



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

“¿Sabré bien lo que tengo que decir?” La impostura
como principio articulador de la escritura
autobiográfica en *Autobiografía VI. Sur y Cía.* de
Victoria Ocampo

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADO EN LINGÜÍSTICA Y
LITERATURA CON MENCIÓN EN LITERATURA

NICOLÁS ULLOA PEÑAILILLO

Profesora Guía:
Natalia Cisterna Jara

Santiago de Chile, año 2023

*“Porque soy así,
de vino triste,
mis amigos guardan,
mis espaldas del mar”*

Cristina Peri Rossi

Agradecimientos

A mis padres, por confiar ciegamente en mí.

Índice

Introducción.....	4
I. Aproximación histórica y genérica a la autobiografía.....	7
1.1 Recorrido histórico del género.....	7
1.2 Autobiografía en el mundo hispano.....	14
1.3 Autobiografía en Argentina.....	16
1.3.1 Figuras históricas que cultivaron el género.....	17
1.3.2 Contenido y tradición en la autobiografía argentina.....	25
II. “¿Sabré bien lo que tengo que decir?”: Posición y figura de Victoria Ocampo en <i>Autobiografía VI. Sur y Cía.</i>	31
2.1 Motivaciones para culminar la empresa autobiográfica.....	32
2.2 Apreciaciones teóricas sobre el género autobiográfico de Ocampo.....	38
2.3 La liberación en Ocampo: finalidad de la escritura autobiográfica.....	46
Conclusión.....	52
Bibliografía.....	55

Introducción

El objetivo de este trabajo es analizar la escritura autobiográfica de Victoria Ocampo en el libro *Autobiografía VI. Sur y Cía.* (1984), con el propósito de dilucidar cuál es el posicionamiento de la escritora argentina dentro de su autobiografía, siempre teniendo en cuenta sus propuestas teóricas relativas al mismo género que practica. Sus meditaciones revelan que para ella su escritura autobiográfica tiene el fin último de expresar fielmente sus vivencias, emociones y recuerdos en contraposición a una cierta posibilidad de impostura. La impostura se presenta, a lo largo de sus reflexiones, como un elemento ambiguo al cual teme y desea por igual, es por ello que la hipótesis de este trabajo es proponer a la impostura como un principio articulador que posibilita la escritura autobiográfica en Victoria Ocampo.

Esta tesis se dividirá en dos capítulos. En el primero, “Aproximación histórica y genérica a la autobiografía”, se realizará una aproximación teórica a la autobiografía y luego se la observará en el contexto hispanoamericano y argentino. En el segundo capítulo, titulado “¿Sabré bien lo que tengo que decir?”: Posición y figura de Victoria Ocampo en *Autobiografía VI. Sur y Cía*”, se analizará la escritura autobiográfica de Ocampo a lo largo del volumen *Autobiografía VI*, centrándose principalmente en los postulados que profiere respecto a los géneros que ella practica, es decir, sus reflexiones acerca de los géneros autobiográficos y biográficos. Estas reflexiones se problematizarán y se pondrán en relación con un corpus teórico al respecto; por un lado, los postulados de Michael Foucault y Giorgio Agamben sobre la relación entre autoría y texto; por otro, Paul de Man y Nora Catelli respecto del género de la autobiografía son clave para comprender la posición en que se nos presenta Ocampo comunicándose a partir de su escritura autobiográfica.

La obra de la escritora argentina Victoria Ocampo es principalmente autobiográfica, contando seis tomos de la serie *Autobiografía* escritos a lo largo de su vida y publicados póstumamente¹, y la serie de nueve tomos de *Testimonios*², los cuales reúnen conferencias, ensayos y artículos publicados en la revista *Sur*. En estos volúmenes se encuentra la razón por la que Victoria Ocampo es más conocida: sus encuentros con personajes históricos reconocidos de todo ámbito; Virginia Woolf, Le Corbusier, Igor Stravinsky, entre numerosos otros. Pero además cuenta su vida en Argentina y las largas estancias en el continente europeo, rememora sus imágenes de infancia, sus amistades perdidas y sus anhelos de adolescencia respecto a su futuro. Sin embargo, esto no quiere decir que la fundadora de la revista *Sur* haya dedicado exclusivamente su escritura a hablar sobre ella misma. Otro rol que desempeñó Ocampo, y a nuestro modo de ver, uno de los más esenciales para la conformación de su figura autoral, es su trabajo como traductora. Las obras con las que trabajó, y que conforman la otra gran parte de su carrera intelectual y literaria, suman un total de catorce traducciones, sin contar sus artículos traducidos para *Sur* y el periódico *La Nación*.

Es equiparable la altisonancia de las amistades que tuvo con la calidad de las obras que tradujo, entre los que destacan libros de Albert Camus, William Faulkner, Graham Greene, entre otros. Es de vital importancia señalar que estas eran obras, que se traducían por primera vez al español, eran publicadas a través de la revista y luego también editorial *Sur*,

¹ Autobiografía I: El archipiélago (1979), Autobiografía II: El imperio insular (1980), Autobiografía III: La rama de Salzburgo (1981), Autobiografía IV: Viraje (181), Autobiografía: Figuras simbólicas. Medida de Francia (1983), Autobiografía VI. Sur y Cía. (1984).

² Testimonios, 1ª serie (1935), Testimonios, 2ª serie (1941), Testimonios, 3ª serie (1950), Testimonios 4ª serie (1950), Testimonios, 5ª serie (1954) Testimonios 6ª serie (1962), Testimonios 7ª serie (1967), Testimonios 8ª serie (1971), Testimonios, 9ª serie (1975), Testimonios 10ª serie (1998).

constituyendo un pilar fundamental para la distribución del conocimiento entre los grupos intelectuales de la primera mitad del siglo XX en Argentina y en toda Latinoamérica.

Victoria Ocampo también dedicó parte de su tiempo a escribir sobre figuras que admiraba; por un lado, a partir de su vasto conocimiento de la música, escribió *Bach, el hombre* (1964), pequeño libro de tan solo 50 páginas acerca de la vida del compositor y su familia.

Existen numerosos escritos acerca de los libros autobiográficos de Ocampo dentro del contexto argentino y latinoamericano, partiendo desde Sylvia Molloy en *Actos de presencia* (1996), y concluyendo con *Correspondencia*, libro que reúne el cruce epistolar entre Virginia Woolf y Victoria Ocampo recopiladas por Manuela Barral el 2020. Asimismo, Barral publicó el año 2021 un artículo sobre la influencia y filiación que establece la escritora argentina con Domingo Faustino Sarmiento.

El valor que adquiere el presente trabajo es distanciarse de los estudios previos realizados a las autobiografías de Ocampo y realizar una lectura teórica a partir de los postulados de Michel Foucault, Paul De Man y Giorgio Agamben, sacando a relucir así la capacidad y brillantez de su escritura desde un punto de vista que permite una vislumbrar una dinámica entre el pasado y el presente de la escritura, tensada por el sometimiento a la verdad y la impostura.

I. Aproximación histórica y genérica a la autobiografía

1.1 Recorrido histórico del género

El término autobiografía etimológicamente se puede dividir en tres partes, las cuales también representan las etapas en las que teóricamente se le ha estudiado. En griego, *Autos* significa uno mismo, *Bios* vida, y *Grafé* escribir. Demetrio Estébanez Calderón toma la definición de Philippe Lejeune para referirla, en su *Diccionario de términos literarios* (1996), como un relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo especial énfasis en su vida y la historia de su vida personal. Es un relato autodiegético (el narrador es el protagonista de la historia) fundado sobre una forma de anacronía (la retrospección o la analepsis) (66).

Queriendo mencionar una obviedad, los estudios y los intentos de definición que se le han hecho a la autobiografía a través del tiempo, o para ser específico, a partir del siglo XX y con énfasis en la segunda mitad del siglo XX, son innumerables y se han realizado desde todas las latitudes. Es por eso que, por términos de comodidad con su definición, utilizaré el planteamiento de Leonidas Morales en su libro *La escritura de al lado* (2001), quien enmarca a la autobiografía como parte de lo que él denomina como géneros referenciales. En pocas palabras, los géneros referenciales son aquellos textos donde la autoría y la voz de enunciación del mismo—al contrario de lo que ocurre en la ficción literaria— coinciden. Dentro de esta clasificación del género se encuentran textos como cartas, diarios de vida, crónicas, ensayos, y la modalidad que le compete a este trabajo, la autobiografía.

En su libro, Morales omite al género de la confesión. Este siempre es equiparado y a menudo confundido con la autobiografía por su evidente parecido. Para Villanueva la distinción entre autobiografía y confesión radica en que la primera tiene la intencionalidad pragmática de hacer público los secretos de la vida propia con un propósito de ejemplaridad, en cambio en la confesión la exposición de lo privado tiene como fin la conversión, como por ejemplo en *Las Confesiones* (398) de San Agustín. En este texto la principal finalidad de su autor es la salvación a través de la escritura; a través de ella se busca superar obstáculos como la ignorancia, el error, el pecado y, finalmente, llegar al reconocimiento de la verdad cristiana (67). Además, es una obra óptima para demostrar el largo recorrido de la escritura en donde coincide la autoría con la voz enunciativa del discurso.

El título del libro de Leonidas Morales, *La escritura de al lado*, hace referencia al lugar estético relegado en que se ubicaban los géneros referenciales (entiéndase la autobiografía en este caso) dentro del campo institucional de los géneros discursivos, en el que priman la poesía o la narrativa ficcional, categorías que poseen un grado de autonomía por sí mismas (12). Es en esta jerarquía que históricamente la autobiografía, su *escritura*, es situada *al lado* del canon, a un costado, relegada. No obstante, con el paso del tiempo, comenzó a adquirir mayor prestigio intelectual. Esto se debe a que, por un lado, las manifestaciones propias del género autobiográfico pueden encontrarse, al igual que en otros géneros establecidos, reflexiones e interrogantes de interés respecto al sujeto y su historia, a la cultura y a modelos estéticos (Morales 12); por otro lado, el interés por este género se puede deber, paradójicamente, a las críticas adversas que recibieron los textos autobiográficos. En efecto, el académico español Ángel Loureiro, en el capítulo “La autobiografía y sus

problemas teóricos”³, plantea que la visibilización que adquirió el género autobiográfico, en el campo literario en la segunda mitad del siglo XX, se debió a todo el asedio que recibió por parte de la crítica y la academia. Esto en consecuencia de que, por la propia naturaleza del género, es propenso a encontrar en él problemas teóricos relativos a su tiempo, es decir, poner en duda conceptos como historia, sujeto, poder y, fundamentalmente, cuestionamientos al medio del cual se sirve la persona que escribe autobiografía, o sea, al lenguaje y su capacidad de representación y su eterno vínculo con el referente.

La académica Nora Catelli apunta en la misma dirección en su libro *El espacio autobiográfico* (1991), al tomar como referencia el pensamiento crítico que se le realizó al género en Europa durante el romanticismo en el siglo XIX, el cual, dicho sea de paso, aún no adquiriría ese nombre y no era considerado como Literatura (término que entonces tampoco existía). Catelli, a partir de un rastreo historiográfico, sostiene que el género, y sus primeras expresiones, habrían sido realizadas por enfermos nerviosos, egocéntricos que solo podían hablar acerca de sí mismos (como Rousseau), *plaidoyers* que mienten sobre sí mismos o quienes se obsesionan con narrar la verdad de manera neurótica. Los hermanos Schlegel utilizaron el neologismo de *autoseptos* para designar a estas personas que al escribir sobre sí mismas, mienten. Sin embargo, indica Catelli, ese término no prosperó y, en cambio, sí lo hizo el planteamiento que Goethe expresa en *Poesía y verdad*, para definir y guiar mejor la relación entre verdad y mentira en el polo de la autobiografía (11).

