

TESIS | ENSAYO

# **Autobiografía como autofiguración**

Estrategias discursivas del Yo  
y cuestiones de género

**José Amícola**

*BEATRIZ VITERBO EDITORA* | **CINIG**

213  
0931

Amícola, José

Autobiografía como autofiguración : estrategias discursivas del yo y cuestiones de género - 1a ed. - Rosario : Beatriz Viterbo Editora : Centro Interdisciplinario de Investigaciones de Género. Facultad de Humanidades y Ciencia de la Educación. Universidad Nacional de La Plata, 2007.

320 p. ; 20x14 cm.

ISBN 978-950-845-204-7

1. Autobiografía. 2. Psicología. I. Título  
CDD 920 : 150

Biblioteca: *Tesis / Ensayo*

Ilustración de tapa: Daniel García

Primera edición: agosto 2007

© José Amícola

© Beatriz Viterbo Editora

www.beatrizviterbo.com.ar

info@beatrizviterbo.com.ar



Esta obra fue distinguida con el Segundo Premio Ensayo, del Concurso Nacional "Régimen de Fomento a la Producción Literaria Nacional y Estímulo a la Industria Editorial Argentina", del Fondo Nacional de las Artes, año 2006, género ensayo, por un jurado integrado por Sylvia Saïtta, Cristina Piña y Jorge Monteleone.

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

IMPRESO EN ARGENTINA / PRINTED IN ARGENTINA  
Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

*para Stefano*

**VII. Una voz femenina en el sistema masculino de los textos autobiográficos.**  
**La autfiguración de la directora de *Sur***

**1. La construcción del Yo femenino**

La ley del género en el caso de la A parece decirnos que en tal tipo de textos se trata de contar un recorrido de una experiencia vivida y que su estructuración no debería ofrecer ningún hermetismo, dado que se establecería con las pautas de "Nací en ...", "Hice esto", "Realicé esto otro"; sin embargo, el verdadero problema de todo el asunto radica en quién ejerce el dominio del Yo y cómo se posiciona el sujeto de la enunciación en el texto. El uso del yo que narra extiende su poder a toda la esfera del "Yo presunto", tanto en el dominio del "Yo que se era en el momento en que se ubica cada dato de la experiencia", como en el del "Yo del ahora narrativo".

Por otra parte, ¿de qué Yo estamos hablando cuando hablamos de una narrativa autobiográfica? En rigor, las nuevas teorías que reflexionan acerca de este tema nos presentan a la A bajo la clave de una identidad siempre cambiante y siempre en movimiento hacia un proceso, ese proceso que, en rigor, es el Yo, que para nuestra época ya no se presenta como una substancia compacta y solidificada. Según Paul John Eakin, se estaría abriendo en este momento un camino de consenso que consistiría en que esa representación del Yo nunca alcanza a conformar verdaderamente el ser abstracto en estado de desarrollo, pues cuando se

describe un punto, ese ser ya se halla en un estadio nuevo (Eakin 1999: X).

Por otro lado, según los nuevos estudios teóricos acerca de este género (que ya son legión a partir de las últimas dos décadas del siglo XX), el gran ausente de las A tradicionales ha sido el cuerpo, ya que sólo en época reciente éste ha surgido como emblema de un eje dador de la identidad (que hasta entonces había permanecido soterrado). Sólo la aparición de una nueva sensibilidad en la segunda mitad del siglo XX ha permitido el surgimiento de textos escritos sobre el cuerpo y a partir del cuerpo, aun a contracorriente de los sistemas sociales que han repudiado su capacidad de expresión. Tal vez, esta eclosión de la escritura a partir del cuerpo haya sido posible también gracias a la crisis de la idea de sujeto.

La idea monolítica de sujeto había sido sentada por Descartes pero encontró, cien años después, su mayor entronización en el sistema filosófico llevado a cabo por Kant a fines del siglo XVIII. Sin embargo, esta concepción empezó a sufrir una crisis en el siglo XIX, cerrando el ciclo que habría comenzado en la Contrarreforma y cuya toma de conciencia habría estado en los escritos ensayísticos de Montaigne (1580), el primer portavoz de la nueva Era Moderna. Las fisuras de las últimas y más capitales certidumbres modernas datan justamente del trabajo iconoclasta a cargo de pensadores surgidos después de 1850 (especialmente Nietzsche y Freud). Aunque Descartes nunca había utilizado la palabra "sujeto", el sistema filosófico cartesiano que rigió la Modernidad había hecho hincapié en la idea del individuo como si se tratara de un ser cuya experiencia humana consciente estaba separada de su corporeidad (Eakin 1999: 1). Indirectamente, Descartes había implicado al "sujeto" en sus reflexiones haciéndolo universal, racional, autodeterminativo, trascendente y descorporeizado, basando su indagación sobre la condición de la duda ("YO pienso, por lo tanto YO existo"). Por eso, puede decirse que "la conciencia que duda" era, por lo tanto, la de un "sujeto". La conciencia en estado de duda era también nueva para la filosofía, pues el giro cartesiano había consistido en separar el Saber de la Verdad. El hombre estaba, pues, llamado por su condición intelectual, a

través de la reflexividad (es decir, de la duda) a establecer un puente entre esos dos territorios.

Según Gérard Mendel, quien nos da una aproximación muy adecuada al problema, el hombre medieval vivía con el sentimiento de comunidad, pero a partir de la revolución instalada por Lutero (a comienzos del siglo XVI) el ser humano empieza a perder relación de pertenencia con su grupo social, pues pasa de una pertenencia única a pertenencias y solicitudes múltiples; y, así, empieza no solamente a sentirse solo, sino a mirar dentro de sí, para ir ganando una "conciencia de sí", una introspección que va a constituir la característica esencial del individualismo creciente durante la Modernidad (Mendel 1996: 7-11), algo que ya había señalado Bajtin en sus estudios escritos en la década del 30 antes citados en relación con las formas proto-autobiográficas antiguas. Este fenómeno de interiorización del hombre moderno, esta adquisición de una conciencia de sí, sería primeramente sólo una "estructura de sentimiento" —el sentimiento del Yo individual de Montaigne— que iría encontrando su expresión artística y científica lentamente hasta culminar en las reflexiones de Descartes y Kant como cimas del pensamiento de la Era Moderna.<sup>1</sup>

Michael Sprinker, por su parte, en un trabajo titulado "Fictions of the Self: The End of Autobiography" se esmera en desvincular el género de definiciones estrechas, coincidiendo con otras investigadoras feministas y colocando en el *corpus* de su estudio textos rupturistas de Kierkegaard y Nietzsche para hacer culminar su argumentación con un libro que le parece capital para entender el tema: *La interpretación de los sueños (Die Traumdeutung)* de Sigmund Freud.

Es evidente que, como nos indica Sprinker, aunque Freud trató de minimizar las deudas de su pensamiento con la filosofía alemana de su época (especialmente en el registro que va de Schopenhauer a Nietzsche), la teoría freudiana no hubiera tenido posibilidad de expresión sin la existencia de esa tradición disidente en el pensamiento alemán clásico. Para Sprinker, además, el estudio de Freud sobre los sueños sería una A encubierta que abriría claves para entender el género, pues el microrrelato de "la inyección de Irma", por ejemplo, pondría en escena una sutil ape-

lación al lector, que es colocado en la situación de juzgar sobre la sinceridad del autor. Se trata, pues, de un discurso intersubjetivo en el que el relato sobre el sueño de Freud con la paciente, a la que da el nombre ficticio de "Irma",<sup>2</sup> y la interpretación de ese discurso constituyen un polo de significación, mientras que la toma de partido del lector con respecto a cómo se narra el episodio se encuentra en el otro extremo (Freud 1899: 97-109).<sup>3</sup>

Es importante señalar que en un texto de gran valor teórico como *La interpretación de los sueños*, su "narrador" termina por afirmar que, a veces, se llega a un punto *en que las cosas deben quedar sin revelar* —es decir, que no se podrá decir todo y esto sucedería así por pudor hacia la revelación de la sexualidad de las personas implicadas en el relato; aquí habría, según Sprinker, una pista inapreciable para entender el mecanismo sobre el que se construye toda A (Sprinker en Olney 1980: 336-342), inclusive esta otra A impropia que sería la de Freud.

En el siglo XX, por último, con Lacan, el sujeto dejaría de ser una "substancia", como lo era para Descartes, para tornarse justamente aquello que carece de identidad, en tanto está atravesado ("barré") por el Deseo (Micheli-Rechtman 2004), un deseo que se agiganta en su dimensión separada del amor y que encontraría justificación como entidad en sí mismo. Por otro lado, la novedad que aportaría Lacan a la cultura actual tendría que ver con que en su relectura de la obra freudiana, el psicoanalista francés volvería a colocar en el centro del discurso psicoanalítico la relación entre sujeto y verdad. Así, según Michel Foucault, Lacan ponía el acento en el precio que debe pagar el sujeto por decir la verdad sobre sí mismo con las consecuencias que esto lleva consigo a nivel de pronunciamiento, enunciación y prácticas (Foucault 2001: 31).

A los fines de la presente investigación, podríamos decir que tanto Foucault como Lacan producen un viraje cualitativo en el proceso de complejización de las categorías tradicionales de sujeto y verdad, de tal modo que ya no será posible pensar el género autobiográfico con los mismos parámetros de antes de este giro hermenéutico. En el aporte lacaniano se presentan, además, no sólo las dudas sobre la constitución del sujeto, sino, al mismo

tiempo, la certeza de la incapacidad del lenguaje para ser transparente y captar la realidad.

Hoy en día, a más de treinta años de los intentos de Philippe Lejeune por llegar a una definición sobre la A, parece inoperante fijarla ya sobre la identidad de la "persona real". En contra de esta postura lejeuniana se empezaron a escuchar voces (como la de Michael Sprinker) que sostenían la idea de que, después de los aportes de Nietzsche, el "sujeto" también debía ser considerado como una ficción. En este sentido, los campos aparecerían polarizados entre dos puntos extremos que podríamos fijar en los nombres de Lejeune, por un lado, y Sprinker, por el otro (Eakin 1999: 2-4). Para Eakin, entonces, esto radica en el hecho de que no está nunca claro cuánto de lo que un autor dice que ha vivenciado lo ha experimentado realmente, y cuánto de su narración sale de su imaginario personal percibido en su mente como "lo vivido". Por otra parte, inclusive Lejeune había dejado abierta la puerta para la duda cuando distinguía los elementos de un triángulo que demarcaba "personaje principal"/"narrador"/"autor" (Eakin 1999: 4).<sup>4</sup>

Las más recientes posturas críticas de la teoría feminista (como las de Judith Butler o Seyla Benhabib) ponen el acento, además, en la idea de que, en lugar de pensar el problema como un determinismo absoluto de la presencia referencial, debería pensarse el caso del posicionamiento del sujeto narrativo como un agenciamiento ("agency") individual, donde lo que importa es una negociación en la construcción de la propia figura narrativa, que puede alcanzar matices muy diferentes.

Existe, en rigor, un punto intermitente que se mueve buscando un equilibrio entre cómo es vivenciado el exterior corpóreo del sujeto por el sujeto mismo y cómo producen efectos de profundidad las inscripciones sociales de los cuerpos en esos mismos cuerpos. En este vaivén también puede aparecer la A como sutura y como revelación. Piénsese en este sentido en el caso de una persona obesa que luego de una cura dietética haya vuelto a tener una figura standard, pero su identidad continúe, sin embargo, apareciendo centrada en la categoría corporal anterior en su actitud frente al mundo, pues "el cerebro no refleja sino que construye" (Eakin citando a G.Edelman 1999: 16). En definitiva, la ima-

gen del propio cuerpo ("body image") es un aspecto de la identidad conceptual (Butler 1993: 59), que Descartes no pudo tomar en cuenta.

Por lo tanto, una gran vertiente en la teoría actual que se ocupa de reflexionar sobre la escritura autobiográfica tiene que ver con el análisis de las presuposiciones que animan el relato, dando por descontado que toda experiencia está basada en condicionamientos culturales. Por otra parte, ya se vea al cuerpo como proceso fisiológico (Oliver Sacks) o como construcción cultural (Michel Foucault) lo que llama la atención es, como ya se dijo, el borramiento de lo corporal que padecen las A. Esto es importante actualmente desde los estudios de la diferencia sexual, en tanto el varón se ha percibido a sí mismo como el único sujeto universal, racional, autodeterminativo, trascendente y desvinculado de su cuerpo, según lo sentado por Descartes. Al mismo tiempo, esta suposición general ha hecho que el varón decidiera que el Otro fuera pura corporalidad o que los otros fueran su cuerpo (Eakin 1999: 35-37).

Siguiendo con esta línea de pensamiento, podría decirse que si las A masculinas no suelen dar ningún registro de lo corporal en una especie de "somatofobia", es evidente que las escritoras vienen a enmendar esta falta, poniendo bajo la lupa la oposición de un mundo masculino erigido sin el cuerpo y uno femenino donde el cuerpo tiene mucho que decir de sí mismo. En definitiva, los cuerpos son, con todo, capitales para la formación de la personalidad, tanto de hombres como de mujeres, pues la identidad es una identidad a la que se le pone el cuerpo (en inglés se habla así de "the embodied self").<sup>5</sup>

Lo que va todavía más lejos en la teoría crítica actual consiste en afirmar que el Yo de las A no es ni singular ni, en realidad, una primera persona (Eakin 1999: 43). Esta osada afirmación adquiere pleno sentido si admitimos que las A promueven la ilusión de autodeterminación, sin advertirnos que toda identidad es primeramente y sobre todo relacional. Pues, como dice Gérard Mendel: "Toda nuestra vida dialogamos, sin saberlo, tanto con nuestros progenitores cuyas voces hemos incorporado dentro de nosotros, como con los otros que se encuentran afuera" (Mendel

1996: 71). Es la relación que creamos con los otros la que forja nuestra personalidad, pero esto rara vez se percibe en los escritos autobiográficos que se delinear como la gesta del Yo. Uno de los primeros críticos en el siglo XX de los supuestos de la escritura autobiográfica ha sido Georges Gusdorf, quien en 1956 estudió sus condiciones de posibilidad y sus límites, sin ver, sin embargo, el masculinismo de una genealogía (a la francesa) que declaraba indefectiblemente a Rousseau como al padre de la A moderna, una construcción de la crítica que fue reforzada en los estudios de Starobinski y Lejeune. Mary Mason, por su parte, en 1980 rechazó esta línea absoluta, poniendo sobre el debate la idea de que la identidad se erigía gracias a una relación con el otro que uno ha elegido ("identity through relation to the chosen other"), según documenta Eakin (1999: 47).

El pensamiento feminista ha venido criticando, con justicia, la manera en que se ha ejercido el poder discursivo dentro de un género de escritura y dentro de la teoría sobre ese mismo género hasta el punto de mostrar que las mujeres podían entrar en él no exclusivamente desde el polo individualista, autónomo y de una narrativa basada en la linealidad, sino marcando lo colectivo y lo relacional; mientras una narración coherente con estos nuevos principios salida de plumas femeninas podría ser también no lineal, es decir con formas discontinuas así como con aspectos no necesariamente basados en lo teleológico (dispuestos hacia una meta fija), que sería uno de los rasgos que parecen caracterizar a las A firmadas por varones. Desde esta perspectiva cada uno de los términos usados en las A más conocidas, a partir de Rousseau, quien funda ante todo el mito de la autonomía masculina, aparecen bajo sospecha, cuando empiezan a ceder las estructuras patriarcales a mitad del siglo XIX (Mendel 1996: 71). Así caen en la mira feminista no sólo la misma palabra "autobiografía", sino también "identidad", "narrativa" e "individual". En rigor, nos dice Eakin (1999: 49-50) si la crítica feminista quiere refundar el género, estableciendo una nueva línea para la A que registre la contribución de las mujeres, su barrido de supuestos no ha dejado de conmover también a las A escritas por varones. Y ésta es una de las intenciones de libros como el de Françoise Lionnet

(1989) o el de Susanna Egan (1999), que no dejan de acentuar cuánto hizo la Ilustración para darle al género el *humus* necesario de crecimiento al apelar a la autonomía del varón, a su racionalidad y a su individualismo con el fin de erigir un mundo nuevo libre de supersticiones y oscurantismos.

