suyas y de sus interlocutores. Frente a lo que la música suscita en ella, su método interpretativo consiste en la exploración incansante de las analogías con el paisaje, con la pintura, y en asociaciones con recuerdos de su infancia, con personas conocidas, en un intento por encontrar una sintaxis entre los sonidos y la "prosa del mundo" capaz de traducir y comunicar su experiencia. Sus pasiones más volcánicas se escriben a través de la vida de músicos célebres y de sus criaturas: Victoria y Julián se sobreimprimen a Richard y Cosima, a Tristán e Isolda, a Pelléas y Mélisande¹⁰⁹.

Ante la solicitud de que hable sobre Bach, aclara, frente a la audiencia de Amigos de la Música, que se referirá al hombre, no a la obra: "Mal hubiera yo podido hablar de su música. Lo poco de piano y de canto que estudié no me habilita para tamaña tarea: hablar de Bach músico. He vivido cerca de hombres que realmente sabían de este misterio de los sonidos [...]. Esto basta para que me sepa siquiera callar oportunamente"¹¹⁰. Pese a ello, Victoria no evita ingresar brevemente en observaciones técnicas, evidentes en la inclusión de fragmentos de partituras que irrumpen en la página como marca signica de distinción: los acordes que acercaban a Liszt y Wagner más allá de sus diferencias¹¹¹, el comienzo de la Quinta Sinfonía de Beethoven¹¹². Otras veces, la referencia—siempre sobre objetos muy recortados—es verbalizada: de la carta de Pelléas, subraya una frase dicha "sobre su re obstinado, cuyo valor cambia cada vez que se toca la sucesión de séptimas descendentes en que se apoya"¹¹³. "Y ¿cuál es el punto de partida del "la" de los cellos en el Preludio de Tristán?"¹¹⁴. "Te doy los acordes de novena que en la primera de las *Ariettes Oubliées* anuncia *l'extase langoureuse*"¹¹⁵.

El ejemplo paradigmático, por su exasperante reiteración en los textos, de una enunciación en que el mínimo material desencadena un torrente asociativo, es el pasaje del Andantino del Cuarteto de Debussy, que adquiere en sus escritos la dimensión de otra *petite phrase* de la sonata de Vinteuil proustiana¹¹⁶.

El tono predominante de sus exégesis deriva de la literatura crítica y musicológica corriente a su alcance, de divulgación en gran medida: Coeuroy, Roland-Manuel, Pourtalès, Lavignac, Cingria, Mauclair, Vuillermoz. En ocasiones desliza observaciones en las que campea la huella de los modelos literarios más prestigiosos y admirados que escribieron sobre música—Proust, Gide—y de la prosa de compositores, Debussy. Aunque mencione el ensayo capital de Ansermet

¹⁰⁹Ocampo, 1981: 24 y ss.

¹¹⁰Ocampo 1954: 10.

¹¹¹Ocampo 1981 b: 81 y 222.

¹¹²Ocampo 1981b: 78.

¹¹³Ocampo 1981b: 102.

¹¹⁴Ocampo 1977: 195.

¹¹⁵Ocampo 1981b: 104.

¹¹⁶Véase, por ejemplo, Ocampo 1967: 23-24. El pasaje comienza cuatro compases antes del número 14 de ensayo (solo de cello), y se continúa en la reexposición, tonalmente ambigua, del primer tema.

–*Fondements de la musique dans la conscience humaine*¹¹⁷– las densas indagaciones fenomenológicas del músico parecen ajenas al discurso de Ocampo¹¹⁸, aunque coincida, en los hechos, con los límites aceptables de la modernidad musical enérgicamente defendidos por el suizo. Proust, en cambio, es citado con frecuencia; se retienen sus observaciones sobre los mecanismos que desencadenan la memoria involuntaria en la que se anuda la sensación actual a la autobiografía, el pasado al presente. Así ocurre con la materia pre-musical –“Los olores y los sonidos (nótese que ni siquiera hablo de perfumes y de música, pues el olor y el sonido, no elaborados, bastan) son los fijadores más poderosos del recuerdo”¹¹⁹– y con independencia de la decisión o de la calidad, porque “no se trata nunca de una elección deliberada sino de ocasiones impuestas por el azar, por una serie de circunstancias de que somos víctimas involuntarias”¹²⁰. En el recuerdo, que se graba en sucesión porque “todos llevamos dentro una banda sonora que va registrando nuestras impresiones a lo largo de toda nuestra existencia... habitan las imágenes de felicidad del pasado en nuestros Combray particulares (que se llaman Adrogué, Tigre o San Isidro)”¹²¹. El recuerdo es traído “a la superficie por la frasecita de la sonata de Vinteuil”, ante la cual “sólo atinamos a taparnos los oídos y a gritarnos: ‘No escuches. Son los compases de la sonata y te morirás de nostalgia’”¹²².