El anhelo del Romanticismo era la de estrechar la relación entre vida y arte, a tal punto que el artificio—la escritura— llegara a ser un no-artificio (11), es decir, que la línea

³ En *Suplemento Anthropos: La autobiografía y sus problemas teóricos* n° 29. 1991, Barcelona: España

divisoria entre ficción y realidad se desvaneciera y que el relato solo perteneciera al mundo referencial. En este punto se comienza a utilizar la metáfora de la máscara y la actuación. El actor que utiliza la máscara para representar a alguien nunca se podrá acoplar por completo a la imagen que proyecta la máscara, es decir, a quien se interpreta. La distancia que siempre existirá entre la máscara y el rostro del actor, es lo que Catelli denomina como el espacio autobiográfico. O si se quiere ver en otros términos, una impostura, un lugar habitado por la tensión entre la verdad y la ficción, entre lo que se vivió y lo que se intenta expresar mediante la escritura (11).

Vuelvo al texto mencionado de Ángel Loureiro para retomar la idea de que el estudio histórico que se le ha hecho al género autobiográfico se puede descomponer en cada una de sus partes, es decir, *Autos*, *Bios* y *Grafé*. Debido a que la autobiografía es esencialmente un proceso de reconstrucción de una vida, en otras palabras, una forma de composición e interpretación de la experiencia individual en una realidad histórica determinada, el acercamiento crítico que se realizó a este género hasta la primera mitad del siglo XX se orientó especialmente hacia la *Bios*, hacia la vida de la persona. Un ejemplo de este tipo de análisis es el desarrollado por el historiador y filósofo alemán Georg Misch, quien emprendió, a principios del siglo XX, un recorrido histórico del género autobiográfico, explorando sus orígenes en el panorama griego y latino hasta llegar al Renacimiento⁴. En su estudio Misch buscó contrastar lo narrado en diferentes autobiografías con las fuentes de la realidad histórica para así comprobar la exactitud y la sinceridad del relato (Loureiro 3).

⁴*Geschichte der Autobiographie*, 4 vols., Berna y Francfort, 1949-1965. El primer volumen apareció en 1907. En inglés *A history of autobiography in antiquity*, Psychology Press, 1950.

En cambio, la aproximación crítica al género que se centra en el *Autos* ya no es entre texto e historia, sino entre texto y sujeto, por ende, la pregunta ahora es ¿De qué manera el texto representa al sujeto? Si tomamos a Walter Benjamin y lo planteado en *El narrador* (1936) como punto de referencia, nos preguntamos si esta representación es posible del todo, si la experiencia es posible de transmitir con total fidelidad. Dice Loureiro que el estudio de la autobiografía, entonces, pasa de centrarse en los hechos del pasado a la elaboración que hace el escritor de esos hechos en el presente de la escritura (3). La escritura ya no significaría entonces lo que plantea Aristóteles en el *Fedro* con la aparición de soportes materiales, es decir, como mera herramienta para preservar y fijar el logos hablado, las ideas propias del discurso oral y retórico dictado en y para el público. La escritura se enlaza con la memoria y ya no es solo un mecanismo de archivar recuerdos, sino “un elemento activo que reelabora los hechos, que da forma a una vida que sin ese proceso activo de la memoria carecería de sentido: la memoria [y la escritura] actúa[n] como redentora del pasado al convertirlo en un presente eterno” (3). Por tanto, la autobiografía deja de ser mera memoria y articulación de experiencias del sujeto y se convierte, gracias a la escritura y a este acercamiento desde el *Autos*, en dotación de sentido a los recuerdos y en último caso, a la vida.

La idea de dotación de sentido es desarrollada con profusión por Georges Gusdorf, en *Condiciones y limitaciones de la autobiografía* (1956), uno de los protagonistas del cambio de paradigma que centra el estudio del género autobiográfico en la relación entre texto y sujeto. Al mismo tiempo, Gusdorf será uno de los primeros en observar y determinar la incapacidad del relato autobiográfico, y de la escritura, de poder reconstruir el pasado de manera objetiva, perspectiva que luego será tomada por teóricos como Paul De Man o Sylvia Molloy. Gusdorf señalará que en este género existe más bien una lectura subjetiva de la

propia experiencia, que va más allá de la rememoración de hechos; una lectura que da lugar a una expresión del ser más interior, por cuanto se añade a la experiencia la conciencia de esa experiencia. El análisis de Gusdorf es esencial para destacar la fórmula que nos acompañará de aquí en adelante, saber que al *Yo* que ha vivido las experiencias se le añade un segundo *Yo* creado en la experiencia de la escritura (3).

Otra perspectiva que, sin perder el foco en el presente de la escritura (al segundo *Yo* de Gusdorf), realiza un giro en la estructura texto-sujeto es la propuesta por James Olney⁵ al añadir al lector como factor incidental en este esquema. Dice Olney que al perder la autobiografía su condición de objetividad, el escritor pierde autoridad y pasa de ser un testigo fiel y fidedigno a ser “un ente en busca de una identidad en última instancia inasible” (3) a través de la escritura de recuerdos y experiencias. Es por esto que en la figura del lector acaece un traslado: de ser un mero comprobador de las experiencias descritas en la autobiografía, a convertirse en el depositario de la interpretación, es decir, en el intérprete del relato autobiográfico. Olney se aventura más en su análisis y se refiere a este esquema como Autocreación, donde la creación del *Yo* en la práctica de la escritura exige la participación del lector. Así, el *Yo* creado debe su origen tanto al autor como al lector (4).

En este punto es importante comentar que Victoria Ocampo tiene sus propias opiniones —que sin ningún problema podemos llamarle teóricas— respecto al esquema autor-texto-lector que profiere en su *Autobiografía VI*; reflexiones que estudiaremos más adelante.

⁵“Autobiography and the Cultural Moment. A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction” en James Olney, ed., *Autobiography. Essays Theoretical and Critical* (Princeton, Princeton University Press, 1980), pp. 3-27.

Uno de los teóricos importantes en torno a la autobiografía es Philippe Lejeune debido a su libro *El pacto autobiográfico* (1975). Explicaré de manera breve su postulado, ya que su perspectiva, si bien interesante, no nos es tan productiva como otras para nuestra lectura de Victoria Ocampo. Lejeune plantea un contrato de lectura entre autor y lector, que le otorga a este último la garantía de la coincidencia de identidad entre autor, narrador y personaje (4). En otras palabras, para lo que Leonidas Morales es la equivalencia entre la autoría y la voz de enunciación del discurso, para Lejeune se configura como pacto autobiográfico, una relación entre la autoría y quien lee.

Al contrario de lo que ofrece Lejeune, la propuesta realizada por el teórico belga Paul De Man es sumamente productiva para esta investigación y se posiciona de manera crítica respecto a la idea del pacto autobiográfico. Indicaré aquí sus inconveniencias, pero dejaré para el siguiente capítulo, dedicado a la autobiografía de Victoria Ocampo, su planteamiento manifestado en *La autobiografía como desfiguración* (1975). La crítica que hace De Man se basa en la propuesta legal que da Lejeune para sostener su teoría. Para De Man, Lejeune minimiza de sobremanera la cuestión al trasladar el problema de un plano epistemológico, donde se problematiza la identidad ontológica del sujeto, a una simple promesa contractual entre las figuras de autor-lector. De Man, de manera más crítica, considera la aceptación del pacto autobiográfico como puntapié inicial de la discusión. No desestima tampoco a Lejeune al presentar una perspectiva que revela por primera vez el verdadero problema de fondo, es decir, el problema del sujeto y el nombre propio (4).

Como tercera aproximación al género autobiográfico está el énfasis dirigido a la escritura misma, al *Grafé*. Dentro de este paradigma de estudio están presentes los postulados desde el punto de vista feminista de Sadonie Smith en *A Poetics of Women's Autohiography* (1987)

y por Jean Starobinski en el capítulo “Le style de Pautobiographie”, de *L'oeil vivant II. La relation critique* (1970), quien de nuevo coloca énfasis en la verdad y objetividad del relato.

1.2 Autobiografía en el mundo hispanoamericano

Así como en Europa occidental uno de los primeros ejemplos de escritura en donde la autoría y la voz de enunciación del discurso coinciden, data de hace cientos de años con San Agustín y sus *Confesiones*, en lengua española también cuenta con una larga tradición autobiográfica. La obra que por primera vez es considerada una escritura autobiográfica en lengua española son las *Memorias* de Leonor López de Córdoba que datan del siglo XV. Del mismo tiempo son las crónicas de descubrimiento y de conquista: *Naufragios* (1542) de Cabeza de Vaca o *Los Comentarios reales* (1609) del Inca Garcilaso; obras que para la crítica mexicana Sylvia Molloy (1996) pueden considerarse ejemplos remotos de autobiografía, pese a que eviten la autoconfrontación textual, es decir, que el *Yo* del hablante sea el tema del libro (13).

Una de las obras más conocidas dentro del mundo hispano es la *Autobiografía* de Gertrudis Gómez de Avellaneda, del siglo XIX⁶ y para nombrar un caso que nos atañe, está la *Relación Autobiográfica* de la monja clarisa Úrsula Suárez en Chile en el siglo XVIII⁷

Como veníamos diciendo, la autobiografía, dice Molloy, no siempre ha sido leída de la misma forma. Desde el punto de vista de la *Bios*, a estas obras se les contextualizaba dentro

⁶ Gertrudis Gómez de Avellaneda comienza a escribir su *Autobiografía* en 1839, pero esta no fue publicada sino hasta 1907.

⁷ Úrsula Suárez sostuvo la escritura de *Relación Autobiográfica* a lo largo de treinta años, con una interrupción entremedio a causa del cambio de sus confesores, desde 1700 hasta 1730.

de los discursos hegemónicos de la época, se discernía entre realidad y ficción y nunca se les asignaba una clasificación propia dentro del campo de los géneros literarios (13). Si seguimos este planteamiento, estos textos nos sirven para evidenciar, por un lado, el colonialismo y la retórica proveniente de la iglesia en Úrsula Suarez y, por otro, en palabras de Catelli (1991), la retórica neoclásica que sufrió pocos cambios en el romanticismo de Gómez de Avellaneda y su marginalidad genérica a la que se vio sometida por la predominancia de las formas inertes y rígidas de la vasta literatura religiosa de su época (106).

Estas obras destacan en cuanto evidencian las diferencias de los procesos de escritura en cada época. En efecto, de acuerdo a Molloy en un primer momento, la escritura del *Yo* era legitimada por el Otro institucional para quien se escribía, fuera la Corona o la Iglesia en el caso de Úrsula Suárez. Posterior a los procesos de independencia, esas instituciones pierden su función, y es posible dirigir la escritura hacia personas naturales, como sucede en Avellaneda, quien dirige su escritura íntima y confidencial a un amante (Catelli 14).

Molloy contraviene la idea de ciertos críticos que han propuesto que la autobiografía nace recién en el poscolonialismo del siglo XIX y que esté a la zaga de la perfección estética que alcanzó el cultivo del género en Europa en el siglo XX. En cambio, la crítica argentina afirma que en Latinoamérica la autobiografía no intenta imitar esos modelos, guiándose por otros fundamentos, que atañen mucho más a la idea de individuo y nación. Para ella, el género posee una susceptibilidad especial, ya que, en general, si bien se ve incentivado e influido por el movimiento de Ilustración europea (14), en lo particular, tiene que ver con el forjamiento de identidades nacionales.

La crítica argentina encuentra en su lectura de la historia de Latinoamérica una toma de conciencia del sujeto que proviene de una crisis ideológica. Esa crisis producida por la

independencia de las colonias de España se ve reflejada en la textualización de la autobiografía, se incorpora en su autofiguración hispanoamericana y se realiza las siguientes preguntas “¿para quién escribo si no es para la iglesia o la corona? ¿escribo para la verdad, para la historia como fuente de validación, para la posteridad? ¿para quién escribo *Yo*? ¿para quién soy yo un *Yo*?” (14-15). Recordando que estamos en pleno siglo XIX, se suman las siguientes inquietudes que también se ven textualizadas en la escritura autobiográfica de la época: la vacilación entre individuo público y privado, sujeto y patria, evocación lírica y registro de los hechos (15) y cómo no, el tema que más le interesa a los ilustrados argentinos, como Domingo Faustino Sarmiento: civilización y barbarie.