Según Ángel G. Loureiro, han sido las investigadoras feministas las que, en definitiva, han llegado más lejos en el análisis de la A, pues introdujeron la cuestión de las políticas discursivas, entendiendo por tal el hecho de que lo que había que considerar en el caso de este género literario, más importante que una ontología del sujeto, era la aproximación a una ética, dado que antes del Sujeto está el Otro (Loureiro 2000: ix-xi).

Ahora bien, si para Paul de Man la A representaba un intento cognitivo frustrado, Loureiro, por su parte, afirma que es, en rigor, un intento de reconstrucción del Yo a nivel cognitivo y, al mismo tiempo, un acto performativo de afirmación de ese mismo Yo, por el que esas dos operaciones no se anulan mutuamente, sino que, por el contrario, ellas se potencian. Por lo tanto, la introducción demaniana del *tropos* de la prosopopeya tiene gran relevancia, puesto que la A da rostro a una ausencia, mediante una estrategia discursiva de autoconocimiento. En este sentido, Loureiro coincide con Sidonie Smith (1987), al afirmar que la A es un acto de interpretación del pasado que no estaba fijado de antemano y que, en el fondo, es completamente irrecuperable en su dimensión más profunda. De lo que se trataría en el futuro de la teoría es de analizar en qué medida este género genera una "ligazón" ("attachment"), es decir, la manera en que el género liga a un sujeto con un discurso determinado, pues en las leyes del género autobiográfico se encuentran las esferas de la referencialidad, la retoricidad, la discursividad y la interpelación (Loureiro 2000: 2-4).

En el caso de los deconstruccionistas, sus aportes han tenido que ver con la descentralidad del sujeto, pero, asimismo, la complejidad de este pensamiento ha hecho que autores como Derrida, en lugar de sujeto, hayan sentado la idea de "efectos de subjetividad". Levinas, más allá (o más acá) de la deconstrucción, —a diferencia de Lacan que ignoraría en su estadio del espejo aspectos de lo humano como la conciencia moral, la amistad, el sacrificio, la

generosidad o la responsabilidad— toma como punto de partida de sus reflexiones la singular alteridad del Yo y esto permitiría apreciar la condición no sólo cognitiva de la escritura autobiográfica, sino también su dimensión sociopolítica (Loureiro 2000: 11).

El concepto de prosopopeya introducido por Paul de Man para pensar la A es fructífero, según Loureiro, no porque sea productivo en un sentido referencial, sino porque el conjunto de discursos y prácticas implicadas en la mimesis no producen "ficción" (es decir, una falsedad o una ilusión, como la definiría Paul de Man), sino un sentido construido de realidad que ha de compartirse pero también ser controvertido (Loureiro 2000: 19). Lo cierto es que la vida no tiene un sentido fuera del discurso, es el género autobiográfico el que trata de dotar ese recorrido de un sentido general y con una meta al fin del camino.

Para Bajtín, por otra parte, el mundo de lo biográfico (que en su visión no diferiría del de lo autobiográfico) se caracterizaría por una objetivación directa del Yo vertida mediante una configuración estética (Bajtín 1979: 158-160). El crítico soviético veía la doble "capacidad" de un género que se conformaba mediante una usurpación del otro —ya sea el otro que uno mismo ha sido, ya sea el que fue creado bajo la mirada ajena, o ya sea del otro biografiado— que podía asumir una identidad de Doble (es decir de "dvoinik" o "Doppelgänger") al inmiscuirse en la vida que se relata. Es así que para Bajtín existe un juego de relaciones entre el "héroe" (a nivel novelesco o discursivo) y el narrador del texto, de modo que para nuestros ejemplos podríamos pensar que en la A de Alice B. Toklas, Alice es la narradora, mientras que Gertrude Stein no sólo sería la verdadera autora, sino también la heroína del relato.

## 2. La primera A femenina no "intervenida" en la Argentina

El caso de la *Autobiografía* de Victoria Ocampo asume una importancia particular dentro de las letras hispánicas por su extenso desarrollo y complejidad genérica, pero principalmente por su carácter inusual de A femenina no "intervenida" por



correcciones de su entorno masculino cercano. Si bien desde temprano esta autora se vio llamada a fijar por escrito sus impresiones de viajes, así como los recuerdos de su frecuentación de grandes personalidades de la cultura internacional, bajo el título general de *Testimonios* (de los que existen diez "series") y que son en su mayoría textos de ocasión, fue en su madurez cuando decidió escribir una obra magna que luego se editaría bajo la denominación aparentemente ortodoxa de *Autobiografía* (publicada en forma póstuma, a partir de 1979).<sup>6</sup> Es evidente que existe una especie de circulación entre ambos tipos de textos autobiográficos (*Testimonios* y *Autobiografía*), dado que, en algunos casos, podemos completar información de modo mutuo. Sin embargo, en el presente estudio daremos prioridad a la forma consciente y estructurada estéticamente como un todo completo en la forma de "*Autobiografía*", aunque seguiremos utilizando tanto para ésta última obra como para los *Testimonios* la noción de "autofiguración" por parte del Yo que narra como un deseo de construcción pública de su imagen que difiere, por ejemplo, de las cartas de carácter íntimo que escribió la misma autora.

Es importante señalar aquí que las reflexiones de Sylvia Molloy sobre la obra y actuación de Victoria Ocampo juegan un papel importante en la base del presente ensayo, pues esta investigadora reconoce en los textos autobiográficos de la directora de la revista *Sur* una capacidad sustancial para apropiarse de las voces canónicas masculinas (que sus múltiples relaciones internacionales le habían permitido escuchar en los medios culturales más refinados del mundo). La *Autobiografía* de Victoria Ocampo presenta, por otro lado, otras cuestiones que la hacen sumamente interesante para percibir el modo de participación de las mujeres en el campo intelectual minado por las baterías masculinas. A pesar de su militante feminismo, Victoria Ocampo no puede dejar de comportarse como la mayoría de las mujeres de su generación a la hora de tomar la pluma, tratando de insertarse en el sistema masculino de enunciación.

Es oportuno decir también que ha habido, entonces, una contradicción implícita en la manera en que Victoria Ocampo abordó la escritura. Así, aunque Victoria Ocampo habla en sus textos de otras

mujeres importantes de su época y de la labor de esas autoras en pro de la emancipación femenina (como, por ejemplo, Virginia Woolf), cuando llega el momento de traer a colación pasajes tomados de grandes textos literarios, cita especialmente a sus modelos masculinos (Valéry, Huxley, etc). Para nuestra argumentación es insoslayable este modo en el que la escritora argentina monta un operativo escriturario que implica la consideración de los discursos masculinos, porque revela un estar a medio camino de la emancipación de esa tutela que exhibirán textos de mujeres posteriores.

Victoria Ocampo, como muy bien percibe Molloy, es tremendamente injusta con las escritoras, pues, salvo excepciones, no aparecen en sus obras fragmentos concretos tomados de textos escritos por mujeres, como podría esperarse.<sup>7</sup> Las excepciones a esta regla, serían solamente los pasajes extraídos de novelas y ensayos de Virginia Woolf, de los poemas de Anna de Noailles y de las novelas de las hermanas Brontë. Pero estas fuentes de citas directas de autoras representan un aporte mínimo frente al enorme caudal de fragmentos de plumas masculinas que Victoria Ocampo entreteje con su propio discurso. Y esto es así, a mi juicio, porque Ocampo no revisa el canon (legitimado por el sistema simbólico masculino) de los nombres que forman la alta literatura. Al echar mano a las citas, no encuentra tantas mujeres consagradas y se rinde al prestigio del panteón masculino, que resuena con los códigos aprendidos en la infancia. Por ello, según observa Sylvia Molloy, Victoria Ocampo nunca logró romper esta ambivalencia, dado que siempre habría buscado encolumnarse en el mundo de las decisiones, lo que en su momento implicaba regirse por un sistema masculino de representación. En este sentido Molloy puede afirmar categóricamente que: "...las presencias masculinas moldean el sistema de voces a través de los cuales Ocampo logra autodefinirse" (Molloy 1991: 104-105). Por supuesto, esta idea de Molloy se podría complementar con el panorama que estudian Gilbert y Gubar en la literatura inglesa, para afirmar que en Victoria Ocampo ha existido una verdadera "ansiedad por la autoría" ("anxiety of authorship"), en tanto su manera de integrarse al campo literario revelaba la ausencia de precursoras (Gilbert/Gubar 1984: 48-49).



Según Nora Catelli, Victoria Ocampo habría recreado, con todo, una especie de "bucle autobiográfico" que amalgamaría las vertientes de una potente narrativa del yo combinada con una fuerte conciencia de su condición femenina, así como de su pertenencia a un territorio de posibilidades infinitas, como la Argentina. Los intereses propios que Victoria Ocampo supo transformar en los intereses de la comunidad interpretativa que ella conglomeró desde 1931, fecha de la fundación de su revista, hasta el momento de su muerte en 1979, pudieron aparecer como una unidad gracias a una unidad de visión que le permitió vincular a la autora, a veces caprichosamente, Nación, Infancia, Lenguas Extranjeras, Escritura, Traducción, Feminismo y Conciencia Americana (Catelli 2004: 158-160). Lo importante de esta especial amalgama es que Victoria Ocampo sintió como nadie que se vive en una perpetua situación de traductor, en tanto la vocación hacia la escritura obliga a "traducir" las vivencias personales (que son impresiones sensoriales, en primera instancia, según su opinión) en una puesta por escrito, es decir, en un código diferente.<sup>9</sup>

En todo caso, es evidente que Victoria Ocampo opera una rara combinatoria en los textos de su "veta autobiográfica" (que incluye lo autobiográfico de sus *Testimonios*) como en su *Autobiografía*, dando a todos un rasgo ensayístico y de literatura de viajes, donde la primera persona potente no duda en pronunciar sus veredictos de gusto o de moral. Con todo, el lenguaje usado en estos textos, se ve aquejado por momentos de victoriano pudor, ya anacrónico en la época de su escritura, que va a concordar mal con el desenfado sexual que a partir de la década del 60 empieza a forjarse entre las generaciones jóvenes (tanto de varones como de mujeres). Los nuevos escritores harán gala de un efecto de oralidad, que, paradójicamente, también era el que buscaba la propia Victoria Ocampo. De allí sus contradicciones de tono y sus vacilaciones con respecto a lo que el decoro de su clase permitía decir.

Por otro lado, según algunas voces críticas, no habría que olvidar que, en el caso de Victoria Ocampo, se trata de una personalidad perteneciente a la más rancia burguesía criolla. Así, Victoria se hallaba entre dos fuegos, aquejada por la solidaridad a las tradiciones de su clase, pero, al mismo tiempo, era solicitada por

las ideas modernas que había conocido en sus permanencias europeas. Esta tensión hace más peculiar el modo en que Victoria Ocampo se enfrenta con las ideas masculinas del medio cultural rioplatense; como lo revela el fenómeno extraño de que en la década del 70 sea elegida por sus pares masculinos en la Academia Argentina de Letras, un puesto que primeramente rehúsa y termina por aceptar en 1977 (Ocampo 1977 [T 10]: 15), en pleno momento de sumo poder de una de las dictaduras más sangrientas del continente. Este hecho, no lo suficientemente reconocido, representa un antecedente notable de apertura de una brecha en una zona cerrada a las mujeres (Mizraje 1999: 231). Las contradicciones, entonces, de Victoria Ocampo entre la fidelidad a los hábitos de su clase (la gran burguesía ganadera) y la ruptura en sus posturas feministas hacen que se llegue a la paradoja de que en su A la autora hable tanto de genealogía (como la línea del nombre paterno) como de menstruación (territorio de lo femenino por antonomasia, además de ser de aquello de lo que no se habla).<sup>10</sup> En este mismo sentido, Victoria Ocampo ambiciona escribir "como una mujer", sosteniendo con este veredicto que hay una tonalidad que identifica cada texto salido de una pluma femenina y que el sexo generizado, por lo tanto, le pone condiciones al libro que se escribe.

Victoria Ocampo se considera, en efecto, una "robinsona" por penetrar en territorios exclusivamente masculinos (Ocampo 1975 [T 9]: 24); y esto está también en (una sutil) contradicción con la misma certeza de "escribir como mujer". Por ello, es también cierta la afirmación de Blas Matamoro quien reconoce que:

Pronto Victoria comprende que este mundo de emanación, de providencia, de padres, patricios y patriotas, no es un mundo de mujeres, mucho menos de mujeres que leen y pretenden escribir: (Matamoro 1986: 15)

Según un artículo de 1981, firmado bajo pseudónimo, por los investigadores Cristina Iglesia y Julio Schwartzman, el lado positivo de Victoria Ocampo habría sido su feminismo. Es evidente que en su historia personal han tenido prioridad los parámetros de clase y que estos límites le han impedido, en los casos más importantes, solidarizarse con sus congéneres femeninos, especialmente

cuando las otras mujeres no pertenecían a la alta burguesía.

Así, si es cierto, por otro lado, que nuestra autora vivió toda su vida admirando la tarea de esclarecimiento feminista llevado a cabo por Virginia Woolf, también es cierto que lo que deslumbraba a Victoria Ocampo era la personalidad aristocrática de la escritora inglesa a quien pretendía emular, en primera instancia, como modelo de clase. Por ello, es sumamente revelador para este tema anotar que Victoria Ocampo, habiendo hecho traducir la casi totalidad de la obra de Virginia Woolf para la revista *Sur* y la editorial del mismo nombre, no revelara ningún interés por editar uno de los textos que esa escritora había compilado basándose en documentos reales escritos por obreras inglesas que reclamaban igualdad por sus derechos (Escher/Thomas [Iglesia/Schvartzman] 1981: 276). Sin embargo, Victoria Ocampo tenía plena conciencia del valor de tal selección para la causa femenina (Ocampo 1941 [T 2]: 52) y contra las injurias de los movimientos de izquierda que le recriminaban su pertenencia a la clase burguesa y su ceguera hacia los problemas argentinos. En su defensa, Victoria Ocampo insistía en que ella había estado al servicio de la cultura y al servicio de la mujer de todas las clases sociales (Ocampo 1975 [T 9]: 173), y, por ello, se sentía con derecho de reprocharle a su hermana Silvina estar encerrada en el "globo" (de clase) que le impedía ver los problemas de la emancipación de la mujer (Ocampo 1975 [T 9]: 169-180).

Victoria Ocampo empieza a escribir su A magna en 1952 —a partir de consejos venidos justamente de Virginia Woolf para que lo hiciera (Ocampo 1954: 20)—, como si Victoria hubiera tomado la posta de aquella A impropia que era la de Eva Perón, una figura que dejaba la lucha política con su muerte súbita en ese mismo año.<sup>11</sup> Lo interesante del gesto de Victoria Ocampo es que si en su obra escrituraria anterior se percibe una sorda lucha de predominio entre las lenguas prestigiosas que conocía, en la A el castellano se impone sin dar batalla, como si triunfara aquí la lengua del paraíso perdido de la infancia, la juventud y la rebelión personal (Mizraje 1999: 236).