Las analogías con el lenguaje proveen la sustancia de consideraciones llamativas entre técnica y experiencia estética, como el efecto emocionalmente comparable del bemol con el imperfecto del indicativo: “En este tiempo de verbo, que atormentaba a Proust, encontramos una fuente inagotable de misteriosas tristezas, análogas a la que inquietaba a Schopenhauer en la música de cierta tonalidad. ‘¿No es extraordinario –escribía este filósofo– que haya un signo que exprese el dolor, un signo que no es doloroso, ni físicamente ni siquiera por convención, y sin embargo tan expresivo que nadie puede equivocarse: el bemol?’. El imperfecto del indicativo corresponde a ese cambio de un semitono, a la aparición de una tercera menor que nos nubla el corazón –cuando oímos música– y que sólo se disipa con la ráfaga de esperanza que traen los sostenidos”¹²³.

Opuesta a esta efusión lírica, y en consonancia con una vocación moderna manifiesta en sus gustos por el despojamiento en la arquitectura y la decoración, afirma que los grandes escritores y músicos que conoció “cuando hablan de un triángulo equilátero dicen que tiene tres lados iguales sin usar el pedal del adjetivo para extasiarse sobre el milagro de la igualdad. Y sin embargo, el triángulo que ellos describen es el más equilátero de los triángulos [...]. Desde luego, no basta ser parco en materia de adjetivos para ser gran escritor, gran orador o gran músico... pues la música también tiene sus adjetivos”¹²⁴.

¹¹⁷Ocampo 1954: 33-34.

¹¹⁸Algo similar ocurre con los escritos de René Leibowitz, que menciona en Ocampo 1957: 74.

¹¹⁹Ocampo 1963: 161.

¹²⁰Ocampo 1950: 121-122.

¹²¹Ocampo 1975: 108-109.

¹²²Ocampo 1975: 109.

¹²³Ocampo 1946: 17. La observación resulta poéticamente estimulante, pese a su limitada validez empírica en el plano técnico-musical.

¹²⁴Ocampo 1963: 205.

Si la mayor parte de los fragmentos sobre música descansan en la supervivencia finisecular de la paráfrasis, en registro confesional, este último revela en cambio la actitud antiornamental y objetiva de sectores influyentes de la modernidad de los años 20 —entre ellos, la prédica formalista desplegada por Valéry y por Ortega¹²⁵, así como la limpieza emocional que propusieron el neoclasicismo y la *Neue Sachlichkeit*, y aparece más ligado a la música posterior a Debussy: dos imaginarios artísticos y epocales coexistentes y en fricción, cuyo hiato está en el núcleo de la experiencia histórica de la generación de Victoria¹²⁶.

4.3. Repertorio, canon, exclusiones

Esos dos planos podrían proyectarse a las constelaciones en que se organiza el repertorio transitado en los escritos de Ocampo. Por un lado, la música de los compositores del siglo XIX y principios del XX, con la cual mantiene un trato personal indisoluble —Chopin, Schumann, Wagner; Debussy, Ravel. Por otro, Stravinsky, cuyo *Sacre* representa, para ella, “el salto mortal de una época (digamos la de Debussy) a otra”¹²⁷. Unos, ligados a experiencias musicales de infancia y adolescencia; el otro, descubierto en el aprendizaje voluntario y apasionado de la modernidad. Relacionados con estos escenarios, pero en zona menos iluminada, se disponen Bach, Fauré, Hahn, Prokofiev, Britten, Honneger, Falla.