1.3 Autobiografía en la Argentina

Si bien los libros autobiográficos de Victoria Ocampo aterrizan en el campo literario argentino bien pasado el siglo XX, ya que fueron publicados de manera póstuma (entre 1979 y 1984), los contenidos de los que da cuenta hacen referencia al siglo XIX. Por un lado, el primer tomo, *Autobiografía I: El archipiélago* (1979) muestra parte de lo que fue su infancia acontecida en el siglo XIX (escenas que son particularmente importantes para Sylvia Molloy, ya que es la época en que Ocampo aprende a leer y escribir y se relaciona por primera vez con el objeto libro, lo que constituye para ella la “escena de la lectura”). Por otro, tanto su escritura autobiográfica como ensayística para la revista *Sur* demuestra una raigambre que proviene de escritores del siglo XIX, en particular, del recién mencionado Domingo Fausto Sarmiento.

1.3.1 Figuras históricas que desarrollaron la autobiografía y Victoria Ocampo

Indefectiblemente, el ejercicio de la escritura está ligado, quiérase o no, a la tradición. Es así como los seis tomos de Ocampo se inscriben dentro de la tradición de la escritura autobiográfica que lleva una larga data de títulos y autores. Hay que hacer notar que el punto de inflexión o el hecho que marca un paradigma es la publicación de *Mi defensa* (1843) de Domingo Faustino Sarmiento. Antes de aquella obra, solo Manuel Belgrano había escrito un texto autobiográfico. Luego de ella, se ubican autobiografías que registran hechos políticos y militares que aluden de manera somera a su vida privada, entre ellas, las de Bartolomé Mitre y Lucio V. Mansilla. Desmarcándose de aquella línea y adentrándose en lo que sería en la generación del 80, se encuentran Miguel Cané (*Juvenilia*, 1884), Eduardo Wilde (*Aguas abajo*, 1914), y la única mujer hasta entonces con un escrito autobiográfico, Mariquita Sánchez.

Adolfo Prieto en su libro *La literatura autobiográfica argentina* (1964) indica que, a propósito de estas últimas autorías pertenecientes a la generación del 80, se les han atribuido los siguientes rasgos: una tendencia al humorismo y un gusto por la evocación. Para Prieto, estos rasgos son interpretados como “una necesidad de refugio o evasión de la realidad, como una respuesta al fracaso formulada por un grupo de intelectuales desplazados de la dirección de los asuntos públicos” (170). En el caso de *Juvenilia*, obra que se deriva del éxito que tuvo el género en Francia con Gerard de Nerval, Cané se centra en hacer brillar la bohemia de la estudiantil y de la primera juventud a través de la selección de pasajes autobiográficos.

En el caso de las figuras político-militares, más allá de que desarrollen la escritura autobiográfica de manera distinta, tienen un horizonte en común, el cual tiene que ver con la realidad social y la historia de la Argentina. Para Prieto, se divisa en los textos autobiográficos “los efectos del enorme peso con que lo social agobia los destinos individuales y la preponderancia que los hechos de la vida colectiva adquieren sobre la vida interior de los autores” (217). Los asuntos políticos se filtran en la individualidad de los autobiógrafos hasta el punto en que su historia propia no es suficiente, sino que “reciben su sentido de la historia del país, la de sus grandes y menudos hechos, la de sus convulsiones políticas, sociales y económica” (214).

Ejemplificaremos brevemente esta característica de la autobiografía político-militar argentina hasta llegar al caso de Victoria Ocampo que, si bien no es en ningún caso una autoridad con un cargo político o militar, recae de igual manera en este y otros aspectos del género autobiográfico. En primer lugar, revisaremos el caso de Lucio V. Mansilla. Proveniente de una familia en estrecho vínculo con la gubernamentalidad de la época, hijo del general Lucio Mansilla y casado con la hermana de Juan Manuel de Rosas, su trayectoria se desplaza entre el periodismo, la política y las expediciones militares: misiones a Paraguay, comanda el fortín de Río Cuarto en Córdoba, donde escribe su obra *Una excursión a los indios ranqueles* (1870).

En este libro se describe el encuentro de Mansilla como coronel del ejército argentino con el jefe de los indios ranqueles en la pampa, con el fin de que se trasladen a la comandancia en Río Cuarto y así dialogar un acuerdo de paz. Como bien mencionaba Catelli respecto de Rousseau, la obsesión de hablar de sí mismo que caracteriza a los autobiógrafos no está exenta tampoco en Mansilla. Para Prieto, el autor monta un espectáculo para destacar aún

más el protagonismo que se asigna en base a exacerbar sus cualidades como militar que analiza exhaustivamente el terreno que lo rodea; el coraje, el don de observación, el desinterés y el patriotismo de jefe de la expedición (146).

Estas habilidades tácticas del militar son complementadas con la profunda descripción de la naturaleza de la pampa que, pese a no ser tan llamativa, hace lo posible por dar una imagen poética en base a amaneceres, puestas de sol, cielos estrellados, tormentas que dan un aire majestuoso, poético y trascendental (148). Aquí, según Prieto, Mansilla se alinea con el resto de sus compatriotas para crear algo en nombre de la patria, hacer que incluso en el desierto no muera la tradición nacional. La amplia descripción del paisaje no es inocente. Mansilla confundirá siempre la tradición con sus propias experiencias, y así, conceder un mérito especial a su propia vida (125-6). Esta confusión entre el curso de su vida y la tradición nacional es efectuada gracias a la misma articulación del relato, y se demuestra por la propia descripción de la naturaleza. Prieto denomina este movimiento como una simbiosis autobiográfica (149): la hibridez generada entre la historia individual de Mansilla y la naturaleza y, por tanto, la historia de la comunidad que la habita, del territorio y de la nación. Vemos confirmada, entonces, la tesis de Prieto: la historia personal de Mansilla no es sino la misión que debe cumplir en la pampa designada por su país. Por tanto, vemos demostrado que el general recibe el sentido de su historia individual en base a la historia de la nación.

Expondremos, en segundo lugar, el hecho paradigmático de la publicación del escrito de Domingo Faustino Sarmiento. En Chile, a los 32 años, publica el texto autobiográfico que marcará el antes y el después del género en el siglo XIX: *Mi defensa* (1843). En su estudio de la autobiografía argentina, Prieto considera que esta acción es una defensa realmente

innecesaria, ya que la diatriba del chileno no era tan violenta y en ese momento Sarmiento no reclamaba tanta importancia pública y social en el medio chileno. Sin embargo, siguiendo los patrones del género, el autobiógrafo exagera la situación. Dentro de la lógica sarmientina, era un hecho justificable: debía defenderse de la opinión política y resguardar la reputación que le acuerdan sus ciudadanos argentinos (49). Esta necesidad de defensa ante la opinión pública radica en la importancia que significaba para él ser acusado, ya que se consideraba a sí mismo como el representante de su patria. Esta actitud es descrita por Prieto como curiosa para alguien del que no se suele advertir este tipo de comportamiento, y continúa “[Sarmiento se refrena] de volver patético un destino personal confrontándolo, nada menos que con la frustración de los destinos nacionales” (50). El tono general de *Mi defensa* es la de llamar la atención (cuando no era estrictamente necesario), y en esa urgencia, responder como sea posible, incluso si se tiene que afirmar de la historia y el destino de la nación para salir airoso de su situación personal.

Habiendo descrito estos dos movimientos; el gesto particular de la simbiosis con la naturaleza, y la tendencia general de confusión de historia individual con historia nacional; podemos proponer inicialmente que Victoria Ocampo recurre en ambos. Revisaremos, en primer lugar, la estrategia simbiótica. Esta herramienta utilizada por Mansilla es vislumbrada en la escritura ensayística y autobiográfica de Ocampo. Esto queda demostrado en el ejercicio de filiación autoral que realiza con Domingo Faustino Sarmiento.

Manuela Barral en su artículo “Victoria Ocampo ‘con Sarmiento’: apropiación y filiación autoral”, analiza detalladamente cuales son los mecanismos que utiliza Ocampo para establecer un vínculo directo que la una con la figura intelectual que tanto admira. Los mecanismos hallados por Barral se dividen en dos vías: una tiene que ver con la genealogía

familiar (Sarmiento era amigo del padre de Victoria, y aquello es razón es suficiente para presentarlo como alguien perteneciente a su árbol genealógico), y la otra puramente textual. En este punto, solo manejaremos esta última vía, ya que se condice con la herramienta utilizada por Mansilla.

El recurso utilizado por Ocampo en su filiación con Sarmiento es idéntico, solo que, además de utilizar la naturaleza como medio para la simbiosis autobiográfica, aparece el libro, el libro como objeto, el libro como vínculo que une a Victoria Ocampo y Sarmiento. El estudio de Manuela Barral se centra en dos artículos que Ocampo dedica exclusivamente a Sarmiento. El primero es “Sarmiento”, publicado en la revista *Sur* no. 47, en agosto de 1938, una edición especial dedicada a los 50 años de la muerte de Sarmiento. En este ensayo, el cual comprende 19 páginas, 17 son exclusivamente citas de Sarmiento⁸. Esta decisión de citar a Sarmiento en vez de escribir sobre él y su legado es interpretado por Barral como una forma de filiación en el sentido de apropiación de sus ideas, dice Ocampo en la apertura del artículo “Creo que la mejor manera de recordar el cincuentenario de la muerte de Sarmiento es publicar algunos fragmentos de su obra, y he elegido precisamente aquellas páginas que parecen contestar a problemas actuales en el mismo sentido en que hoy día los contestaría “Sur”” (“Sarmiento” 7)⁹. En otras palabras, plantea una manera de usar las ideas de Sarmiento para expresar lo que ella quiere decir (Barral 45).

En el ensayo, Ocampo precede las palabras que referirá de Sarmiento describiendo su primer acercamiento a su figura autoral. Ocampo narra que, ordenando libros viejos, se encuentra con un tomo de Sarmiento: *Tomo VI. Ortografía, Instrucción Pública (1841-1854)*.

⁸ Para una profundización del uso de las citas como estrategia discursiva y retórica, ver Beatriz Sarlo *La máquina cultural: maestras, traductores, vanguardistas* (1998).

⁹ “Sarmiento” en revista *Sur* no. 47, agosto 1938.

Manuela Barral, en una lectura atenta, distingue en el fragmento dos cosas: primero, el relato de su madre el día del fallecimiento de Sarmiento “el día del entierro de Sarmiento, llovía... Yo estaba en la ventana... Vi pasar a tu padre...” (8) y segundo, un encuentro de fantasía que traspasa las páginas del libro “abrí el volumen y comencé a leer la página 411, porque allí se abrió... y topé con Sarmiento en persona, que había estado esperándome en esa página” (“Sarmiento” 9). Por nuestra parte, sostenemos que el sonido de la lluvia del exterior de la casa —la naturaleza— que traspasa las murallas, posibilita la simbiosis autobiográfica: “no sé bien en qué instante, el ruido monótono del aguacero y el nombre impreso en la hoja amarillenta se unieron. Y al unirse oí una voz tantas veces oída en ese mismo cuarto” (“Sarmiento” 8).

La filiación autoral producida, entonces, se plantea como una hibridez entre la naturaleza y el objeto libro, resultando una simbiosis autobiográfica que permite el congenio, en cuanto a ideas, de Ocampo y Sarmiento. En segundo lugar, veremos la adhesión de Ocampo a la tendencia de los autobiógrafos argentinos del siglo XIX de configurarse a sí mismos como parte de la historia y el destino de la nación.

