



FACULTEIT LETTEREN EN WIJSBEGEERTE

Universiteit Gent  
Faculteit Letteren en Wijsbegeerte  
Academiejaar 2008-2009

# **Género y autobiografía: un análisis feminista de la *Autobiografía* de Victoria Ocampo**

door Sarah De Vos

Promotor: Prof. Dr. Ilse Logie

Verhandeling voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte tot het behalen  
van de graad van Licentiaat in de Taal- en Letterkunde: Romaanse Talen





FACULTEIT LETTEREN EN WIJSBEGEERTE

Universiteit Gent  
Faculteit Letteren en Wijsbegeerte  
Academiejaar 2008-2009

# **Género y autobiografía: un análisis feminista de la *Autobiografía* de Victoria Ocampo**

door Sarah De Vos

Promotor: Prof. Dr. Ilse Logie

Verhandeling voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte tot het behalen  
van de graad van Licentiaat in de Taal- en Letterkunde: Romaanse Talen

## **Agradecimientos**

Queremos agradecer especialmente a la profesora Logie, que nos guió en nuestro trabajo, por su disponibilidad y su ayuda.

También expresamos nuestro agradecimiento a nuestra familia, por su apoyo incondicional, su comprensión y su paciencia.

A Carlo por su cariño, su confianza y su constante estímulo.

A mi tía Sofie De Cuyper y a Elena Padorno por su minuciosa lectura del presente trabajo y sus correcciones.

A mi hermano Simon que me ayudó con el diseño de nuestro trabajo.

A Charlotte por su animación continua, sus consejos y su amistad.

A todos mis amigos que nunca dejaron de alentarme durante los pasados dos años.

Gracias.

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>5</b>
<b>PRIMERA PARTE: Presentación de Victoria Ocampo .....</b>	<b>7</b>
<b>1 Una oligarca disidente .....</b>	<b>7</b>
1.1 Una juventud limitada.....	7
1.2 Una madurez semi-liberada .....	9
<b>2 Mediadora cultural: Sur .....</b>	<b>11</b>
2.1 Una misión .....	11
2.2 ¿Cómo? .....	12
2.3 Extranjerismo .....	12
2.4 Un alma sin pasaporte .....	14
<b>3 Escritura del yo .....</b>	<b>15</b>
3.1 Testimonios.....	15
3.2 Autobiografía.....	16
<b>SEGUNDA PARTE: Historia crítica de la teoría de la autobiografía.....</b>	<b>17</b>
<b>1 Teoría de la autobiografía masculina.....</b>	<b>17</b>
1.1 Introducción .....	17
1.2 Bios.....	18
1.3 Autos.....	19
1.3.1 Georges Gusdorf.....	19
1.3.2 De mímesis a poiesis .....	20
1.3.3 El lector .....	21
1.3.3.1 Philippe Lejeune.....	21
1.3.3.1.1 El pacto .....	21
1.3.3.1.2 Crítica al pacto.....	22
1.3.3.2 Teoría de la recepción.....	23
1.4 Graphé.....	24
1.4.1 ¿Fin de la autobiografía ? .....	24
1.4.2 Paul de Man.....	25
1.5 Temporalidad .....	26
1.6 Modelo de las etapas .....	27

<b>2</b>	<b>Teoría de la autobiografía femenina .....</b>	<b>28</b>
2.1	Los orígenes de la autorrepresentación de la mujer .....	28
2.2	Recuperación de las autobiografías femeninas .....	30
2.3	Teorizar la autobiografía femenina .....	31
2.3.1	Introducción .....	31
2.3.2	Contenido privado .....	31
2.3.3	Discontinuidad .....	32
2.3.4	Relacionalidad .....	33
2.3.4.1	Identidad relacional .....	33
2.3.4.2	Crítica a la identidad relacional.....	35
2.3.4.3	Identidad común.....	36
2.4	Postestructuralismo vs. Feminismo .....	37
<b>TERCERA PARTE: Análisis textual de la <i>Autobiografía</i> de Victoria Ocampo.....</b>		<b>39</b>
<b>1</b>	<b>La <i>Autobiografía</i> de Ocampo según la teoría de la autobiografía .....</b>	<b>39</b>
1.1	Enfoque en el bios .....	39
1.2	Veracidad.....	39
1.3	Soy lo otro.....	41
1.4	Desfiguración .....	42
<b>2</b>	<b>¿Una autobiografía femenina? .....</b>	<b>43</b>
2.1	Ansiedad de autoría .....	43
2.1.1	Una escritora mujer.....	43
2.1.1.1	Propósito.....	43
2.1.1.2	Obstáculos .....	44
2.1.1.3	Oposiciones personales .....	45
2.1.2	Escritura personal .....	47
2.1.3	La lengua escrita.....	47
2.2	Alteridad de autoridad .....	49
2.2.1	El texto ajeno .....	49
2.2.2	Genealogía .....	50
2.2.3	Cita .....	51
2.2.3.1	Nombrar mejor .....	51
2.2.3.2	Defender .....	52
2.2.3.3	Transformar.....	53
2.2.3.4	Explicar .....	54

2.2.3.5	Invitar .....	54
2.2.4	Carta .....	55
2.2.4.1	La carta como expresión liberatoria.....	55
2.2.4.2	Deseo de autenticidad.....	56
2.2.4.3	Autocomprensión .....	56
2.2.4.4	Enlazar culturas.....	58
2.2.5	Identificación literaria .....	58
2.2.5.1	Lectura .....	58
2.2.5.1.1	Autoconocimiento .....	58
2.2.5.1.2	Recordar.....	61
2.2.5.2	Experiencia .....	62
2.2.5.3	Acto autobiográfico.....	63
2.2.5.3.1	Proceso .....	63
2.2.5.3.2	El amor ilegítimo.....	63
2.2.5.3.3	Motivos .....	66
2.2.6	Idioma extranjero .....	67
2.3	Modelo femenino/masculino.....	69
2.3.1	Familia .....	69
2.3.2	Escritores.....	70
2.3.3	Lectura.....	71
2.3.4	Texto autobiográfico.....	72
2.3.4.1	Modelo masculino .....	72
2.3.4.2	Transformación .....	73
2.4	Contenido privado/público .....	75
2.4.1	Del privado al público.....	75
2.4.2	El cuerpo femenino .....	77
2.5	Discontinuidad.....	79
2.5.1	Temporalidad .....	79
2.5.2	Mezcla de formas.....	81
2.5.3	El otro .....	82
<b>SÍNTESIS Y CONCLUSIONES .....</b>		<b>83</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>		<b>88</b>

# INTRODUCCIÓN

Nuestra tesina está construida en torno a la figura de **Victoria Ocampo**, nacido en 1890 y fallecido en 1979 en Buenos Aires. En el mundo cultural, esta mujer argentina fue conocida sobre todo como fundadora de la revista literaria *Sur*. Sobre la revista y su inspiradora se han publicado muchos trabajos durante las últimas décadas. De éstos resulta el carácter complejo de la persona Victoria Ocampo. Aparte de ser una promotora para los libros de otros, la argentina escribió también varias obras ella misma. Nosotros focalizaremos en su *Autobiografía*, un conjunto de seis tomos escritos en los años 50 y publicados póstumamente: *El archipiélago*, *El imperio insular*, *La Rama de Salzburgo*, *Viraje*, *Figuras Simbólicas*. *Medida de Francia y Sur y Cía*. A diferencia de los *Testimonios*, otro conjunto autobiográfico de Ocampo, no han aparecido muchas publicaciones sobre la *Autobiografía* anteriormente.

Al abordar el fenómeno de la autobiografía surge una **pregunta** fundamental: ¿la autobiografía es un relato referencial, reflejo exacto de la realidad o se trata de una narración no menos ficticia que la novela? Intentamos averiguar también cómo Ocampo percibe su propia autobiografía respecto a estos dos extremos. A continuación enfocamos la autobiografía femenina. De nuevo surgen varias preguntas. Primero tenemos que investigar si existe algo como una autobiografía femenina. Y si existe, ¿cuáles son las características? ¿Es posible aplicar estos rasgos típicos a la autobiografía de Victoria Ocampo?

El **método** utilizado en nuestro trabajo es tanto descriptivo como interpretativo: utilizamos fragmentos de la *Autobiografía* (y de otras obras) de Ocampo para demostrar nuestras ideas y citamos a filólogos para luego poder aplicar sus reflexiones teóricas y llegar a tener una interpretación adecuada.

Nuestro trabajo consta de **tres partes**. Primero hacemos una breve presentación de Ocampo y de sus realizaciones. Recurrimos a algunas obras teóricas acerca de la autobiografía en la segunda parte, para averiguar luego, en la tercera parte, si son corroboradas en la práctica, es decir en nuestro caso, la *Autobiografía* de Ocampo.

Como introducción a nuestros análisis más profundos, presentamos a nuestra autobiógrafa Victoria Ocampo en la primera parte. Intentamos exceder las opiniones



extremas, alabadores o destructivas, con el fin de dar una imagen matizada de una mujer compleja.

En la segunda parte nos proponemos dar una visión general de las aproximaciones teóricas diferentes a la autobiografía durante la historia literaria. Primero nos detenemos en las teorías acerca de la autobiografía tradicional masculina. En segundo lugar, refiriéndonos a estudios teóricos, intentamos indagar cuáles son las señas de identidad de una autobiografía llamada 'femenina'. Aunque la historia crítica de la autobiografía femenina es más bien breve, ya se han escrito muchas publicaciones sobre esa temática. No sólo tratamos esas diferentes consideraciones feministas, sino también las observaciones críticas a las teorías.

Dedicamos la última parte de nuestro trabajo al análisis de la *Autobiografía* de Victoria Ocampo. En primer lugar verificamos dónde Ocampo ubica su autobiografía frente a los distintos estudios de la autobiografía. Finalmente llegamos al análisis más importante de nuestro trabajo. En este último capítulo extenso, nuestra aportación consiste en detectar en el texto de Ocampo las marcas de una autobiografía femenina.

Terminamos nuestra tesina con las conclusiones en las cuales nos proponemos pronunciarnos acerca de la correspondencia entre los libros teóricos (segunda parte) y la parte práctica (tercera parte).

# PRIMERA PARTE: Presentación de Victoria Ocampo

## 1 Una oligarca disidente

### 1.1 Una juventud limitada

Sería erróneo plantear que el hecho de haber nacido en 1890 dentro de una familia oligárquica de Buenos Aires le hubiera facilitado la vida a Victoria Ocampo. Aunque criada en un lujo extraordinario afirma que se sentía como “un robin redbreast en una jaula” (A I: 179)<sup>1</sup>. El hecho de ser una mujer de la clase alta no sólo le daba privilegios sino también muchas restricciones.

Ocampo y sus cinco hermanas fueron tan severamente **vigiladas** que más tarde le llevó a comparar su adolescencia con la obra de teatro *La Casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca:

En mi familia, en esos años, ni cartas, ni llamados telefónicos ni visitas de “mocitos”, ni temporadas en los bailes, ni juegos de golf repetidos con el mismo compañero, eran permitidos. El festejante, o los festejantes, pues había varios, naturalmente, eran seres remotos, con los que se hablaba poco, mal o nunca (si existía oposición). [...] No salí jamás a la calle sin *chaperon* antes de casarme. Ni acompañada por mi hermana o primas (ellas tampoco salían solas). *La Casa de Bernarda Alba*, que tanto sorprendió a los ingleses cuando asistí a una representación del drama en Londres es, o era, algo fundamentalmente español o hispanoamericano. (A I: 188)

La única manera para salir de la casa-prisión la halló en el casamiento. Era una decisión de la que se iba a arrepentir rápidamente. Echa la culpa de este error por un lado a la ficcionalización que había hecho de la persona de ‘Jérôme’<sup>2</sup>. La propia Ocampo admite que es una invención suya: “Lo que conozco de él es lo que me da la gana de conocer... no la verdad.” (A I: 227). Por otro lado opina que nunca hubiera tomado una decisión tan

---

<sup>1</sup> Originalmente, la *Autobiografía* de Ocampo comprende seis volúmenes publicados póstumamente entre 1979 y 1984. En 2005-2006, la Fundación Victoria Ocampo decidió reeditar la *Autobiografía* agrupando los seis libros en tres volúmenes. Nosotros hemos basado nuestro estudio en estos tres tomos, a saber *Autobiografía I. El archipiélago. El imperio insular.* (2005) al cual a partir de aquí vamos a referir como (A I), *Autobiografía II. La Rama de Salzburgo. Viraje.* (2005) (A II) y *Autobiografía III. Figuras Simbólicas. Medida de Francia. Sur y Cía.* (2006) (A III).

<sup>2</sup> Es el nombre que usa en las cartas a su amiga Delfina Bunge para designar a su (futuro) marido, Bernardo (‘Monaco’) de Estrado, a quien posteriormente en la *Autobiografía* refiere como M. El hecho de nombrarle ‘Jérôme’ es ya una ficcionalización en sí puesto que remite a un protagonista de una novela de Anatole France (A I: 202).

precipitada si su familia, de acuerdo con las convenciones sociales de su clase, no le hubiera puesto ante un ultimátum:

Mi padre me llamó a su escritorio (estas audiencias nunca presagiaban un diálogo placentero) y me preguntó *qué pensaba hacer*. ¿Casarme o qué? Seguir así, recibiendo las visitas de ese 'mocito' no le parecía bien. Sin quererlo (no tenía interés ni prisa en que me casara y *ninguno de los candidatos a la vista era agrado: me lo dijo*) esa actitud paterna me empujó hacia una resolución que tal vez no hubiese tomado de sentirme libre... es decir, de poder conversar y verme con Jérôme, y con otros amigos, sin preocupación de que ese hecho *tirait à conséquence*. Resolví comprometerme. De otro modo, no vería más a Jérôme. Era la única manera de salir del atolladero: pésima manera. Intolerable era también el atolladero. No me resigné a soportarlo ni un día más... pero me resigné a crearme otro, peor, aunque en este momento no calculé las consecuencias que el casamiento podía acarrear. (A I: 259-260)

Aparte de la vigilancia social Ocampo sufría una fuerte vigilancia intelectual. Sus dos pasiones, los libros y el teatro, en lugar de ser estimuladas fueron rigurosamente frenadas. Muchos libros estaban en el índice casero así como tampoco pudo ir a ver cualquier obra de **teatro** hasta que se casó. Aunque recibía lecciones de dicción por la actriz Marguerite Moreno y proclamaba que "había nacido para el teatro" (A I: 217) se veía forzada a abandonar este sueño, incompatible con su origen social. Después de haber luchado muchos años conseguirá su puesto en la literatura, como directora de la revista literaria *Sur*, como ensayista y como autobiógrafa, sin embargo para ella siempre sería su segunda vocación.

A pesar de que le daban clases privadas de inglés y de francés, criticó duramente la desigualdad entre la **educación** de mujeres y hombres:

La educación que se daba a las mujeres era por definición y adrede incompleta, deficiente. "Si hubiera sido varón, hubiera seguido una carrera", decía mi padre de mí, con melancolía, probablemente. (A I: 153)

En lugar de haber estudiado 'seriamente', fue una autodidacta, lo que siempre le dificultó asumir la autoridad que le correspondía.

Como solía ser costumbre en la Argentina oligárquica, la lengua hablada en la casa de los Ocampos era diferente del español<sup>3</sup>. La primera lengua que Victoria Ocampo aprendió fue el **francés**. Como veremos más tarde<sup>4</sup>, el hecho de que no pudiera escribir en español, la lengua de su país natal, provocó muchas críticas y constituyó otra razón para que se sintiera ubicada en la marginalidad (Arambel Guiñazú 1989: 26).

---

<sup>3</sup> Dos de sus mejores escritores-amigos también crecieron con otra lengua, a saber, Jorge Luis Borges con el inglés y Ricardo Güiraldes con el francés.

<sup>4</sup> Véase III. 2.1.3

## 1.2 Una madurez semi-liberada

Ocampo consiguió liberarse considerablemente de la situación limitada en que se encontraba. Apenas unas semanas después de casada, se daba cuenta de que su matrimonio había resultado ser un fracaso. Empezó una relación amorosa con Julián Martínez, primo de su marido, que duró más de una década.

En 1924 decidió **separarse** de su marido e irse a vivir sola. En una época en que el divorcio era ilegal en Argentina era un acto que fue notado, al igual que conducir un coche sola en las calles de Buenos Aires. Sin embargo nunca alcanzó una emancipación total ya que le resultó imposible causar pena a sus padres:

He sacrificado a mis padres convicciones que no debí sacrificar a nadie. El sacrificio hubiera sido, para mí, dado mi carácter, no sacrificarme, sacrificarlos a ellos. Es decir, sacrificar la falsa visión que tenían de las cosas (desde MI punto de vista) aunque esto los hubiera hecho sufrir. Pero fui cobarde por ternura. Y es un defecto que aún persiste en mí. No sé si podré alguna vez librarme de él. Cada vez que he cedido, que he tomado por omisión (no por acción) una actitud contraria a mis convicciones, es decir torcida de acuerdo con mi código, ha sido casi siempre a causa de ese terror nervioso, irracional, paralizante de la pena que iba a infligir a terceros (mis padres). O más bien dicho, a ese terror que la pena de ellos me iba a dar. (A I: 264)

Por esta razón nunca hizo pública su relación con Martínez hasta que habló de ella en su *Autobiografía*, publicación póstuma. Aunque no estaba de acuerdo con los prejuicios sociales de su clase e intentaba resistirse a ellos, quería ahorrarles a sus padres la vergüenza que implica una relación fuera del matrimonio.

Sylvia Molloy observa que hay en Ocampo “una atracción vital por lo prohibido contenida por el miedo a la represión autoritaria” y afirma que de esta manera “Ocampo inscribe sus tres pasiones prohibidas—el teatro, la literatura y el amor—en los márgenes de lo establecido” (Molloy 1996: 92).

A pesar de que nunca pudo seguir una carrera profesional de **actriz**, tuvo dos ocasiones para probar su talento. El éxito de las interpretaciones que hizo de *Perséphone* y *El Rey David* sin embargo la dejó un poco frustrada por la oportunidad que había perdido durante su juventud:

Ésta es, me decía a mi misma cuando hizo más tarde *Perséphone* con Strawinsky, la profesión para la cual he nacido. Ésta es mi profesión. ¡Qué alegría sin nubes fueron para mí esas interpretaciones del *Rey David* (1925-1926)! [...] Creo que nada en el mundo me ha dado felicidad semejante, desde el punto de vista de la “realización artística”, a las que sentí al interpretar *El rey David* con Ansermet y *Perséphone* con Strawinsky. En ellas me expresaba plenamente, enteramente. (A II: 192)

En lugar de ser actriz, Ocampo se metió en el mundo de la **literatura**. Su primer artículo, titulado “Babel”, fue publicado en *La Nación* en 1920 y era un comentario sobre *La*

*Divina Comedia* de Dante. Esta última obra le fascinó tanto que decidió dedicarle un trabajo más largo, a pesar de las contrariedades que sufrió por parte de algunos críticos<sup>5</sup>. *De Francesca a Beatrice* fue publicado en 1924 por su amigo José Ortega y Gasset en la *Revista de Occidente*.

En 1931 empezó el proyecto por el cual sería mayormente conocida, tanto durante su vida como después, a saber la fundación de la revista literaria *Sur*. Una vez alcanzado el puesto de directora de la revista literaria, su origen oligárquico por fin le ayudó a cumplir sus sueños puesto que le facilitó asegurar la subsistencia de la revista. Ocampo misma admite que es gracias a su capital personal que la revista pudo ser publicada por un período tan largo<sup>6</sup>, ya que le sirvió para viajar y hacer contactos con escritores extranjeros, para invitarles a Argentina o para fundar la Editorial Sur.

---

<sup>5</sup> Véase III. 2.1.1.3

<sup>6</sup> Entre 1931 y 1970 *Sur* se publicó más o menos regularmente. Desde 1970 hasta 1991 sólo aparecieron algunos números especiales, unos antológicos, otros dedicados a por ejemplo la mujer o la directora misma (Ocampo murió en 1979). En total aparecieron 367 números. (Pasternac 2002: 12)

## 2 Mediadora cultural: *Sur*<sup>7</sup>

### 2.1 Una misión

En 1931, Victoria Ocampo, inspirada en la *Revista de Occidente* de Ortega y Gasset y con la ayuda del norteamericano Waldo Frank y del argentino Eduardo Mallea, fundó *Sur*, una de las revistas literarias más exitosas de Latinoamérica.