Chopin es, para Victoria, la música que toca una tía en San Isidro: las *Baladas*, los *Preludios*, los *Scherzi* y los *Valses*¹²⁸. Su aproximación a esa música, según recuerda muchos años después, con toda la mediación y la retórica que impone el género autobiográfico, es a través de una supuesta identificación mimética sin fisuras, en la tradición de la glosa romántica: “Su música... es el calco de un corazón. Por eso reconocemos al nuestro en ella, y por eso no distinguimos el suyo del nuestro”¹²⁹. En el mismo tono se refiere a la música de Wagner, que antecede su descubrimiento de Debussy; Ocampo deletrea en el piano el segundo acto de *Tristán*¹³⁰, y los 18 años, escucha *La Walkyria*, en Buenos Aires¹³¹. En su autorrepresentación, ella se incluye en la secuencia histórica: “yo amaba a Wagner como Debussy lo amaba en su juventud”¹³². Cuando Internationes la invita a una función de Parsifal en Bayreuth en 1973¹³³, asiste, como todo fiel, al ritual de visitar Wahnfried y la tumba de Richard y Cosima.

¹²⁵La relación entre la tesis de *La deshumanización del arte* y el Falla neoclásico es mencionada en Hess 2001: 146-149.

¹²⁶Ella misma habla de hiato para nombrar ese punto de inflexión, en Ocampo 1971: 258.

¹²⁷Ocampo 1971: 258.

¹²⁸La entrada más desarrollada sobre Chopin está en Ocampo 1950: 119 y ss. Su recuerdo parece, sin embargo, construido más bien a partir de las innumerables páginas que Gide dedica al compositor polaco a lo largo de su *Journal*.

¹²⁹Ocampo 1950: 126.

¹³⁰Ocampo 1981b: 223.

¹³¹Ocampo 1977: 234.

¹³²Ocampo 1981b: 100.

¹³³Ocampo 1975: 98 y ss.

Debussy ingresa tempranamente en la vida musical de Victoria. En 1909 escucha en París la carta de *Pelléas* y las *Chansons de Bilitis*¹³⁴; más tarde, el *Prélude à l'après-midi d'un faune* por Ansermet, en el primer concierto con la A.P.O., en 1924¹³⁵. Aparentemente, páginas para piano de Debussy estuvieron en su repertorio de estudiante adolescente de piano, aunque sorprende que haya podido con los *Jardins sous la pluie*, como afirma en sus memorias¹³⁶. *Nôtre Dame*, la catedral de París, será, en su sistema de equivalencias, "Cathédrale engloutie"¹³⁷. *Pelléas* concentra en la escritura de Ocampo la quintaesencia de su pasión debussyana, gozne que articula el placer producido por la sonoridad de su primera lengua con una música que de ella emana: capitales cuya privilegiada posesión deja caer Victoria aquí y allá, en sus textos¹³⁸.

Con la misma voracidad con que promueve encuentros con sus artistas admirados, consigue reunirse con Ravel en Montfort L'Amaury, en 1928. Pero es un encuentro fallido. Ocampo, que quiere hablarle de la fascinación que su obra le provoca, lo que no había podido decir a Debussy, queda inhibida, y descubre, ingenuamente, las distancias entre el creador y el sujeto empírico. "Entre Ravel hecho música y Ravel hecho hombre había una distancia que recorrer y yo me había perdido en el camino"¹³⁹.

Como observa acertadamente Sarlo¹⁴⁰, las preferencias musicales de Ocampo se enmarcan casi con exclusividad en la música de su tiempo, al menos en la primera parte del siglo. Lo afirma la propia Victoria: "cada vez que he amado una nota, un acorde, algunos compases, como se ama aquello que expresa exactamente –hasta el matiz– el equivalente sonoro de un sentimiento mudo que se lleva consigo, he descubierto que esa nota, ese acorde, esos compases pertenecían a uno de mis contemporáneos"¹⁴¹.

En este sentido, Stravinsky constituye la cifra de la modernidad, y también su límite. Si bien Victoria tiene conocimiento de la obra de Hindemith, Webern o Berg, y más tarde también de la de Cage, Stockhausen y Boulez, su sensibilidad queda adherida a la música del compositor ruso, del *Oiseau de feu* visto en Buenos Aires con los Ballets Russes en 1913 hasta el estreno veneciano del *Canticum Sacrum* con la dirección del autor en 1956, con el deslumbramiento y la perplejidad ante el *Sacre* como epifanía: "una agonía y un nacimiento"¹⁴². Es éste quizás su enfren-

¹³⁴Ocampo 1981: 100. Para la primera ejecución pública de estas últimas (1901), Marguerite Moreno, con quien Victoria estudia declamación, había sido prevista como recitante por Pierre Louÿs, autor del texto. Cf. Graysson 2001: 130.

¹³⁵Ocampo en Stravinsky 1935: 11.