El trabajo que Victoria Ocampo realizó tanto en la revista como en la editorial *Sur*, tenían como máximo objetivo contribuir cultural y literariamente a la nación argentina. En *Autobiografía VI Sur y Cía.* (1984) da cuenta de todo el esfuerzo que puso detrás del proyecto. Esto queda evidenciado tanto en el contenido que expone en el libro como en su correspondencia con el escritor norteamericano Waldo Frank, la cual está anexada al final del tomo. Fue él quien la incentivó a aventurarse con la empresa de la revista. Cuenta Ocampo en su *Autobiografía*: “Waldo estuvo poco tiempo entre nosotros, pero antes de su partida (y gracias a su insistencia), le prometí ir a visitarlo a Nueva York, en 1930, y fundar una revista”

(51). Repite esta idea en “Carta a Waldo Frank”, material parte de su correspondencia pero que fue añadida como apertura al primer número de la revista *Sur* en enero de 1931, debido a su calidad en cuanto a declaración de principios “Nunca se me hubiera ocurrido por sí sola la idea de fundar una revista. Y creo que sin esa constante insistencia suya, capaz de sacudir mis dudas, no habría siquiera consentido en reflexionar al respecto” (8)¹⁰.

Desde un primer momento se pensó a la revista como un puente que uniera el centro con la periferia. “En principio se trataba de una revista cuyo papel sería poner en contacto los escritores de América del Norte con los de América del Sur, al mismo tiempo que revelar a nuestros lectores las nuevas generaciones de escritores argentinos y lo mejor de los europeos” (Ocampo 69), y que la literatura y la intelectualidad occidental llegara a la Argentina y se ramificara en Latinoamérica. Cuestión que, transcurridos los años, logra su fin. Comenta Waldo Frank, ante las críticas¹¹ que recibe la revista luego de su éxito “Pero olvidé comentarte (efectos de la fatiga) cuál fue mi primera y más profunda impresión de SUR—su absoluto americanismo [...] El espíritu de tu revista es claro, fresco, un espíritu temprano [...] SUR es profundamente americana, por el solo aspecto de sus páginas, y el lenguaje de tu Carta y todo lo que leí en tu libro es también americano” (100-101).

¹⁰ “Carta a Waldo Frank” en *Sur*. Año 1, no. 1 (ene. 1931)

¹¹ Las críticas que son realizadas a Victoria Ocampo son generalmente provocadas por la línea editorial que mantenía la revista. Acusada de extranjerizante, los problemas que manejaba Ocampo comienzan desde el momento inicial “Primero, ¿con quién voy a hacer esa revista? ¿Dónde se esconden esos jóvenes argentinos que tienen necesidad de una revista para agruparse y publicar sus escritos? Estoy dispuesta a resolver el problema económico, sola, para comenzar. Pero, ¿quién me ayudará a resolver el otro problema, el de mis colaboradores?” (69) y reflejan la ambigua relación y percepción que mantenía con Latinoamérica. Dice Waldo Frank en su correspondencia ante los ataques “Las críticas son fáciles y a menudo justas, pero la esencia de tu empresa es sana (...) Durante tu viaje por Europa, deberías ver todos los hispanoamericanos importantes que puedas—Vasconcelos está en París. Y antes de condenar al vulgar 99% de Sudamérica contacta el 1% que no es vulgar—eso es creativo. Entonces tu condena del 99% será un acto creativo positivo, no el gesto de un extraño. Porque tú eres en efecto Americana—más de lo que Victoria Ocampo conscientemente sabe. Yo lo sé” (105)

Este espíritu que se esfuerza en transmitir conocimiento —extranjero— y el deseo de querer educar a la nación es, esencialmente, el mismo que Ocampo tanto valoraba de Sarmiento.

En ese sentido, al final de *Autobiografía VI*, ocurre que Ocampo estipula como inseparable su figura autoral con la institución cultural SUR. Reproduciré el fragmento de manera completa debido a su belleza taxativa:

En el verano de 1931 nació SUR. A partir de ese momento mi historia personal se confunde con la historia de la revista. Todo lo que dije e hice (y escribí) está en SUR y seguirá apareciendo mientras dure la revista.

Lleva publicados más de 200 números y me ha creado muchos más de 200 problemas.

Muchos más dolores de cabeza. También lo he dicho en y fuera de SUR.

No sé si me sobreviviré. Tampoco sé si alguna vez agregaré algo a estas memorias. Ahora no.
San Isidro, primavera de 1953. (86)

Los intereses de la revista *Sur*, de transmitir el conocimiento y educar a la población argentina con una línea editorial que seguía un canon occidental, son los mismos que lo de Victoria Ocampo. Por tanto, si el objetivo de Ocampo para con su revista era entregarle todo su trabajo y los frutos a la nación, los objetivos de la revista eran los mismos, ya que la escritora se considera, a partir del año 1931, inseparable la una de la otra “A partir de ese momento mi historia personal se confunde con la historia de la revista” (86). Con todo, Ocampo se alinea con los autobiógrafos del siglo XIX (haciendo justicia a Sarmiento) y su destino individual se funde con el destino de la nación al realizar todo su proyecto intelectual en pos de la patria.

1.3.2 Contenido y tradición en la autobiografía argentina

Un tema recurrente en la literatura argentina, desde sus primeras expresiones, ha sido su amplia y yerma extensión geográfica: la pampa, las llanuras, el desierto; imágenes que han estado en el centro de la disputa entre civilización y barbarie, y observable en *Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento, en *Martín Fierro* (1872) de José Hernández y en prácticamente toda la literatura gauchesca. Beatriz Sarlo, en *Escritos sobre literatura argentina* (2007), le dedica un capítulo exclusivamente al desierto pampeano, retratándolo desde su origen como representación de un vacío demográfico y cultural, hasta el dilema que tuvieron que enfrentar los políticos y letrados cuando comenzó el proceso de inmigración argentina en el siglo XIX. A partir de allí, se comienza a construir e inventar una tradición, una cultura y una historia argentina. El tópico alcanza uno de sus puntos más altos en el siglo XX con Jorge Luis Borges y su idea de qué es y cómo debe ser lo argentino con su ensayo “El escritor argentino y la tradición”¹².

Es imprescindible apuntar el valor geográfico o simbólico que tiene este tópico, ya sea para los escritores argentinos del siglo XIX o para Victoria Ocampo, quien también se hace parte del entusiasmo por dar cuenta del paisaje desértico nacional. La autora concebía en la pampa una particularidad estética digna de retratar por el cineasta Serguéi Eisenstein, expresando nuevamente con esto su propósito de traspasar los conocimientos del primer mundo a la periferia, mismo afán que perseguía la revista *Sur*. Su intención era fundar con aquel rodaje una nueva escuela de cine argentino “fundé sobre ese proyecto la gloria futura

¹²“El escritor argentino y la tradición” en *Obras completas I*. Buenos Aires: Sudamericana. 2011.

del cine de mi patria, que gracias a una influencia genial por el maestro más grande de la época” (73). Sin embargo, el proyecto finalmente no logró concretarse¹³.

Comencemos viendo, entonces, el proceso de transformación que ha vivido el desierto argentino, desde el vacío, pasando por la invención, hasta el asentamiento de una tradición. Como bien menciona Sarlo en su capítulo sobre el desierto y la relación con la cultura europea, el significado de una extensión baldía son muchos (25). Aunque es recurrente pensar que la explanada desierta carece de presencia humana, la situación no era tal. En efecto, en la pampa habitaban los indios, sin embargo, su cultura no era reconocida (25). Los habitantes del territorio quienes son despojados de su cultura son catalogados por Sarlo como un “Otro absoluto” (25); hundidos en una diferencia intransitable, la máxima no permite réplica: donde no hay desierto no hay cultura (25).

La imagen del desierto empieza a cambiar con el aumento de la inmigración. Lo que antes era menospreciado por los intelectuales, quienes observaban la pampa como espacio de inestabilidad que daba cuenta de un vacío cultural, comienza a revalorizarse. Los letrados se proclaman como defensores de un paisaje que no supieron apreciar y lo resignifican como parte de una tradición, fuente de una esencia nacional que debe valorarse y resguardarse (27). Beatriz Sarlo menciona a algunos escritores que se sintieron guardianes y promotores de la geografía patria. Destaca, así, a Lucio V. Mansilla con sus *Memorias* (1904) y a Ricardo Güiraldes con *Don Segundo Sombra* (1926), quien representa la tensión entre mito y ficción

¹³ La intención de Victoria Ocampo era realizar una especie de poema documental sobre el territorio argentino. Desafortunadamente, no logró reunir los fondos para llevar al cineasta a Argentina "Golpeé todas las puertas. Rogué. Supliqué. No obtuve nada de nadie... ni siquiera simpatía para mi proyecto" (73)

que habita el desierto y sostiene una relación de propiedad con ese pasado. Estos escritores, buscarán, entonces recobrar un contenido despreciado o, en su defecto, inventarlo (28).

Para Sarlo el vacío del desierto subsiste en las primeras décadas del siglo XXI en forma de pérdida: el sentimiento de pérdida de los letrados de no haber sabido valorar aquella naturaleza rica en contenido. El problema de los intelectuales fue resuelto a través de la invención. Esa fue la solución al no poder leer la forma real del desierto en el pasado, sino solo después de que la etapa haya finalizado (28). En ese momento bisagra de la historia argentina, que oscila entre un pasado imposible de retratar fielmente, y la invención de un pasado y un presente que intenta rescatar o inventar esa tradición, se encuentra Borges.

La inmigración es la que hace que el ciclo del desierto prospere “Su presencia [la de los inmigrantes], ocupando el lugar del bárbaro, del gaucho ya desaparecido, crea las condiciones de posibilidad para que los letrados busquen, al mismo tiempo, dos fundamentos: el de una historia nacional y el de una renovada relación con la cultura europea” (28). Borges es quien ilumina la puerta de salida en la problemática del desierto y sus habitantes (bárbaros – gauchos – inmigrantes), sosteniendo una nueva manera de entender la “argentinidad” en su relación con las culturas centrales occidentales.

Borges dirá sobre Sarmiento que es el primer hombre argentino y un hombre sin limitaciones locales (Sarlo 28), y decide continuar en esa senda: la fórmula de lo argentino es la ausencia de límites frente a la cultura europea y norteamericana, incluso la cultura oriental. En otras palabras, poder jugar y trabajar con otras tradiciones es lo que puede y debe caracterizar la tradición local. En este sentido, según Sarlo, las traducciones que se hacen

desde la periferia del mundo¹⁴ de obras del llamado primer mundo “vienen a destrabar el bloqueo del ‘desierto’ y del vacío originario” (29), porque es una nueva manera de relacionarse con Europa y Estados Unidos y, al mismo tiempo, con ellos mismos, con su propia nación. Y quién más que Victoria Ocampo era la que se sentía llamada a estrechar las relaciones entre periferia y centro, quien, al igual que Borges, también cumplía el rol de traductora.

Ricardo Piglia, en *Antología personal* (2014), denomina esta situación como la mirada estrábica: en la tensión entre estos dos polos, hay que tener la mirada fija en ambas, un ojo puesto en la inteligencia europea y el otro en las entrañas de la patria (149). Dice Piglia que el trabajo del escritor a menudo se ejecuta en estas dos realidades, en dos contextos distintos, incluso en dos lenguas, desde un lugar desplazado y con la consciencia de obrar con una tradición olvidada. ¿No es esta la situación a la que se enfrenta Ocampo? Educada desde pequeña en francés y viviendo gran parte de su vida en el extranjero, escribe desde allá en otra lengua, relegando a segundo plano a su lengua madre y, sin embargo, teniendo siempre como estrella del norte a Argentina.