Uno de los objetivos consistía en la **tarea pedagógica** de la revista: ofreciendo buena literatura, *Sur* debía enseñar al lector cómo leer:

Quando yo veo los libros que se venden en las estaciones de los pueblitos suburbanos y miro, en el tren que me lleva de San Isidro a Retiro y viceversa, la clase de lectura en que se engolfan los pasajeros...pienso que de veras quien ha aprendido a leer tiene todavía mucho camino que recorrer antes de saber leer. Y que ese saber leer hay que enseñarlo, pues es tan importante como el otro. Tengo entendido que la lucha contra el analfabetismo tiene prioridad en la Unesco. *Sur* le ha dado prioridad a la lucha contra el otro analfabetismo, el de los que pueden leer y no saben leer. (T I: 343)<sup>8</sup>

Uno de los aspectos de esa educación del lector trataba de darle a conocer las grandes obras literarias de todo el mundo. Por medio de *Sur*, Ocampo quiso construir un **punte cultural** entre Latinoamérica y Europa por un lado y entre las dos Américas por otro<sup>9</sup>. Puesto que *Sur* se publicaba tanto en Europa como en Latinoamérica, tenía por objeto promocionar la literatura argentina en concreto y la literatura latinoamericana por extensión, mal conocida en Europa, al igual que ofrecer al lector hispanoamericano los mejores libros actuales provenientes de países externos a Latinoamérica.

Varios investigadores han visto en ese 'europeísmo' una característica típica de la cultura argentina:

A diferencia de otros países que pueden abrazar su historia también con la mirada más directa de los documentos autóctonos precolombinos, los del Río de la Plata viven una división que los deja permanentemente dislocados. Es la cultura europea la que otorga a sus pueblos una imagen que los mediatiza y que los obliga a observarse siempre desde la orilla opuesta. (Arambel Guiñazú 1989: 193)

---

<sup>7</sup> Para un estudio minucioso sobre la historia de la revista nos referimos a *Sur. Estudio de la revista literaria y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970* (1989) de John King.

<sup>8</sup> Igual como la *Autobiografía*, los diez volúmenes de los *Testimonios* de Ocampo han sido reeditados. La Editorial Sudamericana hizo una selección de las crónicas, ensayos, reseñas y conferencias y los agrupó en *Testimonios. Series primera a quinta*. (1999) a los cuales nos referiremos a partir de ahora con T I y *Testimonios. Series sexta a décima* (2000) (T II). A los volúmenes originales nos referiremos con T 2 (Segunda serie) y T 3 (Tercera serie).

<sup>9</sup> Era el norteamericano Waldo Frank, quien le incitó a fundar la revista, el que insistió en la aproximación necesaria a las dos Américas. Ocampo no obstante siempre ha preferido enfocar la literatura europea.

Los argentinos necesitaban “la mirada del otro para la comprensión de lo propio” (Gramuglio en Vázquez y Pastormerlo 2001: 33). De la misma manera, Carlos Fuentes se pregunta si “¿puede haber algo más argentino que esa necesidad de llenar verbalmente los vacíos, de acudir a todas las bibliotecas del mundo para llenar el libro en blanco de la Argentina?” (Fuentes en Arambel Guiñazú 1989: 192). Sea ese europeísmo una necesidad inherente al argentino o no, veremos más tarde que provocó mucha crítica<sup>10</sup>.

## 2.2 ¿Cómo?

El puente cultural se concretizaba mediante varios procedimientos. *Sur* contaba tanto con un consejo de colaboración de argentinos (entre otros Jorge Luis Borges, Eduardo Mallea, Guillermo de Torre y Ernesto Sábato) como con un **consejo extranjero**. Del último formaban parte el dominicano Pedro Henríquez Ureña, el mexicano Alfonso Reyes, el francés Drieu la Rochelle, el español José Ortega y Gasset y el norteamericano Waldo Frank (Paz Leston 1981: 294).

Durante 40 años contribuyeron en *Sur* escritores argentinos como Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvana Ocampo, lo mismo que **escritores extranjeros** como Thomas Mann, T.S. Eliot, Paul Claudel, André Gide, Martin Heidegger y Nathalie Sarraute.

En 1933 Ocampo fundó la Editorial Sur que, aparte de publicar muchos autores hispanohablantes, se enfocó en editar **traducciones** de las mejores obras extranjeras. Así publicó por primera vez en castellano obras de Aldous Huxley, de C.G. Jung, de André Malraux y de Virginia Woolf (Meyer 1979: 115).

Además de publicar a escritores extranjeros, Ocampo también les invitaba a dar conferencias en Buenos Aires. Al grupo de esos ‘**viajeros culturales**’ pertenecían Waldo Frank, Hermann Keyserling, José Ortega y Gasset, Drieu la Rochelle y Alfonso Reyes. Sin duda las visitas de esos viajeros han sido muy productivas para la literatura argentina (Gramuglio en Vázquez y Pastormerlo 2001: 33).

## 2.3 Extranjerismo

Desde el inicio de la publicación de *Sur* hubo un grupo de adversarios que criticaba la política universalista de la revista, de la editorial y de su directora:

---

<sup>10</sup> Véase I. 2.3

*Sur* fue condenada como 'extranjerizante' (término despectivo, aplicado a los intelectuales cuyas ideas y actitudes fueron formadas por modelos extranjeros, en particular europeos), cosmopolita y elitista, en contraste con una cultura argentina 'ideal', que debiera ser popular y nacionalista. (King 1989: 16)

Ocampo intentó refutar esa crítica durante toda su vida. Como observa Beatriz Sarlo, el reproche de ser 'elitista' no parece ser justificado. Al contrario, la editorial decide publicar obras que sin la traducción quedarían limitadas "al círculo estrecho de una elite políglota". Con lo cual Sarlo afirma que "en el límite, cualquier traducción democratiza" (Sarlo 1998: 186).

Aunque Ocampo se esforzó mucho para que el lector latinoamericano conociera a los escritores contemporáneos de todo el mundo, afirmar que ese universalismo provocó la omisión o el descuido de los autores argentinos o latinoamericanos sería incorrecto. Doris Meyer indica que estadísticas de 1951, tras 20 años de publicación, muestran que *Sur* había publicado más escritores de América del Norte y del Sur que todos los escritores franceses, ingleses, españoles, italianos y alemanes juntos (Meyer 1979: 116).

La etiqueta de 'extranjerizante' también ha sido utilizada para denominar a Ocampo personalmente. Sin embargo, a pesar de que sus lecturas y su educación le "inclinaron decididamente hacia Francia e Inglaterra" afirma que "la tierra americana nos ancla de manera tenaz". Opina que es posible combinar el interés por dos culturas distintas y que ella puede "ser americana siendo universal" (T II: 197-198). Sus amigos tampoco dudaron de su 'americanidad'. Waldo Frank observó que aunque quisiera negarlo no podría:

Usted era americana *sans le savoir*. Su casa, su espíritu, su pena, su lucha, su desazón frente a sus amigos (amigos míos también) de París... todo eso era síntoma de su americanismo... *Sur* es profundamente americana, a través del aspecto de sus páginas y del acento de su "Carta". Si publicara un número dedicado enteramente a París, el *usted* americano saldría a flote, a pesar de todo. (Waldo Frank en T II: 98-99)

Gabriela Mistral por su parte entendió el objetivo de *Sur* como un intento de crear una americanidad superior:

Háganos usted [que tiene en su mente y en su alma las posibilidades] un criollismo superior, una americanidad a la vez llana y fina como la de su trato personal; perfile y escarde todo lo que quiera nuestra modalidad; cuide del más celado cuidado su español y el de los que la rodean. Tal vez sea ése su encargo de este mundo: trasponer la argentinidad a unas líneas cualitativas. La americanidad no se resuelve en un repertorio de bailes y de telas de color ni en unos desplantes tontos e insolentes contra Europa. Yo sé que usted a través de *Sur* llega y obra sobre nuestros mozos sudamericanos. (Gabriela Mistral en T II: 195-196)



## 2.4 Un alma sin pasaporte

Mientras que en su propio país Ocampo se vio criticada por ser 'extranjerizante', en Europa tampoco fue considerada como ella hubiera querido, a saber como la mediadora cultural entre los dos continentes. Como nos indica Sarlo, aunque ella "se siente totalmente afincada en la cultura francesa [...] para sus intelectuales sea para siempre 'la bella extranjera'" (Sarlo 1998: 187):

Victoria Ocampo piensa que Europa es lo que tiene más próximo a su corazón y a su inteligencia, y actúa frente a sus amigos ingleses, franceses o alemanes sin fijarse, en ningún momento, que hay barreras culturales que pueden separarlos. Naturalmente, Ocampo piensa como una rioplatense cosmopolita, que se siente en casa en Europa. Pasa por alto que los europeos cosmopolitas no se sienten del todo en casa con los latinoamericanos, a quienes siempre creen tener el derecho de juzgar un poco exóticos. (Sarlo 1998: 140)

La ignorancia de los europeos en cuanto a Latinoamérica no sólo les llevó a juzgarla exótica sino que adoptaron también una actitud algo denigrante respecto a su cultura. Durante sus viajes en Europa, Ocampo tuvo que enfrentarse en muchas ocasiones con esta mentalidad:

No sé por qué coyuntura le dije que ya había visto la ópera, en Buenos Aires. Esto la dejó un poco desorientada. "¿Cómo? ¿En Buenos Aires?" Esa fue la primera vez (acaba de llegar a París) que oí una exclamación que se convirtió en leitmotiv durante mi viaje por Inglaterra, Francia y los Estados Unidos. "¿Cómo?" Mi impresión, después de este viaje, es que cierta inmadurez política de que padecemos (acompañados abundantemente por nuestras hermanas latinoamericanas), predispone a todo europeo y norteamericano a echarle las mismas deficiencias al *standard* cultural. No sé si tendrán un porcentaje de razón, pero lo cierto es que hemos dado pruebas de madurez literaria, plástica y musical. No confundir, tenía ganas de decirles...No confundir. (T II: 111)

La incompreensión y el desinterés le llevaron a declarar que en Europa se sentía como "la propietaria de un alma sin pasaporte". Explicó que "aunque tuviese lo bastante poderoso el don de expresión como para exteriorizar ese alma irremediamente pobre de pintoresco, ella permanecería, por el momento, invisible ante la mayoría de los ojos de los europeos, acostumbrados a otros espectáculos" (T I: 31).

Ocampo opinó que la riqueza artística propia de Europa causó este "empobrecedor ensimismamiento" mientras que en los latinoamericanos, "con la pobreza de un pasado artístico y literario muy breve (si nos consideramos advenedizos y no herederos, como lo somos de la cultura europea), es espontánea la apertura a los cuatros puntos cardinales y un apetito omnívoro" (T II: 194).

## 3 Escritura del yo

En su literatura, Victoria Ocampo nunca ha podido alejarse de un estilo personal y autobiográfico. No tenía nada que ver con el egocentrismo ni la arrogancia, sino simplemente con la imposibilidad de escribir ficción:

Nada, por otra parte, estaba más en mi cuerda que el seguir a Montaigne cuando le confiesa al lector: "Je suis moy-mesme la matière de mon livre: ce n'est pas raison que tu employes ton loisir en un sujet si frivole et si vain". [...] El solo sujeto (en la doble aceptación del término) de que realmente puedo hablar y en nombre del cual me permito hablar con algún derecho y algún conocimiento de causa soy yo misma. O mejor dicho, son mis propias experiencias, que no sé disfrazar en ficción. (T I: 247-248)

Sin embargo adopta distintas maneras para realizar esta autoescritura, igual que el grado personal puede diferir según el tipo de texto que escribe.

### 3.1 Testimonios

Los *Testimonios*, publicados entre 1935 y 1977, son una colección de artículos, ensayos y cartas publicados anteriormente en diarios o entrevistas y discursos pronunciados en conferencias<sup>11</sup>. Mediante los *Testimonios* Ocampo quería sobre todo atestiguar acerca de la época en qué vivió, dar una visión del mundo exterior desde su perspectiva de mujer sudamericana. Sin embargo, la recopilación de artículos dedicados a otros escritores y sus obras, al cine, a la música o la belleza de la naturaleza no es otra cosa que una manera para expresarse a sí misma, como un disfraz que esconde su propio yo:

Como en esos cuadros en que el artista, aunque poniendo en primer plano a otros, se retrata a sí mismo en un ángulo, Ocampo usa los testimonios como medio de autofiguración indirecta: en última instancia estos textos no son menos autobiográficos que la autobiografía misma. (Molloy 1996: 100)

Para Ocampo esta forma de escribir, de ventilar sus opiniones y sus preocupaciones, siempre ha sido una necesidad vital:

---

<sup>11</sup> Cristina Viñuela intentó hacer una clasificación de la obra: distingue los testimonios-nota de los testimonios-crónica, los testimonios-conferencia, los testimonios-carta, los testimonios-autoentrevista, los testimonios-crítica y los testimonios-denuncia. (Viñuela 2004: 27-28)

Para mí, los artículos que siguen han sido una manera de vivir conmigo misma durante una parte de mis días. Una manera también, de respiración. (T 2: 8)

## 3.2 Autobiografía

Mientras que Ocampo interpreta en los *Testimonios* su propia experiencia mediante las obras autobiográficas y ficticias de otros, en la *Autobiografía* cuenta (parte de) su vida de manera mucha más directa y sistemática. Algunos recuerdos los cuenta tanto en los *Testimonios* como en la *Autobiografía* pero como observa Cristina Viñuela, los trata de manera diferente. En la *Autobiografía* se concentra en la **explicación** de los hechos recordados en la perspectiva del resto de su vida. En sus *Testimonios* al contrario “narra los mismo hechos sin detenerse en el análisis de la significación honda que los mismos tuvieron en su persona”. En esta obra, los recuerdos tienen un carácter más **expositivo** (Viñuela 2004: 115).

Los seis tomos abarcan el período de su infancia (y de su descendencia genealógica anterior a su nacimiento) hasta sus 40 años y la fundación de *Sur*, que consideró como la prolongación de su autobiografía:

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 (y escribí) está en *Sur* y seguirá apareciendo mientras dure la revista. (A III: 204)

Ocampo empezó a escribir su *Autobiografía* en 1952, a la edad de 62 años. La terminó en 1953 y la revisará frecuentemente hasta el final de su vida pero sin agregar nada más. Se publicó póstuma entre 1979 y 1984, conforme a su voluntad.

## SEGUNDA PARTE: Historia crítica de la teoría de la autobiografía

En esta parte, recorreremos en breve la evolución de la teoría de la autobiografía. Primero, seguimos las diferentes etapas que se han producido en esa crítica. Luego nos concentramos en los estudios sobre las autobiografías de autoría femenina.

### 1 Teoría de la autobiografía masculina

#### 1.1 Introducción

Everyone knows what autobiography is, but no two observers, no matter how assured they may be, are in agreement. (Olney 1980: 7)

La **escritura autobiográfica** se remonta a un pasado lejano. Ciertos críticos consideran *Les Confessions* (1765-1770) de Jean-Jacques Rousseau la primera autobiografía. Otros otorgan el título de la primera autobiografía a los *Essais* de Michel de Montaigne, escritos en la segunda mitad del siglo XVI. Otros aún vuelven al cuarto siglo donde encontramos a San Agustín con sus *Confesiones* (Olney 1980: 5). Generalmente, se considera a éste último como el fundador del género autobiográfico, mientras que *Les Confessions* de Rousseau iniciaron el período de ‘una toma de conciencia’ sobre la tradición autobiográfica unida al primer uso del término mismo (Pacheco 2001: 24).

La **literatura teórica** sobre la autobiografía no obstante conoce una historia relativamente breve. Nos basamos en James Olney en su *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* (1980) seguido por Sidonie Smith en *A Poetics of Women's Autobiography. Marginality and the Fiction of Self-Representation* (1987) y en *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives* (2001), cuando presentamos la teoría crítica de la autobiografía en tres etapas diferentes. Los críticos de cada etapa enfocaron, con referencia a la etimología griega de la palabra ‘autobiografía’, un aspecto diferente de la escritura autobiográfica, o sea en el ‘bios’ o la vida del autor, en el ‘autos’ o el ‘yo’ del autobiógrafo o en el ‘graphé’, la escritura misma de la autobiografía.

Estos enfoques distintos implican naturalmente una manera diferente de considerar la autobiografía. Al inicio de su ensayo, Louis Renza resume las preguntas que los distintos investigadores sobre la autobiografía formularon durante aproximadamente cincuenta años:

Perhaps more than any other literary concept, autobiography traps us into circular explanations of its being. Is it an indeterminate mixture of truth and fiction? Is it based essentially in fact rather than self-invention? Or is it a full-fledged 'literary' event whose primary being resides in and through the writing itself—in the 'life' of the signifier as opposed to the life being signified? (Renza en Olney 1980: 268)

Veremos que cada etapa implica un grado diferente de referencialidad de la autobiografía respecto a la vida misma del autor. De la misma manera veremos que hubo una evolución en considerar la autobiografía como un género verídico y documental hasta considerarla como ficcionalizada por completo.

## 1.2 Bios

William C. Spengemann sitúa el **primer interés crítico** en la autobiografía al final del siglo XIX y al inicio del siglo XX. Según él, tres factores contribuyeron a fomentar este interés. Primero, el aumento de las autobiografías que alcanzaban un público interesado; segundo, el aumento de los ensayos críticos que enfocaban en la autobiografía; y tercero, la influencia de Wilhelm Dilthey quien hizo una llamada por una historiografía basada en documentos autobiográficos. A estos tres factores, Sidonie Smith añade unas influencias culturales anteriores, como el individualismo radical del romanticismo; la revolución industrial y el mito del 'self-made man'; la historiografía escrita según el paradigma del 'great man'; y la teoría del inconsciente de Freud y los métodos analíticos utilizados en el psicoanálisis para organizar la autorreflexión (Smith 1987: 3-4).

El filólogo alemán y discípulo de Dilthey, Georg Misch, inició con *Geschichte der Autobiographie* (1907) la **primera fase de la crítica moderna** de la autobiografía. Sin embargo, se presentan varios problemas en cuanto a su definición acerca de la autobiografía. Según Misch, es necesario que las autobiografías sean representativas por su período. Y como nos señala Smith, con esta exigencia, Misch alude a las vidas representativas de los 'great man'. Es decir, el 'bios' tiene que ser de significación pública histórica. Por consiguiente, este criterio selectivo excluye a algunos grupos de escritores marginales como las mujeres, los escritores postcoloniales o los esclavos. Siguiendo las normas precedentes de la importancia pública, los textos de estos grupos son inferiores y triviales (Smith 2001: 113-118).

Según James Olney, enfocar la vida del autobiógrafo implica un "naive threefold assumption about the writing of an autobiography" (Olney 1980: 20):

First, the bios of autobiography could only signify 'the course of a lifetime' or at least a significant portion of a lifetime; second, the autobiographer could narrate his life in a manner at least approaching an objective historical account and make of that internal subject a text existing in the external world; and third, there was nothing problematical about the autos, no agonizing questions of identity, self-definition, self-existence, or self-deception—at least none the reader need to attend to—and therefore the fact that the individual was himself narrating the story of himself had no troubling philosophical, psychological, literary, or historical implication. In other words, the autos was taken to be perfectly neutral and adding it to 'biography' changed nothing. (Olney: 1980: 20)

A consecuencia de esta preocupación con el 'bios' del autobiógrafo, el **juicio crítico** de la autobiografía refiere únicamente, por una parte a la calidad de vida del autobiógrafo, de modo que el crítico se convierte en un tipo de moralista, y por otra parte a la 'truthfulness' del autor, a su competencia de reproducir la verdad o bien los hechos históricos (Olney 1980: 21).

## 1.3 Autos

### 1.3.1 Georges Gusdorf

El ensayo "Conditions y Limites de l'Autobiographie", publicado en 1956 por Georges Gusdorf, provocó un cambio significativo en los estudios sobre la autobiografía en la época contemporánea. Gusdorf no quiere limitarse al criterio de la importancia pública de un autobiógrafo:

For public men it is the exterior aspect that dominates: they tell stories from the perspective of their time, so that their methodological problems are no different from those of the ordinary writing of history. (Gusdorf en Olney 1980: 36)

Además, según él, escribir una autobiografía no equivale a recontar el pasado objetivamente como habían creído los críticos positivistas, sino a un proceso en el que el autobiógrafo intenta formar una identidad, encontrar **autoconocimiento** y esto gracias a la posibilidad de recomponer e interpretar la vida en su totalidad (Gusdorf en Olney 1980: 38). Por lo tanto, los críticos de la segunda etapa de los estudios sobre la autobiografía entienden la 'truthfulness' del autobiógrafo de otra manera:

In autobiography the truth of facts is subordinate to the truth of man, for it is first of all the man who is in question. The narrative offers us the testimony of a man about himself, the contest of a being in dialogue with itself, seeking its innermost fidelity. (Gusdorf en Olney 1980: 43)

Gusdorf entiende la autobiografía como una segunda lectura de la experiencia y añadiendo la conciencia a esa experiencia proclama que es más verídica que la primera. La conciencia proveniente de la memoria permite contextualizar la situación en el tiempo y el espacio, lo que resulta imposible en el momento inmediato de los hechos (Gusdorf en Olney 1980: 38).