¹³⁶Ocampo 1975: 11.

¹³⁷Ocampo 1975: 130.

¹³⁸Cf. Ocampo 1950: 136, n.:

"Es menester por lo menos conocer la pronunciación francesa para gozar del milagro que se produce cuando ciertas frases del texto se apoyan en la música"; Ocampo 1971: 225: "Oír a Schumann, a Brahms cantado en alemán sin conocer este idioma es quizás perder algo. No demasiado. En Debussy es una pérdida importante".

¹³⁹Ocampo 1941: 404.

¹⁴⁰Sarlo 1998: 166-167.

¹⁴¹Ocampo 1981b: 82.

¹⁴²Ocampo 1975: 56.

tamiento más descarnado y conmocionante con la modernidad estética: tenía “la impresión confusa de haber chocado con algo misterioso y terriblemente fuerte. Es que desde el primer contacto... la aspereza, la extraordinaria violencia rítmica de la *Consagración* me hablaron de genio”¹⁴³. Las descripciones de Victoria reiteran un único conglomerado semántico recurrente en la recepción de la obra: “áspera atracción”, “dureza luciente”, “objeto precioso bien pulido”¹⁴⁴ “elemento de la naturaleza desencadenado con matemático rigor”¹⁴⁵, “ritmos imperiosos y profundas desgarraduras”¹⁴⁶. El Stravinsky neoclásico, el de *Perséphone*, en los 30, símbolo de una contemporaneidad internacionalmente consensuada, alianza que suelda sin rugosidades aparentes una cierta actualidad de lenguaje con los valores clásicos no está, después de todo, tan lejos del programa estético de *Sur*. Se trata, una vez más, de la cristalización, en el imaginario del sistema cultural argentino, de una modernidad moderada, según Sarlo, o de una vanguardia discreta, según Saer¹⁴⁷.

En este territorio de la modernidad es preciso enmarcar el interés de Ocampo por el jazz y la música negra de los Estados Unidos. Conoció los gospels y spirituals en su primer viaje a Nueva York; los describió con candidez turística y sorprendentes errores, los reencontró en el cine y en la literatura. Escuchó a Duke Ellington en el Cotton Club de Harlem, en 1931, y lo descifró desde sus códigos familiares: ante la “furia de los elementos, la intensidad de sus ritmos y su dura insistencia”, se dice a sí misma que “un público acostumbrado a tales explosiones se tornaría quizás repentinamente capaz de escuchar y gustar *Le sacre du printemps*”¹⁴⁸. El texto quejumbroso de *Saint Louis Blues* es comparable a “esa llaga de Amfortas siempre abierta”¹⁴⁹; en una verdadera operación de traducción¹⁵⁰, busca en su enciclopedia personal las redes en las cuales atrapar las nuevas emociones: *Emperor Jones*, *Uncle Tom*, piezas de O’Neill, hasta Nijinsky, cuya postura compara con la de un Reverendo de Harlem¹⁵¹. Convivió con la introducción del jazz en la vida musical porteña, sostenida desde las publicaciones vanguardísticas –como *Martín Fierro*–, desde los suplementos culturales de los diarios –como el multicolor de *Crítica*, y lo legitimó en las opiniones de Ansermet vertidas en los artículos para *Sur* y en el gusto de Stravinsky por el género. Escribió muchas veces sobre Paul Whiteman, Gershwin y la trompeta de Harry James¹⁵². En 1927, en un artículo

¹⁴³Ocampo en Stravinsky 1935: 8.

¹⁴⁴Ocampo en Stravinsky 1935: 9-10.

¹⁴⁵Ocampo 1975: 57.

¹⁴⁶Ocampo 1981b: 80.

¹⁴⁷Sarlo 1997: 247 y ss; Saer 2003: 2.

¹⁴⁸Ocampo 1981b: 125.

¹⁴⁹Ocampo 1946: 285.

¹⁵⁰Sobre la traducción como modelo interpretativo del núcleo de la acción de Ocampo véase Sarlo 1998: 184 y ss.

¹⁵¹Véase sobre todo Ocampo 1981b: 124 y ss.