Piglia retoma el tópico del desierto y lo enlaza con un contenido de la tradición literaria argentina, la cual tiene “la forma de un espejismo: en el vacío del desierto se vislumbra lo que se quiere ver. Sarmiento llama a eso la lucha entre civilización y la barbarie” (149). Ya dilucidado el tópico del desierto dentro de la literatura argentina, y su importancia para el canon, habría que preguntarse cómo está configurada la tradición a la que se refiere Piglia. En su ensayo “La ex – tradición” del libro recién mencionado, nos esclarece el

¹⁴ Es importante señalar que la revista *Sur* debe su nombre a esta misma razón periférica respecto del canon occidental. Al SUR del mundo, y su emblema, una flecha apuntando hacia abajo, sigue la misma dirección.

panorama de lo que significa escribir teniendo a Argentina como un punto de referencia imposible de desligarse. Piglia piensa la tradición a partir de una simple premisa “Podemos definir a la tradición como la prehistoria contemporánea, como el residuo de un pasado cristalizado en el presente” (148) pero que, al mismo tiempo, siguiendo a Borges¹⁵, se define por cómo funciona “La identidad de una cultura se define por el modo en que usa la tradición extranjera” (152). Es decir, la tradición argentina que se inmiscuye en toda escritura que le suceda, está determinada por la utilización de las tradiciones extranjeras, y solo así, definir la propia identidad de la tradición y cultura argentina.

Debido a la posición de Victoria Ocampo en el extranjero, tuvo que hacerse cargo del dilema propio de las escrituras argentinas, el cual, a partir de 1931, se traspasó a la revista *Sur*. Es más, es por esta misma razón—la obsesión que tiene Argentina de querer fundar la identidad de su cultura (149)—, que Ocampo es el objeto de todas las críticas que la acusan de extranjerizante.

Siguiendo a Piglia, la situación estrábica de Ocampo de escribir y traducir desde el centro de la cultura occidental, pero con la mirada y el sentimiento puesto en Argentina, sería más bien una forma de extradición. Trabajar en el presente “con los rastros de una tradición perdida”, trabajar con la “ex-tradición” (148), como en el *Facundo*, donde el escritor “busca en la tierra el rastro perdido, encuentra el rumbo en las huellas confusas que han quedado en la llanura” (148). Esta tendencia escritural está ligada a la historia de la nación. Se percibe como una obligación, una imposibilidad de olvidar y alejarse de la tradición, no poder desmarcarse de ella (149). Así se ve que la extradición no tiene tanto que ver con la relación

¹⁵ Además del ensayo de Borges “El escritor argentino y la tradición”, Piglia alude al clásico cuento “El aleph”, donde interpreta que la tesis sostenida es poder apropiarse del universo desde un suburbio del mundo (151).

forzada con el país extranjero desde donde se escribe, sino que con el lazo imposible de deshacer con el propio país (149).

II. “¿Sabré decir bien lo que tengo que decir?”: Posición y figura de Victoria Ocampo dentro de su *Autobiografía VI Sur y Cía.*

La figura de Victoria Ocampo en su *Autobiografía VI Sur y Cía.* (1984) es posible de dilucidar a través de distintas perspectivas planteadas por los principales teóricos que se preguntaron acerca de la relación entre texto y autoría. En este capítulo, analizaremos las reflexiones de Ocampo respecto de la autobiografía, y las pondremos en relación con el planteamiento teórico propio del género de Paul De Man en “La autobiografía como desfiguración” (1979). Asimismo, utilizaremos algunos aspectos de las teorías propuestas por Michael Foucault en *¿Qué es un autor?* (1969) y Giorgio Agamben en “El autor como gesto” en *Profanaciones* (2005).

En primer lugar, no obstante, no podemos dejar pasar la actitud que demuestra Ocampo ante su propia escritura autobiográfica. A la vez que ensaya sus ideas acerca de los géneros literarios, la escritora ofrece sus razones para dar por finalizada su empresa. Es por ello que, inicialmente, revisaremos sus motivos para terminar de escribir el último tomo de *Autobiografía VI*. En segundo, veremos cómo estos motivos están relacionados con las reflexiones teóricas de Ocampo sobre el género autobiográfico y, a partir de allí, esclarecer la visión que tiene acerca de la relación que existe entre autoría y obra. En este punto nos ayudaremos principalmente de las propuestas de Foucault y Agamben. En tercer lugar y para finalizar el capítulo, interpretaremos la finalidad propia del tomo sexto y último de sus autobiografías y por supuesto, el rol que le otorga a la escritura.

2.1 Motivaciones para culminar la empresa autobiográfica

Hay que mencionar que las reflexiones teóricas de Ocampo ocupan las primeras catorce páginas del libro. Luego de este punto, comienza la autobiografía como tal, esto quiere decir, la rememoración y articulación de experiencias pasadas: desde su vuelta a Buenos Aires en 1929 y la sucesiva muerte de su padre, pasando por las trabadas interacciones y correspondencia con el filósofo Hermann Graf Keyserling, hasta finalizar el tomo narrando el origen de la revista *Sur* en sus conversaciones con Waldo Frank cuando Ocampo visita por primera vez Estados Unidos.

Pasemos, de una vez, entonces, a las cavilaciones de Victoria Ocampo, las cuales son las palabras de apertura del último tomo de sus autobiografías. Para comenzar, Ocampo contextualiza el estado de escritura de su autobiografía y su incertidumbre respecto al trabajo de seguir o no escribiendo el que sería el último tomo:

Después de una interrupción de dos meses, retomo estas Memorias (enero 1953). Será necesario llegar de un tirón hasta el fin, porque empiezo a encontrar mil buenas (o malas) razones para no continuarlas después de haber dejado que se enfriaran. Esas razones no son únicamente pretextos que encuentra mi pereza. Siempre he pensado que una empresa de este género comportaba serios inconvenientes. (Ocampo 9)

De manera paratextual, en la página editorial, se nos indica que Ocampo comenzó a escribir el tomo sexto en 1952. Es a este paréntesis temporal al que se refiere con la interrupción debido a las mil —buenas o malas— razones para desertar la empresa autobiográfica.

A partir de la opinión de Ocampo sobre las dificultades que conlleva ser autobiografía “Siempre he pensado que una empresa de este género comportaba serios inconvenientes” (9), podemos sostener que los “inconvenientes” de la autobiografía derivan orgánicamente, ya sean problemas teóricos, como el que debatirá luego de este primer párrafo, o más bien

problemas sociales, relacionados con las discusiones y altercados que le conllevó ser la directora de *Sur* y terminar siendo una figura pública, expuesta a las críticas de buena parte de la intelectualidad de la época. Nos resuenan aquí las ideas ya mencionadas por Loureiro, quien indicaba que el interés que manifestó la crítica hacia la autobiografía pasada la segunda mitad del siglo XX se debe a las mismas propiedades del género, es decir, problemas teóricos que se derivan a partir del lenguaje y su capacidad de representación del sujeto y del mundo referencial.

Debemos hacer un alto en este punto y comprender qué significa una autoría y qué significa que sea el creador de una obra. El principal teórico que refiere esto es Michael Foucault con su libro *¿Qué es un autor?* (1969). Para desarrollar su estudio y propuesta, Foucault realiza una distinción basal: separar al individuo que crea en autor-sujeto y función-autor (10). En el primer caso, se refiere más bien al personaje autor, como una figura de autoría y el lugar que comprende en la cultura y la sociedad. En el segundo, sería el nombre de autor al que se le atribuye una obra o un corpus de textos y que se caracteriza por el modo de hacer funcionar la existencia y circulación de ciertos discursos en el interior de una sociedad (21).

Si bien esta noción de autoría es amplia y puede servir para cualquier texto o género literario, no comprende un problema que es fundamental al conversar sobre escritura de mujeres, que es situar a la figura de escritora dentro del campo cultural predominantemente masculino. Esta situación histórica es de la que se hacen cargo las teóricas Sandra Gilbert y Susan Gubar en 1979, año en que publican el libro *La loca del desván*, en donde, a partir de la propuesta sobre la historia de la literatura occidental de Harold Bloom que realiza en *La angustia de la influencia* (1973), analizan el posicionamiento y la figura de algunas escritoras

del siglo XIX (Jane Austen, Elizabeth Barret Browning, Emily Dickinson, entre otras) y cómo ellas influyeron en la escritura femenina del siglo XX.

La propuesta de Bloom radica en que los escritores se ven afectados en su enfrentamiento con la tradición preponderante, ya sean sus predecesores o limitaciones de los géneros escriturales. Las tensiones, ansiedades, hostilidades y deficiencias que experimentan los escritores son superadas a través de desviaciones, huidas o malinterpretaciones. Al mismo tiempo, son representantes de una autoridad patriarcal que han definido históricamente a la mujer, reduciéndola a estereotipos básicos y extremos (ángel o monstruo). ¿Dónde se ubica entonces la figura de la escritora en esta estructura definida patriarcalmente? ¿es posible situarla en un medio donde sus predecesoras y modelos de referencia han sido anuladas y obviadas por la historia de la literatura? Para las teóricas, simplemente, las escritoras no encajan “la teoría de orientación masculina de Bloom sobre la ansiedad hacia la influencia no puede transponerse o invertirse para explicar la situación de la mujer escritora” (62). Es por estas razones que para Gilbert y Gubar, la figura de la escritora no experimenta aquella “ansiedad hacia la influencia” de la que habla Bloom, sino que se encuentra en un estado anterior, primario: las escritoras manifiestan una “ansiedad hacia la autoría” (63).

El enfrentamiento ante la tradición entre hombres y mujeres no es homólogo y es significativamente diferente para las mujeres, quienes se ven influidas en su propia subjetividad, su sentido del yo, su autonomía y su creatividad al ser sus precursores casi en su totalidad masculinos. Estas inquietudes son provocadas por “los efectos de la socialización que hace el conflicto con la voluntad de sus precursores (masculinos)” (63). El resultado de este conflicto genera que el acto de escribir esté signado por el temor, a que “nunca pueda

convertirse en una ‘precursora’” (63) y el esfuerzo resulte “indeciblemente absurdo, fútil o incluso [...] auto aniquilante” (63). Como mencionamos, si la manera de superar la ansiedad hacia la influencia de los escritores se hace mediante huidas o desviaciones, para las escritoras también será diferente “su batalla no se libra contra la interpretación del mundo de su precursor (masculino), sino contra su propia interpretación de ella” (63). Es debido a la lucha contra la socialización causada por los precursores masculinos que la subjetividad de las escritoras se ve afectada y, por tanto, el enfrentamiento del que son parte no es contra nadie más que ellas mismas.

La descripción de este proceso manifestado por las teóricas ya había sido señalado por la escritora y poeta Adrienne Rich¹⁶, quien denominó al hecho de enfrentarse a sí misma como una revisión “el acto de mirar hacia atrás, de ver con ojos nuevos, de entrar en un texto antiguo desde una nueva dirección crítica [...] un acto de supervivencia” (63-4). El hecho de que Victoria Ocampo haya decidido escribir en su mayoría géneros referenciales tiene que ver con esta noción de autoría y la ansiedad sufrida primero por establecerse como una escritora, luego la ansiedad de equipararse y enfrentarse con la tradición, en este caso, con el exitoso gesto de filiación que estableció con la figura de Sarmiento que revisamos en el texto de Manuela Barral, y finalmente, como veremos posteriormente, el recorrido finalizaría en una ansiedad por la autofiguración pública¹⁷.

Retomando la idea de los inconvenientes orgánicos propios del género, los problemas que posee Victoria Ocampo tienen que ver con las dos nociones de autoría planteadas. Las

¹⁶ Adrienne Rich, “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision” en *Adrienne Rich’s poetry*, ed. Barbara Charlesworth Gelpi y Albert Gelpi, Nueva York, Norton, 1975, pág. 90.