Según Gusdorf el defecto originario de la autobiografía es la racionalización y la **coherencia lógica** que le atribuye el autobiógrafo. Proclama que aunque el autobiógrafo quisiera contar el pasado de manera verídica sería imposible porque ya conoce el fin de su historia. Este conocimiento dirige la selección de los hechos recordados: el autobiógrafo otorga una significación a algún acontecimiento que a lo mejor en el momento mismo tenía varias significaciones o ninguna. De este modo Gusdorf cree que los defectos, los huecos y las deformaciones de la memoria no son el resultado de una causa física o del azar sino la consecuencia de una opción del autobiógrafo quien da su versión corregida y revisada del pasado (Gusdorf en Olney 1980: 41-42).

Podemos concluir que el autobiógrafo, en lugar de dar una recapitulación verídica de los hechos del pasado, 'interpreta' su vida anterior, lo que cambia su estatuto de historiógrafo en el de creador o de artista. De este modo, la **función literaria y artística** reemplaza la función objetiva e histórica de la autobiografía. Sin embargo, Gusdorf encuentra una función aún más significativa, a saber la importancia **antropológica** de la autobiografía:

Every work of art is a projection from the interior realm into exterior space where in becoming incarnated it achieves consciousness of itself. Consequently, there is need of a second critique that instead of verifying the literal accuracy of the narrative or demonstrating its artistic value would attempt to draw its innermost, private significance by viewing it as the symbol, as it were, or the parable of a consciousness in quest of its own truth. (Gusdorf en Olney 1980: 44).

El primer mérito de la autobiografía será entonces la búsqueda misma de autoconocimiento del autobiógrafo o sea "the effort of a creator to give the meaning of his own mythic tale" (Gusdorf en Olney 1980: 48).

### 1.3.2 De mimesis a poiesis

Ya hemos señalado que los primeros críticos de la autobiografía destacaron el papel de la historia. La autobiografía tenía que reflejar fielmente la realidad y era de esta manera una mera **reproducción** de la vida. En este sentido podemos usar el concepto de 'mimesis' para esta primera etapa en la crítica. Cuando los críticos cambiaron su enfoque de interés de la historia hacia el autor, no se consideraba más a la autobiografía como una reproducción,

sino como una **recreación** de la vida. Por eso podemos hablar de 'poiesis' cuando se trata de la segunda etapa en los estudios de la autobiografía. A través de la memoria, el autobiógrafo intenta reelaborar su vida y buscar su propia identidad (González Blanco en Fernández y Hermosilla 2004: 467-468).

### 1.3.3 El lector

En esta segunda etapa de la crítica aparece el papel del lector. Si antes era “un mero comprobador de los datos que le proporcionaba el autor”, ahora “el lector pasa a ser **intérprete**” (González Blanco en Fernández y Hermosilla 2004: 468).

Philippe Lejeune, en su estudio sobre el género, *Le Pacte Autobiographique* (1975), es el primer teórico que destaca ese papel del lector. Luego, inspirados por la teoría de la recepción, más críticos insistieron en la importancia del lector de la autobiografía.

#### 1.3.3.1 Philippe Lejeune

##### 1.3.3.1.1 El pacto

Lejeune entiende la autobiografía como una **relación contractual** entre el autor y el lector:

[La problématique est fondée] sur une analyse, au niveau global de la *publication*, du contrat implicite ou explicite proposé par l'*auteur* au *lecteur*, contrat qui détermine le mode de lecture du texte et engendre les effets qui, attribués au texte, nous semblent le définir comme autobiographie. [...] C'est à ce niveau global que se définit l'autobiographie : c'est un mode de lecture autant qu'un type d'écriture. (Lejeune 1975: 44-45)

Este pacto consiste en la idea de que el autobiógrafo escribe la verdad sobre sí mismo y de que pide al lector confiar en él, aceptar lo que escribe como verídico. Sin embargo, según Lejeune, no basta sólo escribir la verdad, el autobiógrafo tiene que anunciar y prometer que va a contarla:

Dans mes cours, je commence toujours par expliquer qu'une autobiographie, ce n'est que quand quelqu'un dit la vérité sur sa vie, mais quand il dit qu'il la dit. (Lejeune 1998: 234)

Luego declara que cuando existe una **triple identificación** entre autor, narrador y protagonista “el lector ‘se espera’ la verdad, aunque ilusoria, de la vida real del autor” (Arriaga Flórez 2001: 29). Esta triple identificación se establece cuando el autor, el narrador y el protagonista tienen el mismo nombre y cuando este nombre remite a una persona



identificable por el lector en la realidad. La identidad de nombre se confirma por la firma del autor (Lejeune 1975: 23-26).

Para Lejeune, importa distinguir la autobiografía de la ficción. La identificación entre el autor y el narrador/protagonista en la autobiografía le procura una manera de hacer esa distinción. Otra la encuentra en el **pacto referencial** que caracteriza la autobiografía:

Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes *référentiels* : exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une 'réalité' extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de vérification. [...] Tous les textes référentiels comportent donc ce que j'appellerai un '*pacte référentiel*', implicite ou explicite, dans lequel sont inclus une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auquel le texte prétend. (Lejeune 1975: 36)

Por lo tanto, según Lejeune, la autobiografía es un texto de referencia y remite a una realidad exterior verificable. En este sentido se acerca al concepto de la autobiografía según los primeros críticos de los estudios sobre la autobiografía. Sin embargo, Lejeune advierte que el hecho de haber concluido un pacto referencial no implica que sea siempre bien cumplido y ahí encuentra la diferencia con otros textos referenciales:

Dans l'autobiographie, il est indispensable que le pacte référentiel soit *conclu*, et qu'il soit *tenu* : mais il n'est pas nécessaire que le résultat soit de l'ordre de la stricte ressemblance. Le pacte référentiel peut être, d'après les critères du lecteur, mal tenu, sans que la valeur référentielle du texte disparaisse (au contraire),—ce qui n'est pas le cas pour les textes historiques et journalistiques. (Lejeune 1975: 37)

En efecto, Lejeune opina que las dudas del lector sobre las posibles mentiras del autobiógrafo no afectan al principio de la referencialidad, al contrario “refuerzan o acrecientan la exigencia y expectativa de veracidad que el lector acumula frente a los textos autobiográficos” (Alberca 2007: 69).

### 1.3.3.1.2 Crítica al pacto

Los teóricos contemporáneos de la autobiografía están de acuerdo en que “el logro de Lejeune había sido colocar ya casi de modo institucionalizado las autobiografías en los anaqueles de la Literatura” (Catelli en Amícola 2007: 28). Sin embargo, surgieron muchos problemas en cuanto a la teoría del pacto autobiográfico. Nos detenemos en algunos de esos puntos de crítica.

El problema principal trata de la **identificación** entre el autor, el narrador y el protagonista. Por una parte, como señala Amícola, “la idea de ‘autor’” no es “una entidad sin problemas”. Es decir que “esa instancia” no es “necesariamente idéntica con la persona que

escribía y publicaba”. Se trata de la “imagen del autor” que se puede entender “como una construcción pública creada por cada escritor para el uso exterior”. Por otra parte, Lejeune no toma en cuenta que “el narrador (y/o personaje) asume un rol de mediación que intercede ante el autor” (Amícola 2007: 27-30).

Otro problema concierne al posible **anonimato** del autor de la autobiografía. El criterio de la triple identidad de nombre entre el autor, el narrador y el protagonista es difícil de cumplir en el caso del autor anónimo. Por lo tanto, para Lejeune, una autobiografía anónima es imposible (Lejeune 1975: 32). Desgraciadamente, de esta manera Lejeune descarta textos como *La vida del Lazarillo de Tormes* (Amícola 2007: 29).

Finalmente, Lejeune intentó distinguir la autobiografía de la novela y de la biografía pero “su **catalogación** [de los géneros afines] pecó, en definitiva, de reductora, al no dejar espacio para el problema de la identidad relacional ni para las formas híbridas” (Amícola: 29). Así Lejeune declara que “l’autobiographie, elle, ne comporte pas de degrés: c’est tout ou rien” (Lejeune 1975: 25). Sin embargo, la crítica Rita Felski advierte que no cuenta con “the complex and historically variable range of conditions governing textual reception” ni con “the variations in actual reading practices” (Felski 1989: 91). Felski misma hace una propuesta para la dirección que se debería tomar el estudio de la autobiografía:

The legalistic terminology of pacts and contracts can be misleading in this context in implying an unambiguous agreement as to the conditions governing the act of reading, whereas in practice the interpretation of texts is determined by a complex range of textual and contextual factors, of which gender, as Nancy Miller has argued in her critique of Lejeune, may well be one of the most important. These in turn can be investigated only by moving away from abstract classifications to an examination of the distinctive features of particular autobiographies in conjunction with the ideologies shaping processes of production and reception in specific interpretative communities. (Felski 1989: 91)

### 1.3.3.2 Teoría de la recepción

Influidos por la teoría de la recepción, algunos críticos proclamaron que el lector ocupa la posición privilegiada desde donde analizar la autobiografía:

The textual critic holds that, since words in the autobiography point to more than their referential meaning, which can never be recovered anyway, readers become the actual creators of the text, bringing their own cultural codes to a confrontation with the author’s. (Smith 1987: 6)

En consecuencia, la investigadora Janet Varner Gunn sitúa su teoría de la autobiografía en **dos momentos de lectura**: una lectura por el autobiógrafo que está ‘leyendo’ su vida y otra por el lector que ‘relee’ su propia vida por asociación con la vida del autobiógrafo (Smith 1987: 6). De esta manera James Olney asume que “the created self becomes, at one remove, almost as much the reader’s as the author’s” (Olney 1980: 24).

Además, el final abierto de la autobiografía invita al lector a continuar la experiencia en su propia vida (Olney 1980: 26).

Por lo tanto, tanto el autobiógrafo como el lector está en busca de sí mismo, el primero escribiendo y por consiguiente reflexionando sobre su vida y el segundo leyendo sobre la vida de otro y usándola como punto de comparación con su propia vida. De esta manera, podemos considerar la autobiografía como un “espejo de doble faz donde se reflejan autor y lector”, una idea ilustrada por Georges May cuando dice que “inclinados sobre la espalda de Narciso vemos nuestro rostro, y no el suyo, reflejado en las aguas de la fuente” (May en Pacheco 2001: 34).

Olney hace aún un paso adelante cuando aplica la teoría de la recepción al **lector/crítico**. Opina que, en sus estudios sobre las autobiografías de otros, se esconde la propia autobiografía del crítico. La autocrítica siempre ha formado parte del acto creativo de la autobiografía, pero ahora Olney invierte la situación afirmando que los escritores sobre la autobiografía incluyen, aunque inconscientemente, el acto creativo en su crítica (Olney 1980: 26).

## 1.4 Grapé

### 1.4.1 ¿Fin de la autobiografía ?

Enfocando en el ‘autos’, los críticos creyeron que el ‘bios’ de una autobiografía es “what the ‘I’ makes of it” y que, escribiendo su autobiografía, el autor está buscando autoconocimiento. Por lo tanto, ni el ‘bios’ ni el ‘autos’ existe antes de empezar a escribir, lo que ha suscitado el interés de una tercera generación de críticos en la ‘grafía’ o ‘the act of writing’. Mediante ese acto “the self and the life, complexly intertwined and entangled, take on a certain form” (Olney 1980: 22). De este modo, algunos críticos franceses declaraban que:

The self that was not really in existence in the beginning is in the end merely a matter of text and has nothing whatever to do with an authorizing author. (Olney 1980: 22)

Esta postura llevó Roland Barthes a proclamar ‘la muerte del autor’. Michael Sprinker en su trabajo titulado “Fictions of the Self: The End of Autobiography” aplica esta idea al género autobiográfico y constata que si la vida igual que el yo son una ficción, la autobiografía por consiguiente es un texto sin poder referencial en absoluto y esto significa la imposibilidad del género mismo (Olney 1980: 22).

## 1.4.2 Paul de Man

Las posturas críticas en la tercera etapa de los estudios sobre la autobiografía se centralizaron todas en torno a la relación entre sujeto y texto. Nos detenemos en breve en el teórico Paul de Man, quien en su ensayo titulado "Autobiography as De-Facement" procedió a deconstruir al yo autobiográfico.

De Man sostiene que en los estudios teóricos el error siempre ha sido clasificar la autobiografía dentro de los géneros:

Empirically as well as theoretically, autobiography lends itself poorly to generic definition; each specific instance seems to be an exception to the norm; the works themselves always seem to shade off into neighboring or even incompatible genres and, perhaps most revealing of all, generic discussions, which can have such powerful heuristic value in the case of tragedy or of the novel, remain distressingly sterile when autobiography is at stake. (De Man 1984: 68)

Según De Man, la autobiografía no es un género ni un modo, sino una **figura de lectura** o de entendimiento que ocurre, hasta cierto punto, en todo texto (De Man 1984: 70).

Además, reacciona contra los intentos de establecer una distinción entre autobiografía y ficción. Frente a la idea de una referencialidad resultada de la vida del autor que se narra en la obra, plantea si no sería más acertado decir que es la obra la que produce la vida: lo que el escritor hace está determinado por el proyecto y los recursos del medio. En otras palabras, según De Man, la textualidad no proviene del sujeto, sino al contrario: es el '**yo**' quien resulta **construido por el texto**. Por ello, el resultado de la autobiografía se acerca a la ficción y esa ficción a su vez obtiene un grado de productividad referencial. Esta constatación lleva De Man a concluir que la distinción entre ficción y autobiografía es indecible (De Man 1984: 69-70).

De Man afirma que la aspiración de la autobiografía a moverse más allá de su propio texto, a trascenderlo e imaginar un 'yo' al que se conoce y se narra, es una pura ilusión. En el momento autobiográfico se produce una estructura especular en la cual los dos sujetos, el narrador y el protagonista, se determinan en una reflexión mutua. En esa estructura tropológica, un sujeto presenta a otro y los dos son reemplazables e intercambiables. De Man señala que ese momento especular no es una situación o un hecho que pueda situarse en una historia, sino la manifestación, al nivel del referente, de una estructura lingüística. La base referencial de la autobiografía es, entonces, una ilusión producida por la **estructura retórica del lenguaje**. El tropo que domina la autobiografía es la **prosopopeya** (De Man 1984: 70-71):

It is the figure of prosopopeia, the fiction of an apostrophe to an absent, deceased, or voiceless entity, which posits the possibility of the latter's reply and confers upon it the power of speech. Voice assumes mouth, eye, and finally face, a chain that is manifest in the etymology of the

trope's name, *prosopon poien*, to confer a mask or a face (*prosopon*). *Prosopopeia* is the trope of autobiography by which one's name [...] is made as intelligible and memorable as a face. Our topic deals with the giving and taking away of faces, with face and deface, *figure*, figuration and disfiguration. (De Man 1984: 75-76)

El mundo, esa referencia, es un libro, una serie de tropos sin voz. El lenguaje **figura y desfigura** esa voz y ese mundo:

Death is a displaced name for a linguistic predicament, and the restoration of mortality by autobiography (the *prosopopeia* of the voice and the name) deprives and disfigures to the precise extent that it restores. Autobiography veils a defacement of the mind of which it is itself the cause. (De Man 1984: 81)

En este sentido puede hablarse de un desplazamiento del centro de gravedad del problema autobiográfico. La relación no se establece tanto entre la narración autobiográfica y los hechos históricos, su verdad o no, sino en la relación entre ese texto narrativo y su sujeto, relación compleja de autodefinición y autoconstrucción narrativa. Con ese desplazamiento se genera una crisis de identidad y de autoridad, la autobiografía pierde la calidad de testigo documental y pasa a convertirse en el proceso de búsqueda, por un sujeto, de una identidad en última instancia inasible.

## 1.5 Temporalidad

Podemos observar que existe una evolución en la temporalidad en la autobiografía durante las tres diferentes etapas de la teoría. Cuando se hace hincapié en el 'bios' y por lo tanto en los acontecimientos desde el origen hacia el presente, "la autobiografía obedece a la ordenación del tiempo lineal". Durante la segunda etapa se produce un cierto 'distanciamiento' puesto que el autobiógrafo interpreta su propia vida y recrea el pasado desde el presente. En la etapa del 'graphé' "cada presente disuelve el pasado y, a la vez, es capaz de renovarlo, porque la autobiografía habla del pasado pero proyectándolo hacia el futuro" (González Blanco en Fernández y Hermosilla 2004: 469).

## **1.6 Modelo de las etapas**

Un resumen tan breve de la historia de la crítica de la autobiografía implica inevitablemente una simplificación de esa historia. Como nos señalan Spengemann y Smith, la crítica no ha conocido una evolución cronológica “from facticity, to psychology, to textuality” sino que estos enfoques diferentes podían y pueden coexistir en un mismo momento histórico (Spengemann en Smith 1987: 7).

## 2 Teoría de la autobiografía femenina

### 2.1 Los orígenes de la autorrepresentación de la mujer

Antes de revisar los estudios críticos sobre la autobiografía femenina nos detenemos en el principio de **la ansiedad de autoría**, típico de las escritoras femeninas. Durante siglos la literatura estaba controlada por la cultura dominante representada por los hombres blancos, nobles o burgueses, europeos y heterosexuales, que según un mecanismo de exclusión desautorizaron y silenciaron a las mujeres, los extracomunitarios y los homosexuales, miembros de la cultura antioficial y marginal (Arriaga Flórez 2001: 31, 71). Una vez que las mujeres se dan cuenta que los que controlan el significado de las palabras y los conceptos tienen el poder (Nussbaum en Smith 1998: 164), entienden que el discurso “es el único modo de ganarse un puesto en la Historia” (Arriaga Flórez 2001: 40). Sin embargo, a pesar de esta conciencia, las escritoras femeninas tienen un miedo radical de que no son capaces de crear, una situación que se ha denominado ‘anxiety of authorship’ (Gilbert y Gubar 1979: 49). Según Arriaga Flórez, se trata de “la incertidumbre de quienes saben que no están autorizadas a hablar, de quienes tienen conciencia de estar invadiendo un terreno prohibido” (Arriaga Flórez 2001: 77).

Las mujeres que superan la ansiedad de autoría y eligen romper el silencio cultural se ven confrontadas con otro problema. La escritora sólo puede obtener autoridad cuando el público lee sus textos. Por consiguiente necesita inscribirse en la cultura patriarcal superior y más prestigiosa que la suya, en la ideología del yo masculino, una obligación que Smith llama el ‘**contrato patrilineal**’ (Smith 1987: 52) y este “renunciar al propio género a favor del género del otro es el ‘precio’ que las autoras tienen que pagar para poder entrar en la representación, es decir, para hacerse visibles y audibles” (Arriaga Flórez 2001: 73). De este modo, la autora se identifica con su padre en lugar de con su madre, se aparta de lo doméstico y de lo culturalmente desautorizado y finalmente borra la diferencia sexual. La autobiógrafa se convierte en ‘una mujer fálica’ y adopta ‘la ley de lo mismo’: tienen la misma sexualidad, el mismo discurso, la misma economía, la misma representación y el mismo origen (Smith 1987: 53).

A partir del siglo veinte, las autobiógrafas son conscientes de su identidad de mujer en una cultura patriarcal y de los problemas provocados por ello. Como no había espacio para el yo femenino, la mujer quedaba fuera de la representación autobiográfica. Además se da cuenta que usar el discurso patriarcal es como hablar en una lengua extranjera. Necesita

una narrativa autobiográfica propia y un lenguaje adaptado a esa narrativa. En lugar de identificarse con el padre, busca sus orígenes en la figura de la madre y usa lo que podríamos llamar un **lenguaje materno**. Este lenguaje del deseo femenino, nombrado de manera diferente por las feministas francesas, a saber 'écriture féminine' por Hélène Cixous, 'womanspeak' por Luce Irigaray y 'jouissance' por Julia Kristeva, se caracteriza por la madre y su leche, su cuerpo y una expresión rítmica y nonsénsica (Smith 1987: 56-58).

Sin embargo, usar el lenguaje paternal o el lenguaje maternal implica dos tipos diferentes de **esencialismos** y ninguno de los dos ofrece una solución satisfactoria para el problema de la representación de la mujer. Por un lado, el discurso patriarcal borra la sexualidad femenina, pero el lenguaje maternal por otro, es incomprendible (Smith 87: 13). Arriaga Flórez resume esta situación complicada del modo siguiente:

El problema en la construcción autobiográfica femenina no es sólo rechazar el modelo de lo humano como 'hombre', sino el de escapar a un lenguaje codificado de acuerdo con ese mismo modelo, y realizar ambas operaciones sin que el género autobiográfico elegido se desfigure demasiado y no pueda ser reconocido como tal. (Arriaga Flórez 2001: 82)

Frente a estos esencialismos, algunas autobiógrafas eligen liberarse de ellos. En este caso, la autora quiere deshacerse de las ideologías de lo masculino y de lo femenino y por consiguiente desestabiliza las nociones de la diferencia masculina y femenina (Smith 1987: 58-59).