¹⁵²Un corte particular en el universo del jazz: el de la big band y los contactos con la música culta. Whiteman había comisionado y estrenado la *Rhapsody in Blue* de Gershwin (1924) y el *Scherzo à la russe* (1944) de Stravinsky (Kirchmeyer, 2002: 70). Sus arreglos incluían citas de *Petrouschka* o de *Tristan und Isolde* (Danuser 1984: 161).

provocativo en respuesta a De la Guardia, dice que entre sus gustos menos confesables se encuentra el jazz, "ciertos ritmos sincopados y ciertos efectos de trompetas con sordinas... Los rags y los blues me desgarran el corazón, como los folletines desgarran el corazón de las porteras". Más allá del cinismo ocasional, esta frase devela uno de los registros en que coloca a ésta y otras músicas populares: el de una modesta transgresión a las convenciones sociales y estéticas de la cultura "alta" del momento. Más tarde, no podrá comprender el impacto generacional de Los Beatles, que tocan "una música de baile moderno, vulgar y silvestre, sin pretensiones, bien ritmada y que se caracteriza por la repetición"¹⁵³. Al menos "no tienen nada de ese cantar con el ombligo... de un Elvis Presley"¹⁵⁴.

Con todo, el gusto por el jazz constituye un pasaporte confortable y necesario para transitar el territorio intelectual local e internacional vanguardizante en los 20 y 30¹⁵⁵, y para compartirlo con músicos y príncipes: el de Gales escucha discos de jazz en el departamento de Victoria, donde, además, el futuro Eduardo VIII toca su guitarra hawaiana con Ansermet en el piano y Güiraldes en la guitarra¹⁵⁶. Más complicado es el caso del tango, que no goza del mismo prestigio, ni siquiera en su supuesta popularidad en la élite parisina, de la que sería en parte responsable Güiraldes¹⁵⁷. Victoria lo vio bailar clandestinamente a sus primos en la casa de su abuelo paterno, y quedó fascinada por la danza. Lo practica luego, ya "legalizado", en su juventud, con Güiraldes y Vicente Madero, con el conjunto de Fresedo, "el pibe de la Paternal", que viene todos los jueves a tocar en su domicilio¹⁵⁸. Rechaza, sin embargo, "su melodía siempre quejumbrosa y su ritmo pausado, como arrastrado... el énfasis llorón y la sentimentalidad barata de las letras"¹⁵⁹. Pese a que Sofía Bozán, Azucena Maizani, Rosita Quiroga y Mercedes Simone habían cantado tangos en el selecto espacio de Amigos del Arte en los 20¹⁶⁰, o el Dúo Magaldi-Noda había actuado en el homenaje a Güiraldes en *Martín Fierro*¹⁶¹, ellos se sitúan en la periferia del sistema cultural al que Ocampo adhiere: "nuestro tango... aunque cuente con una mayoría de adictos... carece de las credenciales para representar al país en el nivel de algunos de nuestros escritores, artistas y científicos"¹⁶². Observa, en 1965, que la muerte de Martínez Estrada "es una gran pérdida para el país pese a que la muerte de Juan de Dios Filiberto y la de un cantor uruguayo hayan tenido infinitamente más repercusión. ¡Así tenía que ser!"¹⁶³.

¹⁵³Ocampo 1967: 255.

¹⁵⁴Ocampo 1967: 256.

¹⁵⁵Sobre este aspecto, véase Watkins, 1994, especialmente la tercera parte, "The Primitive".

¹⁵⁶Ocampo 1975: 116-117.

¹⁵⁷Ocampo 1977: 98.

¹⁵⁸Ocampo 1971: 169-171.

¹⁵⁹Ocampo 1971: 169.

¹⁶⁰La obra de "Amigos del Arte", julio 1924- noviembre 1932, Buenos Aires, s.f., s. e., pp. 56 y 58.

¹⁶¹*Martín Fierro*, N° 36, 12/12/1926, p. 280.

¹⁶²Ocampo 1975: 208.

¹⁶³Ocampo 1971: 154. El cantor al que alude es Julio Sosa. Contrariamente a lo que podría creerse, esta posición no es privativa de la aristocracia porteña. Además del rechazo en algunos sectores vanguardísticos -Juan C. Paz, por ejemplo, el tango encuentra algunos de sus detractores mayores en los escritores de izquierda, como puede observarse en artículos de *Claridad* o la *Revista del Pueblo* en los años 20.