¹⁷ Judith Podlubne en “Victoria Ocampo. La autobiografía como aventura espiritual” en *Políticas de la memoria. Anuario de Investigación e Información del CeDInCI*, no. 17, verano de 2016/2017, pp. 85-96.

críticas que se dirigen a ella, y de la cual se desprende una de las razones por las que escribe, tienen lugar con su condición de sujeto-autor. En cambio, la incertidumbre que la aqueja y que se refleja en su planteamiento teórico tiene que ver con su condición de función-autor, en donde se plantea la interrogante sobre en qué medida el texto representa o no a la autoría, ya sea en géneros de ficción o géneros referenciales.

Desarrollemos, entonces, las razones por las que Ocampo como sujeto-autor decide retomar y finalizar la escritura de la autobiografía, aquellos motivos que “no son únicamente pretextos que encuentra mi pereza” (9). La principal razón por la que Ocampo se empeña en su escritura es para defenderse de dos cosas: las injurias del público intelectual y la posibilidad de creación de futuras biografías por parte de terceros sobre ella.

Por un lado, los desprecios públicos y una consiguiente respuesta de la persona criticada mediante la escritura no son nada nuevos en la historia del género

Para luchar contra las calumnias públicas Rousseau nos reveló faltas ignoradas, dice Sand. Creo que uno no se libra de las calumnias públicas de ninguna manera. La cosa no tiene salida, porque para quien escribe confesiones habrá siempre un intérprete de esas confesiones que explicará al lector que tal o cual confesión significa *en realidad...* (y aquí lo que el intérprete piensa). (Ocampo 13)

Ocampo decide aferrarse de una hebra histórica y menciona a Rousseau para darle validez a su discurso y a su propia actitud frente a las críticas. Ante la situación del presente de la escritura, Ocampo no prevé cambios, es por ello que reafirma su decisión de retomar la escritura con fines defensivos y ajusticiadores frente a lo que puede interpretarse por parte de los lectores. No obstante, el comportamiento tampoco derivará en arrepentimiento “No intento disculparme, eso iría contra lo que me propongo: liberarme. No es mi preocupación, sino la de apuntar justo a mis acusaciones (auto-acusaciones, entiéndase bien)” (14).

Podemos decir que, para Ocampo, la preocupación pasa de ser algo que se origina inicialmente en otros, pero acaba, como siempre, en algo unívoco: su intensa relación con la escritura.

Por otro lado, está el resguardo ante lo que se puede decir literalmente de ella en un texto biográfico ulterior. Ocampo divide las razones de su autobiografía según lo que dictan sus emociones “Distingamos. Hay dos sentimientos diferentes que me llevan a escribir estas Memorias. Uno es la necesidad de alumbramiento, de confesión general: es el más importante. El otro es el deseo de tomar la delantera a posibles biografías futuras, con una autobiografía explícita” (13). La necesidad de alumbramiento tiene que ver con la liberación arriba mencionada. Pero el hecho de protegerse de un relato acerca de su vida por parte de otras personas es complementado con un gesto que revisamos el capítulo anterior, este es, el de alinearse con la historia y la tradición argentina para salir favorecida “Confieso que la idea de que un día quede librada a este tipo de policía literario, me irrita por adelantado. Pero puede que eso no ocurra nunca. Aunque nuestro país es tan pobre en personajes biografiados que no me hago demasiadas ilusiones de poder escaparme” (12). En un gesto retórico ambiguo, con una mezcla de evidente hastío y falsa modestia, Ocampo reduce su importancia histórica “pero puede que eso no ocurra nunca [que hagan una biografía sobre ella]” pero inmediatamente realza su figura al considerar a sus compatriotas como gente que no es digna de merecer un perfil y un relato biográfico. Sería obvio mencionar que Ocampo se considera a sí misma como una figura plenamente biografiable en la historia cultural y literaria argentina.

La respuesta que da Ocampo a la problemática —escribir sobre ella misma— de la “ansiedad hacia la autoría” va en concomitancia con la escritura que practica—autobiografía

–. El movimiento es el mismo, por un lado, la autobiógrafa inicia su escritura para defenderse de las críticas realizadas por terceros o posibles biografías futuras, para culminar con que la máxima preocupación es ella misma y sus autoacusaciones. Por otro lado, el gesto que mencionan las teóricas plantea lo mismo. La ansiedad hacia la autoría no se enfrenta contra “la interpretación del mundo de su precursor (masculino)” sino que “contra su interpretación de *ella*” (63) a través del proceso de revisión propuesto por Rich.

2.2 Apreciaciones teóricas sobre el género autobiográfico de Victoria Ocampo

Una inquietud válida para cualquier lector de la autobiografía es preguntarse por qué Ocampo decide comenzar de manera tan árida y densa el relato, ya que las primeras seis páginas del libro corresponden a las aproximaciones teóricas en base a un paralelo entre la autobiografía y la biografía como géneros. Para intentar resolver este aspecto, ahondaremos precisamente en las referencias teóricas que usa Ocampo en estas primeras páginas, y que dan lugar a su reflexión sobre el género.

Luego de que contextualice el estado del libro, Ocampo da inicio a sus reflexiones a partir de una cita de la escritora francesa George Sand de *Historia de mi vida* (1854), que habla sobre cuánto de su vida revela en sus memorias y su desaprobación ante la facilidad del género en poder acusar gente. Para Sand tal actitud generaría más culpa en ella que a las personas a las que se les acusa (Ocampo 9). Ocampo se queda con la primera idea de la cita de Sand, la que tiene que ver con la capacidad del relato de transparentar la vida de la autora. Por el lado de la biografía, suma a Aldous Huxley, quien en su libro *Los demonios de Loudon* (1952) retrata las vidas de algunos personajes históricos: Sor Juana Inés de la Cruz, Urbain

Grandier, Jean-Joseph Surin. Teniendo estos dos libros como base, Ocampo comienza sus meditaciones que tienen por objeto la verdad y fidelidad del relato “Y me pregunto en este momento en qué una biografía puede ser menos cruel y más verídica que una autobiografía” (9). Ocampo indica que la narración biográfica de Huxley de aquellos personajes ofrece “más garantías” (10) que la propia escritura autobiográfica de alguien contemporáneo que hubiese escrito su vida “mezclada a esas vidas” (10) solo por el hecho de no haberlos conocido, lo que generaría imparcialidad en el relato. En tal sentido, para Ocampo, una autobiografía es menos justa que una biografía ya que en la autobiografía la caracterización de lo vivido estaría motivado por factores subjetivos, principalmente motivado por aspectos sensoriales del individuo “el sonido de su voz, la mirada, la atmósfera psíquica” (10).

Existe un momento bisagra dentro del planteamiento de Ocampo donde impone una máxima que es clave para sus ideas posteriores “Es verdad que uno no puede verse a sí mismo sino en un espejo. Pero uno puede *sentirse* y sentir y ver a los otros, nuestros contemporáneos” (10). Su forma de percibir la propia individualidad es la apertura para el desarrollo de su pensamiento que será ejemplificado con Marguerite Yourcenar y su personaje Adriano, de *Las memorias de Adriano* (1951). Para Ocampo la capacidad de conocerse a sí mismo es nula y es solo posible a través de otros o, en su defecto, de las obras que haya creado¹⁸. La premisa irrefutable para Ocampo es que una obra es inseparable de su autoría “Cuando Marguerite Yourcenar me habla de Adriano no me interesa sobre todo si la veo *transparentarse* bajo la máscara del Emperador [...] Si tiene necesidad de Adriano para hablar de ella misma, está bien. Acepto esa manera de ser Marguerite Yourcenar a través de

¹⁸ En su primer tomo de *Autobiografía*, Ocampo ya hace alusión a semejante idea, sosteniendo que “los hombres y las mujeres son exclusivamente hijos de sus obras y por ellas valen o se condenan” (Ocampo 48.)

Adriano” (10). La información expuesta de Adriano en la novela es finalmente el pleno conocimiento de Yourcenar, por ende, las obras literarias hablan y representan, en algún modo, a sus autorías¹⁹.

Luego, en función de contraponer su opinión, cita un fragmento de Maurice Ravel acerca del rol del artista. Para Ravel, “la mentira es la facultad del artista por excelencia” (Ocampo 11), con lo que entiende que la facultad creadora del arte no se trata más que de una impostura. La impostura para Ravel significa que el artista transforme sus emociones y pueda expresarlas en una obra. Ocampo disiente de ello y considera que esa resolución es un milagro, una capacidad propia del artista de ejecutar aquella “transubstanciación” (11) de las emociones.

Reiterando la actitud ambigua, Ocampo acepta inicialmente la impostura, pero luego se retracta. En un primer momento, la comprende en su categoría de función-autor porque es la única manera de concebir la representación que hay entre autora y obra “es lo que me hace comprender cómo Margarita es Adriano y Adriano es Margarita” (11). Esta impostura que habita en la ficción la traslada al terreno de sus preocupaciones “¿Impostura? Sí. E impostura la autobiografía tanto como las biografías” (11) porque es el ámbito que realmente le concierne. La *transparentación* del autor en su obra en la ficción es una declaración. Ahora, para Ocampo, lo que la desasosiega es cómo esa *transparentación* se textualiza en el momento en que una autoría escribe sobre otra persona (biografía), o más radical aún, si la autoría, al escribir sobre sí mismo, está siendo realmente honesto o, de lo contrario, imposta las emociones experimentadas en las vivencias (autobiografía).

¹⁹ Es más, esa es la razón por la que Ocampo escribe *338171 T.E.* En un intento de rastreo de Lawrence en *Los siete pilares de la sabiduría* (1926), crea un retrato biográfico.

Es en este aspecto en el que profundizará, no antes de confirmar finalmente que “No creo en la impostura... No [...] desde que una cosa es una impostura deja de interesarnos, y ella misma deja (voy más lejos) de ser arte” (11). Esto es porque lo que más valora Ocampo en cualquier relato es la verdad “*Cuando se nos miente no se nos aburre menos*” (original en cursiva 11). El deseo por alcanzar la veracidad en el relato y en la experiencia puede ser un arma de doble filo y resultar contradictorio “Y puede ocurrir que en las autobiografías en que la preocupación por la sinceridad es ardiente y manifiesta, llegue un momento en que aquel *que uno fue* se sustituye, sin saberlo nosotros, por el *que uno hubiera querido ser*. Y esta es mi preocupación, mi incomodidad” (11). En el fondo, Ocampo niega la impostura porque teme que en algún punto de su escritura autobiográfica se torne cierta, teme que se imposte a sí misma.

El temor por la impostura, ese intersticio donde confluye la postura de Ocampo y las ideas de los teóricos es el que Nora Catelli denomina como el espacio autobiográfico. Ese espacio donde finalmente Ocampo se termina “despojando” a sí misma por el lenguaje—De Man—, o “jugándose” a sí misma en la escritura—Foucault y Agamben—. Desarrollaremos a continuación estos conceptos.

Para Paul De Man en “La autobiografía como desfiguración” (1979), la autobiografía no es en realidad un género, es más bien una figura de lectura y de entendimiento del texto, donde el modo de referencialidad y representación solo demuestra la imposibilidad de la totalización del individuo y del mundo conformado esencialmente por sustituciones tropológicas (114). En otras palabras, la incapacidad de la escritura para transmitir y conocer las experiencias del individuo en el mundo y, dentro de este intento, la utilización de tropos, en este caso, propone De Man, el uso de la prosopopeya. La función de la prosopopeya es

atribuir una máscara, un rostro o, en el fondo, una voz, a través del lenguaje (115). Esta figura, dice De Man, es una ficción que va más-allá-de-la-tumba, puesto que une armoniosamente el mundo de los vivos con el de los muertos, confiriéndoles una voz, haciendo hablar a los muertos y, por ende, que los vivos se queden mudos (117). Si el lenguaje es tropológico (el tropo es la prosopopeya), al mismo tiempo en que otorga, despoja. El lenguaje siempre produce privación (118).