De la misma manera como las escritoras están en busca de un lenguaje maternal, están en busca de un **modelo femenino**. Las escritoras necesitan encontrar "un tipo de identidad más adecuada y reconocible por las mujeres reales, y al mismo tiempo, supone un modelo que contrasta con la idealización de la mujer" (Arriaga Flórez 2001: 23). La caracterización típica de la mujer en la literatura patriarcal como un ángel doméstico por un extremo y como una loca por otro, desde luego no es representativa de la mujer real. En consecuencia, la mujer pasa de ser el objeto de la autobiografía, inspirada por la cultura patriarcal, al ser el sujeto, lo que provoca una alteridad de voces e historias:

El mismo acto autobiográfico supone para la escritora un diálogo dinámico entre al menos dos voces: la propia y la de la institución literaria; entre al menos dos historias: la propia y la que la historia construye para/sobre ella. (Arriaga Flórez 2001: 76)

Al lado del arma contra la idealización de la mujer, el modelo femenino sirve para otros fines. Una precursora femenina puede probar que una rebelión contra la autoridad literaria patriarcal es posible. El modelo femenino ayuda la autora a superar la ansiedad de autoría y legitima los propios intentos rebeldes (Gilbert y Gubar 1979: 49-50).



Al mismo tiempo las escritoras cambian el modelo heroico de los textos autobiográficos masculinos por un **modelo doméstico** puesto que las autobiografías escritas por mujeres nacen del ámbito privado. Se trata de “historias de gente cualquiera, cuyo destino no es el heroísmo, sino el de la normalidad” (Arriaga Flórez 2001: 22).

Podemos concluir que las autoras en una sociedad patriarcal obtuvieron una autorrepresentación reconocible por otras mujeres después de una lucha caracterizada por los fenómenos siguientes:

The loneliness of the female artist, her feelings of alienation from male predecessors coupled with her need for sisterly precursors and successors, her urgent sense of her need for a female audience together with her fear of the antagonism of male readers, her culturally conditioned timidity about self-dramatization, her dread of the patriarchal authority of art, her anxiety about the impropriety of female invention—all these phenomena of ‘inferiorization’ mark the woman’s struggle for artistic self-definition and differentiate her efforts at self-creation from those of her male counterpart. (Gilbert y Gubar 1979: 50)

## 2.2 Recuperación de las autobiografías femeninas

La vida históricamente insignificativa y no representativa ha causado la **devaluación** de las autobiografías de las mujeres. En efecto, el término ‘autobiográfico’ aplicado a los hombres provocó adjetivos positivos como ‘crafted and aesthetic’ mientras que aplicado a las mujeres se trata de lo ‘spontaneous and natural’. Los textos autobiográficos femeninos han sido utilizados “to affirm that women could not transcend, but only record, the concerns of the private self” (Stanton 1987: 4).

La devaluación de los textos autobiográficos escritos por mujeres causó inevitablemente la **omisión o el descuido** de ellos:

If a female reader were to take down from the shelves the bulk of those critical volumes, she would be forced to conclude that women had written virtually no autobiographies. (Stanton 1987: 4)

Efectivamente, críticos como Gusdorf y Lejeune se dedicaron únicamente a las autobiografías escritas por hombres. Por lo tanto, las críticas literarias feministas que han dedicado atención a la autobiografía femenina necesitaron “to deconstruct the patriarchal hegemony of literary history, poetics, and aesthetics, and to reconstruct histories, criticism, and theories from a different perspective” (Smith 1987: 17).

## 2.3 Teorizar la autobiografía femenina

### 2.3.1 Introducción

Por un lado, las autobiografías escritas por mujeres han sido releídas y revalorizadas desde una perspectiva que insistía en la importancia del género en el proceso autobiográfico (Smith 1987: 17). Por otro lado, las autobiógrafas revisaron el contenido de los textos autobiográficos al incorporar la experiencia femenina y ofreciendo de esta manera historias alternativas (Smith y Watson 1998: 5). En ese momento surgen los primeros **textos teóricos** sobre la autobiografía femenina. *Women's Autobiography: Essays in Criticism*, editado en 1980 por Estelle C. Jelinek, es la primera antología de ensayos en el campo de la autobiografía femenina. El valor principal de esta antología es la reclamación de este grupo de críticas feministas por la revalorización de las vidas y las experiencias de las mujeres, dignas de una investigación seria (Stanley 1992: 91). Jelinek, en la introducción a la antología, intenta distinguir la autobiografía escrita por hombres de la autobiografía de autoría femenina enfocando en unas características típicas de esta última. Nos detenemos en las tres características principales, retomadas por los críticos posteriores que las aprobaron o rechazaron.

### 2.3.2 Contenido privado

La primera diferencia entre autobiografías masculinas y femeninas comprobada por Jelinek es el contenido temático:

Women's autobiographies rarely mirror the establishment history of their times. They emphasize to a much lesser extent the public aspects of their lives, the affairs of the world, or even their careers, and concentrate instead on their personal lives—domestic details, family difficulties, close friends and especially people who influenced them. (Jelinek 1980: 7-8)

Por lo tanto, los hombres escriben sobre la parte pública de sus vidas mientras que las mujeres se limitan a los **detalles personales y domésticos**, pues la parte privada de sus vidas. Arriaga Flórez coincide con Jelinek cuando señala que “los textos autobiográficos escritos por mujeres tienen más que ver con el modelo socio-doméstico, ligado a la realidad cotidiana, que con el modelo heroico que trasciende el propio tiempo y crea un modelo” (Arriaga Flórez 2001: 42). Guiados por el modelo heroico, los hombres se inclinan a idealizar sus vidas. Muchas veces presentan su infancia como un idilio de inocencia ignorando situaciones de crisis por miedo de dar la impresión de ser sentimentales. De este modo los

hombres proyectan “a self-image of confidence”. Las mujeres al contrario aspiran a convencer a sus lectores de sus propios valores e intentan “to authenticate their self-image”. Por eso las idealizaciones y exageraciones encontradas en la autobiografía masculina no son típicas del modo femenino (Jelinek 1980: 13-15).

Domna C. Stanton en *The Female Autograph* (1987) se pregunta si la división binaria público/privado aplicada respectivamente a las autobiografías masculinas y femeninas es válida. Por un lado, señala que las *Confesiones* de Rousseau, analizadas como ‘personales’, son consideradas como la primera autobiografía moderna. Además, Lejeune pone la historia de la identidad individual central en su definición de la autobiografía<sup>12</sup>. Por otro lado, existen autobiografías femeninas, lo que Stanton nombra ‘autogynographies’, no personales. Por lo tanto, opina que la denominación de ‘públicas’ para las autobiografías masculinas y de ‘privadas’ para las femeninas, es simplista y generalizadora. No obstante confirma que la ‘autogynography’ está caracterizada por un “domestic dailiness” pero atribuye esta característica más bien a la modificación de las convenciones que a una propiedad intrínseca de la escritura autobiográfica femenina. Las nuevas convenciones permiten a las mujeres desvelar ‘the unsaid’ como los deseos y las experiencias del cuerpo femenino, lo que resulta en la designación de ‘personal’ de sus escritos. Según Stanton, el contenido de la autobiografía femenina no es unívocamente privado sino más bien un conflicto entre lo privado y lo público o entre lo personal y lo profesional. Afirma que existe una tensión sistemática entre el papel convencional de mujer, madre o hija y otro yo menos convencional con una ambición o una vocación (Stanton 1987: 11-13).

### 2.3.3 Discontinuidad

Jelinek sitúa la segunda característica que demuestra la diferencia de las autobiografías de los dos sexos distintos en el nivel de la temporalidad:

Irregularity rather than orderliness informs the self-portraits by women. The narratives of their lives are often not chronological and progressive but disconnected, fragmentary, or organized into self-sustained units rather than connecting chapters. (Jelinek 1980: 17)

---

<sup>12</sup> Véase la definición de la autobiografía de Lejeune:

“Récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur sa personnalité.” (Lejeune 1975: 14)

Por lo tanto, la estructura de las autobiografías masculinas se caracteriza por la linealidad, la regularidad, la coherencia y la armonía. Las autobiografías femeninas al contrario, son **discontinuas, irregulares, fragmentarias y episódicas**.

Además, según Jelinek existe una analogía entre la discontinuidad de las vidas de las autobiógrafas y sus textos:

The multidimensionality of women's socially conditioned roles seems to have established a pattern of diffusion and diversity when they write their autobiographies as well. (Jelinek 1980: 17)

Las experiencias de la hija, la mujer o la madre, susceptibles emocionalmente a las presiones innumerables de las necesidades de otros, se reflejan en la narrativa autobiográfica (Smith 1987: 17). Smith señala que esta analogía entre vida y textos es problemática puesto que “it assumed that ‘experience’ is unproblematically ‘real’ and ‘readable’, and can be captured transparently in language expressing the truth of experience” (Smith 1998: 9).

Otra vez se trata de una generalización ya que por un lado existen autobiografías escritas por mujeres con una estructura obviamente lineal y por otro lado es difícil de mantener el modelo de coherencia para algunas autobiografías masculinas como las *Confesiones* de Agustín y de Rousseau (Smith 1998: 9).

Aparte de eso, Smith observa que las teorías de fragmentación y de discontinuidad ignoran la naturaleza misma de la práctica autobiográfica. Existe una subjetividad desdoblada del autobiógrafo en por un lado el protagonista de la historia y por el otro el narrador (Smith 1987: 17). Stanton también afirma que “discontinuity and fragmentation constitute particularly fitting means for inscribing the split subject, even for creating the rhetorical impression of spontaneity and truth” (Stanton 1987: 11).

## **2.3.4 Relacionalidad**

### **2.3.4.1 Identidad relacional**

Jelinek insiste brevemente en el enfoque en las relaciones con otras personas de las autobiografías femeninas (Jelinek 1980: 10). Mary Mason, en su ensayo titulado “The Other Voice”, es la primera teórica que proclama que la identidad relacional de las mujeres distingue las autobiografías femeninas de las masculinas. Basándose en cuatro autobiografías escritas por mujeres en el ámbito anglófono, plantea que la identidad de la autobiógrafa se forma en un proceso relacional más bien que individual:

The self-discovery of female identity seems to acknowledge the real presence and recognition of another consciousness, and the disclosure of female self is linked to the identification of some 'other'. This recognition of another consciousness—and I emphasize recognition of rather than deference to—this grounding of identity through relation to the chosen other, seems (if we may judge by our four representative cases) to enable women to write openly about themselves. (Mason en Brodzki 1988: 22)

Según Mason ese 'otro' puede ser uno o dos seres autónomos, un otro trascendente (por ejemplo Dios) o una colectividad múltiple<sup>13</sup> (Mason en Brodzki 1988: 41).

En su ensayo "Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice", Susan Stanford Friedman declara que los **paradigmas individualistas** de teóricos anteriores tradicionales de la autobiografía como Gusdorf y Olney, contribuyeron "to the (mis)reading and marginalization of autobiographical texts by women and minorities in the process of canon formation". Señala que los modelos individualistas del yo son inaplicables a los textos de las mujeres porque por un lado ignoran las diferencias en socialización en la construcción de la identidad masculina y femenina y específicamente la identidad relacional de las mujeres, y por otro lado no toman en cuenta la importancia de la identidad común para las mujeres y minorías<sup>14</sup> (Stanford Friedman en Smith y Watson 1998: 72).

Para demostrar las **relaciones interpersonales** de las mujeres, Stanford Friedman usa la teoría de la psicóloga Nancy Chodorow. Ésta aplica y revisa las teorías psicoanalíticas de los objetos-relaciones<sup>15</sup> desde una perspectiva feminista. Argumenta que las chicas por una parte se definen "as continuous with others; their experience of self contains more flexible or permeable ego boundaries" mientras que los chicos por otra parte se definen "as more separate and distinct, with a greater sense of rigid ego boundaries and differentiation". Chodorow atribuye la diferencia en la autodefinición de las chicas y de los chicos a la estructura familiar, en particular a la relación entre madre e hijo/a. Según las teorías psicoanalíticas usadas, la madre es el primer 'objeto' de amor. Durante la fase edípica, el chico aprende a reprimir este amor, a identificarse con el padre y separarse de la madre. Las chicas al contrario mantienen el apego a la madre incluso cuando ya pasaron la fase edípica. Esta influencia continuada de la relación entre madre e hija provoca el desarrollo del 'fluid interface' de las chicas entre sí mismas y los otros. Aplicando el modelo de la identidad relacional femenina de Chodorow a los textos autobiográficos de las mujeres, Stanford Friedman afirma que en los textos de las mujeres encuentra "a consciousness of self in which 'the individual does not oppose herself to all others', nor 'feel herself to exist

---

<sup>13</sup> Para la identidad colectiva véase II. 2.3.4.3

<sup>14</sup> Véase II. 2.3.4.3

<sup>15</sup> Señalamos que con 'objeto' Chodorow no quiere indicar 'cosas' sino personas.

outside of others', 'but very much with others in an interdependent existence'<sup>16</sup> (Stanford Friedman en Smith y Watson 1998: 77).

#### 2.3.4.2 Crítica a la identidad relacional

Aunque ciertas teorías de la diferencia, como la de la relacionalidad femenina, han sido muy atractivas para las teóricas de la autobiografía femenina, las voces críticas no tardaron en hacerse escuchar.

Algunas críticas señalaron la importancia de considerar la preocupación femenina por el otro no como "an essential dynamic of female psychobiography" sino como "a culturally conditioned manifestation" (Smith 1987: 18). Son las **normas culturales**, por una parte del sistema patriarcal las que imponen la dependencia a las mujeres (Stanton 1987: 12) y por otra parte de la ideología del género que relacionan la diferencia femenina con el cuidado del otro (Smith 1987: 18). Presentar la relacionalidad como una calidad femenina fundamental corre el peligro de '**esencializar**' la identidad femenina y masculina:

However committed both these approaches [de Mason y Stanford Friedman] seem to be establishing an alternative to the hegemonic 'individualistic' model for autobiography, they ironically collude with it, having produced a version of female selfhood which is 'essentially' different, and thus, in effect, a mirror image, which helps to sustain the masculine subject in place. (Anderson en Rooney 2006: 126)

De la misma manera, Jessica Benjamin advierte que una revaluación unilateral de la posición de la mujer dejaría conceptos como libertad y deseo al terreno masculino, mientras que las mujeres serían prototípicamente honestas, íntimas, cuidadosas y autosacrificadoras (Benjamin en Smith y Watson 1998: 18).

Además, esencializar la identidad femenina y masculina corre el peligro de crear una imagen de la mujer 'universal' ignorando otras voces en relación con las cuales el yo es definido, como la raza, la clase, la ideología o la cultura. Es necesario buscar las diferencias contextuales dentro de la categoría de la mujer, a su vez diferente del hombre (Anderson en Rooney 2006: 126).

Finalmente, algunos teóricos proclamaron que toda escritura autobiográfica es caracterizada por una intersubjetividad entre el yo y el otro. Nancy K. Miller por ejemplo señaló la importancia de 'otros' en las autobiografías escritas por hombres indicando por ejemplo el papel vital de la madre en las *Confesiones* de San Agustín. Por esta razón, Miller

---

<sup>16</sup> Friedman cita las palabras de Gusdorf pero las usa al revés puesto que Gusdorf creía que la existencia de la autobiografía era imposible cuando estas características se cumplieron. (Smith y Watson 1998: 73)

pide una revisión total de la visión canónica de la identidad autobiográfica masculina (Miller en Rooney 2006: 126). Paul John Eakin en *How Our Lives Become Stories. Making Selves*. (1999) afirma también que la **primera persona** de una autobiografía siempre es **plural** puesto que el yo se define en relaciones con otros. Según Eakin, la ilusión de autodeterminación y el mito de la autonomía del autobiógrafo impidieron constatar anteriormente que **toda identidad es relacional** (Eakin 1999: 43-44). Señala que en algunos tipos particulares de la autobiografía, como la autobiografía femenina o 'the Native American autobiography', la identidad relacional ha sido reconocida, pero igual que Miller, reclama una reconstrucción total de la autobiografía, redefiniéndola, reconstruyendo su canon y reescribiendo su historia (Eakin 1999: 55-56). De este modo podemos concluir con Loureiro que:

han sido las investigadoras feministas las que, en definitiva, han llegado más lejos en el análisis de la autobiografía, pues introdujeron la cuestión de las políticas discursivas, entendiendo por tal el hecho de que lo que había que considerar en el caso de este género literario, más importante que una ontología del sujeto, era la aproximación a una ética, dado que antes del Sujeto está el Otro. (Amícola 2007: 210)

### 2.3.4.3 Identidad común

Al lado de una identidad relacional femenina, Stanford Friedman, basándose en *Woman's Consciousness, Man's World* (1973) de Rowbotham, destaca una identidad común entre las mujeres:

A woman cannot, Rowbotham argues, experience herself as an entirely unique entity because she is always aware of how she is being defined as woman, that is, as a member of a group whose identity has been defined by the dominant culture. (Stanford Friedman en Smith y Watson 1998: 75)

Opina que el individualismo es el privilegio del poder: sólo el hombre blanco tiene el lujo de olvidarse de su color de piel y de su sexo. Él puede considerarse como 'un individuo'. Grupos marginados como las mujeres o algunas minorías, no tienen este lujo y sienten que el pertenecer a este grupo es lo que los define (Stanford Friedman en Smith y Watson 1998: 75).

A continuación, Stanford Friedman señala que las mujeres, al construirse una identidad colectiva basada en su experiencia histórica, pueden ofrecer una manera alternativa de verse a sí mismas, diferente de la imagen que los hombres han construido sobre ellas. No obstante, concluye proclamando que esa nueva identidad por un lado no puede ser puramente individual pero por otro lado tampoco puede ser completamente colectiva, debería **mezclar lo compartido y lo único**:

The self constructed in women's autobiographical writing is often based in, but not limited to, a group consciousness—an awareness of the meaning of the cultural category WOMAN for the patterns of women's individual destiny. (Stanford Friedman en Smith y Watson 1998: 76).

Rita Felski, en su estudio sobre la confesión feminista, señala también que el feminismo ha provocado un cambio en la autobiografía femenina del individualismo hacia una identidad común. El individualismo de la autobiografía tradicional masculina que celebra una vida extraordinaria y ejemplar no es aplicable a la confesión feminista. Ésta, en lugar de buscar las características que distinguen la autobiógrafa de los otros, se concentra en los problemas y las experiencias que une la autobiógrafa a las otras mujeres. Por eso, Felski proclama que existe una tensión entre la autenticidad de la autobiografía, la expresión de los sentimientos verídicos individuales por un lado y los aspectos representativos de la experiencia en relación a una identidad común femenina por otro (Felski 1989: 93-95).

## 2.4 Postestructuralismo vs. Feminismo

Muchas investigadoras de la autobiografía femenina criticaron la teoría postestructuralista. La proclamación de la **muerte del autor** es incompatible con la búsqueda de una **identidad femenina**. Como señala Arriaga Flórez: “Nociones como la identidad o la muerte del autor asumen una connotación irónica en el contexto de la escritura femenina [...] dado que su autoridad ha sido históricamente mínima” (Arriaga Flórez 2001: 72). Se considera injusto que las autobiógrafas, que encontraron su identidad propia sólo hace poco, debieran renunciar ya a esa identidad. De este modo volverán al mismo anonimato femenino de antes.

Andreas Huyssen observa que en lugar de negar el sujeto por completo, se debería desafiar la ideología del sujeto, como hombre, blanco y de la clase media. De esta manera nociones alternativas y diferentes de subjetividad podrían formarse (Andreas Huyssen en Felski 1989: 67).

Brodzki y Schenck, en la introducción a su antología teórica *Life/Lines. Theorizing Women's Autobiography* (1988), se esfuerzan para buscar un **término medio** entre los postestructuralistas que minan la noción de identidad y las feministas que proclaman que las autobiografías son la expresión de una identidad femenina y que por lo tanto creen en la referencialidad absoluta de la autobiografía femenina:

The feminist enterprise should, as we see it, take its cue from contemporary theory and not promote a simplistic identification with the protagonist of the autobiographical text; at the same time, however, it should provide the emotional satisfaction historically missing for the female



reader, that assurance and consolation that she does indeed exist in the world which a femininity defined in purely textual terms cannot provide. (Brodzki y Schenck 1988: 14)

Rey Chow indica que a pesar del sentimiento de incompatibilidad entre el postestructuralismo y el feminismo, existen varias **afinidades** entre ellos (Row en Rooney 2006: 206). Primero, tanto el postestructuralismo como el feminismo desean transformar categorías aceptadas del conocimiento como por ejemplo las nociones fijas del género que proclaman que la mujer y el hombre son naturalmente diferentes (Gormly en Rooney 2006: 206). Joan Scott encuentra en la autoconciencia crítica un segundo argumento para probar la conexión entre el postestructuralismo y el feminismo. Proclama que los dos movimientos comparten una relación crítica y autoconsciente respecto a las tradiciones filosóficas y políticas establecidas (Scott en Rooney 2006: 206).