En esta geografía de sus repertorios musicales personales, las predilecciones son tan significativas como lo que queda fuera, lo que se integra con dificultad y lo que se omite. Aquí hay que incluir un diálogo difícil y paradójico: el que entabla con la obra de Beethoven. En él se refleja por una parte la problemática recepción del trascendentalismo heroico otorgado a su obra por un siglo de exégesis, en la opuesta "estructura de sensibilidad" de los años 20, que aflora con toda nitidez en torno de 1927, año del centenario de su muerte¹⁶⁴. Las escaramuzas verbales ganan las páginas de las revistas y diarios de la época, en algunas de las que interviene Ocampo. La más significativa es la que entabla con Ernesto de la Guardia en *La Nación*. Allí declara, provocativa, "el terror que a todos nos inspira este año del centenario de Beethoven!... Hoy por hoy, no siento ningún placer oyendo a Beethoven... Si una cierta dosis de Beethoven fuera indispensable para mi salud musical, me la tragaría dócilmente, con tal que fuera bajo forma de comprimidos"¹⁶⁵.

Ante tanto impulso omniabarcativo, las ausencias son más notorias. Algunas, muy probablemente por desconocimiento: cuando afirma que los Estados Unidos "no han tenido ningún gran músico creador de música culta hasta el presente"¹⁶⁶, ignora la obra de Charles Ives, Henry Cowell, Carl Ruggles o Wallingford Riegger —en la primera mitad del siglo, marginalizada, por cierto, en su propio país. O bien la desestima porque excede su tolerancia vanguardística, lo que explicaría también la falta de referencias a Edgar Varèse, quien frecuenta sin embargo círculos intelectuales europeos y norteamericanos a los que Victoria no es ajena, y en consecuencia resulta más difícil concebir que no tuviera información sobre su música¹⁶⁷.

Tampoco hay mención a compositores latinoamericanos. Y en cuanto a los argentinos, sorprende que haya convivido con Juan José Castro¹⁶⁸, Juan Carlos Paz, Alberto Ginastera, José María Castro, y no haya registrado la importancia de su producción musical. Algunos de ellos se formaron en la misma matriz de la modernidad a la que Victoria contribuyó desde la gestión cultural. En el acertado rechazo de la escritora ante el color local al que los centros condenan la producción de estos países, podría entenderse la omisión de los nombres de los cultores del nacionalismo musical institucionalizado en la Argentina de las primeras décadas, reacios por otra parte a la incorporación de recursos nuevos de lenguaje. Nada de eso ocurre con estos músicos, activistas y generadores, con distintas velocidades, de una modernidad exigente y abierta. Hubo coincidencias virtuales entre el programa estético que puede reconstituirse de la acción de Victoria y el

¹⁶⁴Así lo constató Eggebrecht en la Europa de los 20 (Eggebrecht 1972). Sus conclusiones son parcialmente válidas también aquí.

¹⁶⁵Intercambio epistolar con Ernesto de la Guardia en *La Nación*, reproducidas en Ocampo 1981b: 71 y ss.

¹⁶⁶Ocampo 1981b: 138.

¹⁶⁷Más aun cuando a ella aludieron Henry Miller o Anaïs Nin. La esposa de Varèse, Louise Norton, fue por otra parte la traductora de Michaux y de Saint-John Perse, tan cercano, éste, a Victoria.

¹⁶⁸Para cuya *Sinfonía bíblica* (1932) escribió incluso el texto, en francés, a partir de fragmentos bíblicos.

núcleo de *Sur* con estos sectores de la creación musical argentina, pero la escritora no dialoga con la obra de ellos. Pese al húcido voluntarismo que se despliega en incontables páginas de sus escritos, su credo "Yo no soy extranjerizante, soy anexionista"¹⁶⁹, se desequilibra en la práctica: la música de los grandes compositores amados no deja espacio, o se anexa, en todo caso, a un vacío, al menos en el registro de la escritura. Lo más cercano parece allí, una vez más, lo menos visible, lo emocionalmente más remoto, lo que no sedimenta en la memoria cultural. O, quizás, aquello sobre lo cual algo del orden de la discreción para con lo propio aconseje callar.

BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía se divide en dos partes. La primera es un listado de diarios y revistas ordenados alfabéticamente de acuerdo a la primera palabra del título y con la indicación de la ciudad y país donde se editó y el o los años en que se publicaron los números que se indican en el texto del artículo o en las notas a pie de página. En la segunda parte se incluyen los libros, artículos y monografías empleadas en el trabajo, ordenados alfabéticamente.