Cristina Viñuela, por su parte, enfatiza el hecho de que la A de Victoria Ocampo encierre alternativamente instancias retóricas

que van jalonando intereses como autoexplicación, autodescubrimiento, autoclarificación, autorrepresentación y autojustificación (Viñuela 2004: 108) y, por lo tanto, según esta investigadora, la maquinaria escrituraria que la autora habría puesto en funcionamiento respondería a múltiples inquietudes que no sólo describen, sino que forman al sujeto discursivamente de un modo intenso.

Hay un punto de suma importancia para nosotros y éste tiene que ver con la autopercepción de la autora sobre su obra escrita. Para Victoria Ocampo, ese proceso tan arduo de la escritura autobiográfica no arrojaría *necesariamente* una excelencia estética. La paradoja aquí consistiría en que pocos autobiógrafos habrían dedicado toda su vida, como lo ha hecho Victoria Ocampo, a la difícil búsqueda epifánica de la excelencia literaria en todos los textos que tuvo entre sus manos (los suyos y los ajenos). La directora de *Sur* parecía sentirse, entonces, en una postura particularmente difícil en sus escritos autobiográficos, en tanto se la ve en tensión tanto por un intento de una justificación de su vida ante los demás, como, porque es consciente de que nada en el proceso escriturario garantizaría la excelencia literaria del resultado. Por ello, escribe en el primer volumen de su A: "Deseo que este documento se acerque a la buena literatura, porque así comunicará su verdad" (Ocampo 1979 [A I]: 61; citado también por Viñuela 2004: 193).

Por una parte, entonces, Victoria Ocampo cree saber reconocer a los "escritores de raza" (Viñuela 2004: 116) por sus hábitos de lectora exquisita debidos a la educación esmerada que ha recibido; y, por otra parte, sin embargo, duda sobre la calidad de aquello que escribe. Por ello, es importante acotar que según Noé Jitrik, nuestra autora habría tratado de ingresar con pleno derecho en el ámbito de la literatura justamente con su *Autobiografía* (Jitrik 1997: 75), un género que ya de por sí parece problemático como trampolín hacia dentro del canon de lo literario.

En este mundo todavía dominado por la fuerza estentórea de la palabra masculina, Victoria Ocampo se desvive desde su perfil de "loca por el arte" (Sarilo 1998: 100) para ganarse un lugar (casi imperceptible, pero lugar al fin) en compañía de sus compañeros de ruta varones. El resultado es una voz muchas veces alterada

por el esfuerzo de impostación, a la que, sin embargo, pretende darle un tono de autoridad novedosa entre las de sus pares escritoras. De allí sale, por cierto, según nuestra lectura, cierta alteración del discurso (exacerbada por el afán de pillaje hacia textos ajenos considerados prestigiosos) que dista años luz de la sublime modestia de una Norah Lange o de la galopante infracción al decoro de los textos de su hermana Silvina.

### 3. El comienzo

En el primer volumen de su A, titulado "Archipiélago", Victoria Ocampo hace encastrar la niñez con el destino de la Nación, una Nación que le pertenece por tradición de clan familiar. En este gesto hacia la reconstrucción de sus orígenes, Victoria Ocampo procede como lo han hecho ya antes, durante el siglo XIX, los prohombres de la Patria, quienes no veían ninguna diferencia entre sus propios destinos y los de la cosa pública. En este sentido también, como nos recuerda Cristina Viñuela, hay que tener presente que la A de Victoria Ocampo empieza manteniendo una relación con los textos canónicos y masculinos de esos otros próceres, a los que la escritora impone su presencia de mujer sin titubeos.

Esa lista prestigiosa a la que, a veces tácitamente y otras de modo explícito, Victoria Ocampo se remite, cuenta en su haber, por ejemplo, con la *Autobiografía* de Manuel Belgrano, la *Autobiografía* de Pedro José Agrelo, la *Memoria autógrafa* de Cornelio Saavedra, la *Autobiografía* de Gervasio Antonio de Posadas, el *Diario de mi prisión* de Juan Cruz Varela, la *Historia de mi vida* de Manuel A. Pueyrredón, las *Memorias* de Gregorio Aráoz de Lamadrid, *Mi vida privada* de Juan Bautista Alberdi, además, claro está, de los textos más conocidos de *Mi defensa* y *Recuerdos de Provincia* de Domingo F. Sarmiento o *Mis memorias* de Lucio V. Mansilla (Viñuela 2004: 72-73).

Es cierto, por lo tanto, que, la narradora autobiográfica puede decir frases como: "En la casa, que iba a ser la mía, se hablaba de la Historia Argentina como de un asunto de familia" (Ocampo 1975 [T 9]: 9). Por ello, Victoria Ocampo se sentiría también iden-

tificada con Sarmiento, con quien su A tiende un puente "genealógico", pues los antepasados más ilustres de la familia Ocampo habían trabado una entrañable amistad con el sanjuanino en la segunda mitad del siglo XIX. Sarmiento es, por lo tanto, una figura icónica del sistema masculino de escritura en el que Victoria Ocampo querría insertarse (Matamoro 1986: 21), especialmente un Sarmiento que, después de regresar de Estados Unidos propicia no sólo la educación femenina, sino también la aparición de la escritora profesional (Batticuore 2005: 143). Al mismo tiempo, Victoria Ocampo, escribiendo a mediados del siglo XX, no pone de ninguna manera en duda el modo sarmientino de considerar la situación de la mujer, a pesar del siglo transcurrido y cuando la emancipación femenina ya se venía logrando gracias a la participación electoral y laboral de las mujeres, y tampoco percibe en qué medida ese nombre tutelar la obliga a una imitación de la red masculina de expresión, que condice mal con la influencia más potente y más actualizada de Virginia Woolf (cf. Ocampo 1954: 36-40, nota 1).

En rigor, la paradoja es que Victoria Ocampo se refiera únicamente a otra A argentina, la de Eva Perón, pero sin siquiera poner en duda, además, que todo lo allí expresado pertenezca verdaderamente a la firmante del libro. Pero, claro está, *La razón de mi vida* no le sirve para encontrar un linaje, dado que ese texto está privado de todo prestigio entre la ciudad letrada. Y, por ello, Victoria Ocampo —el más preclaro nombre de esta ciudad ideal— tampoco pudo ver, como ya se dijo antes, que Eva Perón fuera, en lo más mínimo, una precursora por la emancipación femenina en la Argentina.

En el campo de las escritoras, además del caso de Eva Perón, el único ejemplo al que Victoria Ocampo podría haberse referido por afinidad cultural —aunque de hecho no lo hace—, además del más reciente de Norah Lange, se hallaría en el diario íntimo de Juana Manuela Gorriti denominado significativamente *Lo íntimo* (de 1892), que ha sufrido, sin embargo, como lo señala Graciela Batticuore, la censura del hijo de la autora en todo aquello juzgado como indecoroso a la reputación de una mujer o porque comprometía la imagen de los otros implicados en el relato (Batticuore 2005: 324-325).

Por otro lado, Victoria Ocampo fundaba su pretendida coherencia ideológica pasando por alto las diferencias políticas de los individuos que admiraba (sobre todo en el caso de los intelectuales europeos) para ubicarlos en un parnaso ideal, donde todos compartían rasgos que ella declaraba comunes, según se jacta por el modo en que reúne idearios de diferentes posturas políticas en la revista *Sur* (1931-1971), algo que, por supuesto, no le concede al peronismo, dado que este movimiento popular y “populista” (en sentido de “lógica política”; Laclau 2002: 150) ponía en jaque el mismo sistema de la revista que ella dirigía como una terrateniente y donde se mostraba la clase a la que los peronistas habían rotulado, con cierto derecho, como “oligarquía” (Matamoro 1975: 241). Por ello, también Blas Matamoro puede decir que:

Victoria escribe sus páginas autobiográficas como quien se confiesa, sin ocultarse lo sacramental o psicoanalítico (sacramental sustitutivo) del acto. Invoca una fe, pero no la católica institucional recibida, sustento de las fobias patriarcales, sino otra de signo pietista, si se quiere: la intimidad del hombre con Dios, que prescinde de la mediación sacerdotal. La fe del mandarín, no la del carbonero, una fe libre, siempre en conflicto con los cleros instituidos, acaso porque habla desde otra cléricatura. (Matamoro 1986: 19)

#### 4. La cristalización

Cuando Victoria Ocampo escribe el tercer volumen de su A, le coloca el enigmático título de “La rama de Salzburgo”. El enigma se aclara en el comienzo del libro, sin embargo, dado que el epígrafe del tomo habla sobre la costumbre (registrada en ciertas minas de sal de Austria), que consistía en introducir en invierno una vara de árbol en las profundidades para después de un tiempo retirarla cuando esa rama se había cubierto de pequeñas gemas de sales cristalizadas. Al lector queda la tarea, con todo, de inferir qué significaría en el nuevo contexto de Ocampo la frase del título de este tomo. Por otro lado, el pasaje citado con la anécdota de la sal para epígrafe de este tercer volumen de la A está tomado de uno de los textos románticos más citados sobre el tema amoroso: *De l' amour* (1822), de Stendhal. Este epígrafe es tam-

bién testimonio del modo especialmente arbitrario —o, quizás, sólo aparentemente ingenuo— de recortar los textos de los otros que tenía Victoria Ocampo, y que constituyen su manera liberal de abordar las ideologías. A una feminista como ella no se le debía haber pasado por alto, seguramente, que en ese mismo libro Stendhal, aunque defensor de la educación femenina, se burlaba de las “femmes de lettres” que, según él, comprometían su reputación, diciendo cosas que no convenían al decoro que se esperaba en ellas (Stendhal 1822: 216).

En rigor —y contra el *dictum* stendhaliano— este volumen de Victoria Ocampo es el más comprometido en cuanto a lo que una mujer puede contar sobre sí misma, puesto que la autora, al relatar su vida amorosa fuera de su matrimonio, alude, al mismo tiempo, a las historias trágicas de adulterio de la gran literatura decimonónica como *Mme Bovary* y *Anna Karenina*, para introducir su propia historia (escandalosa), haciendo también una denuncia flagrante de la doble moral de la alta burguesía argentina en la época en que la autora vivió el momento más crucial de su vida en cuanto a la conquista de su autonomía y su plenitud erótica (entre 1914-1920).<sup>12</sup>

Victoria Ocampo, autobiógrafa, nos cuenta y se da cuenta en “La rama de Salzburgo”, entonces, de que puede y debe seguir su propio camino a pesar de los obstáculos que su familia y la clase burguesa de su tiempo colocan a las mujeres.

La condición de adulterio que hace explícita “La rama de Salzburgo” viene también a recoger la larga tradición del amor cortés, según se pone de relieve en las citas de las historias de los amantes medievales desdichados que el texto trae, desde Tristán e Isolda, Pélleas y Mélisande, Paolo y Francesca hasta Romeo y Julieta. Este “cortés amor” se juega, sin embargo, siempre de la mano de las versiones de autores masculinos, como Wagner, Maeterlink, Dante, Shakespeare, y también Stendhal, Proust o Shelley. Con todo, si la configuración que Victoria Ocampo emprende para su confesión más lograda se exhibe en la presentación augusta de un amor clandestino dignificado por la tradición literaria más canónica, la autobiógrafa realiza, al mismo tiempo, una torsión de ese mismo acervo al que declaradamente alude, al pen-

sar las historias desde el desgarramiento de los sujetos femeninos, sin dejar de incluirse a sí misma en ese mismo elenco.

En este particular “amor cortés” revivificado de “La rama de Salzburgo”, a través del filtro romántico de Stendhal, Victoria Ocampo no representa una imagen de sí en actitud pasiva. Victoria no es justamente la mujer que se hallaría esperando el beso del caballero que vendrá a despertarla y a liberarla de su prisión (Isolda, Mélisande, Francesca, Julieta), sino que esa figura que el texto pone de relieve es, en cambio, la mujer movilizada y concretizada en el arte de las vanguardias históricas (cubismo, futurismo, surrealismo), que es capaz de ir a buscar a su amante conduciendo su propio coche descapotable como en una imagen de los cuadros de los años 20 de Tamara de Lempicka (quien no pintaba figuras femeninas con los tonos del falso medievalismo de los siglos XVI a XIX, como pudieron hacer los prerrafaelitas ingleses, sino con la estridencia de un cierto cubismo reciclado). En esas imágenes de la modernidad gestadas en torno a la Primera Guerra Mundial las figuras aparecerán despedazadas a merced de la subjetividad de la visión y este fragmentarismo de la representación es parte también del proyecto de Victoria Ocampo.

Por otro lado, si la característica tal vez más destacada del movimiento medieval conocido como el “amor cortés” fue la capacidad de los caballeros que se han tornado cortesanos (y de sus damas) de postergar el contacto sexual y así desplegar en su lugar el discurso amoroso como sublimación del deseo,<sup>13</sup> la confesión que desarrolla “La rama de Salzburgo” se dirige descaradamente a relatar los mismos encuentros sexuales que hacen alcanzar a la narradora su autonomía personal en el mismo momento en que la portan al territorio de una sexualidad franca, alejada de las convenciones del casamiento por conveniencia, aunque siempre teñida del juego de la seducción de aquella tradición literaria mencionada antes.

Este período de la vida de la “heroína” del texto se presenta al lector, por lo tanto, como una época capital de la maduración personal de Victoria Ocampo, en tanto la autora es capaz de señalar que esa misma dama de la alta burguesía que ella era y que había vivido su juventud rumbosa en París, cuando portaba una

diadema de brillantes que le había permitido ser reconocida en el medio frívolo de las recepciones de gala de “la belle époque” como la bella estanciera sudamericana, estaba deviniendo la otra que una década después mostraría tal desprendimiento como para empeñar aquella joya, símbolo de máxima riqueza y despreocupación, para subvencionar la invitación a un escritor extranjero a la Argentina (se refería a Rabindranath Tagore).

Esa joven que ha vivido su epifanía carnal (García 2005: 96) —en contra de la imaginería del amor cortés, que estilizó o veló el contacto sexual— no vaciló tampoco en tornarse una mujer de armas tomar, como en el episodio narrado en el texto en que ella va a ver a su amante con un revólver en la cartera de mano para el caso que deba amenazarlo con un conato de suicidio si él no acepta los términos que ella pretende imponerle (Ocampo 1981 [A III]: 93); es decir, forzar a su amante a afrontar las consecuencias sociales del amor ilícito. Pero, si el “amor descortés” que también conforma “La rama de Salzburgo” se encarga de advertir al lector que la dama de la narración se halla alejada de la tradición pasiva de las figuras estáticas representadas en los gobelinos medievales, el texto nos brinda otro elemento que va en contra de las fórmulas fijas con el reaseguro de la plenitud corporal que brinda la relación entre los amantes del relato autobiográfico, especialmente cuando la narradora afirma que esa relación le otorgaba: “...una vida perfecta, desde el punto de vista de los sentidos, de la sexualidad, de la ternura compartida, además” (1981 [A III]: 99).