# TERCERA PARTE: Análisis textual de la *Autobiografía* de Victoria Ocampo

## 1 La *Autobiografía* de Ocampo según la teoría de la autobiografía

A partir de la segunda parte de nuestro estudio podríamos concluir que en la crítica de la autobiografía existen dos polaridades: los teóricos que creen en un yo extra-textual que es el generador del texto y los que opinan que el yo es creado por los textos. Veremos que el texto de Ocampo da prueba de una interacción entre esas dos posiciones extremas (Arambal Guiñazú 1989: 24).

### 1.1 Enfoque en el bios

Tanto durante su vida como después la mayoría de los críticos han mostrado más interés en la persona de Victoria Ocampo que en sus escritos. Los artículos aparecidos en periódicos y revistas literarias y los estudios biográficos más extensos<sup>17</sup> se refieren a “Ocampo oligarca, Ocampo mecenas y Ocampo directora de *Sur*” (Arambel Guiñazú 1989: 3). Como nos indica Barcia, “su literatura ha servido básicamente para iluminar rasgos de carácter y actitudes de la protagonista” (Barcia en Viñuela 2004: 9). De este modo, los críticos olvidaron “que los méritos de esos textos radican no en que revelan a la escritora sino en que construyen un yo textual” (Arambel Guiñazú 1989: 3).

### 1.2 Veracidad

Ocampo establece claramente el **pacto autobiográfico** entre el autor y el lector del que hablaba Philippe Lejeune. Declara que el primer objetivo de su proyecto es contar la verdad de modo que hace la promesa al lector de que el ‘yo’ textual y el ‘yo’ referencial son uno:

---

<sup>17</sup> Véase *Victoria Ocampo* (1963) de Frida Schultz de Mantovani, *Victoria Ocampo. Against the Wind and the Tide* (1979) de Doris Meyer, *Frente y perfil de Victoria Ocampo* (1980) de Alba Omil, *Genio y figura de Victoria Ocampo* (1986) de Blas Matamoro, *Victoria Ocampo* (1991) de Laura Ayerza de Castillo y Odile Felgine y *Victoria Ocampo* (1991) de María Esther Vázquez, entre otros.

Lo que intento escribir se parece a la confesión, porque pretende ser verídico y porque proclama una fe. [...] Estas páginas se parecen a la confesión en tanto que intentan explorar, descifrar el misterioso dibujo que traza una vida con la precisión de un electrocardiograma. (A I: 57)

Refuerza el pacto con su firma acompañada de una fotografía en la tapa de cada volumen de la *Autobiografía*. Con esto “se muestra una voluntad de probar extratextualmente la identidad de la autora-narradora-personaje otorgándole legalidad al texto”. Aparte de fotografías suyas incluye también retratos de familiares y de amigos que “dan testimonios de su existencia” y una variedad de cartas que “autentifican la narración” (Arambel Guiñazú 1989: 132-133):

Cuando hablen de mis dieciséis, diecisiete, dieciocho, diecinueve años, me ayudarán a no desfigurarlos, a no verlos sólo desde mis zancos, a bajar su nivel, algunas cartas conservadas. (A I: 149)

Ocampo quiere alejarse lo menos posible de ‘la verdad’ y de los acontecimientos tales como ocurrieron en el pasado. De acuerdo con ese afán de ser verídica, adopta un estilo particular en el **relato de su infancia**. Describe sus primeros recuerdos en la lengua y desde los pensamientos de una niña, la niña que fue. Usa frases cortas y un vocabulario simple<sup>18</sup>, y “los fragmentos hacen referencia a un presente continuo”. Esto quiere decir que Ocampo no escribe desde “la perspectiva de lo recordado, sino [desde] la de algo vivido en el momento presente” (Lugo-Ortiz 1987: 658). Poco a poco cambia este estilo infantil por el de adulto:

La sección titulada “Buenos Aires”, por el contrario, oscila entre la vivencia del presente y la perspectiva adquirida en la formación de la memoria. [...] Este proceso de adquisición de una memoria coincidirá con el paulatino desvanecimiento del presente y la creciente preponderancia de los imperfectos. [...] El proceso educativo [...] abre la posibilidad del surgimiento de una conciencia analítica que se superpone a la narración anecdótica del recuerdo. Entonces ya no sólo se rememoran los eventos ocurridos, sino también las reflexiones y juicios sobre éstos, dicho de otro modo: la génesis de una conciencia adulta. (Lugo-Ortiz 1987: 659)

En ese aspecto distingue su propia autobiografía de la autobiografía de su amiga María Rosa Oliver<sup>19</sup>. Proclama que “la técnica de María Rosa consiste en utilizar recuerdos auténticos de la niñita que fue, engarzándolos en un vocabulario de adulta y ayudada por

---

<sup>18</sup> Véase Ocampo: “En las páginas que siguen he anotado detalles—para mí importantes con toda la fidelidad posible en estos casos y usando el lenguaje más simple e inclusive insulso: el reducido lenguaje de los niños, en que de vez en cuando, si son precoces, aparecen palabras que sorprenden, porque no hacen juego con las habituales.” (A I: 64)

<sup>19</sup> Véase *Mundo, mi casa; recuerdos de infancia* (1965)

unas comparaciones que sólo se le ocurren a una adulta”. Ocampo prefiere llamar a una autobiografía de este tipo “una autobiografía novelada” (T II: 71-72).

### 1.3 Soy lo otro

Ocampo quiere ser fiel a los hechos históricos pero al mismo tiempo reconoce que “quien recuerda a la niña no es una niña” (A I: 64). Se da cuenta de que existe una **distancia** insuperable entre la Ocampo que fue y la que es en el momento de escribir:

También a mí me hubiera aliviado hablar en tercera persona de mí misma, [...] porque me siento, por momentos, tan lejos de cierta *mí misma* como lo puedo estar del pelo que me han cortado y barren en la peluquería, o de la uña que me limo y vuela al aire hecha polvo. Yo no soy ‘aquello’, lo perecedero que formó parte de mí y ya nada tiene que ver conmigo. Soy *lo otro*. Pero ¿qué? (A I: 58)

Percepciones como ésta llevaron a Paul John Eakin a declarar que “continuous identity is a fiction, the primary fiction of all self-narration” (Eakin 1999: 93). Christa Wolf observó que es a causa de la memoria que no sufrimos un distanciamiento continuo de nosotros mismos. La memoria procura que recordemos los acontecimientos que nos han pasado (Wolf en Eakin 1999: 94).

Además, Ocampo reconoce que “esos zancos que los años nos atan a los pies” permiten ver el pasado “con un tipo de visibilidad desconocida hasta ese periodo” (AI: 149). Todos los recuerdos forman un **conjunto** y esa perspectiva influye en la interpretación de los recuerdos individuales. A diferencia de Gusdorf<sup>20</sup> sin embargo, Ocampo no cree que el conocimiento del fin de su historia dirija la selección de los hechos recordados:

La *interpretación* de mis primeros recuerdos depende, desde luego, de lo que yo *creo* ver en ellos. Pero los recuerdos en sí no dependen de mi voluntad, no han sido deliberadamente seleccionadas. Mi memoria me los impone. Sobre este punto no puede haber duda posible. Ni rastro de *wishful thinking*. (A I: 61)

Ocampo se da cuenta de que a pesar de su preocupación por la sinceridad, le es imposible dar una representación exacta de la persona que ha sido antes. Observa que “no podemos expresarnos sin explotar y así transformar nuestras emociones” y que en las autobiografías puede ocurrir que “llegue un momento en que aquel *que uno fue* se sustituye, sin saberlo nosotros, por el *que uno hubiera querido ser*” (A III: 140-141).

---

<sup>20</sup> Véase II. 1.3.1

Por último, igual que Gusdorf, Ocampo opina que la escritura de una autobiografía lleva a un cierto **autoconocimiento**:

La historia de los sufrimientos y las luchas de una vida, en tanto que al contarla se sea capaz de ofrecer un reflejo fiel (todo es relativo en esta materia, se entiende), es siempre una enseñanza; más para quien la escribe que para quien la lee. (A III: 142)

## 1.4 Desfiguración

Hemos visto hasta ahora que Ocampo persigue una correspondencia exacta entre los hechos y el texto en su autobiografía. No obstante, como señala Arambel Guiñazú, su costumbre de **referirse** abundantemente **a otros textos** conduce al minado del valor documental de su propio texto (Arambel Guiñazú 1989: 133). Como veremos más tarde<sup>21</sup>, para apoyar y reforzar su propia historia y sus propios sentimientos, Ocampo recurre a citas e imágenes de otros y se identifica con personajes literarios. Sin embargo, por medio de este proceso se aleja de la referencialidad:

Lo que se lleva a cabo entonces con la escritura del texto es en realidad una lectura que por provenir de otros diversifica y desfigura la imagen propia. El proceso resulta en el uso de metáforas que aunque no dejan de ser referenciales se alejan de un yo original y desembocan en su creación. (Arambel Guiñazú 1989: 25)

Podemos concluir por lo tanto que Ocampo, por medio de sus lecturas y sus metáforas literarias, contribuye a la desfiguración de su propio personaje. Este proceso es lo que De Man describe como 'prosopopeia': "el texto autobiográfico resulta de una creación, de una ficcionalización que esfuma los restos de alguien que fue, dando testimonio de una antigua presencia" (Arambel Guiñazú 1989: 102).

---

<sup>21</sup> Véase III. 2.2

## 2 ¿Una autobiografía femenina?

### 2.1 Ansiedad de autoría

Victoria Ocampo era una mujer argentina, nacida dentro de una familia de clase alta, que quería escribir y para quien además era imprescindible escribir. Al ocurrir esto en la primera parte del siglo XX, era insólito y escandaloso para la mayoría de sus conciudadanos. Veremos por tanto que era evidente que Ocampo sentía este fenómeno tan típico para las escritoras femeninas de este período, es decir la ansiedad de autoría. Además, su educación en francés e inglés le añadió otra dificultad para asumir su autoridad de escritora.

#### 2.1.1 Una escritora mujer

##### 2.1.1.1 Propósito

Podemos sentir que hasta la segunda parte del siglo XX las mujeres casi no tenían una tradición literaria propia. Todo lo que se había escrito sobre la mujer era de parte de escritores masculinos. Por eso, las mujeres decidieron tomar la pluma y escribir sobre sí mismas. Ocampo, en una conferencia radiotelefónica dirigida al público español y argentino en 1936, retomada en sus *Testimonios* bajo el título “La mujer y su expresión”, da claramente prueba de tener conciencia de esa necesidad de cambio de perspectiva:

Personalmente, lo que más me interesa es la expresión escrita, y creo que las mujeres tienen ahí un dominio por conquistar y una cosecha en ciernes. Es fácil comprobar que hasta ahora la mujer ha hablado muy poco de sí misma, directamente. Los hombres han hablado enormemente de ella, por necesidad de compensación sin duda, pero, desde luego y fatalmente, a través de sí mismos. A través de la gratitud o la decepción, a través del entusiasmo o la amargura que este ángel o este demonio dejaba en su corazón, en su carne y en su espíritu. Hasta ahora, pues, hemos escuchado principalmente testigos de la mujer. [...] La mujer misma, apenas ha pronunciado algunas palabras. Y es a la mujer a quien le toca no sólo descubrir este continente inexplorado que ella representa, sino hablar del hombre, a su vez, en calidad de testigo sospechoso. (T 2: 281-282)

Sin embargo comenzar a escribir no resultó tan fácil, la mayoría de las mujeres se veían confrontadas con prejuicios y convenciones rígidas.

### 2.1.1.2 Obstáculos

Las mujeres que decidieron escribir tenían que salir del ámbito privado de la casa donde se habían encontrado por siglos y que los hombres les habían asignado como su lugar adecuado. Por lo tanto, intentaron “proyectarse en una dimensión pública y cultural hasta ese momento patrimonio exclusivo de los hombres”. La escritura emprendida por una mujer se convirtió de ese modo en “**transgresión** al orden establecido” o sea en una “desviación de la norma” (Arriaga Flórez 2001: 85). Debra A. Castillo indica que ese salir de la marginalidad literaria no pasó sin consecuencias:

*Una loca* represents the most common appellation for any woman who crosses the threshold of the home and who steps outside the traditional bounds of a proper, womanly *pudor* (decorum, but also modesty, humility, and purity) and *recato* (prudence, caution, shyness, also coyness). Penalties for departure from the norm vary from severe official reprisals [...] to the apparently ridiculous: the disapprobation of ‘decent’ society, exclusion from the ‘better’ clubs, a perception of unfitness for the only natural work of women. [...] Transgression of the norm can be categorized and safely disposed of as unworthiness, even madness. By placing herself inappropriately in the public arena, the woman can also be subject to public humiliation. (Castillo 1992: 16-17)

Las escritoras tienen que vivir sin reconocimiento social, tan necesario para la formación de una identidad propia. El **rechazo** de la escritora puede llevar al insulto y al desprecio por parte de la sociedad. La escritora con su ‘identidad amenazada’ se mueve en la hostilidad y se afirma frecuentemente por oposición a los demás. A menudo esta situación culmina en la exclusión total de la escritora, cuyo destino suele ser por lo tanto el de la soledad (Arriaga Flórez 2001: 85-86).

Aunque Ocampo efectivamente tenía ese ‘sentimiento de no-pertenencia’ (Arriaga Flórez 2001: 86) en su infancia y aunque había tenido que luchar mucho para conseguir la autoridad que le pertenecía, finalmente acabó rodeada de gente que le apoyaba y no se encontraba alienada de la sociedad como las escritoras de las que habla Arriaga Flórez. No obstante, siempre ha insistido en que ser escritora en la Argentina de principios del siglo XX no era en lo absoluto un hecho natural, al contrario:

En aquellos años, la actitud de ‘la sociedad’ argentina frente a una mujer escritora no era precisamente indulgente. Lo que decía Jane Austen a mediados del siglo XIX seguía en vigencia: “Una mujer, si tiene la desventura de saber algo, deberá ocultarlo tan cuidadosamente como pueda”. Era escandaloso, tanto como manejar un auto por las calles de Buenos Aires. Por esto último recibí una copiosa lluvia de insultos. Y lo que me gritaban los transeúntes cuando me veían pasar sentada en el auto, con el volante en la mano, lo pensaban otros cuando leían mis artículos. Pero el público de *La Nación* no era tan espontáneo como los peatones. Opinaban, sin embargo, lo mismo. (A II: 83)

Ocampo no encontró una **tradición literaria femenina** local detrás de ella en la que poder apoyarse, lo que seguramente contribuyó también a la ansiedad de autoría que

sentía. Por eso, quería constituir un punto de partida con sus textos y así “escribir la página en blanco de la biblioteca femenina argentina” (Arambel Guiñazú 1989: 244). Quería ser juzgada por la posteridad ante todo como una escritora femenina. La “Carta a Virginia Woolf” da prueba de ese deseo:

Mi única ambición es llegar a escribir un día, más o menos bien, más o menos mal, pero *como una mujer*. Si a imagen de Aladino poseyese una lámpara maravillosa—por su mediación me fuera dado el escribir en el estilo de un Shakespeare, de un Dante, de un Goethe, de un Cervantes, de un Dostoiewsky—realmente no aprovecharía la ganga. Pues entiendo que una mujer no puede aliviarse de su sentimiento y pensamientos en un estilo masculino, del mismo modo que no puede hablar con una voz de hombre. (Ocampo en Greenberg 1986: 90)

Sin embargo se veía confrontada con algunas dificultades. Cómo podía por ejemplo, “*decir* siendo una mujer y, al mismo tiempo, pretender alcanzar los ‘patrones’ de excelencia sentados por los varones” (Amícola 2007: 237). También se daba cuenta de que debía “enfrentarse con un **público lector masculino** que determina cuáles son los cánones a seguir en cuanto a las reglas del género y en cuanto a lo que se considera “una vida que vale la pena” ser narrada”. Además, Ocampo creía que “renovar la memoria no debe conducir a crear otra tan opresora como la anterior” (Arambel Guiñazú 1989: 244). En otras palabras, no opinaba que fuera buena idea el escribir de una manera que excluyera a los hombres. Finalmente, esas complicaciones llevaron a “una identidad mixta, una identidad de minotauro (cabeza de hombre, cuerpo de mujer)” de la escritora femenina (Arriaga Flórez 2001: 85).

### 2.1.1.3 Oposiciones personales

Después de haber analizado brevemente la situación de la escritora femenina en general, pasamos al caso específico de Ocampo. Algunos acontecimientos en la vida de Ocampo, sobre todo en su juventud, contribuyeron a su falta de autoestima en cuanto a su papel de escritora.

Ya señalamos antes que los privilegios que traía consigo el hecho de haber nacido dentro de una familia oligárquica valían sobre todo para los hombres<sup>22</sup>. Las chicas que pertenecían a esta clase recibían una **educación limitada** y aislada puesto que se daban clases privadas en casa. Las chicas de la clase media al contrario tenían más libertad ya que podían ir a la escuela y a las universidades para seguir una carrera. Leona S. Martin afirma que “women of the elite have often fallen more totally and inescapably under the rule

---

<sup>22</sup> Véase I. 1.1



of patriarchy than have lower class women” (Martin 1990: 38). Además, perseguir una carrera literaria siendo una mujer era aún más insólito y una causa de escándalo:

*Literato* es una palabra que sólo se toma en sentido peyorativo en nuestro medio. “Es un literato” (o peor aún “es *una* literata”) significa un inservible, un descastado, un atorrante, hasta un maricón (a menos que tenga una cátedra y sea *profesor*. Respetan ese tipo de títulos). Si se trata de una mujer, es indefectiblemente una *bas-bleu*, una *poseuse*, está al borde de la perversión, y en el mejor de los casos es una insoportable marisabidilla, mal entrazada. (A I: 216)

Desafortunadamente para Ocampo, sus **padres** eran la representación de esos prejuicios de su clase. Incluso cuando publicó su primer artículo “Babel” en el diario argentino *La Nación*, reaccionaron con reticencia y preocupación:

Si yo hubiera anunciado a mis padres la decisión tomada de consagrarme a las letras, habría sido motivo de inquietud y cavilaciones. Llegué a la conclusión de que digerirán más fácilmente los hechos consumados. Los coloqué pues ante un hecho consumado. Cuando este acontecimiento se produjo, había pasado con mucho de los veinte. Era una mujer hecha y derecha. Pero la publicación de mi primer artículo en “La Nación” no fue para mí, como debió ser, un día de franca alegría; fue un día de sol y nubarrones alternados. “Si se tratara de un hombre—pensaba con amargura—estarían contentos o resignados. Porque soy una mujer, se inquietan.” Nos mirábamos de reojo, con malestar, tratando de adivinar pensamientos que no decíamos. Mis padres tenían miedo por mí del camino que me proponía seguir, como lo habrían tenido por un hijo resuelto a explorar un país de antropófagos. Habían esperado otra cosa de mí y yo los decepcionaba substituyendo mi sueño por el suyo. (T I: 243)

Más tarde, Ocampo estaba a punto de dejar su ambición por la escritura cuando recibió las reacciones de algunos **críticos** a su comentario de *La Divina Comedia*, publicado posteriormente como *De Francesca a Beatrice* (1924). Paul Groussac, director de la Biblioteca Nacional, le aconsejó elegir un tema menos pedante y más personal. Al recibir esta crítica, Ocampo estaba muy sorprendida puesto que para ella el tema no podía ser más personal. Groussac opinaba sin duda que debería limitarse a ciertos géneros de escritura más ‘femeninos’ como la novela, la poesía o las memorias. Una mujer, a la que además le faltaba una formación de letrada, no debería atreverse a escribir un ensayo y aún menos sobre un sujeto tan profundo como *La Divina Comedia* (Meyer 1979: 48). Ángel Estrada por su parte, le reprochó su aproximación demasiado personal a la obra de Dante. No dudaba de que su libro iba a causar escándalo y advirtió que ella iba a “convertir[se] en pararrayo, que atraería las descargas eléctricas” (A II: 84). Julián Martínez, su amante, le convenció sin embargo de ignorar esas críticas y seguir adelante.