I

- Claridad* (Buenos Aires, Argentina) 1926, 1927.
Crítica (Buenos Aires, Argentina) 1925, 1936.
El Mundo (Buenos Aires, Argentina) 1933.
La Época (Buenos Aires, Argentina) 1926.
La Nación (Buenos Aires, Argentina) 1925, 1926, 1933, 1936.
La Prensa (Buenos Aires, Argentina) 1926, 1933, 1936.
La Vanguardia (Buenos Aires, Argentina) 1933, 1936.
Martin Fierro (Buenos Aires, Argentina) 1925, 1926, 1927.
Nosotros (Buenos Aires, Argentina) 1925.
Sur (Buenos Aires, Argentina), 1931, 1939, 1963.

II

ANSERMET, ANNE

1983 *Ernest Ansermet, mon père*. Lausanne: Payot.

ANSERMET, ERNEST

1998 "Victoria musicienne", Bibliothèque cantonale et universitaire. Lausanne, sf., citado en Jean-Jacques Langendorf, *Euterpe et Athena. Cinq essais sur Ernest Ansermet*. Genève: Georg Editeur, 1998.

BOLETIN MUNICIPAL DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES, 1933.

CAAMAÑO, ROBERTO

1969 *La historia del Teatro Colón, 1908-1968*. Buenos Aires: Grimberg, volumen II.

CLAUDE, JEAN

1992 *André Gide et le Théâtre*. Paris: Gallimard, *Les cahiers de la NRF André Gide*, volumen I.

¹⁶⁹Ocampo 1963: 8.

CORRADO, OMAR

2004 "Vanguardistas' en el Colón: la gestión de Victoria Ocampo, Alberto Prebisch y Juan José Castro (1933)", *Música e Investigación*, Ns. 14-15, pp. 15-26.

2005 "Stravinsky y la constelación ideológica argentina en 1936", *Latin American Music Review*, XXVI/1, pp. 88-101.

CORRESPONDENCIA A. GIDE – J. COPEAU, 1988: NRF, GALLIMARD (CAHIERS ANDRÉ GIDE, 13).

COSSART, MICHAEL DE

1978 *Une américaine à Paris*. Paris: Plon.

CRAFT, ROBERT

1985 *Stravinsky's Selected Correspondence*. Londres: Faber and Faber, volumen II.

1994 *Chronicle of a Friendship*. Nashville, Londres: Vanderbilt University Press.

DANUSER, HERMANN

1984 *Die Musik des 20. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Laaber: Laaber-Verlag, volumen VII.

EGGEBRECHT, HANS HEINRICH

1972 *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*. Mainz y Wiesbaden: Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz.

FAURE, MICHEL

1997 *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XXe. Siècle*. Paris: Klincksieck.

FULCHER, JANE

1999 *French Cultural Politics and Music. From the Dreyfus Affair to the First World War*. Nueva York, Oxford: Oxford University Press.

GALLOIS, JEAN

1995 *Les Polignac, mécènes du XXe. Siècle*. Monaco: Rocher.

GRAYSSON, DAVID

2001 "Bilitis and Tanagra: Afternoons with Nude Women", *Debussy and His World*. Jane Fulcher, editor. Princeton y Oxford: Princeton University Press, pp. 117-139.

HESS, CAROL

2001 *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*. Chicago y Londres: University of Chicago Press.

HIGONNET-DUGUA, ELIZABETH

1989 *Anna de Noailles, coeur innombrable. Biographie, correspondance*. Paris: Michel de Maule.

KAHAN, SYLVIA

2003 *Music's Modern Muse. A Life of Winaretta Singer, Princesse de Polignac*. Rochester: University of Rochester Press.

KIRCHMEYER, HELMUT

2002 *Kommentiertes Verzeichnis der Werke und Werkausgaben Igor Strawinskys bis 1971*. Leipzig: Hitzel.

LA OBRA DE "AMIGOS DEL ARTE". JULIO 1924 - NOVIEMBRE 1932, S.F., S.E., BUENOS AIRES.

LOCKE, RALPH Y CYRILLA BARR

- 1997 "Patronage --and Women-- in America's Musical Life. An Overview of a Changing Scene", en Robert Locke y Cyrilla Barr, editores. *Cultivating Music in America. Women Patrons and Activists since 1980*. Berkeley, University of California Press, pp. 24-53.

MARECHAL, LEOPOLDO

- 1990 *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Sudamericana [1ª edición, 1948].

MEYER, DORIS

- 1979 *Victoria Ocampo. Contra viento y marea*. Buenos Aires: Sudamericana.