Estamos, por ello, en este tomo de la *Autobiografía* de Victoria Ocampo cerca, por una parte, del “amour courtois” del siglo XII, pero, por otra, infinitamente lejos. El amor cortés había sido un movimiento que, si bien colocó a la mujer en un lugar de nueva visibilidad y, en definitiva, sobre un pedestal, no dejó de imponer sobre ella las condiciones del decoro y cierta intangibilidad que la tornaron un ser ideal, más bien “imago” de la mujer en la mente del varón, que mujer real. La conveniencia de tal idealización se basó en una coherencia con la ideología masculina imperante, pues al no hacer referencia a la mujer real la nueva sensibilidad provenzal se reservó la preeminencia de la sociedad de los varones. De ese modo, las mujeres de la vida cotidiana pudieron seguir

siendo consideradas seres inferiores, mientras el ser superior era sólo aquella figura de la dama idealizada.

Victoria Ocampo, como autobiógrafa moderna, se coloca, por un lado, en favor de esta misma tradición con la que quiere identificarse, pero, sin embargo, por otro, como nadie antes, pasa a reivindicar en su A su capacidad orgásmica, así como su cualidad de persona con autonomía volitiva independiente de las figuras masculinas.

¿Qué valor debe acordársele, entonces, al esquema del “amor cortés” romantizado que el tercer volumen de la *Autobiografía* de Victoria Ocampo exhibe? Es evidente, en el contexto presentado aquí, que esta A busca legitimarse a sí misma, gracias a la intertextualidad que ofrece con los textos prestigiosos, reafirmados por el romanticismo literario del siglo XIX, en el momento en que la forma autobiográfica se encuentra en busca de un mayor reconocimiento y, por qué no, también cuando se imagina a ese género como un posible trampolín hacia la fama para quienes no se atreven al género más canonizado de la “novela”. En muchos sentidos, podría decirse que en “La rama de Salzburgo” el tono básico que brinda el amor cortés tiene la virtud de jerarquizar la seriedad de una empresa gracias a su modo de encaramarse por encima de formas populares, consideradas menos serias.<sup>14</sup>

Para su empresa, Victoria Ocampo echa mano, como se dijo, del texto paradigmático de Stendhal *De l'amour*, pidiéndole en préstamo el título de uno de sus apartados “Le rameau de Salzbourg”, donde el escritor francés cuenta su visita a ciertas minas de sal. Ahora bien, el texto que Stendhal ha titulado *De l'amour* se empeña en un trabajo detallado en analizar paso a paso todos los casos que son de su conocimiento acerca del nacimiento y persistencia del sentimiento amoroso, para lograr, de ese modo, poner en claro su propia turbación erótica frente a un amor no correspondido que el autor trataba de exorcizar, cuando se hallaba cercano a cumplir los 40 años. La metáfora de la cristalización, reiterada en todo el ensayo stendhaliano sobre el amor, pasa a ser, entonces, el símbolo de una súbita “investidura de objeto”, por la que el amante idolatra al objeto amado, tenga o no las cualidades que él le confiere, retomando la idea de la química de los senti-

mientos —que Goethe había utilizado en *Die Wahlverwandtschaften* (*Las afinidades electivas*) bajo la forma de la catálisis (Goethe 1809: 38).

Victoria Ocampo, por su parte, al retomar la metáfora de Stendhal, pasa por alto una parte de lo que exhibe la retórica de *De l'amour*, a saber, la idealización que el hombre realiza al pensar “la mujer” hasta enamorarse de esa imagen y no de la persona real que la imagen intercepta. Puede decirse, por lo tanto, que Victoria Ocampo recicla el episodio puramente desde el punto de vista de la deleitación amorosa, una deleitación que produce un trance epifánico en los amantes, embelleciéndolos con su toque.

La feminista que también era Victoria Ocampo no parece percibir, sin embargo, que la imagen de la cristalización en Stendhal se aplica exclusivamente a aquellos procesos que atraviesan la mente de los varones y que van de la mano de la construcción de una imagen ideal de la mujer (Stendhal 1822: 51). En este sentido, Victoria Ocampo se atribuye un proceso de tradición masculina, sin darse cuenta de la torsión, aunque, por otro lado, es necesario señalar que ella, como mujer, aparece en el centro de la escena amorosa adúltera súbitamente embellecida por un sentimiento que, a causa del estigma social, no se podría llamar sin más “noble”, pero que es “ennoblecido” gracias a la retórica literaria. La cristalización de la rama del amor implicaría, por una parte, el paso del tiempo necesario al proceso químico (o también un cambio súbito, como en el caso del tratamiento de lo que Stendhal trata como “coups de foudre”; Stendhal 1822: 68-71), pero, dado que el proceso químico amoroso transforma en bello aquello que impregna, siguiendo el aforismo más célebre del autor francés, el amor, como la belleza, sería también una “promesa de felicidad”.<sup>15</sup> Y, es aquí, donde el uso que hace Victoria Ocampo de esa rama cristalizada obtiene su mayor relieve.

## 5. El amor de las “Cortes de Amor”

El amor cortés —denominado primeramente “la fin'amors” (el amor refinado) en sus orígenes provenzales y “höhe Minne” (amor



elevado) en las cortes germanas— recibió la denominación que conocemos a partir del interés que la época medieval despertó en estudiosos franceses del siglo XIX,<sup>16</sup> quienes volvieron sus ojos a las cortes feudales de Francia entre los siglos XII y XIII, como la de Eleanor (o Leonor) de Aquitania (centrada en Poitiers), para verlo relacionado con la vida cortesana ociosa nacida entre los caballeros que habían regresado de las cruzadas y las damas de sus pensamientos. Esta nueva sensibilidad produjo una avalancha de sensiblería amorosa que difundió su energía disidente, mientras parodiaba la enorme codificación jurídica y las “disputas” escolásticas a partir de las “cortes de amor” (“cours d’amour”; Stendhal 1822: 318 y ss.), en las que las damas juzgaban conductas amorosas que se estilizaban en manifestaciones poéticas.<sup>17</sup> Evidentemente, los cortesanos (damas y caballeros) que se entregaron al juego codificado de la seducción no utilizaban el nombre de “amor cortés” todavía, pues había otras cortes donde esta sensibilidad no había arribado y porque inclusive no todos los cortesanos de una corte participaban con el mismo fervor en ese juego amoroso-discursivo que parodiaba el lenguaje jurídico y erudito. De ese modo, eran siempre unos pocos los que entraban en el código y sus nombres podían, por ello, aparecer registrados como los que se habían esmerado en una participación que conjugaba las veleidades artísticas con el nuevo trato social.<sup>18</sup>

El centralismo del territorio de eclosión del amor cortés en el mapa europeo (la Provenza) permitió una rápida y completa difusión de lo que modernamente se conocería como “l’amour courtois” por toda la extensión de Europa, quizás con excepción de los territorios rusos, jaqueados por los mongoles. Los caballeros ya sin batallas cantaron a las damas del castillo que los albergaba, las que por arreglos familiares normalmente habían sido entregadas a otros hombres en matrimonio. Esta demostración de devoción hacia una mujer casada de abolengo se basaba en una codificación de las maneras feudales. Se trataba de un sistema que exhibía la nobleza del linaje del amante y de la amada, así como la excelencia de las conductas recíprocas. La dama a la que se le juraba amor eterno, según códigos de honor cuyo origen Stendhal sitúa en Arabia (Stendhal 1822: 200), irradiaba un aura

amorosa. Ese bien refractaba, a la vez, una virtud que hacía más excelso al caballero. La clandestinidad del amor procuraba, por otro lado, la pasión del éxtasis amoroso gracias a los obstáculos que la vida social ponía en el camino, a la vez que transfiguraba a los amantes, sublimando a un grado infinito cualquier contacto sexual.

El secreto del amor conllevaba el gesto de protección hacia la amada, que, por otro lado, era alabada bajo seudónimo de viva voz. Asimismo, dama y caballero se prohibían la infidelidad entre sí, aunque la dama se debía a las obligaciones sexuales dentro de su propio matrimonio (que eran consideradas ataduras de menor valor). Este proceso no sólo despreciaba la institución matrimonial, valorada por la Iglesia, sino que colocaba en un pedestal el deseo sexual y el objeto de ese deseo, ambos denostados por los teólogos. Lo más importante, con todo, tenía que ver con el hecho de que las mujeres aparecían en una nueva luz y visibles en toda su belleza, como nunca antes, mientras recibía los halagos de los caballeros tornados cortesanos.

Por otro lado, el amor aparece en esos “siglos oscuros” de modo inusitado como fenómeno libre (frente a las imposiciones de los casamientos por conveniencia) y, sobre todo, como una atracción entre los amantes que puede romper todas las convenciones hasta llegar a alcanzar una veta trágica. Si el matrimonio convencional dejaba afuera las decisiones individuales, es justamente el amor cortés el exponente de un individualismo en ciernes, por el que el caballero se torna el paladín de un nuevo credo, cuya principal capacidad será la de defender a la dama amada de la ira del propio marido, que seguramente posee en su haber dinero y poder pero no discreción o ternura. El amor cortés hiende así la cultura europea como una “nueva estructura de sentimiento”, por la que los amantes no se sienten obligados a procrear herederos para la preservación de la familia de alto linaje. Esta heterodoxia da al amor cortés, al mismo tiempo, la fuerza de un código no legalizado donde la constancia o la fidelidad entre los miembros de la relación no tienen que ver con la genitalidad como reaseguro de la continuación familiar, sino con el deseo sexual, que codificaba y estilizaba el premio de la cópula, y, por ello, surgía cada vez más agigantado como Deseo.

A partir del tratado de Andreas Capellanus titulado *De amore* (circa 1176)<sup>19</sup> las capas medias y bajas de la nobleza reproducen su relación de dependencia feudal hacia las capas superiores, colocando el nudo de su interés en el sentimiento amoroso, regido por dos coordenadas medievales: el vasallaje y la adoración religiosa. El amor, así resaltado, obtiene un lugar inconcebible antes, en virtud de una codificación estricta que impone una paciente resistencia, una fidelidad exclusiva y una dedicación absoluta, elementos que desde el siglo XII no han abandonado las relaciones amorosas dentro de la cultura occidental, aun en los momentos en que parecerían haber quedado de lado.<sup>20</sup>

Así, la codificación de Andreas Capellanus o André le Chape-lain, sostenía en su regla 14 que:

Facilis perceptio contemptibilem reddit amorem, difficilis eum parum facit haberi ("Le succès trop facile ôte bientôt son charme à l'amour: les obstacles lui donnent du prix"; en la versión de Stendhal 1822: 327 y 324). [La obtención fácil hace al amor despreciable; la difícil produce el afán por alcanzarlo.]

El amor cortés tuvo, en definitiva, la virtud de reconocer la fuerza de la sensualidad, sin dejar de advertir el proceso de su represión a partir de leyes ético-religiosas que vinieron a acrecentar su energía, al producir el obstáculo para su consumación y posibilitar la difusión del discurso amoroso.

Cuando Stendhal escribe *De l'amour*, titula uno de sus capítulos (el número LI) con una larga perífrasis: "De l'amour en Provence jusqu'à la conquête de Toulouse, en 1228, par les barbares du Nord" ["Acerca del amor en Provenza hasta la conquista de Toulouse, en 1228, por los bárbaros del Norte"]. Esta denominación como de crónica medieval pretende dar vuelta el esquema sobre la consideración de la barbarie y tratar como cultura superior la que representaban los árabes. De este modo, Stendhal no sólo revisa el pasado cristiano, presuntamente eje de los cambios, sino que atribuye exclusivamente la nueva sensibilidad amatoria provenzal a la influencia de la cultura islámica. El capítulo que Stendhal dedica al tema se inicia con un párrafo que revela el interés de los románticos en una nueva apreciación de una época

a la que considerarían precursora de la propia sensibilidad que los embargaba:

L'amour eut une singulière forme en Provence, depuis l'an 1100 jusqu'en 1228. Il y avait une législation établie pour les rapports des deux sexes en amour, aussi sévère et aussi exactement suivie que peuvent l'être aujourd'hui les lois du point d'honneur. (Stendhal 1822: 184-185). [El amor pasó por una forma peculiar en Provenza, desde el año 1100 hasta el 1228. Existía una legislación establecida para las relaciones entre los dos sexos en cuestiones de amor, tan severa y seguida tan al pie de la letra como pueden serlo hoy en día las cuestiones del honor.]

Dado que en 1822 las reflexiones modernas sobre el amor cortesano estaban en los comienzos, llamaba solamente la atención la codificación de la vida amorosa en las "cortes de amor" (en el sentido tanto de "cortes judiciales", como de "cortes de la nobleza"), y, por ello, podemos afirmar hoy que Stendhal era demasiado tajante en cuanto a la terminación abrupta de esa nueva sensibilidad. En rigor, el Cristianismo fustigó los cambios pero no pudo evitarlos, pues el sentimiento amoroso codificado corrió como reguero de pólvora y llegó a las clases nobles justamente por todos los países en que la Iglesia había sentado sus bases. De todos modos, la obra de Stendhal tiene el valor de haber redescubierto las leyes amorosas medievales, pues se preocupa por señalar en este libro-ensayo los pasos que seguía el amor provenzal, desde la forma oficial de declararse enamorado de una dama, pasando por el besamanos y la búsqueda de un escalafón de méritos, que llevaba a la exclusividad de la relación entre el amante y la amada, aunque ésta estuviera rodeada de cortejantes (Stendhal 1822: 187). Para explicar esta peculiaridad provenzal, Stendhal echa mano no sólo a las condiciones de posibilidad que daban las costumbres de las cortes arabizadas, sino que se atreve a sostener que esta situación amatoria liberal habría sido factible gracias a la igualdad disfrutada entre los sexos (Stendhal 1822: 188). Seguramente, Stendhal considera como hecho emancipatorio femenino el cambio de *status* de las mujeres, quienes ya no permanecían encerradas en los castillos fuera de la vista de los otros visitantes masculinos.

No es erróneo, sin embargo, suponer que el milagro que representa el "amor cortés" nació de un encuentro singular entre

posiciones culturales antagónicas, en las que el arte vino a expresar mucho de lo que las circunstancias sociales velaban. El hecho de que se haya suscitado primero en Provenza no sólo remite al sustrato de la galantería árabe, como lo sostiene Stendhal, sino a circunstancias específicas de la situación dentro de los diferentes estratos de la nobleza provenzal (cristiana o cristianizada) en un territorio de choque con otra cultura, cuando la guerra ha ido dejando de tener sentido, pero se han mantenido las estructuras anteriores originadas en los tiempos bélicos (que presuponían una capa militar más ilustrada que la simple soldadesca).

Victoria Ocampo elige así una tradición seria de la alta literatura, en la versión del romanticismo decimonónico (cuando Stendhal era considerado, a falta de otros ejemplos, como "un feminista"), para engarzar la confesión de su amor prohibido, con el propósito de marcar su lucha hacia la propia autodeterminación de su deseo. En esa jugada literaria, la narradora se coloca a sí misma como dueña del discurso y, al mismo tiempo, como la dama de abolengo, que, sin duda, era. Por otro lado, el nudo básico, pasado por el filtro de Stendhal del "amour courtois", al que Victoria Ocampo adhiere literariamente en "La rama de Salzburgo", tiene la virtud de proclamar astutamente su disposición de enaltecimiento del rol de la mujer. Esta situación era algo que los cantos caballerescos de las cortes de amor medievales habían logrado, al situar a las damas en una visibilidad hasta entonces imposible. Al mismo tiempo, esta retórica aristocrática aleja a la autora de una versión popular y brutal del amor y del adulterio que no podría haberle servido de la misma manera para enaltecer su recuerdo. En esa escena primordial y libresca en que Victoria Ocampo se sitúa, tiene un papel esencial la escena de la lectura del amor prohibido: los amantes leen juntos y como en una puesta en abismo reencuentran la excelencia de su amor en el espejo que les brindan los episodios románticos del libro que leen (Molloy 1991: 92).