Este contrapunteo de voces y omisiones entre los vivos y los muertos se ve reflejado en la *Autobiografía VI* de Ocampo en el presente de la escritura: entre el pasado experimentado y el presente que escribe. Cada vez que Ocampo intente articular sus experiencias, se despojará a ella misma de su lenguaje y se construirá a sí misma a través de la prosopopeya. O, en palabras de Paul De Man, la restauración de la vida mortal por medio de la autobiografía “desposee y desfigura en la misma medida en que restaura” (118).

El proceso de desfiguración y figuración de Ocampo se genera y regenera cada vez que el lenguaje despoja y otorga una voz. En este sentido, este procedimiento de la autobiografía propuesto por De Man se complementa con el temor de Ocampo de escribirse a sí misma siempre con la precaución de no caer en la impostura. De nuevo, “aquel *que uno fue* se sustituye, sin saberlo nosotros, por el *que uno hubiera querido ser*” (Ocampo 11). Algún atisbo de esta sensación está explicitado en pasajes del libro, momentos en que Ocampo piensa enmendar su actuar desde el presente de la escritura, sometiendo a examen su comportamiento pasado. En el momento en que su padre está gravemente enfermo, situación clave que será de gran relevancia para este trabajo, revela una interacción con la contrita madre “Tenía aire de decirle: ‘No será nada’” (16). La situación pende entre aquellos dos momentos, la Ocampo que estuvo en ese difícil trance y no fue capaz de consolar a su

madre, con la Ocampo del presente de la escritura, que despoja a la pasada y se figura como la que *hubiera querido ser*.

Sin embargo, esta “ardiente y manifiesta” (11) preocupación por buscar la sinceridad y no caer en la impostura será rectificadora, una vez más, por la ambigüedad de Ocampo. Es así como en un primer momento declara que desearía que la situación le “ocurriera lo menos posible” (12), pero que, al mismo tiempo, es totalmente necesaria para la construcción de una autobiografía y un relato verídico “si la que fui no está acompañada continuamente por la sombra resplandeciente de la que hubiera querido ser, el todo resultante está como falseado” (12). Esta aparente contradicción entre temer a la impostura, pero necesitarla para poder obtener una autobiografía en donde la verdad sea lo que predomine por sobre todo es lo que permite la escritura, es el punto de partida de la escritura. Omitir aquella sensación sería la verdadera impostura.

Aquel espacio autobiográfico en donde está en constante tensión la verdad y la impostura, es donde cae permanentemente Ocampo y le es imposible—así como de la tradición—desligarse de él. Esa zona es señalada por Foucault y luego retomada por Agamben, en “El autor como gesto”²⁰, como un lugar en donde las autorías y las vidas representadas “se juegan”. En este caso, el espacio que se disputa la verdad y la impostura es donde Ocampo “se juega” a sí misma, temiendo siempre falsearse, buscando siempre la sinceridad.

Ambos teóricos plantean la noción de presencia-ausencia de la autoría respecto a su obra. Foucault sostiene la premisa de que la huella del escritor está solo en la singularidad de

²⁰ Giorgio Agamben en *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

su ausencia. Agamben, en cambio, propone esta relación como un gesto de (in)expresión del autor.

A partir del libro *La vida de los hombres infames* (1996) de Michel Foucault, donde se expone la vida de hombres marcados por la infamia por parte de unos escribas que solo registran los hechos, Agamben señala que aquella representación es insostenible. En el fondo, es como si esas vidas “comparecieran en el lenguaje solo a condición de permanecer absolutamente inexpresadas” (Agamben 87). La vida de los infames que es representada pero inexpresada, es puesta en analogía con el autor y su obra, donde el *gesto* es “aquello que permanece inexpresado en todo acto de expresión” (87). El autor, entonces, al igual que el infame, “está presente en el texto solamente en un gesto, que hace posible la expresión en la medida misma en que instauro en ella un vacío central” (87).

Es en esta dinámica del gesto que las vidas reales expresadas son puestas en juego (*jouées*), “jugadas”. Las vidas para Agamben no son ni figuradas ni representadas, sino que “su libertad, su desventura, muchas veces aun su muerte y, en todo caso, su destino, han sido allí, al menos en parte, decididos” (87). El poder del lenguaje sobre las vidas es determinante, el discurso confluye “verdaderamente con las vidas” (87) y las existencias “han estado efectivamente arriesgadas y perdidas en estas palabras” (87). Las vidas dispuestas en la obra son jugadas en la escritura y finalmente decididas. Pareciera ser que es a esta capacidad del lenguaje en la que piensa y hace referencia Victoria Ocampo cuando sostiene de manera tajante que el género de la biografía ofrece “más garantías” (Ocampo 10), o es más justa que el de la autobiografía, ya que el lenguaje es decidor con respecto a las vidas que pone en juego en la escritura. El hecho de que el lenguaje sea el registro del sincretismo entre la autoría que escribe y lo escrito –y ello causara una inestabilidad al haber mezclado en su

discurso verdaderamente las vidas— generaría que la autobiografía perdiera la imparcialidad del relato.

Para Agamben, las vidas infames de Foucault no están “en las lacónicas notas que registran su presencia en el archivo de la infamia” (88) ni “menos aún fuera del archivo, en una realidad biográfica de la cual no sabemos literalmente nada” (88). La posición de las vidas jugadas no se encuentra finalmente ni en el texto ni en el mundo referencial ni tampoco en los lectores que reciban aquellas vidas. Las vidas jugadas “están en el umbral del texto en el cual han sido puestos en juego” (88) o, en realidad—al igual que el gesto del autor que escribe—es su propia ausencia que “los fija al borde del archivo, como el gesto que, al mismo tiempo, lo ha hecho posible y lo excede y nulifica la intención” (88).

En este sentido, la vida real que intenta ser expresada en la *Autobiografía VI* sería la Ocampo sujeto-autor, puesta en juego por la Ocampo función-autor, puesto que la vida real de Ocampo estaría “solamente jugada, jamás poseída, jamás representada, jamás dicha” (89), pese a que se trate de ella misma articulando sus propias experiencias pasadas.

Como ya mencionamos, es en esta puesta en juego que Ocampo oscila entre la impostura y búsqueda por la sinceridad ardiente y manifiesta. Ocampo se juega a sí misma siempre con el temor de falsearse en sus sentimientos y en su escritura. No obstante, hay que reiterar que esa preocupación le resulta totalmente necesaria para escribir “si la que fui no está acompañada continuamente por la sombra resplandeciente de la que hubiera querido ser, el todo resultante está como falseado” (12).

Es por eso que, aunque inicialmente los motivos que la alentaban a finiquitar su escritura autobiográfica era blindarse de las críticas terceros, su verdadera preocupación

acaba por ser las preocupaciones y deseos generados por ella misma, como bien señala en el siguiente fragmento: “No intento disculparme, eso iría contra lo que me propongo: liberarme. No es mi preocupación, sino la de apuntar justo a mis acusaciones (auto-acusaciones, entiéndase bien)” (14).

Con estas auto-acusaciones Ocampo se refiere a la preocupación que ya revisamos, es decir, la especie de deseo de cambio dialéctico entre la que fue y la que hubiese querido ser, y que, como respuesta a esa situación de la que no es posible librarse, solo es capaz de instalar la duda “¿Sabré bien lo que tengo que decir?” (14). La situación en la que está envuelta se convierte finalmente en la premisa que sostiene De Man acerca del lenguaje como desfigurador y constructor. La Victoria Ocampo que está escribiendo en el presente duda de las reparaciones y enmiendas que puede realizar sobre la Victoria Ocampo del pasado. Esta dinámica representa la puesta en juego de escribirse a sí misma con un lenguaje que “desposee y desfigura en la misma medida en que restaura” (De Man 118).

2.3 La liberación en Ocampo: finalidad de la escritura autobiográfica

Los problemas de la capacidad de representación de la escritura en el género autobiográfico se convierten en el desafío en el que se embarca Ocampo, donde la duda instalada se presenta como una fuga a la tensión entre verdad e impostura. Como bien revisamos en un primer momento, Ocampo menciona que escribe para defenderse del panorama intelectual de la época, sin embargo, no es lo que, en última instancia, declara como la verdadera preocupación que impulse su escritura “No intento disculparme, eso iría contra lo que me propongo: liberarme” (14).

Para la crítica argentina Judith Podlubne, este proceso de liberación que permite la escritura tiene que ver con el interés que sentía Ocampo hacia el mundo espiritual. Numerosas veces a lo largo de sus *Testimonios* y en sus tomos de *Autobiografía* menciona la admiración que sentía por Gandhi y la correspondencia y consiguiente invitación que le hizo al poeta y escritor indio Rabindranath Tagore a Argentina. En “Victoria Ocampo. La autobiografía como aventura espiritual” Podlubne plantea que los seis tomos de autobiografías se dividen en dos partes diferenciadas y complementarias—tesis que proviene de la lectura de Molloy en *Actos de presencia*—; los primeros tres tomos Ocampo revela su infancia y juventud en un deseo de autorretrato personal, y los últimos tres tomos Ocampo intenta presentar “los rasgos determinantes de su imagen pública e intelectual” (90). Según esta división, la pretensión (correspondiente a los últimos tres tomos) de querer proyectar su figura al exterior y determinar cómo quiere que la perciban, posee ya larga data. Desde *Francesca a Beatrice* (1924), su ensayo sobre su lectura de *La divina Comedia*, Ocampo ya manifiesta su necesidad de exteriorizar sus inquietudes literarias y más que eso, sus “dramas personales”²¹. Esta primera publicación ya es la prueba de que la escritura de Ocampo “ha alcanzado finalmente una forma y se ha vuelto un gesto público” (90). En conjunto con la intención de la escritura como liberación, entonces, se encuentra en los últimos tres tomos (y más textos aledaños en *Testimonios*, entre otros) el deseo manifiesto de la autfiguración pública.

En la totalidad de la empresa de *Autobiografía* existe un recorrido que para la crítica argentina no se trata más que de un perfeccionamiento espiritual, que está motivado por el deseo de “autoconocimiento y autorrealización de la protagonista” (89). En este transcurso de escritura y reevaluación de su vida, Ocampo ratifica la apreciación de Podlubne en

²¹ *Autobiografía III*, op. Cit., p. 33.

Autobiografía VI “Y la historia de los sufrimientos y las luchas de una vida, en tanto que al contarla se sea capaz de ofrecer un reflejo fiel [...] es siempre una enseñanza: más para quien la escribe que para quien la lee” (13). Con esto vemos confirmada su visión respecto a su autobiografía. La relación, una vez más, no se establece con el exterior, sino que se configura en un vínculo entre la escritura y ella misma: mientras sea más fiel o sincera, más le será provechosa a su persona y no al público lector.

Podlubne retoma la premisa que menciona Ocampo sobre Ravel acerca del rol y la capacidad del artista para crear (o impostar), nos referimos a la “transubstanciación de las emociones”. Luego, le otorga aquella cualidad a Ocampo. La escritora es capaz, según Podlubne, de realizar ese delicado proceso de representar y traspasar vitalmente las emociones, siempre con el fin, como ya mencionamos antes, de seguir “el rumbo de depuración espiritual” orientado “hacia la verdad y la claridad de las ideas” (90). Esta “liberación” en Ocampo se concreta no por el simple hecho de esforzarse en relatar vivencias y que estas sean plenamente sinceras. Tomando como base una idea de María Zambrano²², Podlubne traslada la escritura desde el ámbito autobiográfico al de la confesión. Así, la escritura toma otras dimensiones y funciones, llegando a convertirse en un método para que la vida “se libre de sus confusiones y paradojas y llegue a coincidir consigo misma” (91).