Finalmente insistimos en los contactos que Ocampo tenía con **escritores** (masculinos) durante toda su vida. Esos contactos, en lugar de reforzar su autoridad literaria, la disminuyeron. Con José Ortega y Gasset, Rabindranath Tagore y Hermann Keyserling por ejemplo se produjo todas las veces la misma situación. Ocampo les contactó, inspirada por

su entusiasmo en su obra. En realidad iba en busca de estimulación e incitación por su propia vocación de escribir. Por eso, sus 'héroes literarios' formaban una proyección de sus propias aspiraciones creativas (Meyer 1979: 89-90). Esos escritores, no obstante, estaban sumamente intrigados por la sensibilidad y la belleza extraordinaria de la argentina y la vieron más bien como una musa que como una artista o creadora (Meyer 1979: 177). Veremos más tarde que esa actitud sexista provocó el cambio de interés de Ocampo por modelos masculinos a modelos femeninos<sup>23</sup>.

### 2.1.2 Escritura personal

Las dos obras más importantes escritas por Ocampo, los *Testimonios* y su *Autobiografía*, revelan su preferencia por la escritura personal. Esta escritura 'subjetiva' ha sido criticada (por hombres) como típicamente 'femenina' y ha sido valorada menos que la ficción por ejemplo<sup>24</sup>. Esto seguramente constituía otro motivo para la dificultad que Ocampo tenía para aceptarse en el papel de escritora. Ella misma hace la distinción entre su propia escritura autobiográfica y la ficción:

Establezco, pues, una diferencia grande entre 'testimonio' y 'creación'. No por casualidad he dado a mis artículos el título global que llevan. No me creía capaz de crear, pero sí de testimoniar. (Ocampo en Greenberg 1986: 80)

Ocampo repetirá este lamento de no poder escribir ficción varias veces en toda su obra.

### 2.1.3 La lengua escrita

La oligarquía argentina en los principios del siglo XX tenía la mirada dirigida hacia Europa y hacia Francia en particular. Pasaban largas temporadas en París, adoptaban la moda y la cocina francesa y hablaban francés entre ellos. No fue diferente con la familia de Ocampo: el **francés** era el idioma de su infancia y de su adolescencia. También después, cuando discutía con sus amigos de temas literarios o artísticos, siempre lo hacía en francés. El español era el idioma de las conversaciones cotidianas prácticas, descuidado completamente a nivel intelectual. Por tanto, en el momento en que Ocampo empezó su

---

<sup>23</sup> Véase III. 2.3.2

<sup>24</sup> Véase José Ortega y Gasset y Roger Caillois (Greenberg 1986: 79-83)

carrera literaria fue de lo más natural para ella escribir en francés. Sin embargo, escribir en una lengua diferente de la del país en donde estaba viviendo provocó algunos problemas.

En primer lugar, a causa de su preferencia por escribir en francés, Ocampo fue acusada de ser arrogante, esnob y extranjerizante por muchos de sus conciudadanos.

Escribir en una lengua distinta a la lengua común de su país también provocó una “falta de correspondencia entre el sentido de lo que quiere decir y el código que emplea” o sea, Ocampo “quiere tratar temas americanos pero lo hace sobre todo en francés” (Arambel Guiñazú 1989: 125). De esta manera, el francés creó una distancia entre ella y su público lector argentino.

Cuando Ocampo quería publicar en Argentina, otros tenían que **traducir** sus obras. Queda implícito que ésta era una situación en la cual ella no se sentía cómoda:

Para publicar algo en mi país, necesitaba hacerme traducir y las traducciones me chocaban y disgustaban. No me reconocía en ellas. Eran espejos cóncavos o convexos. Y no podía escapar a este proceso, puesto que deseaba principalmente dirigirme a mis compatriotas, es decir, a los lectores con quienes tenía comunidad de problemas, de circunstancias materiales, de matices sentimentales, de afinidades telúricas. La dualidad de idiomas se levantó de pronto ante mí, contra mí, amenazante. Como algunos cuerpos, yo cristalizaba, según las circunstancias (léase el idioma), en dos figuras geométricas diferentes. [...] Me resigné pues a transformarme en una especie de rana en materia de idiomas; adopté costumbres de anfibio, pasando constantemente de un elemento a otro. Los del oficio saben qué desastroso es este régimen para los escritores o aspirantes a ese título: era el caso mío. Cualquier intento de escribir en español era un escribir de zurda a quien se le obliga a usar la derecha. (T I: 242-245)

A Ocampo no le gustaban las traducciones de sus obras pero tampoco consiguió escribir con tanta fluidez en español como en francés. Por lo tanto, decidió pasar a un procedimiento complicado: aprender a traducirse a sí misma. De este modo, su *Autobiografía* fue escrita primero en francés y después fue traducida al español por ella misma.

## 2.2 Alteridad de autoridad

### 2.2.1 El texto ajeno

Hemos demostrado que varios hechos y situaciones llevaron al complejo femenino de carencia de autoridad literaria. Constatamos que esta falta de seguridad en sí misma tiene consecuencias en la escritura de Ocampo. Para su propia escritura, busca constantemente **apoyo** en el texto ajeno “en el cual puede sentar su autoridad”. De este modo, “el ‘yo’ adquiere fuerza autorizándose siempre en el ‘otro’ que con su prestigio le otorga voz” (Arambel Guiñazú 1989: 117).

El texto ajeno se presenta bajo diferentes formas: en la genealogía extensa, en las citas de otros autores, en las cartas ajenas y propias, en las identificaciones con personajes literarios y finalmente en las expresiones en idiomas extranjeros. A partir de los modelos elegidos, Ocampo se propone formar su ‘yo’. Sin embargo, la intertextualidad omnipresente en sus textos “tiene como efecto debilitar su postura de autora acercándola a la de **co-autora**” (Arambel Guiñazú 1989: 190). Así podríamos plantear que “el yo-autor deja de ser origen del texto” y que el yo deriva de “construcciones verbales provenientes de textos ajenos”. Por lo tanto, nos tenemos que ver con un yo plural, “espejo deformante de otros yos” (Arambel Guiñazú 1989: 83).

No obstante, Arambel Guiñazú insiste en que a pesar de la mediación constante en el texto, Ocampo logra adoptar un estilo particular y propio:

Ese texto con sus muchas ambigüedades se presenta abierto, penetrable y ya penetrado por sus numerosas citas, por las cartas ajenas, por las frases en lenguas extranjeras, es decir, se presenta como texto adulterado. Pero al mismo tiempo indica la lucidez de la voz autorial, de ese yo eminentemente lector que muestra la pluralidad de su yo, intermediario entre todos aquellos lenguajes que le han creado un cuerpo. Es justamente por la insistencia en esta ambigüedad que el yo adquiere toda su fuerza y se crea un cuerpo propio. (Arambel Guiñazú 1989: 190-191)

A continuación investigaremos las distintas formas de intertextualidad a las que Ocampo recurre en su *Autobiografía*.

## 2.2.2 Genealogía

En el primer capítulo del primer tomo de su *Autobiografía*, Ocampo cuenta la historia de sus antepasados: primero de 'los Ocampo', luego de 'los Aguirre' y finalmente de 'la mezcla'. Esta historia forma parte de la **memoria colectiva** de la familia. Se trata de 'recuerdos ajenos', de momentos que el yo no ha vivido y de personajes que no ha conocido. El yo se acuerda de lo que sabe, de lo que otros le han contado, y pretende que esos recuerdos son suyos (Arriaga Flórez 2001: 34). Para aumentar la credibilidad de su historia genealógica, Ocampo recurre a una infinidad de nombres y apellidos, lugares y fechas:

Don Manuel Casimiro de Aguirre, bautizado en Donamaría en 1744, mi tatarabuelo, fue el fundador de la rama argentina de la familia. Por ser en aquella época Regidor y Alférez real en Buenos Aires, le tocó proclamar y jurar al Rey Carlos IV. [...] Su mujer, María Josefa de Lajarrota (la de las cabezas de moros tronchadas) era hija de Domingo José Alonso (descendiente de españoles empadronados como hijodalgo) y de María Josefa de la Quintana. (A I: 37)

Por la misma razón, incluye fotografías de sus antepasados y dos cartas que comprueban su descendencia de conquistadores e india y sus orígenes parcialmente irlandeses (A I: 143-146).

Sin embargo, como no hay experiencia directa, el pacto referencial está roto y "el narrador se comporta como un biógrafo que recoge la opinión de otros" (Arriaga Flórez 2001: 82).

Muchos autobiógrafos dedican la primera parte de su texto a su genealogía porque "esas memorias le dan al yo un lugar preciso en la sociedad" (Arambel Guiñazú 1989: 236). La genealogía por lo tanto ayuda al personaje en su búsqueda de identidad, lo mismo que "adjudica mayor **autoridad** a su narración ya que la gran historia comunitaria autoriza la historia personal de su personaje" (Arambel Guiñazú 1989: 36-37). Ocampo proclama por un lado que descende de conquistadores españoles, de hombres heroicos que han formado el país. Por otro lado, uno de sus antecesores sería Agueda, una india guaraní. De este modo Ocampo intenta probar "las profundas raíces argentinas y americanas de su familia" (AI: 143). Además, los conquistadores dan un valor más grande a su propio personaje mientras que la india la anima en su misión de escritora femenina<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Véase III. 2.3.1

### 2.2.3 Cita

Aparte de la memoria colectiva familiar, Ocampo se sirve en su *Autobiografía* de una 'memoria universal' de la cual forma parte toda la tradición literaria (Arambel Guiñazú 1989: 236). Veremos que hay varias motivaciones por las citas abundantes en su texto.

#### 2.2.3.1 Nombrar mejor

Ocampo sabe que otro ha escrito antes sobre lo que ella piensa y siente y porque cree que ese otro lo ha hecho mejor que ella podría hacerlo, opina que es válido referirse a esas fuentes. Concordamos con Beatriz Sarlo en que en Ocampo la cita es "una inclusión positiva; no lo usa para polemizar sino para nombrar mejor" (Sarlo 1998: 128)<sup>26</sup>.

La mayoría de las citas son versos de un poema o reflexiones filosóficas que sirven para 'acompañar' sus propias palabras. De esta manera cita a Baudelaire al inicio de su relato de infancia donde narra su primer enamoramiento:

Mais le vert Paradis des amours enfantines,  
L'innocent Paradis plein des amours furtifs,  
Est-il déjà plus loin que l'Inde et que la Chine.  
(A I: 123)

Algunos versos reaparecen varias veces en la *Autobiografía*, como un verso del *Soneto X* de Shakespeare:

Make thee another self, for love of me,  
That beauty still may live...  
(A II: 62, 64- A III: 20, 32)

Ocampo recurre a este verso cada vez que habla de "la necesidad de inmortalizar a quien queremos de amor carnal" (A II: 62).

Alguna vez integra partes de un poema en su propio texto:

El y yo sabíamos, como lo dijo Eliot, que

*...time is always time  
And place is always and only place  
And what is actual only for one time*

---

<sup>26</sup> En más de cien citas en los tres tomos de la *Autobiografía* hemos encontrado solo tres casos en que Ocampo disiente de los autores que cita. Se trata de una valorización negativa de la mujer por parte de André Gide (A I: 262), de la creencia de Ravel de que "la mentira es la facultad artista por excelencia" (A III: 140) y de algunas citas de la obra de Drieu la Rochelle "del que aborrecía buen número de ideas" (A III: 74).

*And only for one place...*

Lo sabíamos 'en teoría'. Pero para llegar a regocijarnos

*...that things are as they are*

nos quedaba largo trecho de sufrimiento que recorrer. Necesitábamos poner en orden

*These matters that with myself I too much discuss*

*Too much explain*

*Because I do not hope to turn again...*

Ambos teníamos gran necesidad de aprender a pedirle a un Dios lo que Eliot le pide al suyo:

*Teach us to care and not to care...*

(A II: 97-98)

Ocampo sin duda quiere demostrar su conocimiento profundo de la literatura e inscribir así su identidad personal en una identidad cultural y colectiva (Arriaga Flórez 2001: 93). Sin embargo, notamos que de este modo cede una parte de su voz autorial, que se divide y se multiplica.

Aparte de citar a otros escritores, Ocampo también se refiere a sus propios textos escritos anteriormente, como una contestación al epílogo de Ortega y Gasset de *Francesca a Beatrice* (A II: 64), *Francesca a Beatrice* mismo (A II: 77) y algunas notas que había tomado cuando tenía 12 años (A II: 126).

### **2.2.3.2 Defender**

En algunas ocasiones, Ocampo recurre a la citación para defender sus propios puntos de vista e ideas. Por ejemplo, menciona que en su adolescencia se ha apasionado por unos libros que en realidad no merecían tal entusiasmo y se compara con T. E. Lawrence y Ricardo Güiraldes, que han vivido algo similar (A I: 182-183).

Ocampo siempre se ha mostrado muy indignada por la situación de la mujer en Argentina. También en su *Autobiografía* pugna en defensa de un trato igual entre hombres y mujeres. Para reforzar su postura invoca las palabras de otros como Leopoldo Lugones en "La cuestión feminista" (A I: 243), John Stuart Mill en *The Subjection of Women* (A I: 244) y el presidente argentino Domingo Faustino Sarmiento (A I: 261).

En el cuarto tomo de la *Autobiografía*, Ocampo cuenta de la relación extramarital que mantuvo con Julián Martínez durante una década. Veremos más tarde que Ocampo intenta

justificar la ilegitimidad de esta relación por medio de identificaciones literarias entre ella y algunos personajes literarios<sup>27</sup>. Pero también busca la justificación en las palabras de Jung:

Sin embargo, todos estamos o tendríamos que estar profundamente conscientes del hecho de que el secreto de la atracción sexual no es barato ni fácil, pero es uno de los demonios que ninguna educación científica ha denominado hasta ahora.  
(Jung en *Civilization en transition*, A II: 15)

También recurre al libro *De l'amour* en donde Stendhal hace la distinción entre amor pasión (lo que siente Ocampo), amor gusto, amor físico y amor vanidad (A II: 15).

### 2.2.3.3 Transformar

Citar a alguien, siempre implica una interpretación de las palabras del otro:

No tenemos sólo la transcripción de la palabra ajena, sino una interpretación que es, a su vez, una reinterpretación. [...] En el caso de la citación literaria, la estructura dialógica consiste en el hecho de que las palabras son idénticas y al mismo tiempo diferentes, a través de la mediación, la apropiación por parte de un sujeto diferente. Este sujeto identifica las palabras como ajenas (entre comillas) pero al mismo tiempo las siente como propias, reflejando la propia conciencia en ellas. (Arriaga Flórez 2001: 94)

El solo hecho de usar la cita en otro contexto, cambia su significado. Ocampo, por ejemplo, se refiere dos veces a una frase de Ruskin: "Abraza tan fuerte todo lo que ama, que lo rompe si es hueco". Mientras que Ruskin había escrito esta frase a propósito del arte, Ocampo la cita una vez para describir el amor pasión (A II: 80) y otra para justificar su culto al héroe (A II: 128).

De la misma manera, en una reflexión sobre la autobiografía, Ocampo remite a las palabras de Jovet y las usa a su propio fin: "¿No podría decirse de los biógrafos lo que Jovet dice de los actores?" (A III: 141).

Ocampo incluso no duda en transformar una cita para que corresponda mejor con su propia situación. De este modo invoca la devise de María Estuardo pero la usa al revés: "En mi comienzo está mi fin" (A I: 61).

Ocurre lo mismo con un verso de Baudelaire en que sustituye los adjetivos:

Je pense aux matelots oubliés dans une île,  
Aux naïfs, aux confiants, à bien d'autres encore...  
(A III: 160)

---

<sup>27</sup> Véase III. 2.2.5.3



En este verso de “Le Cygne”, Ocampo ha cambiado ‘captifs’ por ‘naïfs’ y ‘vaincus’ por ‘confiants’, adjetivos más apropiados en su propia narración.

#### 2.2.3.4 Explicar

Ocampo no sólo cita para apoyar sus propios sentimientos y pensamientos sino también para describir otras personas y explicar la relación que tenía con ellas. Hemos encontrado dos casos de este tipo de citación en la *Autobiografía*. El primero concierne a la relación tumultuosa con el escritor báltico Hermann Keyserling:

Para tratar de explicarme lo que sobrevino entre Keyserling y yo desde nuestro encuentro (o choque) en Versailles, debo recurrir continuamente al *Diario de Viaje*. (A III: 21)

Ocampo se remite al *Diario de Viaje* para demostrar que Keyserling no vivía ni actuaba en absoluto de acuerdo con sus propias teorías<sup>28</sup>.

Luego ocurre casi lo mismo con Pierre Drieu la Rochelle, aunque esta vez Ocampo no cita de su obra para aclarar la relación entre ellos, sino para describir y explicar a la persona ‘Drieu la Rochelle’ misma. Se trata tanto de una descripción física<sup>29</sup> como de sus ideas<sup>30</sup>. Cita de *Etat Civil* (1921), *Mesure de la France* (1924) y *Génève ou Moscou* (1928) entre otros y provee estas citas de sus propios comentarios e interpretaciones.

#### 2.2.3.5 Invitar

Es posible también analizar las citas en relación con el interlocutor:

La cita es un tipo de escritura ligada “al universo mental del que escribe”, y nos acerca a la compleja identidad de la autora-creadora, que prefiere que sean otros los que hablen en su lugar; pero, al mismo tiempo, las citas [...] implican directamente también al interlocutor. La cita es una iniciativa en la que el ‘yo’ invita al ‘tú’ a compartir las propias lecturas, creando de esta forma un espacio de intimidad. (Arriaga Flórez 2001: 95)

---

<sup>28</sup> El desencuentro entre los dos y la visita a Argentina llevaron Keyserling a publicar el libro *Meditaciones Sudamericanas* (1932). En este libro Keyserling formuló su interpretación de la psicología del continente entero, lo que desafortunadamente acabó en generalizaciones y errores. Ocampo publicó una contestación en 1952: *El viajero y una de sus sombras: Keyserling en mis memorias* (Meyer 1979: 79).

<sup>29</sup> Véase Ocampo: “Se había descrito a sí mismo en *Etat Civil* (que yo no había leído todavía): “..., alto, rubio, ojos azules, piel blanca. Era de la raza nórdica, dueña del mundo (!!!). Yo era justo, duro con quien gustaba de argucias. Ingenuo, pleno de un egoísmo generoso. [...]” (A III: 59).

<sup>30</sup> Véase A III: 62-65, 74-75

De este modo podríamos plantear que la *Autobiografía* funciona “como una guía general de lecturas” (Arambel Guiñazú 1989: 134) en que Ocampo remite a los autores que le fascinan y cuyas obras admire. Al mencionarlos en su propio texto, quiere incitar al lector a leer sus obras también. En la *Autobiografía* se trata tanto de escritores antiguos como Dante y Shakespeare, como de escritores contemporáneos tales como Virginia Woolf, Proust, T.E. Lawrence, Ortega y Gasset, Tagore y Gandhi.

## 2.2.4 Carta

### 2.2.4.1 La carta como expresión liberatoria

Ocampo ha sentido la necesidad y el placer de escribir cartas durante toda su vida. Desde pequeña escribía cartas a sus familiares, aunque vivían en la misma casa. Sigue teniendo esta costumbre como adulta con amigos que se quedaron un período en su casa, como por ejemplo Gabriela Mistral (T II: 195). A Ocampo le resultó más fácil escribir que conversar, seguramente también porque “las cartas se convierten en algo privilegiado para expresar lo que quizá no se atrevería a manifestar personalmente” (Viñuela 2004: 109).

En su infancia descubrió la carta como un medio de **protesta**. Después de que su profesora inglesa Miss Ellis se había quejado de ella a sus padres, Ocampo escribió una protesta a estos últimos “acusando a Miss Ellis de ser cobarde por ‘contarles’ cosas”. Luego extendía esta cobardía a todos los ingleses puesto que “querían aplastar a los pobres Boers” (en África). Ocampo proclama que en este momento descubrió que “escribir era un alivio” y ve en este acto “el comienzo de mi carrera literaria” (A I: 93). Una vez adulta, sigue escribiendo cartas de protesta aunque ahora las acusaciones no son más dirigidas a destinatarios directos. Estas cartas se publicaron en periódicos o en su revista *Sur*. Alguna vez las recogió en sus *Testimonios* como la “Carta a París” y la “Carta a Francia” en que pronunció su indignación y su compasión con los habitantes de este país durante la guerra (T 2: 493-499).

Aparte de las cartas de protesta, solía tener la costumbre de escribir cartas con motivo de la muerte de un amigo o de un escritor (o ambos), o sea como **homenaje** a ellos. Algunas de estas cartas las publicó en sus *Testimonios*, como la “Carta a Federico García Lorca” (segunda serie) y la “Carta a Ricardo Güiraldes” (quinta serie).