## 6. Entre Virginia Woolf y Simone de Beauvoir

Los críticos que han tratado la significación de Victoria Ocampo en la cultura argentina, como Sylvia Molloy, Blas Matamoros, Beatriz Sarlo, Cristina Iglesia y Julio Schwartzman, entre otros, están de acuerdo en señalar que el afán de acceder a la escritura (en su máxima expresión como fenómeno de la alta cultura) de esta autora iba de la mano con su preocupación por reivindicar los derechos femeninos y que toda su obra estaría atravesada por estos dos principios básicos que delinearon su meta personal. En este sentido, es de particular importancia recordar su admiración incondicional de toda una vida por la figura que encarnaba Virginia Woolf.

En carta a esta escritora inglesa de diciembre de 1934 (en la versión castellana), que sirve también de introducción a la Primera Serie de sus *Testimonios*, Victoria Ocampo, enfrentando el reto de redactar sus recuerdos, le contaba a su interlocutora:

Mi única ambición es llegar a escribir un día, más o menos bien, más o menos mal, pero *como una mujer*. Si a imagen de Aladino poseyese una lámpara maravillosa y por su mediación me fuera dado escribir en el estilo de un Shakespeare, de un Dante, de un Goethe, de un Cervantes, de un Dostoiévsky, realmente no aprovecharía la ganga. Pues entiendo que una mujer no puede aliviarse de sus sentimientos y pensamientos en un estilo masculino, del mismo modo que no puede hablar con voz de hombre. (Ocampo 1935 [T 1]: 9-10)

La carta prosigue más adelante con otras ideas que revelan el núcleo de las preocupaciones de Victoria Ocampo al respecto, así también como su especial visión de lo que sería un feminismo previo a la eclosión teórica de los años 60 y antes aún de la aparición de la figura rectora también de Simone de Beauvoir, con quien Ocampo guarda algunas semejanzas que luego se mencionarán:

Dice usted que Jane Austen hizo un milagro en 1800: el de escribir, a pesar de su sexo, sin amargura, sin odio; sin protestar contra ...sin predicar en pro... Y así (en este *état d'âme*) es como escribió Shakespeare, añadía usted. / Pero, ¿no le parece a usted que, aparte de los problemas que las mujeres que escriben tenían y tienen aún que resolver, se trata también de diferencias de carácter? Cree usted, por ejemplo, que la *Divina Comedia* haya sido escrito sin vestigios de rencor y agitaciones? / En todo caso, estoy tan convencida como usted de que una mujer no logra

escribir realmente como una mujer sino a partir del momento en que esa preocupación la abandona, a partir del momento en que sus obras, dejando de ser una respuesta disfrazada a ataques, disfrazados o no, tienden sólo a traducir su pensamiento, sus sentimientos, su visión. (Ocampo 1935 [T 1]: 11-12)

Creo, sin embargo, que en este pasaje no habría tanto una premonición de lo que luego un grupo de feministas francesas llamará "l'écriture féminine",<sup>21</sup> sino la convicción de que la escritura auténtica debía pasar por una maduración donde el discurso se decantara para devenir universal. Victoria Ocampo parece ubicarse en muchos sentidos entre las dos "femmes de lettres" más influyentes del siglo para la constitución del feminismo moderno: Virginia Woolf y Simone de Beauvoir. Si, por un lado, Victoria Ocampo se pasó cuarenta años patrocinando textos de Virginia Woolf (Matamoro 1986: 189; Willson 2004a: 266), no puede decirse que haya abrazado la causa de Simone de Beauvoir con el mismo ímpetu, quizás dado a que las ideas de la escritora francesa venían de la mano de un apoyo a las izquierdas y a la política por la integración de la mujer en la Unión Soviética (Beauvoir 1949: II, 494).<sup>22</sup> Sin embargo, Victoria Ocampo no podía no ver que Simone de Beauvoir por su militancia era la última estribación de la lucha de las sufragistas inglesas en el momento en que el voto femenino ya se iba imponiendo en todas partes (1949). Por otro lado, hay que recordar también que Simone de Beauvoir combatió con una base filosófica más sólida que la de Virginia Woolf el biologismo y esencialismo que habían servido para entorpecer la igualdad de derechos de la mujer. Al mismo tiempo, mientras que Virginia Woolf buscaba prestigiar a las mujeres profesionales mediante la búsqueda de una genealogía común con el hombre, Simone de Beauvoir vendría a hacer hincapié en las singularidades de lo femenino, como cuando afirmó:

D'abord, il demeurerait toujours entre l'homme et la femme certaines différences; son érotisme, donc son monde sexuel, ayant une figure singulière ne saurait manquer d'engendrer chez elle une sexualité, une sensibilité singulière: ses rapports à son corps, au corps mâle, à l'enfant ne seront jamais identiques à ceux que l'homme soutient avec son corps, avec le corps féminin et avec l'enfant; ceux qui parlent tant d' 'égalité dans la différence' auraient mauvaise grâce à ne pas m'accorder qu'il puisse exister des différences dans l'égalité. (Beauvoir 1949: II, 502-

503). [Primeramente, siempre habrá entre el hombre y la mujer ciertas diferencias; dado que la mujer posee una figura singular; su erotismo y, por lo tanto, su mundo sexual no podría dejar de producir en ella una sensualidad, una sensibilidad singular: así, las relaciones con su cuerpo, con el cuerpo del varón, con el del niño no serán jamás idénticas a las que mantiene el hombre con su cuerpo, con el que éste tiene con el cuerpo femenino y con el niño. Los que hablan tanto de 'igualdad en la diferencia' tendrían enormes dificultades para no coincidir conmigo en que puedan existir diferencias en la igualdad.]

Simone de Beauvoir sostiene la idea de que las mujeres pueden llegar a encontrar otra sintaxis y otras palabras en el momento de abordar la escritura. Para la estudiosa argentina María Luisa Femenías, sin embargo, la feminista francesa se halla en el mismo escalón de la lucha por los derechos de la mujer que su par inglesa y, por ello, es colocada junto con la primera oleada del feminismo de la igualdad (Femenías 2003: 74-75), levantada ya durante el calor de las reivindicaciones traídas por la Revolución Francesa. Simone de Beauvoir habría sido, con todo, una de las primeras en revertir la concepción (masculina) de menosprecio del cuerpo de la mujer, así cuando pone el acento en que:

La femme n'est définie ni par ses hormones ni par mystérieux instincts mais para la manière dont elle ressaisit, à travers les consciences étrangères, son corps et son rapport au monde... (Beauvoir 1949: II, 495). [La mujer no se define ni por sus hormonas ni por instintos misteriosos sino por la manera en que ella aprehende, a través de las otras conciencias, su cuerpo y su relación con el mundo.]

Es importante acotar, sin embargo, que según Judith Butler, otra feminista imprescindible para pensar los cambios actuales, Simone de Beauvoir no llegó a dar el último paso en una deconstrucción del cuerpo (Femenías 2003: 34). Si el cuerpo en de Beauvoir es el lugar de las interpretaciones culturales del sexo, es también el de las reinterpretaciones de las tradiciones de todo lo que se ha dicho sobre él. El cuerpo sería así un campo en lucha por las interpretaciones, pero como no hay seres humanos sin cuerpo, los varones también están inmersos en la misma situación. Y aquí hay todavía mucha tela para cortar. Es importante agregar, por otro lado, que Simone de Beauvoir reconsidera la idea antigua de la pasividad en la mujer, para desbaratar sus principios, poniendo el acento en que en el lugar común de la pasividad femenina

se trata meramente de cómo las mujeres se piensan a sí mismas, a partir de lo que la cultura ha insuflado en sus mentes (Beauvoir 1949: II, 498). En este sentido, no habría nada eterno ni inmutable en ese principio, sino que él se hallaría en el reino de la contingencia. No es de extrañar, por ello, que la escritora francesa haga siempre hincapié en lo vivido ("le vécu") como ese trozo inmediato de la experiencia que es el que orienta nuestra filosofía de vida y que debe siempre ser tomado en cuenta. La manera de abordar los problemas de la actualidad que posee Simone de Beauvoir no podía ser ajenas, por lo tanto, a la visión que Victoria Ocampo tenía ella misma de las peripecias de la vida de una mujer que decide tomar las riendas en sus manos. Simone de Beauvoir fue, por cierto, un hito insoslayable en la maduración de la idea del hombre y de la mujer en situación, en situaciones radicalmente diferentes. Tal vez a la escritora francesa le faltó la caja de resonancia que tendrían las feministas norteamericanas para dar el gran envión a los estudios de género dos o tres décadas después. Y, por ello, hoy en día Simone de Beauvoir merece ser rescatada como precursora de lo que sucede hoy en día en ese campo.

Ahora bien, Virginia Woolf había abierto a Victoria Ocampo las puertas de su casa londinense (durante la década del 30), sin dejar de manifestar en esta relación un dejo de desconcierto ante la volcánica irrupción de esa escritora argentina. Evidentemente, la autora inglesa habrá sentido que la visitante carecía del "understatement" necesario para el trato elevado, esa manera tan inglesa que la misma Victoria Ocampo define como: un "disminuir la importancia de un hecho, de un sentimiento; decir menos de lo que en realidad son". (Ocampo 1950 [T 4]: 149, n. 1). Al mismo tiempo, Virginia había condescendido a esa relación con Victoria en virtud de cierto exotismo que la argentina suscitaba en los centros culturales europeos, como la nación a la que ella venía representando desde los años de las vacas gordas.<sup>23</sup> Virginia Woolf no supo (o no pudo) reconocer en Victoria a una igual (a pesar del antiguo linaje que las dos exhibían y de sus respectivas disidencias provocadas desde una fracción de la alta burguesía), porque la argentina no era suficientemente reservada, como la norma de conducta que se esperaba entre los ingleses de las clases superiores, inclusive entre

aquéllos que rebatían las normas más burguesas. En rigor, tenemos hoy derecho a suponer que la euforia que se adueñaba de Victoria Ocampo ante cada hecho artístico "puro" no podía dejar de hacerla aparecer ante los ojos de alguien como Virginia Woolf como una simple "nueva rica" (algo que, por cierto, ella no era).

Cuando Victoria Ocampo se topa con Simone de Beauvoir, los malentendidos son aún mayores. Victoria Ocampo se asombró de la ignorancia supina de la escritora francesa por la historia del movimiento feminista inglés (y por lo que Virginia Woolf había significado para la emancipación de la mujer). Por otra parte, Simone de Beauvoir no parece haber sido más magnánima y menos paternalista que su par inglesa frente al enorme esfuerzo de absorción del feminismo que estaba realizando Victoria Ocampo, desde un país privado de antecedentes feministas (salvo los de Eva Perón, que para Victoria Ocampo no contaban; y quizás tampoco hubieran contado para Simone de Beauvoir de haberse enterado sobre su origen). En rigor, como documenta Beatriz Sarlo los diálogos entre Victoria y Simone revelan cuán incómoda era la posición de la escritora argentina, que se hallaba siempre pidiendo perdón por las carencias de su propia cultura, a la vez que, en un vaivén contradictorio, les hacía ver a sus interlocutoras europeas cuánto más amplia era una mente sudamericana (Sarlo 1998: 157).

Podríamos sostener, por nuestra parte, entretanto, que Victoria Ocampo vio en Woolf y de Beauvoir una luz de renovación, pero también sintió que su propio proyecto desde un país periférico la colocaba, a su pesar, en una situación entre ambas, pues ella misma se hallaba en una encrucijada entre la pertenencia a la alta burguesía y su deseo de ruptura con esa clase que sojuzgaba a sus pares femeninos.

## 7. El arte verdadero y la diferencia sexual

Hay en el segundo volumen de la *Autobiografía* de Victoria Ocampo (titulada "El imperio insular") una anécdota, fechada alrededor de 1910, que ejemplifica el condicionamiento por el que pasaba la clase alta (de extracción rural), a la que pertenecía Vic-



toria Ocampo. La anécdota en cuestión consiste en lo siguiente: cuando un retratista francés de fama, Dagnan Bouveret, estaba preparando un retrato de la joven Victoria en su taller parisien- se, había decidido componer el conjunto colocando a la retratada —como era habitual en aquellas composiciones redundantes del arte de la “belle époque”— junto a un busto de Dante Alighieri.<sup>24</sup> Enterada del boceto para la composición pictórica de su hija mayor, los padres de Victoria Ocampo, obligaron al retratista a quitar el busto de Dante que servía de alegoría en la pintura y componer el sistema de símbolos con flores como correspondía a una jovencita. De ese gusto por la lectura quedó en el retrato solamente el libro que ciñe en sus manos la retratada (Ocampo 1980 [A II]: 151). No es de extrañar que este condicionamiento haya producido en la autora una sed insaciable de cultura, a la par que el sentimiento de injusticia de género, un sentimiento que la perseguiría siempre y que sería, tal vez, su marca más distintiva.

Luego, Victoria Ocampo va a obtener una mayor libertad en su vida adulta, y esto sucederá cuando se transforme en mujer divorciada, pues podrá, finalmente, redactar a partir de 1952 su propia autofiguración sin que medien intervenciones tutelares masculinas. En su A, finalmente, Victoria Ocampo va a hacer gala de la capacidad para la reflexión personal y exhibir la idea de que esa labor escrituraria debía aparecer escandida mediante una reflexión que llevase a mirar la totalidad de su existencia como un proceso hacia un punto fijo. Esta proyección teleológica estaba indefiniblemente unida a la manera masculina de considerar la existencia.

Por otro lado, podemos decir que Victoria Ocampo escribe una A de corte masculino, por lo menos en lo que respeta a su cometido de fijar una trayectoria completa de una vida, pues, se diferencia de los intentos de otras mujeres que acometieron siempre historias parciales. Así, la obra de Victoria Ocampo pretende una dimensión completamente inusitada en las letras hispánicas, pues es capaz de la autorreflexión genérica, como lo acredita el broche de cierre que la narradora coloca a “La rama de Salzburgo”:

Ahora, cuando vuelvo la mirada hacia el pasado, cuando veo las vidas mezcladas a mi vida, anudadas a ella y que forman la malla apretada que intento describir, me parece que para llegar a comprender las leyes de la condición humana

—y otras, sin nombre que, sin embargo, existen— tenía que recibir el bautismo de este fuego, de esta clase de amor. Lo recibí ni demasiado pronto, ni demasiado tarde, cuando estaba en condiciones de vivir plenamente lo que me revelaba. Antes de continuar con este año 1929, que fue un *tourant* de mi vida, tengo que retroceder hacia los años en que conocí a personas que contaron para mí en otros terrenos. (Ocampo 1981 [A III]: 143-4)

Victoria Ocampo se hallaba en el momento de redactar sus recuerdos, como muchas mujeres antes que ella, en el dilema lacerante de considerar cómo *decir* siendo una mujer y, al mismo tiempo, pretender alcanzar los “patrones” de excelencia sentados por los varones.<sup>25</sup> En este sentido, Victoria Ocampo, al igual que muchas de las mujeres escritoras que la precedieron, no duda de que esos patrones son únicos y universalmente valiosos, aunque no deja de encontrarse escindida por la situación que la lógica de la A le impone. Así, cuando ya ha empezado a escribir su A Victoria Ocampo registra sus dudas, comentando la obra de Virginia Woolf, de la siguiente manera:

La idea de la publicación diferida de un diario, de memorias, bombas de tiempo que no se atreve uno a lanzar al público en vida, o mientras viven las personas a que se alude, no ha dejado de inquietarme cuando he meditado sobre ello. ¿Es jugar limpio? Y el arte verdadero ¿no consistiría más bien en lograr decirlo todo de manera tal, o en un nivel tal, que nadie podría objetarlo por razones valederas? (Ocampo 1954: 14.)