Esta “coincidencia consigo misma” a la que hace alusión Podlubne, la ansiedad por tener que centrarse, por centrar a la que fue con la que quiere ser, es la misma brecha a la que se refiere Ocampo que tanto la inquieta, la misma que la lleva a preguntarse “¿Sabré bien lo que tengo que decir?” (14). Esta interrogante que se plantea Ocampo momentos antes de que

²² Zambrano, María. *La confesión: género literario*. España: Madrid, Siruela, 1955.

comience el relato retrospectivo, como bien dijimos, podemos interpretarla como una tentativa de salida ante el desafío que impone la autobiografía desde el punto de vista de Paul De Man. La consecuencia del lenguaje tropológico que desfigura y figura al mismo tiempo es aquel desfase producido entre la que fue y la que hubiese querido ser, entre la Victoria Ocampo representada y la que representa, entre la Ocampo que es criticada por otros y por la que se critica a sí misma.

Es por ello que el objetivo final de su escritura autobiográfica deja de ser protegerse del resto de gente y se actualiza como una relación que establece entre ella misma y el propio texto. La liberación a la que hace referencia Ocampo tiene que ver con liberarse no de los cuestionamientos externos, sino de las tensiones, acusaciones e interrogaciones perpetradas por ella misma, como así mismo planteaba Adrienne Rich con su proceso de revisión.

Para otorgarle más validez a su inquietud, la liberación como fin último de la escritura autobiográfica que propone es contrapuesta con otra modalidad de hacer arte, una forma en que Ocampo no se aventuró: la ficción. Para ello retorna a la figura de autoridad intelectual de George Sand “Como George Sand yo no trato de hacer una obra de arte o una novela contando esta vida que me atormentará con sus enigmas hasta mi último suspiro. Trato de liberarme. Aquí la palabra liberación es sinónimo de alumbramiento” (13). Ocampo toma distancia de Sand sosteniendo su hipótesis de la incuestionable relación y traspaso de vida real que existe entre función-autor y su obra.

Victoria Ocampo no pretende traspasar su vida a una obra que sea ficción, más bien prefiere enfrentarse a ella misma inmiscuyéndose en el dilema autobiográfico y sus dificultades para la representación. A partir de allí es que la escritura de Ocampo es empleada con el fin último de desprenderse de la tensión propia del género o, si la consideramos desde

el aspecto de autor-sujeto, desprenderse de cualquier situación que la mantenga atada, como bien ocurre cuando ya comienza la autobiografía en la escena de la muerte de su padre. Es una situación que sin duda la hace sufrir “yo deseaba estar serena, mientras deseaba huir” (15), pero que, en este duelo de Ocampo enfrentándose a sí misma, se muestra tenaz y fuerte ante el fallecimiento “no te sabía tan valiente” (15), le dice su madre.

Ya comentamos que las primeras catorce páginas del libro Ocampo se empeña en comentar sus pretextos para retomar la escritura y las divagaciones teóricas sobre los géneros en que ella se sitúa. Luego de eso, da rienda suelta a la autobiografía a través de la articulación de recuerdos y experiencias pasadas. Sin embargo, no es casual que luego de someter a reflexiones teóricas sus preocupaciones como sujeto-autor (críticas de terceros) y función-autor (capacidad de representación), inmediatamente le suceda el episodio de la muerte del padre.

Esta decisión de colocar ese duro momento de su vida apenas termina sus inquietudes sobre sí misma posee un propósito, tanto para el libro como para Ocampo. Si aquel episodio no es dispuesto narrativamente allí, el relato no podría haber continuado debido a lo que simbolizaba el padre de Ocampo para ella. Es la situación clave que le permite seguir rememorando, puesto que, si bien obviamente sentía un gran afecto por él, era la representación de una limitación en su vida²³. Este lazo que los unía ya no existe más, y a partir de que el momento fue dispuesto en la escritura, la autobiografía podrá ser relatada sin más abrojos, Ocampo ya no tendrá que pensar en los cuestionamientos familiares. Era un vínculo que le producía un malestar a ambos, tanto el comportamiento desobediente de

²³ No hay que dejar pasar que la vida de Ocampo fue tremendamente interceptada por sus padres. Fue inducida a casarse con Mónaco Estrada, sus deseos de ser actriz fueron negados y el de ser escritora severamente cuestionado.

Ocampo, sus anhelos y decisiones tomadas en su vida adolescente y adulta, factores que sin duda eran perniciosos para la relación y que lo afectaban directamente “Yo pensaba: ‘Mi vida no puede ya herirlo’” (16), como el pesar que el padre generaba en Ocampo “a la sombra del cual yo vivía” (17). Un alcance no menor a destacar es que la figura de la sombra es utilizada tanto en este caso (autor-sujeto) como para el dilema de la impostura (función-autor), donde la sombra que al mismo tiempo resplandece, simboliza el deseo de cambio entre la Ocampo expresada y la Ocampo que expresa en el presente de la escritura.

En fin, luego de la muerte del padre la autobiografía podrá continuar su camino natural de referir vivencias pasadas y hablar de cosas banales, pero que para Ocampo son relevantes y distractores, como la fascinación que tenía por los muebles y la decoración de interiores “El arreglo de mi nueva casa nueva [...] me distraían por momentos de mis preocupaciones interiores” (17). Evidentemente, estas preocupaciones interiores hacen alusión al episodio que se dedicó de narrar anteriormente o a aquellas auto-acusaciones que se perpetró ella misma.

Conclusión

A lo largo de este trabajo nos propusimos realizar un análisis de *Autobiografía VI. Sur y Cía.* (1984) de Victoria Ocampo. Para ello, de manera inicial era menester realizar una aproximación histórica y teórica al género autobiográfico, donde profundizamos en las etapas de estudio que se le ha realizado para luego situarla en el campo hispanohablante y finalmente aterrizarla en la Argentina. En este punto observamos características, movimientos o gestos que desarrollaron figuras históricas, más que nada autobiógrafos que tenían estrecha relación con el poder político o militar y que, consciente o inconscientemente, fueron reproducidas también por Victoria Ocampo, formando parte así de la tradición autobiográfica argentina. Gracias al estudio *La literatura autobiográfica argentina* (1964) de Adolfo Prieto pudimos advertir dos aspectos fundamentales realizados por la tradición y repetidos por Victoria Ocampo; estos aspectos son, de manera más general, la adhesión por parte de la escritora argentina a la tendencia de los autobiógrafos del siglo XIX de dejar su individualidad, y, en cambio, figurarse a sí mismos como parte de la historia y el destino de la nación, ya sea mediante la confusión o la dotación de sentido de su vida personal a partir de la historia del país. Ocampo comparte esta similitud gracias a su asimilación con la revista *Sur*, con la cual compartía los mismos intereses de funcionar como un puente entre el centro y la periferia para así transmitir el conocimiento y educar a la población argentina. Y de manera más particular, la repetición de Ocampo del gesto de simbiosis autobiográfica que Lucio V. Mansilla realiza con su país, ella lo efectúa con Domingo Faustino Sarmiento, añadiendo al objeto libro como el posibilitador de la filiación.

Por su parte, las reflexiones de Ricardo Piglia fueron clave para pensar el posicionamiento de Victoria Ocampo dentro del campo intelectual de la época como

representante de lo que el escritor denomina como la mirada estrábica, es decir, escribir (o traducir) desde el centro —en este caso— pero teniendo siempre como punto de referencia a la periferia, a Argentina y en consecuencia a la lengua madre, el español.

En el segundo capítulo nos abocamos exclusivamente al análisis *Autobiografía VI* y revisar la figura y la escritura de Victoria Ocampo a la luz de las propuestas teóricas de Michel Foucault, Paul De Man y Giorgio Agamben, proferidas en los libros *¿Qué es un autor?* (1969) “La autobiografía como desfiguración” (1979) y “El autor como gesto” (2005), respectivamente. Previo al análisis, desglosamos el corpus seleccionado, en donde primero Ocampo ofrece las razones por las que desea finalizar la empresa autobiográfica, luego sostiene tentativas teóricas sobre el género autobiográfico y biográfico, para finalmente comenzar a presentar sus experiencias desde 1929 hasta la creación de la revista *Sur* en 1931. Una vez desglosado, utilizamos de Foucault las nociones de autoría que permiten dividir a Victoria Ocampo en sujeto-autor y función-autor para luego posicionarla como una escritura distinta al orden hegemónico patriarcal que predomina en la historia de la literatura gracias al planteamiento de Gilbert y Gubar en *La loca del desván* (1973). Hacer hincapié en esta perspectiva feminista es fundamental ya que se correlaciona con la escritura de revisión (término acuñado por Adrienne Rich) de Ocampo y al mismo tiempo se corresponde teóricamente con el movimiento intuitivo que realiza de defenderse de las críticas de terceros para luego centrarse en las preocupaciones y auto-acusaciones que se efectúa ante sí misma. La escisión de Ocampo en dos es clave para el planteamiento posterior de Paul De Man, quien plantea que el lenguaje tropológico desfigura a la vez que restaura, ya que utiliza precisamente las inquietudes de la autobiógrafa: el temor a la impostura y la búsqueda de la sinceridad en el relato, o en términos pragmáticos, el deseo de cambio dialéctico entre la que

fue y la que hubiese querido ser. Para Ocampo esta dinámica resulta indispensable y la impostura se convierte en el principio articulador del relato autobiográfico, se actualiza como el punto de partida de su escritura. Es esta tensión entre sinceridad e impostura que, utilizando el concepto de Agamben, Ocampo se juega a sí misma en la brecha denominada como espacio autobiográfico. Por un momento, la única salida que parece encontrar Ocampo es la duda “¿Sabré bien lo que tengo que decir?” (14), sin embargo, el relato continúa y el propósito de la escritora comienza a dilucidar un sentido, el sentido de la liberación. Como mencionamos, para Judith Podlubne esta liberación guarda un significado espiritual, pero nosotros proponemos que en el deseo de ordenar los episodios de su vida se encuentra la intención de liberarse de aquellas limitaciones tanto como sujeto-autor (la figura del padre como restricción a su propia vida) o como función-autor (dilemas de la capacidad de representación del género en particular o de la escritura en general).

Con todo, gracias a las perspectivas teóricas que productivizaron la lectura y el análisis de *Autobiografía VI. Sur y Cía.* evidenciamos que el dilema de la impostura en Victoria Ocampo se sostiene como un principio articulador de la escritura autobiográfica, la cual tiene la finalidad de liberación de sus inquietudes en dimensiones personales y representacionales.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.
Impreso
- Barral, Manuela. "Victoria Ocampo "con Sarmiento"". Lit. Lingüíst. Santiago, n. 44
pp. 39-63.
- Catelli, Nora. *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen, 1991. Impreso
- De Man. "Autobiografía como desfiguración" en *La autobiografía y sus problemas
teóricos. Estudios e investigación documental*. Revista Anthropos n°29.
Suplementos, 1991. Impreso
- Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza,
1999. Impreso.
- Gilbert, Sandra, y Susan Gubar. *La loca del desván: la escritora y la imaginación
literaria del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998. Impreso
- Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: Ediciones Literales, 2010.
Impreso.
- Molloy, Sylvia. *Actos de presencia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica,
1996. Impreso.
- Morales, Leonidas. *La escritura de al lado*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001.
- Ocampo, Victoria. *Autobiografía VI. Sur y Cía*. Buenos Aires: Sur. 1984.
- ----- "Carta a Waldo Frank" en *Sur* n°1, 1931.
- ----- "Sarmiento" en *Sur* n°37, 1938.
- Piglia, Ricardo. *Antología personal*. Barcelona: Anagrama, 2005.

- Podlubne, Judith. *Políticas de la memoria. Anuario de Investigación e Información del CeDInCI*, no. 17, verano de 2016/2017, pp. 85-96.
- Prieto, Adolfo. *La literatura autobiográfica argentina*. Universidad Nacional del Litoral. 1964.
- Sarlo, Beatriz. *Escritos sobre Literatura Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2007.