En la *Autobiografía*, Ocampo incluye solamente **cartas personales**. Investigaremos sus motivos para usar esas cartas en su propio texto.

### 2.2.4.2 Deseo de autenticidad

Ocampo quiere que su *Autobiografía* sea verídica y opina que las cartas le ayudarán a “no inventar, suponer o desfigurar” (Viñuela 2004: 112).

Por un lado, usa las cartas para no hacer ella misma suposiciones o interpretaciones de los hechos. Por eso, en el momento que quiere narrar su historia, busca y relea las cartas como ayuda de memoria:

Son documentos que le sirven para tocar tierra, para cerciorarse de que esos sentimientos que percibe como precisos, responden a la realidad vivencial del pasado. (Busquets 1992: 122)

Por otro lado, incluye esas cartas para probar al lector que cuenta la verdad. Podríamos plantear por consiguiente que para Ocampo su propia autoridad de narradora no es suficiente sino que necesita el apoyo y la afirmación del otro. En el primer tomo de la *Autobiografía* por ejemplo, cuenta ampliamente de su descendencia genealógica. En el apéndice a este tomo incluye dos cartas dirigidas a ella que tendrían que probar su descendencia de conquistadores, india e irlandesa (A I: 143-146). Asimismo, el apéndice al segundo tomo contiene cartas dirigidas a familiares fallecidos por parte de gente ilustre de esa época, como por ejemplo de Sarmiento (A I: 273-297).

### 2.2.4.3 Autocomprensión

Al hacer su autorretrato, las cartas le sirven también como puntos de apoyo para entenderse mejor a sí misma, puesto que “rescata[n] la persona—el yo—y su expresión en los diferentes momentos de la vida” (Viñuela 2004: 106):

Las cartas para Victoria Ocampo no sólo son un elenco valioso que legará a la posteridad, sino también el reflejo de la evolución de su propia vida. Podrá comprobar, con el correr de los años la evolución afectiva, de pensamiento, de intereses, de madurez, reflejada en sus escritos íntimos. [...] Están ahí, porque ha sabido conservarlas, como TESTIGOS de su personalidad y de su evolución a través del tiempo y del tiempo en que le tocó vivir. (Viñuela 2004: 112)

Ocampo recurre a sus propias cartas, escritas en diferentes épocas, para saber cómo se sentía en esos momentos. Por eso, incluye una gran parte de su correspondencia con Delfina Bunge en su *Autobiografía*. En esas cartas, escritas entre 1906 y 1912, la joven Ocampo cuenta cómo conoció a su futuro marido, le confía sus dudas en casarle, se queja de la situación miserable de la mujer y habla de su vocación para el teatro y de su pasión para la literatura (A I: 197-239).

Ocampo hace hincapié en que la correspondencia con una persona muestra sólo un aspecto de sí misma:

[...] estas cartas que se dirigen a una persona están escritas para esa persona, y allí aparece sólo una faz de mí misma. Con amigos (Carlos Reyles) y con distintas amigas, aparecía también otra V. O. Por lo tanto, las cartas a Delfina, aunque absolutamente sinceras, son todas “di colore oscuro”. Y nunca o casi nunca asoma en ellas (cierto es que yo elegí los fragmentos que me parecieron más característicos de esa correspondencia copiosísima) la muchacha alegre, amiga de reír y de reír de tonterías, que fui. (A I: 243)

Por esta razón agrega en la *Autobiografía* su correspondencia con varias personas para que el lector no tuviera una imagen torcida de su personalidad y para que supiera que “además del ‘yo’ que le escribía cartas a Delfina, existían otros” (A I: 245).

En su búsqueda de sus diferentes yos del pasado no apela solamente a sus propias cartas, sino también a las cartas que otros han dirigido a ella. En éstas encuentra descripciones e indicaciones para comprender mejor a sí misma, por lo tanto “they serve as a mirror in which she views herself and projects her portrait to the reader” (Martin 1990: 168).

Arriaga Flórez observa que hay una razón más para incluir estas cartas ajenas:

Las voces ajenas intervienen porque, dada la identificación entre autora / escritora / protagonista, resultaría demasiado inmodesto colocar los elogios en la voz del yo. Por otra parte chocaría con la caracterización del ‘yo humilde’ y con los presupuestos de la confesión, de los que nuestras autoras parten. Sus textos, más que decir la verdad, tienen que ser creíbles y por lo tanto, coherentes con una cierta presentación del yo. (Arriaga Flórez 2001: 100)

Importa por lo tanto para el autobiógrafo encontrar un equilibrio entre la veracidad y la modestia. El autobiógrafo quiere dar un autorretrato realista pero elogiar a sí mismo le resulta contrario al ‘yo humilde’, usual de las autobiografías. Por esta razón pone las palabras de alabanza en las voces de otros. En la *Autobiografía* de Ocampo por ejemplo, son las cartas ajenas las que revelan la atracción física de Ocampo y su fuerza como musa inspiradora.

Asimismo, las cartas “le permiten contemplar el pasado desde el doble punto de vista de *entonces* y de la distancia temporal y espacial del *ahora*” (Busquets 1992: 122). El ‘entonces’ es representado por las cartas mismas que “retratan las reacciones vivas ante personas y situaciones” (Viñuela 2004: 108). Desde la perspectiva de los años, que trae una visión de unidad, se ve capaz de reflexionar sobre ellas y comentarlas. La primera parte de la correspondencia de Ocampo con Hermann Keyserling por ejemplo, revela claramente su entusiasmo descomunal por el escritor y su obra. Al conocer a Keyserling después y sabiendo lo que pasó entre ellos, en el momento de releer estas cartas admite que “no es

sorprendente lo que el conde báltico se imaginó [...], que mi pasión por su obra abarcaría fácilmente la totalidad de su persona” (A II: 213).

#### **2.2.4.4 Enlazar culturas**

El propósito de escribir cartas es comunicar con alguien o sea construir lazos personales con otra persona. Victoria Ocampo vio en las cartas una manera de construir esos lazos con personas de otras culturas y se propuso de este modo “unir las Américas” y “acercar continentes” (Viñuela 2004: 106). Incluye en la *Autobiografía* la correspondencia con figuras de otras culturas como el indio Rabindranath Tagore (A II: 136-166), el suizo Ernest Ansermet (A II: 181-200), el báltico Hermann Keyserling (A II: 219-233, A III: 37-55, 152-171), el francés Pierre Drieu la Rochelle (A III: 93-123), el soviético Sergei Eisenstein (A III: 196-199) y el norteamericano Waldo Frank (A III: 207-237). Con ellos, Ocampo discutía sobre literatura (Ansermet), otros escritores (Keyserling, Drieu la Rochelle), música (Ansermet), las propias obras de sus interlocutores (Tagore, Keyserling, Drieu la Rochelle, Frank), el cine (Eisenstein) y su propia revista literaria (Tagore y sobre todo Frank).

### **2.2.5 Identificación literaria**

#### **2.2.5.1 Lectura**

##### **2.2.5.1.1 Autoconocimiento**

Desde niña la lectura para Ocampo ha sido un acto de identificación. Lee para reconocerse a sí misma en los personajes literarios. Hasta se olvida de las fronteras entre realidad y ficción y “penetra en el ámbito de ésta última convirtiéndose en un personaje más que comparte la acción leída” (Arambel Guiñazú 1989: 87). Constatamos que esto ocurrió cuando Ocampo lee *David Copperfield* de Charles Dickens y *Le Capitaine Hatteras* de Jules Verne en su infancia. En primer lugar expresa su deseo de formar parte de la narración:

Y así como me hubiera gustado convertirme en el perro del capitán Hatteras para seguirlo (hasta soñé con imitarlo y ser exploradora del polo Sur), deseaba ser *little* Emily, es decir el perro, casi, de Steerforth. (A I: 138)

Luego entra en la narración e incluso sustituye al protagonista:

Me parecía que yo caminaba con David sobre la arena; me parecía que yo era David sobre la playa... (A I: 139)

Ocampo se identifica tanto con David como con Steerforth. Al final explica por qué se identifica tanto con este último:

Al llorar la muerte de Steerforth, al llorar la muerte de su belleza, su insolencia, su gracia, su violencia [...], todo lo que me atraía en él por una semejanza y una desemejanza igualmente vertiginosa, lloraba también por mí misma. Por mi infancia que se alejaba de mí, puesto que empezaba a verla. Por mi infancia que no soltaba del todo, pero que se resistía en vano a la triunfante adolescencia, como la postura habitual de Steerforth se resistía en vano, con su apariencia de vida, a la muerte. (A I: 139)

Ocampo establece un paralelo entre su propia vida y la vida ficticia de Steerforth puesto que ve en la resistencia a su muerte una similitud con su propia resistencia al crecer, al despedirse de su infancia.

El libro por lo tanto funciona como un espejo que ayuda al autoconocimiento puesto que “en cada libro podrá VER alguna faceta de su yo, como auténticas y diversísimas fuentes de Narciso” (Viñuela 2004: 91). Esta manera de leer es típica de la adolescencia, la época en que el adolescente está en busca de su identidad propia:

For the youngster who seeks it out, reading is a form of self-expression, albeit a vicarious one. Certain characters awaken his sympathy and he or she identifies with them. According to Norman Kiel in *The Universal Experience of Adolescence*, “Characters in books may serve as useful objects for identification and imitation in terms of incorporating certain qualities into the adolescent’s ideal self. [...] Through reading he may bring his own feelings to the surface, enabling him to recognize and identify himself in what he has read and thereby helping to bring about the reintegrated personality and self-actuation he is seeking.” (Meyer 1979: 26)

Victoria Ocampo como adolescente no constituía ninguna excepción en este proceso de identificación por medio de la lectura, al contrario, buscaba constantemente similitudes en los libros que leía de modo que podía comprender mejor a sí misma y a su situación. En su *Autobiografía*, cuenta que se reconocía mucho en el protagonista (el hijo de Napoleón) de la pieza de teatro *L’Aiglon* de Rostand:

¿Por qué me reconocí en el protagonista? Puede parecer descabellado. El problema del hijo de Napoleón no era el mío. Pero ese muchacho, enfermo de los pulmones (la tisis galopante me parecía una enfermedad prestigiosa), era un preso en Schoenbrunn como yo en casa de mis padres: era un *pas-prisonner-mais*. No podía salir a caballo sin sentir “*le doux honneur d’une invisible escorte*”; no podía recibir cartas sin temor de que las abrieran; no podía leer sino los libros que le daban...

*Puis quelqu’un me passa des livres clandestins...  
Le soir, dans ma chambre, je lisais, j’étais ivre!  
Et puis, quand j’avais lu, pour cacher le délit,  
Je lançais le volume ait haut dit ciel de lit.*

Mi cama no tenía dosel, pero tenía colchón. El procedimiento era el mismo. Además teníamos un afán común de hacer grandes cosas (distintas), de llegar a la gloria por no sabía que hechos valerosos (no todos los actos valerosos se cumplen en campos de batallas, pensaba yo). (A I: 184)

El paralelo entre Ocampo y el hijo de Napoleón se encontraba en el hecho de que aunque crecieron en un mundo lujoso materialmente, se sintieron encerrados, como un pájaro en una jaula dorada. La lectura, escondida y prohibida, formaba el único medio de liberación. Además, los dos tienen la ambición de ‘hacer grandes cosas’ pero se ven contrariados, el hijo de Napoleón por ‘Son Excellence’ que Ocampo identifica con sus padres:

*Son Excellence* era mi padre. Hacía de Metternich sin sospecharlo. *Son Excellence* eran los miembros de mi familia que se oponían a que siguiera mi vocación y me dedicara al teatro. (A I: 185)

Ocampo vio la pieza de teatro en Argentina con una mujer, Marguerite Moreno, en el papel de protagonista:

El caso Rostand, por el incendio que provocó, fue típico de mis pasiones de adolescente. La compañía de Cocquelin dio *L'Aiglon*, con Marguerite Moreno en el papel del duque de Reichstadt. Enseguida me reconocí en el protagonista y enseguida pensé que nadie podía decir los versos, pronunciar las palabras como Marguerite Moreno. Y que nadie tenía su voz. (A I: 184)

Ocampo por lo tanto hace una identificación doble. Por un lado se lee a sí misma en el personaje que “rechazando el papel que otros le imponen, hace de la lectura un acto de rebelión”. Por otro lado se identifica con la “mujer que representa a un varón”, con Marguerite Moreno que simboliza su sueño: ser una actriz profesional (Molloy 1996: 84-85).

Ocampo se reconoció en el hijo de Napoleón pero se fijó que con todo, la situación era distinta ya que era un hombre. Por eso estaba tan entusiasta cuando leyó *Corinne* de Mme. de Staël. Esta vez podía identificarse más con la protagonista. Hasta las fronteras entre ficción y realidad se volvían borrosas:

Más que nunca he tenido la impresión de *vivir* lo que leo. Era *Corinne*...yo era Madame de Staël rebelada, defendiendo los derechos de la mujer. Pero esos libros me hacen positivamente mal. Tengo el deseo de conocer Italia, de vivir allí, de releer *Corinne* allí (¿al claro de luna en el Coliseo?). Es para reír lo que digo, pero el resto, en *verdad*, es para llorar. Ahora que la nieve ha cubierto nuevamente el volcán, sonrío recordando la desesperación que tenía viendo a Oswald olvidar a *Corinne* por la pequeña americana... no, inglesa quiero decir. Hubiera querido apuñarlo en el acto. Pero después comprendí que yo estaba tan enamorada de él como *Corinne*. Es idiota tomar tan a pecho lo que leemos pero... ¡qué quiere usted! Estoy hecho así. Y curiosamente hecha, por cierto. (Ocampo en una carta de 1907 a Carlos Reyles, A II: 127-128)

Para Ocampo, la lectura “constituye una labor personal, íntima”. Por lo tanto, “la ficción deja de ser ficción para convertirse en parte de la vida del lector y éste, entra en ella como personaje activo” (Arambel Guiñazú 1989: 124).

Ocampo no sólo hace identificaciones entre sí misma y la protagonista sino también entre la protagonista y su escritora puesto que dice que ella “era Corinne” pero también “era Madame de Staël rebelada”. Como en el caso de *L’Aiglon* y Marguerite Moreno, Ocampo hace una identificación doble, una con el mundo de la ficción (Corinne) y otra con el mundo real (Mme. de Staël)<sup>31</sup>.

Aunque más en su adolescencia, Ocampo aplicó esta manera de leer prácticamente durante toda su vida. En su *Autobiografía* por ejemplo, comenta su lectura de la obra de Keyserling:

No veía en esos libros más que lo que tenía necesidad de encontrar en ellos. No leía a Keyserling, *me* leía en esos libros. (A II: 206)

### 2.2.5.1.2 Recordar

Los libros también pueden actuar como despertadores en la red de los recuerdos personales (Viñuela 2004: 232). En este caso, la identificación con el personaje literario no ocurre con la Ocampo lectora del presente sino con la Ocampo del pasado.

Uno de los primeros recuerdos de Ocampo trata del horror que sentía cuando vio un hombre castigando un caballo a latigazos (A I: 69). Más tarde al leer el *Don Quijote* se acuerda de esta escena:

La historia del caballo se reavivó en mí cuando hojeando el *Don Quijote* ilustrado por Gustave Doré me encontré con Juan Haldudo. El caballero, montado en Rocinante, vio—escribe Cervantes—“atada una yegua a una encina, y atado en otra un muchacho, desnudo de medio cuerpo arriba, hasta de edad de quince años, que era el que las voces daba, y no sin causa, porque le estaba dando con una pretina muchos azotes un labrador de buena talla...”  
Con la rapidez de un perfume, esta escena me transportó al baldío, cerca de Palermo, y a lo que ocurrió después. (A I: 62)

Aunque en Cervantes es un muchacho y no un caballo que fue castigado, le basta a Ocampo para acordarse de la escena espantosa de su infancia.

Por la misma razón, Ocampo proclama que le resulta muy difícil leer a Proust. Algunas escenas de *À la recherche du temps perdu* le recuerdan demasiado su propia infancia:

En esa época (1924-1925) yo no conseguía leer a Proust a sangre fría. Sus análisis me desollaban. Renunciaba pronto a la lectura. Lo que nos mostraba de su infancia en Combray, de los tormentos de Swann, se parecía demasiado a mi propia infancia y a mi forma de sentir para que no me ardieran como una quemadura. [...] No escuchemos lo que cuenta Proust de su infancia, de sus celos y hasta del efecto que le produce la música: me hará retroceder hacia lo penosamente no superado, y descubriré nuevos motivos de desesperación. No escuchemos.

---

<sup>31</sup> Para el paralelo (y la diferencia) que Ocampo establece entre ella misma y Mme. de Staël, véase A I: 263.



Siento demasiado como él. Y esta semejanza en el sentir me impide a leerlo a sangre fría. (A II: 188-189)

Para Ocampo, la infancia de Swann se parece mucho a su propia infancia. Como se trata de recuerdos dolorosos, no se ve capaz de leer la obra de Proust.

### 2.2.5.2 Experiencia

Ocampo no sólo busca afinidades con su propia vida en la lectura, sino que también ocurre lo contrario: recurre al texto en el momento de las experiencias:

Lo vivido y lo leído forman un sistema de vasos comunicantes, se traducen recíprocamente. Uno llama sin esfuerzo al otro: la conexión es automática, “como las melodías pegadizas”. Si la corriente parece favorecer, a veces, una de las dos posibles direcciones, es porque el momento o las circunstancias sociales así lo exigen, lo que importa es que el contacto, la mezcla, y el refuerzo mutuo entre las dos—vida y literatura—con incesantes. (Molloy 1996: 90-91)

Hay una contaminación entre el ambiente de la ficción y el de la realidad. Ocampo entra en la narración como un personaje activo y de igual modo los personajes de ficción invaden la realidad. Ocampo cuenta en su *Autobiografía* que en su infancia topó con un hombre idéntico al Harry Drake de Jules Verne y otro sosia del Uriah Heep de Dickens (A I: 156).

Como señala Sylvia Molloy, “lo vivido va de la mano con lo leído: Ocampo piensa y siente ‘en literatura’” (Molloy 1996: 95). Hasta actúa como en la literatura, imita personajes o situaciones literarios, sea o no conscientemente. Por ejemplo, antes de ser amantes, Ocampo y Martínez se daban citas en una librería para verse sin hablarse como también se daban citas para leer las mismas obras a las mismas horas (A I: 30-31). Notamos que existen varios paralelos con Paolo y Francesca de la *Divina Comedia* de Dante, una de las obras favoritas de Ocampo. Como la pareja de Rímmini, Ocampo y Martínez (primo de su marido mientras que Paolo es hermano del marido de Francesca) se conocen en la lectura, que lleva a la relación y que por lo tanto está vinculada con lo prohibido.

Ocampo vuelve a *La Divina Comedia* para encontrar una explicación y una solución por su ‘drama personal’ o sea la situación de su relación extramarital:

En esa crisis me puse de nuevo, buscándole explicación a mi drama, a releer *La Divina Comedia* (of all books!) segura de que Dante, como gran conocedor de los pecados, es decir del sufrimiento de la condición humana, tendría oculto allí algún consuelo, alguna revelación, algún bálsamo. (A II: 76)

Dante seguramente podía reconfortarle ya que dice que “yo vivía Dante, no lo leía” y que “sentía que [algunos versos] estaban escritos para nombrarme” (A II: 78-79).

### **2.2.5.3 Acto autobiográfico**

#### **2.2.5.3.1 Proceso**

Puesto que Ocampo hace identificaciones con personajes literarios tanto en la lectura como en su vida, es evidente que lo hace también en el momento que escribe su *Autobiografía*. Quiere “explicar las características personales que definen al yo por medio de la literatura”. Por eso, “al igual que Don Quijote se deja influir por las lecturas formando y transformando la visión que tiene de ella misma” (Arambel Guiñazú 1989: 86). Como con las citas y las cartas, Ocampo recurre a sus lecturas en busca de apoyo y de autoridad.

Notamos que hay una paradoja en esta manera de escribir su autobiografía:

La narradora se propone contar una vida única y original; sin embargo se acerca a un ‘prototipo’ literario no muy preciso pero que la provee un ambiente de tragedia. Ocurre lo que René Girard llama mediación externa: el deseo propio se halla supeditado al de un tercero que se convierte en modelo; el efecto de tal procedimiento produce un total alejamiento del sentido de realidad. (Arambel Guiñazú 1989: 114)

Al escribir su *Autobiografía*, Ocampo se propone reflejar la realidad pero al insertar imágenes literarias en su propio texto justamente se aparta de esta realidad. Por ello, podemos concluir con Arambel Guiñazú que “sintiéndose incapaz de crear personajes de ficción y argumentos de fantasía, Ocampo logra crearlos de todas maneras y quizás a pesar suyo” (Arambel Guiñazú 1989: 113).