Victoria Ocampo buscaba seguir, por cierto, el consejo de Virginia Woolf y ser sincera al tomar la pluma, pero, al mismo tiempo, no creyéndose en posesión del estro literario de la escritora inglesa, se lamentaba de no saber cómo encontrar el punto justo para lograr el “arte verdadero”. Este momento de reflexión es para nosotros muy interesante, en tanto el tema toca el centro de la cuestionabilidad del género de la A como un tipo de texto con valor referencial fuerte, cuya pertenencia a lo literario debe probarse, de una manera diferente en que lo haría una “novela mala”; dado que una “novela mala” pretendería entrar a la literatura a secas, en tanto “novela”, mientras que la A no parece gozar del mismo derecho.

Poniéndose la mano en el pecho, como San Agustín, Victoria Ocampo nos da en todo momento la certidumbre de que entra en el pacto referencial con la seriedad necesaria para la realización



de un rito religioso. Justamente a partir de esta sinceridad, por encima de las convenciones de la diferencia sexual y el decoro, la autobiografía puede declarar:

Lo que intento escribir se parece a la confesión, porque pretende ser verídico y porque proclama una fe, al margen de la fe que me enseñaban cuando, arrodillada en el reclinatorio de las Catalinas, pedía al cielo, con fervor, un destino muy distinto del que escondía el enrejado de madera mirado con ansiedad y aprensión por mis ojos tan nuevos. Es decir que ya estaba saliéndome del dogma rígido que no tardé en rechazar con recóndita violencia. (Ocampo 1979 [A I]: 59)

Al mismo tiempo, Victoria Ocampo, haciendo gala de un ferviente tesón por redactar una A literaria, confiesa que sabe con certeza que para lograrlo no bastan buenas intenciones, sino que se necesita talento (Ocampo 1979 [A I]: 59), pues, como lo describe:

Tampoco quiero hacer "literatura" entre malévolas comillas. Y menos con recuerdos. Pero declaro que en lo que atañe a la buena literatura, no soy yo quien la evita, será ella quien se aparta de mí, en todo caso. *Pues una de las cosas que más he admirado es la cosa escrita.* / Deseo que este documento se acerque a la buena literatura, porque así comunicará su verdad. Si se aproxima a la mala, quedará incomunicado. (Ocampo 1979 [A I]: 61)<sup>26</sup>

## 8. "Matrices narrativas inconscientes"

Según Fredric Jameson existen en las narraciones de veta autobiográfica ciertas cápsulas discursivas que el autor denomina "unconscious master narratives", concepto que podría traducirse como "matrices narrativas inconscientes". Por medio de esta noción, Jameson pretende captar una particularidad de los escritos autobiográficos, que consistiría en que en determinados contextos un *topos* narrativo podría verse como un retorno del fantasma reprimido del discurso del autobiógrafo. Esta reiteración en los meandros del "racconto" presentaría una estructura inestable y hasta, a veces, contradictoria, conservando, sin embargo, una serie de posiciones actanciales y eventos fijos que requerirían la constante repetición, permutación y una siempre incesante resolución estructural, aunque ésta sea también siempre insatisfactoria y demande, por ello, nuevos intentos (Jameson 1981: 180).<sup>27</sup>

En el caso de la *Autobiografía* de Victoria Ocampo, podría decirse que una de las matrices narrativas inconscientes se hallaría en el registro memorioso de haber despertado la admiración de algún hombre famoso, quien, sin embargo, habría malinterpretado sus intereses espirituales pasándolos a una clave erótica.

En este proceso discursivo de repetición, Victoria Ocampo se colocará siempre en la posición de mujer sorprendida por el donjuanismo de algún hombre genial, mientras ese hombre admirable, por su parte, aparecerá exhibiendo una conducta lasciva frente a ella de una manera desconsiderada e inoportuna, como si esa tajada de placer debiera serle necesariamente concedida. El resultado del encuentro presuntamente intelectual será siempre desastroso para el proyecto de acercamiento espiritual entre la dama y el genio (transmutado en los meandros del relato de Victoria Ocampo, súbitamente, en "la bestia"). Lo importante de estas micronarraciones matrices estaría en que la narradora aparecería siempre desprevenida en el acto de acercamiento al hombre, como si no percibiera que el varón no estaría dispuesto a admitir que la mujer, aun siendo discreta, tomara la iniciativa.

Ahora bien, los abordajes impetuosos de Victoria Ocampo a los hombres famosos, parecidos a los de una jovencita a la caza de autógrafos, terminaban siempre con un toque de desazón para la "cazadora", porque el hombre en cuestión no podía salirse del esquema en su concepción sobre las mujeres como presas atractivas y, por lo tanto, finalmente vencidas. Entre estos casos de matrices narrativas inconscientes, podríamos contar las historias de malentendidos con muchos de los hombres que se sintieron perseguidos por el entusiasmo de la autora argentina, como Keyserling, Tagore (incluido su secretario, Leonard Elmhirst), Ortega o Jung.

Así, por ejemplo, cuando Victoria Ocampo visita a Jung en Zurich, el psicoanalista se presenta como un arrogante, pero ella parece no percibir la arrogancia (Sarlo 1998: 116) ni su donjuanismo, dado que está inmersa en una red doble de seducciones no declaradas. Sólo más tarde se evidencia el desencuentro "espiritual", cuando el psicoanalista suizo (que ha hecho una descripción ramplona del carácter de Victoria ante Keyserling), seguramente

despechado, rechaza los ofrecimientos que la dama le hace para que visite la Argentina (García 2005: 255).

¿Cómo era posible que Victoria Ocampo no se diera cuenta de que los hombres presuntamente geniales que abordaba procederían como el común de los varones de su época (es decir, siempre con el gesto seguro de quien conquista), aunque la hubieran avasallado a ella antes por sus hallazgos intelectuales? En algún sentido, Victoria Ocampo seguía siendo una niña mimada de la alta burguesía terrateniente que estaba acostumbrada a seguir su capricho y, aunque había debido luchar a brazo partido para hacerse un lugar en el campo intelectual y constituirse en una *fracción* separada de ella, sus disposiciones desde el punto de partida, que implicaban su famosa diadema de brillantes, conocida por toda la crema de la sociedad parisiense de una femineidad frívola. Victoria Ocampo, sin embargo, vivía (en otro de sus dilemas insolubles) en la creencia de que el haber liquidado la diadema en pro de la cultura, le había permitido pagarse la entrada en el mundo del espíritu, sin ver que la joya entregada le dejaba vestigios. En este sentido, su “autofiguración” pretende enmendar este esquema simplista acerca de su persona. Inconscientemente, sin embargo, Victoria Ocampo vuelve una y otra vez a describir la mirada de deseo que los genios espirituales que frecuenta han posado sobre ella (a su pesar).

Pero, sin embargo, sería interesante rastrear cuánto de inocencia había en el juego de seducción espiritual que Victoria Ocampo ponía a la vista. El inicio del volumen V de su A, dice así:

El cinco de enero de 1929, hacia las cuatro de la tarde, yo me examinaba en el espejo del guardarropa, en el departamento de 40, rue d'Artois. Llevaba un pullover nuevo azul, rosa y marrón (Chanel), un *tailleur* azul marino bien cortado, esos *tailleurs* muy sencillos pero muy caros y más difíciles de conseguir que un traje de baile. Un sombrero de fieltro encasquetado hasta las cejas me ceñía la cabeza. Lucienne (Reboux) lo había cortado y le había dado forma sobre mi cabeza lanzando exclamaciones de contento. Le gustaba peinarme. Yo llevaba el pelo corto. El sombrero me quedaba bien. Los tonos del pullover hacían resaltar el tono bronceado que la travesía del Atlántico (dieciocho días) le había dado a mi cara. Un cielo gris. Nevaba. El sol parecía brillar sólo sobre mi piel. En el auto que me llevaba a Versailles me miré muchas veces en el espejo de la cartera para una últi-

ma inspección. La compañía de mi cara me tranquilizaba. Sin razón. Yo hubiera debido dudar de esa cara; maquillada por la brisa marina, podía causarme dificultades ese día y convertirse en mi enemigo. Pensaba entrar en relación con el fundador de la Escuela de la Sabiduría y no suponía que sería recibida en el Hôtel des Réservoirs por Gengis Khan. Desde el primer apretón de manos, desde el primer saludo —que fue un abrazo cordial (por el momento)—, presentí que me había metido en un avispero. (Ocampo 1983 [A V]: 9-10)

Desde ese momento la mirada del Conde de Keyserling convierte a Victoria Ocampo, alternativamente, en “reina”, “musa” y “sibila”, como una “*imago*” de lo femenino que la narradora aparentemente rechaza.

Por otra parte, Victoria Ocampo se contradice al anotar que al ir al encuentro de este Don Juan estaba “desprevenida” (página 16) o que se presentaba ante él como “Caperucita Roja” (página 23), pues, al mismo tiempo, reconoce que su admiración por tal personaje le había tendido una trampa (página 26) y que, al fin de cuentas, aquello de lo que ella debía acusarse era solamente de haberle escrito antes cartas demasiado arrolladoras. Ese genio que ella denomina ampulosamente “el filósofo de Darmstadt”, similar a muchos ante los que Victoria Ocampo había desplegado su arte de la seducción (que no era solamente espiritual), la había deseado ardientemente (página 24) y de esa “emboscada” su cuerpo había salido “manchado” (página 33) y ella se había sentido como “despellejada viva” (página 28).<sup>28</sup> El Conde de Keyserling, por su parte, con toda su nobleza (que en los medios opositores a Victoria Ocampo aparecía como de un arribista, puesto que se había casado con la nieta de Bismarck, seguramente a la caza de un título), llamaba a Victoria Ocampo “la sudamericana del Tercer Día de la Creación”, mientras ella había tenido el cuidado de mostrarse en su presencia vestida con prendas firmadas por Chanel. Será Pierre Drieu La Rochelle, sin embargo, quien pondrá al desnudo al embaucador, diciendo simplemente que Keyserling era “un charlatán” (página 124).

De esta peripecia presuntamente aristocrática y filosófica Victoria Ocampo no saldrá ileso, sin embargo, porque el rumor de haberse dejado guiar por los falsos genios habrá arruinado su reputación (no moral, sino de prestigio literario).

## 9. Los arquetipos

En definitiva, hoy en día es posible reconstruir la red masculina también tejida sobre Victoria Ocampo. Es llamativo, por cierto, que una de las personas a quien el Conde de Keyserling consulte con respecto a su deseo insatisfecho por su musa sudamericana haya sido C. G. Jung (Ocampo 1935 [T 1]: 35 n.1; y 1977 [T 10]: 69; García 2005: 97). Sin estas consideraciones acerca de una matriz narrativa inconsciente sería hasta cierto punto extraño ponerse a analizar el hecho de que alguien como Victoria Ocampo, quien por su posición socioeconómica pudo ocupar un lugar tan central en el campo cultural, normalmente vedado a las mujeres, y a quien le cupo en suerte tratar personalmente a figuras descollantes del psicoanálisis como Jung y Lacan, hubiera hecho traducir para su revista y editorial tan poco del área del psicoanálisis; y, además, que estas pequeñas dosis estuvieran contiguas a un tipo de ciencia esotérica de buen tono, en lugar de los grandes maestros de ese dominio (García 2005: 105).

La incomodidad hacia el psicoanálisis freudiano, que Victoria Ocampo comparte con Borges y con la *élite* intelectual que la rodea (García 2005: 103), ha producido el extraño caso de que cuando la escritora argentina arremeta con algunos términos psicoanalíticos, no pueda dejar de aparecer enredada –a pesar de su profesado feminismo– en una ceguera que le impedía ir más allá del más craso elementarismo junguiano (“Animus” versus “Anima”; King 1986: 51, n. 15). Es evidente, asimismo, que las ideas retrógradas de Jung, a quien parece haber leído más que a otros teóricos del psicoanálisis, son su base más inmediata y, al mismo tiempo, su rémora más evidente. Según Germán García, “La rama de Salzburgo” acreditaría esas lecturas junguianas, por lo menos, en tres pasajes claves (García 2005: 95) y esto redundaría también en la concepción de los géneros sexuales un tanto anacrónica para su época.

Jung había afirmado, por ejemplo, en un artículo acerca del inconsciente colectivo (de su invención) de 1934, que el arquetipo que él denominaba “Anima” abarcaba tanto lo “numinoso”, como lo peligroso, lo tabuizado, lo mágico y que ello concernía a la parte

femenina del ser humano (Jung 1990: 30). Esta explicación llegaba a su clímax en otro artículo de 1936 (Jung 1990: 68), dedicado a la definición de “Anima”. En este nuevo contexto, se trataba de la adscripción de todas las locuras de la fantasía al arquetipo de la parte femenina o “Anima” (Jung 1990: 73). En 1940, Jung llegó inclusive a sostener que la conciencia respondía a lo masculino y el inconsciente, en cambio, a lo femenino, dando por descontado que este último territorio era lo más negativo del ser humano. Al aceptar las teorías de Jung sobre las de Freud (a quien evidentemente no había frecuentado), Victoria Ocampo rechazó automáticamente el análisis de la sexualidad hecho por Freud,<sup>29</sup> así como el axioma freudiano de la preeminencia de lo adquirido sobre lo hereditario, para quedarse con una visión del mundo mucho más asimilable para la conciencia de los victorianos, con quienes Victoria compartía mucho más que el nombre, pero, además, esta escritora mostró su atracción por el mundo misterioso que las teorías junguianas<sup>30</sup> prometían a los iniciados (García 2005: 97).

Muchos de los individuos “geniales” por los que Victoria Ocampo se vio cortejada se habían sentido deslumbrados por su energía y autonomía; y ella misma conocía su poder de seducción con los hombres que abordaba, a pesar de los malentendidos posteriores que su conducta engendraba, según las pautas masculinas vigentes. Muchos de ellos pretendieron también emparentar estas características de Victoria Ocampo con las fuerzas de la naturaleza. Así lo hicieron, entre otros, Keyserling, Ortega y Jung quienes emplearon denominaciones como: “Gioconda Austral” y “Mujer de la Tierra” (King 1986: 51; García 2005: 67 y 101), sin reparar en el contrasentido de los epítetos aplicados a una mujer tremendamente emprendedora y símbolo acendrado de la esfera de la ciudad letrada.<sup>31</sup> En el fondo, como analizan Gilbert y Gubar los operativos de vincular a las mujeres a la naturaleza han llevado siempre consigo la estratagema de negarles su relación con la cultura, acotándolas en el campo de lo misterioso y recóndito (Gilbert/Gubar 1984: 19). Por ello, más iluminador que la vinculación de la personalidad de Victoria Ocampo con lo telúrico habría sido sostener que la escritora había “introyectado”<sup>32</sup> el modelo patriarcal de su medio social y de su educación burguesa

(que padeció toda su vida), aunque, sin embargo, esta incorporación le deparó un desgarramiento interno y un complejo de culpa que la llevó a tratar de justificarse y autoaclararse continuamente. No es ajeno a este proceso interno el hecho de que Victoria Ocampo hubiera emprendido el operativo de escribir la A más extensa de la "literatura" latinoamericana.