OCAMPO, VICTORIA

- 1935 "Anna de Noailles y su poesía", en AAVV, *Conferencias*. Buenos Aires: Talleres Gráficos del Jockey Club, pp. 114-144.
- 1941 *Testimonios*, 2ª. Serie. Buenos Aires: Sur.
- 1946 *Testimonios*, 3ª. Serie. Buenos Aires: Sudamericana.
- 1950 *Soledad sonora (Testimonios)*, 4ª. Serie). Buenos Aires: Sudamericana.
- 1957 *Testimonios*, 5ª. Serie. Buenos Aires: Sur.
- 1963 *Testimonios*, 6ª. Serie. Buenos Aires: Sur.
- 1964 *Juan Sebastián Bach. El hombre*. Buenos Aires: Sur.
- 1967 *Testimonios*, 7ª. Serie. Buenos Aires: Sur.
- 1971 *Testimonios*, 8ª. Serie. Buenos Aires: Sur.
- 1975 *Testimonios*, 9ª. Serie. Buenos Aires: Sur.
- 1977 *Testimonios*, 10ª. Serie. Buenos Aires: Sur.
- 1979 *Autobiografía I. El archipiélago*. Buenos Aires: Sur.
- 1981 *Autobiografía III. La rama de Salzburgo*. Buenos Aires: Sur.
- 1981b *Testimonios*, 1ª Serie. Buenos Aires: Sur (1ª edición, Madrid, Revista de Occidente, 1935).

OCAMPO, VICTORIA Y ROGER CAILLOIS

- 1999 *Correspondencia (1939-1978)*. Buenos Aires: Sudamericana.

OJA, CAROL

- 1997 "Women Patrons and Crusaders for Modernist Music. New York in the 1920s", en Locke y Barr 1997, pp. 237-261.

PAZ, JUAN CARLOS

- 1936 "Bach y la música de hoy", *Sur*, N° 17 (febrero), pp. 77-82.

QUINTANA, RODOLFO

- 1980 *Igor Stravinsky, Ernest Ansermet y Juan José Castro en Victoria Ocampo*. Bahía Blanca: Ediciones Celestes.

ROBERT, SOPHIE

- 1999 "Raymonde Linossier: 'Lovely soul who was my flame'", en Syney Buckland y Myriam Chimènes, editores. *Francis Poulenc. Music, Arts, Literature*. Aldershot: Ashgate.

SACHS, HARVEY

- 1987 *Music in Fascist Italy*. Londres: Weidenfeld & Nicholson.

SAER, JUAN JOSÉ

2003 "Una poesía en expansión", *La Nación*, sección Cultura, 21/12, pp. 1-2.

SARLO, BEATRIZ

1997 "Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*", en *Ensayos argentinos*, Buenos Aires: Ariel, 1997, pp. 211-260.

1998 "Victoria Ocampo o el amor de la cita", en *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Ariel, pp. 93-194.

STONOR SAUNDERS, FRANCES

1999 *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*. Londres: Granta.

STRAVINSKY, IGOR

1935 *Crónicas de mi vida*. Buenos Aires: Sur.

STRAVINSKY, VERA Y ROBERT CRAFT

1979 *Stravinsky in Pictures and Documents*. Londres: Hutchinson & Co.

SUÁREZ URTUBEY, POLO

1969 "Régimen de gobierno y autoridades del Teatro Colón (1908-1968)", en Caamaño, 1969, vol. III, pp. 73-92.

TAPPOLET, CLAUDE, ED.

1991 *Correspondence Ansermet-Stravinsky (1914-1967)*. Ginebra: Georg Editeur, volumen II.

1992 *Correspondence Stravinsky-Ansermet*. Ginebra: Georg Editeur, vol.

III

VALENTI FERRO, ENZO

1987 *100 años de música en Buenos Aires*. Buenos Aires: Gaglianone.

VINAY, GIANFRANCO

1987 *Stravinsky neoclassico*. Venecia: Marsilio.

WATKINS, GLENN

1994 *Pyramids at the Louvre. Music, Culture, and Collage from Stravinsky to the Postmodernists*. Cambridge y Londres: Harvard University Press.

WELLENS, IAN

2002 *Music on the Frontline: Nicolas Nabokov's Struggle against Communism and Middlebrow Culture*. Aldershot: Ashgate.

WHITE, ERIC

1979 *Stravinsky. The Composer and his Work*. Londres: Faber & Faber.