Victoria Ocampo cayó, por cierto, en la trampa que le tendió Jung y creyó en una presunta sistematización psicoanalítica que tenía a "los arquetipos" como base. Esta aparente racionalización de un proceso colectivo respondía, en rigor, a una ideología que habría circulado entre las clases altas en reemplazo de las teorías freudianas que parecían completamente indecorosas. Por otro lado, quizás, el esquema que publicitaba Jung le permitió a Victoria Ocampo durante mucho tiempo convencerse de que su "Anima" la había dotado de un sexto sentido para ocupar el lugar privilegiado de operadora cultural única de las letras sudamericanas. Más tarde, ya en la última época de su vida, su fulgor como mediadora no sólo se había desvaído, sino que su figura había caído en absoluto descrédito. Mucho de esa falta de consenso para que Victoria Ocampo siguiera representando a la cultura argentina se basaba en la idea generalizada de que con ella de lo que se trataba, a fin de cuentas, no era más que de una cuestión de snobismo.

Victoria Ocampo, para muchos que la trataron, habría sido una figura que, en apariencia, se habría desvivido por el arte y la elegancia, pero, en el fondo, todo ello habría sido producto del ocio y de la pertenencia a la burguesía que le había dado los medios para pavonearse. Y la acusación sobre su snobismo artístico había aparecido en su historia de vida desde 1931, por lo menos, según la documenta ella misma, cuando intenta justificarse por publicar sus textos en francés (Ocampo 1935 [T1]: 18). Quien lea hoy, en día, la descripción de su cobarde paseo en 1946 entre las ruinas y la miseria de Nuremberg destruida por las bombas, cuando Victoria Ocampo recorre esas calles devastadas, pero vestida con la elegancia de una modelo salida de una revista de moda francesa (Ocampo 1950 [T 4]: 55), no puede menos que relativizar su compromiso con la autenticidad y el humanismo, aunque ella misma registre la terrible impresión que le causa la asistencia a una de

las sesiones del juicio contra los crímenes nazis en esa ciudad, sobre todo si se lo compara con lo que podría haber hecho una Susan Sontag en una ocasión similar.

## 10. Entre snobismo y cursilería

No es de extrañar que haya cierta desconfianza entre ciertos críticos y analistas acerca del rol descollante que habría jugado Victoria Ocampo en la cultura argentina. Estas dudas se acrecientan todavía más cuando se toca la cuestión de cuánto olfato literario ella poseía. Victoria Ocampo era una dama exquisita, pero, sin embargo, su vocación de cazadora de lo artístico "extraordinario" se veía, a veces, entorpecido por cierta predisposición a lo que ella consideraba que debía ser, al mismo tiempo, el *non plus ultra* de la "elegancia". Desgraciadamente, medir el arte con esta vara no siempre daba resultado. Ella podía apreciar muy bien un Chanel y un Le Corbusier, pero, esta apertura no la había hecho suficientemente perspicaz estéticamente como para comprender la revolución que significaba alguien como Jean Genet (Ocampo 1975 [T 9]: 207).

Por ello, pudo decir Beatriz Sarlo que Victoria Ocampo habría evitado ser tocada por el verdadero rupturismo de las vanguardias. Es cierto que, a pesar de su declarado vanguardismo, Victoria Ocampo no se interesó por los escritores claves de las vanguardias históricas que provocaron los giros mayores a la literatura actual como Kafka, Musil, Mann, Svevo o Joyce, para nombrar a unos pocos. Y, por ello, Sarlo tiene, hasta cierto punto razón, cuando declara que Victoria Ocampo: "No siempre puede eludir los peligros del fetichismo de lo extranjero ni la equivocación por snobismo" (Sarlo 1998: 129) y, así, en cierta medida, la caracterización de Waldo Frank de Victoria Ocampo como "princesa del buen gusto" (Ocampo 1975 [T 9]: 39) podía parecer casi irónica para sus detractores y también para ella misma (Ocampo 1977 [T 10]: 289).

Si bien comparto esta concepción de Sarlo, que se completa con la idea de que la "modernidad limitada" de Victoria Ocampo

habría consistido en admirar a escritores poseedores de lo que la investigadora argentina denomina "de acuerdo crítico amplio" pero que "no están atravesados por la revulsión vanguardista" (Sarlo 1998: 129), me parece percibir que la relación de la escritora con las vanguardias fue, en rigor, más compleja y, por lo tanto, demasiado entretejida con diversas circunstancias epocales como para ser liquidada de modo tan sucinto.

Es cierto, seguramente, que a Victoria Ocampo se le escapó darse cuenta de la fuerza de la obra de un Witold Gombrowicz, a quien había tenido frente a sus narices. Es cierto también que el autor polaco pudo recibir el apoyo en Buenos Aires de otra mecenas de la alta burguesía argentina como Cecilia Benedit de Debenedetti (Gombrowicz 1984: 15), quien no vaciló en apoyarlo, a pesar de su condición bohemia, su posición socialmente ambigua y su cinismo (elementos éstos que para Victoria Ocampo debieron de ser los escollos mayores que frenaron todo acercamiento).

Es cierto también que estas damas argentinas, como Elena ("Bebé") Sansinena de Elizalde (Presidenta de la asociación "Amigos del Arte") o Victoria Ocampo, habían sido educadas para dirigir —a lo sumo— una sociedad de beneficencia.<sup>33</sup> Ellas aspiraron, sin embargo, a otra cosa y, entonces, es loable que hayan generado lo que generaron. Pero, Victoria Ocampo fue todavía más lejos que sus otras pares de clase.<sup>34</sup> Es difícil pensar hoy en día en alguien que pueda decir en una sola frase que ha intimado con Eisenstein,<sup>35</sup> Lacan,<sup>36</sup> Malraux,<sup>37</sup> Virginia Woolf, Le Corbusier y Stravinsky, para mencionar a unas pocas celebridades internacionales.<sup>38</sup> Y esto podía sin duda decirlo de sí misma Victoria Ocampo, indicando que había habido una íntima complicidad con los nombrados (Ocampo 1975 [T 9]: 12). Es cierto también que esta misma capacidad de lanzar a diestra y siniestra los nombres más famosos del mundo (lo que en inglés se denomina "name-dropper"), podía suscitar la etiqueta de "snobismo". Y eso es tal vez lo que más pesa en su biografía, tanto en sentido positivo como negativo.

Ahora bien, en su descargo, podemos empezar por decir que Victoria Ocampo tuvo la capacidad de seguir de cerca el vanguardismo arquitectónico al que ella misma le concedía la virtud de la

suprema elegancia, de la sencillez absoluta y monacal, contra el *Kitsch* del "art nouveau" del que ese movimiento estético venía a liberar (Ocampo 1983 [A V]: 68), como se percibía en los diseños de Le Corbusier (quien había dado un corte absoluto al arte decorativo que era patrimonio de la arquitectura y de la decoración durante *la belle époque*). Y así es coherente que Victoria Ocampo se haya hecho construir una casona en el Buenos Aires elegante no al estilo francés al uso, sino de acuerdo al racionalismo naciente en 1929, obligando a Alejandro Bustillo, arquitecto argentino famoso pero tradicionalista, a adaptarse a sus órdenes como una gran comisionista del Renacimiento, y escribiéndose con Le Corbusier para estar segura de que se seguían los dictámenes de lo moderno (Ocampo 1975 [T 9]: 71).

Si en la percepción arquitectónica Victoria Ocampo está en la avanzada, lo mismo puede decirse de su relación con las artes visuales. El volumen tercero de su *Autobiografía* aparece ilustrado con varias fotos de la autobiógrafa y una de ellas, una de las más sugerentes, por cierto, es un retrato de Victoria Ocampo realizado por el famoso fotógrafo Man Ray, donde la retratada posa en su condición de mujer moderna de los años 20 con un vestido estriado, firmado por Chanel (Ocampo 1975 [T 9]: 119), y con la clásica melena varonil de la época, mostrando un porte de total seguridad, que aparece acentuado por la manera "casual" de no buscar el ojo de la cámara.

Man Ray (1890-1976) era un artista norteamericano de origen judío, que no sólo había estado vinculado con Marcel Duchamp en Nueva York, sino que en París había ayudado a dar visibilidad al surrealismo francés, y que Victoria conoce en los círculos londinenses en 1934 gracias a Aldous Huxley (Ocampo 1941 [T 2]: 55). Es interesante destacar que Gertrude Stein había conocido a Man Ray por los mismos años en que lo había hecho Victoria Ocampo y que ella también había sido retratada en su cuarto de trabajo en una foto que ya hemos comentado antes. No pueden quedar dudas, entonces, de que en este sentido, Victoria Ocampo estaba bien orientada y había sabido elegir a su retratista. Llamar en este caso "snob" a Victoria Ocampo, sería como aplicar el epíteto a Gertrude Stein, y si esto fuera (y es) posible (Malcolm



2003: 64), la caracterización sería pensada así en términos positivos, gracias a los giros de sentido que viene sufriendo la palabra. También sabemos ahora que Victoria Ocampo había prácticamente obligado a Virginia Woolf a dejarse fotografiar en 1939, y había montado para ello un operativo que culminó con las tomas hechas por Gisèle Freund (una retratista conocida en los medios de vanguardia). La elección de Gisèle Freund como fotógrafa y la certeza de la necesidad de tomar una imagen de Virginia Woolf, a pesar de sus reticencias a dejarse fotografiar, se deben exclusivamente a Victoria Ocampo (Ocampo 1941 [T 2]: 283; y 1975 [T 9]: 45-46). Hoy en día, la National Portrait Gallery de Londres se beneficia de este aporte de la dama argentina, a quien no se le puede pedir mayor consecuencia en sus actos, sobre todo en lo que concierne a la función pública del arte dentro de un contexto mundial.

A efectos de nuestro parangón, es importante señalar que Victoria Ocampo había empezado a abrazar la modernidad artística, primeramente en el territorio de la música, con su fascinación por "La consagración de la primavera", de Stravinsky, cuyo estreno escandaloso había presenciado en 1913 en el Théâtre de Champs Elysées de París, desde la primera fila, como miembro de las más rancias *élites* mundiales (Ocampo 1935 [T 1]: 78-79), pues, como habría de decir al fin de su vida, refiriéndose a aquella batalla: "Sentía que aquello era algo muy importante, una agonia y un nacimiento" (Ocampo 1975 [T 9]: 56).

Si "snobismo" significara algo así como un deseo superficial de aparecer informado sin realmente comprender nada de lo que se dice venerar, Victoria Ocampo habría revelado en su adoración por la obra de Stravinsky un entusiasmo que estuvo lejos de ser frívolo o "snob", pues había llegado, inclusive, a colaborar con puestas artísticas con el maestro ruso quien terminó por elegirla como recitante de una de sus composiciones: "Perséphone" (Ocampo 1975 [T 9]: 11 y 124), que tuvo su representación en Buenos Aires y Río de Janeiro en 1936, y en Florencia en 1939 (Ocampo 1977 [T 10]: 249-250). Habría que indagar, pues, si el rupturismo que Stravinsky sin duda encarnó, correspondía a lo que Sarlo cataloga como el tibio modernismo que habría sido abrazado por Victoria Ocampo, o si, en cambio, las innovaciones del arte musi-

cal del autor de "La consagración de la primavera" tuvieron un efecto verdaderamente revulsivo para la historia de la música. Stravinsky no era, por cierto, Schönberg ni Alban Berg. Y Victoria no parece haberse arrojado con el mismo ímpetu sobre el atonalismo y el dodecafonismo. Y aquí podrían estar las primeras aclaraciones de lo que Sarlo llama "acuerdo amplio" en arte. Sin embargo, las cosas no son tan simples y, desde otro punto de vista, Stravinsky representa un hito insoslayable en las rupturas con las formas musicales de su tiempo. Y, por ello, la pasión de Victoria Ocampo por Wagner, por Debussy, por Stravinsky, no deben ser catalogadas, sin más, como si estuviéramos hablando de la música de -pongamos por caso- Prokofiev o Ravel, a quienes sí les reconoceríamos eso del "acuerdo amplio". Tal vez haya que decir que Victoria Ocampo abrazó con entusiasmo la primera oleada de las vanguardias como la conoció en París cuando tenía 20 años, pero no pareció acompañar los siguientes impulsos del rupturismo vanguardista cuando llegó a los 40, especialmente en el dominio de la literatura. Algunos atribuyen este freno de su entusiasmo hacia las vanguardias de los años 30 al contrapeso que tuvo en su vida la conflictiva figura de Pierre Drieu La Rochelle en el sentido de que habría obrado sobre ella como una poderosa pantalla (Willson 2004: 89-90).

El área más controvertida sigue siendo, sin embargo, la relacionada con la literatura propiamente dicha y con el terreno de las ideas (principalmente la filosofía -o lo que valía en una época como tal- y la psicología).

Pero empecemos por una mirada positiva. Puede decirse en favor de Victoria Ocampo que ella abrazó con ímpetu tanto la literatura de Proust como la de Virginia Woolf y, hoy en día, es difícil no ver a estos autores como parámetros de la ruptura vanguardista.

En efecto, para detenernos en el caso de la última, podemos decir que Virginia Woolf había enfrentado, por un lado, al canon literario de viejo cuño como lo propagaban los últimos padres de la literatura inglesa -como Wells, Bennett y Galsworthy- (Ocampo 1941 [T 2]: 44). Virginia Woolf había iniciado un proyecto renovador, escribiendo una narrativa experimental; pero, a la vez,



había puesto en tela de juicio con su nueva poética el discurso masculinista que imponía ese mismo canon "realista", cuyo epicentro era dar a entender lo que un lector varón suponía debía ser el sentido común de todos. De ese modo, la autora inglesa lanzaba sus anatemas contra la literatura anacrónica de los padres, pero, a la vez, se rebelaba contra la connivencia del público masculino para la exposición de los sentimientos y opiniones vertidos en los textos canonizados.

Hay que decir, en honor a la verdad, que Victoria Ocampo supo distinguir también que las obras de Virginia Woolf juvenil no habían alcanzado todavía ninguna ruptura con el pasado literario inglés (Ocampo 1941 [T 2]: 16), pero que, al mismo tiempo, su gran eclosión se habría de dar en la producción de sus textos publicados a partir de la década del 20. Y así Victoria Ocampo sabe ver cómo su novela *Orlando* posee, finalmente, un sinfín de recursos que hablan de una madurez expresiva (Ocampo 1941 [T 2]: 21), "que ha transformado la novela actual" (Ocampo 1941 [T 2]: 59) y que nosotros no podemos menos de considerar como una culminación del vanguardismo literario que cundió por Europa entre 1910 y 1940.<sup>39</sup>

Sin embargo, hubo otros traspiés en la apreciación de Victoria Ocampo con respecto a las ideas de su época. Estas equivocaciones en una mujer tan refinada se debieron, tal vez, a su consigna de practicar un liberalismo que la suponía abierta al mayor eclecticismo y, por lo tanto, enredarse en penosas asociaciones con los discursos realmente antifeministas y/o de derechas de Ortega y Gasset, de Pierre Drieu La Rochelle,<sup>40</sup> del Conde de Keyserling o de un C. G. Jung (García 2005: 68 y 95-105), para no hablar de cuánto hirieron su imagen de "operadora cultural" su desmedida devoción hacia autores como Anna de Noailles, Rabindranath Tagore, Lanza del Vasto y Eduardo Mallea, que la posteridad no ha compartido y que, efectivamente, podrían ser colocados entre los que participaron "de un acuerdo amplio" en materias estéticas, pero no entre los que introdujeron la innovación literaria en las literaturas que los albergaron.

En realidad, el snobismo de Victoria Ocampo podría vincularse con ese mismo modo enfático de abrazar una causa artísti-

ca, modo que parece haberse originado en una gran sensación de carencia que debía ser paliada a toda costa. Por ello, esa manera desorbitada de absorber el arte, tan de "nueva rica", podría comprenderse en declaraciones del tipo de: "...no tuve la fortuna de conocer gentes del oficio o interesados por los libros, sino con cuentagotas. Ciertamente me he desquitado después, en demasía" (Ocampo 1980 [A II]: 71). En definitiva, todo el primer volumen de sus *Testimonios* tiene que ver con un modo de desembarazarse de esa categorización de snobismo que se le endilgó y del que ella se defendió como pudo. Victoria Ocampo contesta, por ejemplo, ante el estigma de "afrancesada" que se le ha colocado y lo hace con cierta autenticidad y humor, aunque se nota que se siente afectada por la definición que encuentra en el diccionario de lo que sería el snobismo: "Admiración ficticia y tonta por todo lo que está en boga" (Ocampo 1935 [T 1]: 75).<sup>41</sup>

Blas Matamoro, por su parte, ha escrito una página muy minuciosa sobre el snobismo en relación con la aparición pública de Victoria Ocampo, que merece un momento de reflexión. En los orígenes de la palabra "snob" se hallaría, pues, la diferencia de clase documentada en la jerga de las universidades inglesas que durante el siglo XVIII catalogaban a sus estudiantes plebeyos con la abreviatura de "s[ine] nob[ilitate]". Los así catalogados parecían imitar la nobleza sin poseerla, eran, pues, una especie de impostores. Thackeray en 1857 le dedica al tema un libro titulado *The Book of the Snobs* (1848). Sin embargo, la difusión de la palabra recién comienza, cuando pasa a Francia y se carga con la idea de *dilettantismo*, para oponerse al verdadero *dandysmo* de los ingleses. Los *dandies* serían individuos originales en su excepcionalidad, mientras que los *dilettanti* aparecerían hacia fines del siglo XIX como simples imitadores. Lo extraño es que el mundo pintado por Proust hacia 1900 aparece catalogado luego por Benjamin y Adorno como un mundo de "snobs", que ejercen "la posesión erótica de los lugares típicos" (Matamoro 1986: 171). Entretanto, el snob que Proust representa en su vida y en su "autoficción" ha adquirido un lugar en la sociedad del buen gusto gracias a la profesión del autor de animador cultural de la buena sociedad parisiense durante su época juvenil.

En el caso de Victoria Ocampo, según Matamoro, ella se habría esmerado en distanciarse radicalmente del origen de su riqueza (el campo), disimulando su procedencia rústica gracias a un exceso de exquisitez.<sup>42</sup> Es evidente, entonces, que Victoria Ocampo sabe en qué consiste su snobismo y, así, decide que eso no debe preocuparla demasiado, mientras el término no se confunda con "cholulismo". Tal vez, sin embargo, en algunas ocasiones Victoria Ocampo llegó a ser cursi, si entendemos por "cursilería" cierto afán compulsivo de demostrar con cuántos individuos geniales se había sentado a la misma mesa. Una manera de emprender la justificación de Victoria Ocampo en su admiración desmedida por la genialidad artística, sin embargo, podría hallarse, por supuesto, si se pudiera demostrar que ese intento de crearse una nueva y siempre renovada autofiguración tenía como cometido convencer al campo literario e intelectual rioplatense de la autenticidad de sus inquietudes artísticas, así como de su carencia absoluta de frivolidad. De hecho, lo que sí puede afirmarse es que Victoria Ocampo fue una "fetichista de la Alta Cultura" (sin haberse cuestionado lo que era "Alta" ni lo que era "Cultura") y de eso queda registro en los sarcasmos de los cuentos de Borges, donde se pone bajo la lupa un tipo de erudición fingida que no parecería muy alocado entender hoy como dardos a la solemne seriedad con la que la directora de *Sur* expresaba su veneración por los Valores Inmutables de lo Estético. El famoso personaje borgeano de Pierre Menard vendría a ser, así, la fórmula satírica que habría sacado de su pedestal a Paul Valéry, uno de los dioses de Victoria Ocampo (Pasternac 2002: 219 y 242). Tal vez, tomando en cuenta también las rémoras de Victoria Ocampo y de su irrefrenable búsqueda del "buen gusto" en el arte como piedra de toque, habría que estar de acuerdo, finalmente con Sarlo, en que ella debería haber apostado todas sus fichas a la figura de Lacan, en lugar de hacerlo con Jung, o a Hanna Arendt, en lugar de las que colocó a Ortega y Keyserling, que eran, en definitiva, personalidades no ya "de punta".

## 11. La autofiguración

Como ha señalado con toda justicia Sylvia Molloy, Victoria Ocampo no puede escapar a las presencias masculinas que moldean el sistema de voces a través de las que ella logra definirse (Molloy 1991: 104-105). Victoria Ocampo ha tenido la independencia suficiente para que su *Autobiografía* no apareciera "intervenida" por las injerencias de padre, hijo o maridos; pero, sin embargo, ella no ha podido librarse completamente del peso arrollador del sistema masculino de representación. Si la naturaleza relacional de su identidad ha pesado menos en la obra escrita de Victoria Ocampo, no hay que olvidar, con todo, que la escritura de una A pone en movimiento actos que, además de discursivos, son intertextuales, éticos y políticos. Y, en este sentido, los textos de Victoria Ocampo también aparecen, en primera instancia, marcados por un afán de "autofiguración", en el sentido de una representación autobiográfica que se esmera en coincidir con un ideal introyectado de sí mismo. Por otra parte, Victoria Ocampo eligió siempre citar autores que tenían conciencia de que utilizaban un sistema retórico para expresarse (Molloy 1991: 22), cuyos puntos de fuga salían de la interpretación estrecha de lo masculino y de lo femenino, como en el caso de Pierre Drieu La Rochelle.

Es, por ello, que Sylvia Molloy también acierta, cuando ve la autofiguración de Victoria Ocampo ligada de manera absoluta al acto de un salir a escena, pues:

La presencia de lo teatral en la escena de lectura de Ocampo, a partir de la niña que posa con un libro, pasando por el deslumbrante autorreconocimiento de "LAiglon", hasta la incesante búsqueda de "su propio argumento y su propio personaje", pone de manifiesto la obsesiva preocupación de Ocampo con la autorrepresentación, preocupación que guía su obra y refleja la difícil problemática del género dentro de la cultura de una época. (Molloy 1991: 85).

Esta conjunción de teatralidad y escritura autobiográfica tiene que ver, por supuesto, con la búsqueda imperiosa de una voz que pueda expresar lo privado dentro de la esfera pública, algo que Victoria Ocampo, desde su condición femenina, compartió, mal que le pesara, con la figura antagónica de Eva Perón. En otro sentido, sin embargo, mientras que la versión manoseada de la A

de Eva Perón se destaca por su voluntad antilibresca (donde las citas de Cervantes o Plutarco aparecen claramente como apósitos espurios), la gran empresa autobiográfica de Victoria Ocampo es "libresca", según la mirada de investigadoras de su obra como Beatriz Sarlo o Sylvia Molloy. El gran conflicto de la operación escrituraria de Victoria Ocampo se hallaría en que ella adolecía de un estigma, no menor que el que podía pesar sobre un texto cualquiera de Eva Perón: Victoria Ocampo careció paradójicamente de "autoridad literaria", pues, según muchos de sus contemporáneos, ella "era una mujer rica, a la vez exasperante y fascinante, a quien le da[ba] por escribir" (Molloy 1991: 100).

Es llamativo, por otro lado, que Eva y Victoria estén ambas saliéndose casi de lo literario a fuerza de pura referencialidad autobiográfica; de todos modos las dos autoras antagónicas están, por uno u otro motivo en los confines de la literatura, desde su condición, ambas, de actrices frustradas. Lo paradójico de estas posiciones excéntricas es que si un criterio para juzgar la "literariedad" de una A fuera la conciencia retórica del autobiógrafo, tanto la de Eva como la de Victoria deberían entrar en ese terreno, pues, por una parte, hay noticias de que Eva Perón le pedía a su "ghostwriter" mayor pomposidad retórica, mientras que Victoria Ocampo pretendía entrar a través de la A por la puerta grande de la literatura, según se nota en sus acotaciones estéticas, pues era consciente de que no pertenecía al plantel de escritores argentinos de prosapia, a pesar de su linaje encumbrado y su rol de mediadora (o justamente por eso) y que el pórtico más canonizado del género novelístico le estaba vedado.

Sea como fuere, la A de Victoria Ocampo tiene, cada vez más, posibilidades de darle finalmente esa entrada a su autora al mundo de las letras con todas las de la ley, pues, en definitiva, ese texto es un monumento que documenta una historia de vida que aparece como vivida sin tapujos y hasta los últimos sorbos del goce, una especie de *Confieso que he vivido* nerudiano, con la diferencia de que su autora es una mujer y este tipo de satisfacción de haber sido plantado en el mundo rara vez podía encontrarse entre las plumas femeninas. Victoria Ocampo pudo contar en su A, por ejemplo, con todo orgullo que en 1913 había estado sentada escuchando el

estreno de la controvertida "Consagración de la primavera" en París y, luego en 1929 que había estado bailando en el Savoy de Londres del brazo de un apuesto amante (Drieu La Rochelle).

Si Victoria Ocampo se encuentra hasta cierto punto insegura en el uso del español y, muchas veces, se siente en ella una especie de castellano como traducido del inglés o del francés, al mismo tiempo, su manejo desigual de la lengua se atestigua en una mezcla de modismos camperos ("baqueana", "potrero", "apechugar", "embromarme"; "de rebote") que se acoplan con versos franceses. Estos saltos de estilo que ella parece no percibir tiene que ver, por otro lado, con un proyecto de escritura que reproduzca el efecto de oralidad. Y, en este sentido, su estilo podía pasar ante sus propios ojos como el buen tono campechano de una estanciera argentina de la época de las vacas gordas que alternaba la vida rústica de sus propiedades rurales con las galas de sus permanencias londinenses visitando el Ritz, como quien va a la cantina de la esquina.

Más interesante todavía para nuestra investigación es detectar en las páginas autobiográficas de Victoria Ocampo una inmensa duda acerca de la carencia de continuidad que posee el sujeto que toma la palabra para narrarse y decir "Yo" (Ocampo 1935 [T 1]: 18-19, nota 1). Ese "Yo" que uno ha sido ha cambiado tanto entre el momento en que se ha experimentado la vivencia hasta que se la registra en el papel que la A parece convertirse en una biografía de alguien con el que uno se habría topado hace mucho tiempo. El asunto Keyserling puede aparecer a sus ojos, por lo tanto, como un momento de inflexión o de viraje absoluto. Y por ello, Victoria Ocampo escribe:

Deseaba alejarme de ciertas formas del amor. Deseaba retomarme, analizar-me, o analizar mis insuficiencias, mis debilidades. Estar en *tête à tête* con ese "yo" oscuro que se me escapaba con argucias —me parecía— y no conservaba más que una apariencia de dignidad que yo quería examinar con la lupa. Sentía la urgencia de pescar *in fraganti* ese "yo", de ponerlo a prueba, de constatar de qué era capaz. Ese "yo" que me habitaba y con el cual no me identificaba, ardía por arrastrarlo para verlo en plena luz. Porque si yo era la que deseaba ser, no era ese "yo" que llevaba conmigo, de la misma manera que llevaba, sin haberlo elegido, el color de mis cabellos o de mis ojos. Ese color no correspondía a mis preferencias. Respondía al azar de mi nacimiento. (Ocampo 1983 [A V]: 62-63)

Y casi con simplicidad bíblica, la autobiografía establece:

Tomé entre mis manos mi vida horrorosamente vacía y sin embargo la encontré pesada. (Ocampo 1983 [A V]: 90)

Precisamente en esta decisión que el discurso posterior de la autobiografía presenta como un hito o viraje, se halla la idea de ocupar su vida en una tarea mucho más completa dedicada a la cultura mediante la fundación de una revista cultural y, más adelante, la empresa ciclópea de dar cuentas de esa trayectoria.

## 12. La construcción póstuma

Victoria cierra cada volumen marcando el artificio de construcción: como si dijera hasta aquí la infancia, ahora la adolescencia, así como lo había hecho Proust al escalonar los tomos de su novela de la reminiscencia. La época de la niñez proustiana del tomo "Du côté de chez Swan" de Proust puede parangonarse con el "Archipiélago" de Victoria Ocampo, mientras la visión de la adolescencia del escritor francés en su segundo tomo titulado "À l'ombre des jeunes filles en fleur", correspondería a "El imperio insular", de Victoria Ocampo. El tercer tomo de ambos autores sería la época de entrada en la adultez ("Le côté des Guermentes" equivalente a "La rama de Salzburgo"). Y, así siguiendo, podría decirse que la autora argentina ha contado las historias de los desencuentros amorosos de su vida de la edad adulta en sus siguientes volúmenes para entrelazarlos intertextualmente con los tomos posteriores de *À la recherche du temps perdu*. De todos modos, independientemente de su sutil relación con el modo de estructurar los recuerdos de Proust, en este procedimiento retórico se destaca la arbitrariedad de los cortes y de las puestas en relieve subjetivas, típicos en cualquier organización autobiográfica que se precie de tal.

Interesante al respecto para nuestra investigación sería señalar que las cosas no suceden de esa manera en la vida que cada uno vive. En rigor, cada corte, cada "viraje" aparece como tal a la persona madura que amalgamó los recuerdos. Es el Yo madu-

ro el que decidió darle coherencia al todo, como si hubiera habido siempre la idea de una meta final.

Es importante decir, además, que Victoria Ocampo tiene la mayor parte de su *Autobiografía* ya redactada en 1953, por lo menos hasta el viraje que ella decide colocar como punto máximo de inflexión con la fundación de *Sur* (ocurrida, como se sabe, en 1931). Dado que la había comenzado a los 62 años; es evidente también que la autobiografía ha venido esperando mucho tiempo antes de publicarla (los seis volúmenes empiezan a aparecer a partir de su muerte, en 1979, y se completan en 1984, como para seguir una tradición sentada por los siete tomos del ciclo novelístico de Proust).

Hay que acotar, además, que no puede dejar de advertirse un intento retórico en la redacción que Victoria Ocampo ha emprendido, tanto en la colocación de hitos fundamentales dentro del recorrido de su vida, como en la manera de subtitar cada parte de esa trayectoria. Así, si el primer volumen pretendía dar a entender con su denominación de "Archipiélago", lo caprichoso de los recuerdos en un océano de olvido (Ocampo 1935 [A I]: 65), la metáfora se refiere, igualmente, a la convicción de lo que una A puede rescatar es siempre parcial, pues no se trataría de todo un continente, sino pedacitos de tierra con mares (lo no mencionado) que la circundan.

Quizás todavía más interesante para nuestra percepción de la relación de Victoria Ocampo con su materia narrable, sean los dos subtítulos del volumen quinto: "Figuras simbólicas"/"Medida de Francia". En realidad, se trata de un tomo dividido en dos mitades y que se refiere a dos hombres a los que la autobiografía quiere retratar gracias a palabras que repite de sus bocas, pues las dos frases mencionadas corresponden a citas tomadas de las obras respectivas del Conde de Keyserling y de Pierre Drieu La Rochelle. Estos subtítulos tienen la virtud, inclusive, de reiterar la manera en que Victoria Ocampo aceptaba el predominio del pensamiento masculino sobre su personalidad, pues una de sus costumbres frente a los individuos "geniales" que frecuentaba era repetir ante ellos de memoria frases de los libros que ellos mismos habían escrito. De ese modo, Victoria Ocampo podía demos-