#### **2.2.5.3.2 El amor ilegítimo**

Aunque las referencias literarias están presentes a lo largo de toda la *Autobiografía*, la textura literaria es lo más obvia en el tercer volumen, *La rama de Salzburgo*. En este volumen, Ocampo interpreta su relación con ‘J.’ y lo hace en gran parte “through the lens of fiction” (Martin 1990: 164). Recorreremos cronológicamente las múltiples máscaras literarias que Ocampo usa al escribir esta parte de su *Autobiografía*.

Ocampo describe el encuentro con J. con el texto mediador *Tristán e Isolda* de Wagner. Hace hincapié en la importancia de la mirada en ese encuentro y afirma que la mirada también es uno de los grandes temas de la ópera. Por eso se compara con Isolda:

La mirada en que dos seres leen su amor recíproco no depende ya del tiempo, sino de un enigmático absoluto. El absoluto de un instante que contiene nuestra eternidad. La frontera del tiempo ha sido franqueada una vez por todas. Isolda lo sabe cuando dice a Tristán: “¿Tengo yo que vivir?” Siente que ya lo ha vivido todo.

“¿Tendré yo que seguir viviendo, después de esto?”, me preguntaba aquella noche. “¿Tendré yo que vivir en el tiempo después de haber conocido la eternidad?” (A II: 28)

Para Ocampo, la mirada procura que los dos puedan escapar de la situación en que se encuentran, hacia el mundo de ficción de Tristán e Isolda:

Estábamos en el comedor de una casa de familia ‘colonial’, de corte victoriano, con pesadas cortinas de terciopelo rojo, muebles de caoba macizos, mantel blanco, cubiertos de plata reluciente y comensales que no se enteraban de nuestra fuga. Porque lo nuestro fue fuga en la nave que bogaba, y boga siempre, en alta mar, hacia la península de Tristán. Nos habíamos evadido. Será ridículo o no, traer a colación la leyenda de la Edad Media. ¡Poco importa! Así fue. Este era el prelude. Tarde o temprano, y fatalmente, el telón se levantaría sobre la historia de un amor pasión. (A II: 27)

Una vez más, los límites entre ficción y realidad desaparecen puesto que dice que “la leyenda de la Edad Media estaba viva en mí” (A II: 34). Ocampo vuelve a la historia de Tristán e Isolda, cuando J. y ella se abrazaron por primera vez:

No teníamos sino un grito interior:

-Est-ce toi?

-Est-ce moi?

Grito de ópera (se burlaba mi espíritu crítico). Pero había sido el grito de Wagner y de Matilde Wesendonk, antes de ser el de Tristán e Isolda. (A II: 34)

Como en el caso con Mme. de Staël, Ocampo no sólo se identifica con Tristán e Isolda sino que también relaciona la pareja medieval con su compositor y su amante. Ficción y realidad se mezclan en un mundo, el mundo del texto (y como hemos señalado también de la vida) de Ocampo.

El marido de Ocampo se mostró un hombre muy celoso y antes de que Ocampo empezara la relación con J. ya le acusó de adulterio. Para ilustrar esta situación, Ocampo se refiere a *Peleas y Melisanda*, una obra originalmente escrita por Maeterlinck y transformada en ópera por Claude Debussy:

¡Qué escenas! Las de Golaud en el cuarto acto de *Pelléas*... “¿Una gran inocencia? La conozco, tu inocencia. Y conozco tus ojos. No trates de huir. Me seguirás de rodillas.” Si Dios existe y se mete en estas miserias (en ese caso mejor es que no exista), podría atestiguar que la violencia de M. era la de Golaud. Y yo había visto menos a mi Pelléas que la idénticamente inocente (e idénticamente culpable) Mélisande. (A II: 29)

Símbolo del ‘amor pasión’ entre Ocampo y J. es el amor de Paolo y Francesca de la *Divina Comedia* de Dante (A II: 32). Es el texto mediador más importante en *La rama de Salzburgo* y Francesca es “la figura que mantiene unidos ecos literarios, el modelo que

centra la representación y sirve de emblema al yo autobiográfico” (Molloy 1996: 91). Ocampo se identificó tanto con los amantes trágicos de Dante que sentía la necesidad de comentar la *Divina Comedia*, como “un intento de aproximarme a la puerta de salida *de mi drama personal*” (A II: 79)<sup>32</sup>.

Después de Isolda, Melisanda y Francesca, Ocampo remite una vez más a un símbolo de la mujer adúltera y del amor imposible y fatal en la literatura. Ahora se trata de Ana Karenina, según la novela del mismo título del escritor ruso Tolstoi:

En la primera carta que me escribió J. (cinco líneas) y que me vi obligada a romper, decía: “Mi vida está entre sus manos. Depende de usted que sea el más feliz o el más desgraciado del los hombres. No tengo nada más que ofrecerle”.

Era el acento de Vronski hablando con Ana Karenina. Y como Vronski, él había pensado, al verme en Roma con mi marido: “No. No lo quiere, no ha podido quererlo.” Yo no recordé en el momento esa novela ni reparé en ciertas similitudes con aquella historia de amor que había leído casi llorando, por momentos. Pero volviéndola a leer treinta años después, me pareció oír la voz de los amantes de Tolstoy en la de otros dos amantes: el J. de los *late thirties* y la V. de los *earl twenties*.

M. se parecía también a Alexis Alexandrovich, pensé, con sus sempiternos: “Ana, debo ponerla en guardia. Ya le he pedido que se conduzca de manera que las malas lenguas no puedan decir nada de usted”. Tenía un respeto degradante por las convenciones.

(A II: 39)

Como con las otras identificaciones, Ocampo no sólo se lee a sí misma en los personajes literarios sino que también cubre su amante bajo las máscaras literarias (aquí le relaciona con Vronski) y su marido (Alexis Alexandrovich).

Ocampo trata extensamente el mecanismo destructivo de los celos en su relación con J. Proclama que hay dos tipos diferentes de celos. Por una parte hay los celos que apuntan hacia el futuro, son los celos de J. que Ocampo relaciona con el Otelo de Shakespeare. Los celos de Ocampo por otra parte, apuntan hacia el pasado, se trata de los celos retrospectivos, examinados profundamente por Proust en *Á la recherche du temps perdu* :

Yo creía que cuando lo supiera todo me quedaría en paz, o que por lo menos me quemaría menos esa llama, pues sufría de unos celos retrospectivos a lo Proust (a quien no conocía; *Á la recherche du temps perdu* se publicó en 1914, en plena guerra, en plenos amores). (A II: 41)

Cabe señalar que Ocampo hace las identificaciones, a excepción de la referencia a Paolo y Francesca, en el momento del acto autobiográfico y no en el momento mismo de los acontecimientos. Como Ocampo afirma ella misma, en los momentos del pasado de los que habla, ni conocía los textos de Tolstoi y Proust por ejemplo.

---

<sup>32</sup> Véase *De Francesca a Beatrice* (1924).

### 2.2.5.3.3 Motivos

Varios motivos explican el uso frecuente de las imágenes literarias en *La rama de Salzburgo*. Ocampo intenta describir el amor pasión entre ella misma y J. Sin embargo, se trata de un sentimiento **irracional** que es difícil de explicar, por eso recurre a las parejas renombradas de la literatura que constituyen el símbolo del amor pasión: para que el lector entendiera mejor de qué habla.

Ocampo revela su adulterio y tiene miedo por la reacción crítica de la sociedad frente a su situación. Por eso, Arambel Guiñazú explica que “este enmascarar al ‘yo’ sirve también como medio de **defensa**”:

Asimilándose grandes ejemplos literarios trata de suspender el juicio moral suplantándolo por uno estético; disfrazando lo que la sociedad reprime, la narradora consigue hacerlo más aceptable. (Arambel Guiñazú 1989: 114)

Al compararse con esos personajes literarios, Ocampo espera que el lector tenga más comprensión. De igual modo, Sylvia Molloy propone que Ocampo “emplea con habilidad la literatura para asignar al yo la mejor parte, disimulando sucesos que podrían darle una imagen adversa, y desviando la lectura de la autobiografía de temas espinosos en potencia” (Molloy 1996: 96).

*La rama de Salzburgo* es el volumen más **dramático** de toda la *Autobiografía*, sin duda alguna, en gran parte gracias al juego de entrelazamiento entre ficción y realidad. De esta manera, Ocampo logra cumplir su deseo, aunque probablemente de manera inconsciente, de crear personajes ficticios. Arambel Guiñazú observa que al inscribir su propia historia en las grandes obras literarias, Ocampo crea un mito que ya no tiene que ver con el ámbito de lo real:

Como en las grandes obras dedicadas a tratarlo, el personaje, víctima de un amor a primera vista, experimente una gradación creciente en el desarrollo de su pasión. Necesita vencer una serie de obstáculos que a la vez que dificultan la realización de sus deseos, los estimulan. Su primera dificultad consiste en dar solución al conflicto que nace entre razón y sentimientos; más tarde las escenas de celos causadas por el marido se complican con la vigilancia a que es sometida, pero su tormento mayor consiste en mantener en secreto sus relaciones por temor de herir a sus padres. (Arambel Guiñazú 1989: 112)

El sufrimiento que ha tenido que aguantar le convierte en un personaje trágico pero la superación de todas estas dificultades finalmente le confiere heroísmo (Arambel Guiñazú 1989: 112).

## 2.2.6 Idioma extranjero

Como queda señalado, Ocampo escribió su *Autobiografía* primero en francés y se tradujo luego a sí misma al español. Desde luego, esta duplicación tiene consecuencias para su estilo: en su texto quedan muchas palabras, expresiones y partes de conversaciones en francés. Aunque mucho menos, recurre también de vez en cuando al inglés, la otra lengua aprendida desde su infancia y que hablaba con fluidez.

Observamos que en los primeros recuerdos de su infancia (y en todo el relato de su infancia por extensión) usa más palabras francesas que en el resto de su *Autobiografía*:

Me compran una *toupie* (trompo) y un latiguito para darle latigazos y hacerla girar. Subo a los caballos de la calesita y si consigo ensartar con una especie de *brochette* que me dan, un anillo que cuelga, y arrancarlo, al pasar, gano un *sucre d'orge*. Es difícil. Si arranco el anillo, me parece que me voy a caer del caballo. Qué ganas de ser fuerte y hábil. Y dar vuelta arrancando cada vez un anillo.  
Me paro a mirar las tienditas de los Champs Elysées, donde cuelgan los *cerceaux*. Están metidas entre los árboles, cerca del *Guignol*. (A I: 75)

Como la lengua en que Ocampo creció era el francés y este recuerdo además ocurre en París, le resulta más natural escribir las palabras de las cuales tenía costumbre de pronunciarlas en francés, en el mismo idioma.

En general, cuando Ocampo usa palabras en lenguas otras que el español es porque cree que son palabras intraducibles (o difíciles de traducir) o porque transmiten mejor lo que quiere decir. Se trata por ejemplo de palabras como 'chaperon' (A I: 188) y 'basbleuisme' (A I: 248), de expresiones fijas como 'à contre coeur' (A I: 126), 'tête à tête' (A I: 189), 'joie de vivre' (A I: 197) y 'gentleman's agreement' (A II: 49) y de locuciones como 'noblesse oblige' (A I: 153), 'je broie du noir' (A I: 238) y 'to agree to differ' (A II: 49).

Señalamos también que Ocampo adapta muchas veces su lenguaje al sujeto del que está hablando. Cuando cuenta sobre París, habla de los 'bouquinistes' del Sena, de los 'pâtisseries' en lugar de pastelerías (A I: 225) y de los 'grands couturiers' en vez de los diseñadores (A II: 18). Cuando menciona al norteamericano Paul Newman, le describe como el "ídolo de las 'teenagers' de esta época" (A II: 99) y de Taylor Gordon proclama que es un 'self made man' (A III: 190).

Ocampo no solo recurre a los idiomas extranjeros porque opina que son más adecuados, sino también porque esta manera de escribir, forma parte de su estilo propio, que además es el reflejo de su ser en general: creció con varias lenguas y las usaba mezcladas, tanto cuando hablaba como cuando escribía.

Llama la atención que en los tres últimos volúmenes de la *Autobiografía* casi no hay más palabras en otros idiomas. Sylvia Molloy explica que estos últimos volúmenes fueron

traducidos por otra persona, después de la muerte de Ocampo, lo que provocó el cambio de estilo (Molloy 1996: 101-102).

Arambel Guiñazú postula que Ocampo recurre a los idiomas extranjeros para llenar el vacío del lenguaje propio (Arambel Guiñazú 1989: 28). De todas formas, queda claro que, como busca apoyo en las opiniones de otros (las cartas) y en los textos de otros escritores (las citas y las identificaciones literarias) también busca autoridad en otras lenguas, más prestigiosas.

## 2.3 Modelo femenino/masculino

### 2.3.1 Familia

Como queda señalado, Ocampo, en el primer tomo de su *Autobiografía*, cuenta con todo detalle su ascendencia. Del árbol genealógico que esboza, resulta la importancia de la tradición patriarcal en su familia: sus antecesores eran hombres políticos que ayudaron a formar el propio país Argentina. De la reconstrucción de sus orígenes surgen dos problemas para Ocampo referentes al formar su identidad y al dar autoridad a su propia voz. Intenta no obstante resolver estas ambivalencias.

En primer lugar, constatamos que **no hay poetas ni artistas** en su familia: se valorizaba más el éxito en materia de guerra y política que el éxito en cuanto a las artes. Resulta problemático para Ocampo, quien quiere entrar en el mundo público mediante su escritura y la literatura. Sin embargo, logra relacionar su propia vida y su misión con las vidas y las misiones de los 'prohombres de la Patria' (Amícola 2007: 218). Manuel Hermenegildo, su bisabuelo materno, se fue en 1817 a Estados Unidos no sólo para comprar barcos y armas sino también para negociar el reconocimiento diplomático de las Provincias del Río de la Plata, emancipadas entonces de España. Ocampo encuentra un paralelo con su propia trayectoria:

Dentro de otra esfera, en condiciones muy diferentes, yo también he tratado de negociar un reconocimiento. Tal vez habré fracasado, como fracasó don Manuel Hermenegildo en su misión diplomática (no en la otra). Pero como él y con él puedo repetir: no pido una limosna sino un acto de justicia. Y como don Manuel Hermenegildo se trajo de Norteamérica el *Horacio* y el *Curcio*, y armas que le costaron tantos dolores de cabeza, yo soñé con traer otros veleros, otras armas, para otras conquistas. Y viviendo mi sueño traté de justificar mi vida. Casi diría de hacérmela perdonar. (A I: 24)

Ocampo también buscó reconocimiento de Argentina (y de Latinoamérica por extensión) en el extranjero, no en el terreno de la política sino en el de la cultura. Con su revista se propone que los extranjeros conozcan a Argentina (y a Latinoamérica) tanto como los latinoamericanos conozcan la literatura universal. Por lo tanto, Ocampo no lleva barcos ni armas desde el extranjero sino libros y escritores.

Mediante la comparación con su bisabuelo, Ocampo probablemente no sólo alude a su papel de mediadora cultural sino también a su busca de reconocimiento por las escritoras femeninas. Reclama los mismos derechos para las mujeres y para esta 'conquista' trae



ideas y libros del extranjero como *A Room of One's Own* de Virginia Woolf que despertó su toma de conciencia de escritora femenina.

El segundo problema trata de cómo puede reconciliar su propia sexualidad femenina con la **herencia patriarcal**. Para compensar la genealogía principalmente masculina, busca apoyo en una antecesora india. Sin duda opina que esta descendencia guaraní le provee más autoridad tanto como latinoamericana original que como mujer.

A pesar de la india, podemos concluir que en el texto de Ocampo figura “una genealogía que se remite a la ley del **padre**”. No es de extrañar puesto que es la única manera para poder reclamar el acceso al mundo de la vida pública (Arriaga Flórez 2001: 82). Por eso también, Ocampo, en su infancia, se identifica más con su padre que con su madre. La madre representa “la rígida determinación sexual de los roles sociales, la maternidad y todo aquello que condena a la mujer al reducto familiar y a funciones secundarias o subordinadas” (Busquets 1992: 125). Ocampo no estaba en absoluto de acuerdo con este papel para la mujer y por lo tanto rechaza la figura materna y el mundo frágil y doméstico que representa (Arriaga Flórez 2001: 83).

### 2.3.2 Escritores

La primera figura femenina que Ocampo admira y que le sirve de modelo, es Marguerite Moreno. Ella representa su sueño de ser actriz profesional. Cuando se ve contrariada en cumplir este sueño, decide lanzarse en el mundo de la literatura. Necesita por lo tanto otra figura que simboliza lo que quiere ser y la encuentra en Delfina Bunge, su amiga de adolescencia:

Delfina reunía, por consiguiente, mucho de lo que a mí me parecía más valioso: edad, afición a las letras, novio y hermano escritores, inteligencia, sensibilidad, buena voluntad. Cuando la conocí se me aclaró el cielo tormentoso de la adolescencia. (A I: 176)

A causa del casamiento de Bunge (y de Ocampo misma) y de sus puntos de vista ideológicos diferentes (Ocampo liberal y Bunge católica), las dos mujeres se perdieron de vista.

Intelectualmente, Ocampo se siente superior a su entorno directo, limitado por sus convenciones y sus tabúes. Para rebelarse, recurre a buscar héroes en otra parte. Por eso, este ‘hero-worship’ es como la expresión de un genio frustrado.

Ocampo admira la buena literatura y como la mayoría de los escritores son hombres, es inevitable que ellos se conviertan en los héroes a los que idolatra. Mira a esos héroes como mira en un espejo: en busca de una imagen más clara de sí misma. En este espejo

comprueba la distancia enorme entre su punto de partida y el destino final que tiene en perspectiva. Podríamos decir por lo tanto que su entusiasmo apasionado por esos escritores es la expresión de su propio sentimiento de insuficiencia intelectual (Meyer 1979: 90).

Ocampo busca mentores intelectuales y espirituales que le pueden estimular e incitar en su vocación literaria y piensa encontrarlos en Ortega y Gasset, Tagore y Keyserling. Sin embargo, se ve forzada a reconocer que “their interest in her is as some sort of exotic ‘Giaconda de la pampa’, whose body is more attractive than her mind” (Greenberg 1986: 262).

Ocampo está muy decepcionada por la actitud de esos hombres, pero gracias a ellos, entiende y acepta mejor su particularidad femenina y la necesidad de expresarse como mujer. En ese momento va en busca de una precursora femenina que pudiera probar la posibilidad de una rebelión contra la autoridad literaria patriarcal. Encuentra este modelo femenino en Virginia Woolf. La escritora inglesa comprende como nadie su afán por la solidaridad femenina puesto que ningún autor masculino podría comprender completamente los problemas con los cuales una escritora femenina se ve confrontada, como el sentimiento de haber tenido una preparación insuficiente y la falta de una tradición literaria femenina propia. Ocampo sabe que Woolf tiene una imagen deformada de ella y de América del Sur en general. Sin embargo, esto no impide su particular solidaridad con Woolf: basta el hecho de entenderse como mujeres y de poder comunicarse sobre esta base (Meyer 1979: 125-126).

### **2.3.3 Lectura**

En los libros Ocampo se identifica sobre todo con héroes masculinos, tales como el capitán Hatteras (Jules Verne), Sherlock Holmes (Arthur Conan Doyle) y Steerforth (Charles Dickens). Aunque muy distintos entre ellos, también hay similitudes: los tres héroes literarios tienen ‘a powerful ego’, son rebeldes y por lo tanto ‘loners’ en un mundo convencional, justamente como Ocampo en su adolescencia. Estos héroes son la encarnación de sus propios sentimientos contradictorios: tenemos por un lado el aventurero temerario y por otro el perfeccionista ascético. Estos dos extremos simbolizan “the wilful and the disciplined sides of her nature” (Meyer 1979: 28).

Doris Meyer explica por qué los personajes literarios favoritos de Ocampo son todos hombres :

For a young girl of exuberant nature who dreamed of worldly excitement and adventure, female role models were singularly uninspiring at the turn of the century. Both in life and literature, the Victorian age fostered the notion that a woman should be chaste and long-suffering, a Griselda-

like creature of infinite patience and self-abnegation. In part, this was a legacy from chivalric and romantic ages that idealized woman as an untouchable goddess or muse intended to be a passive source of moral and aesthetic inspiration of man; but it was also a reaction to the threat of women's suffrage that was gaining ground, particularly in Victorian England. The typical nineteenth century literary heroine has been described as a 'drooping lily', not at all the kind of role model that would have suited Victoria's temperament. (Meyer 1979: 27)

Para Ocampo es imposible reconocerse en los personajes literarios femeninos pasivos, típicos de la literatura de aquella época. Sin embargo hay excepciones: así se identifica mucho con la protagonista de *Corinne* como también con la Francesca de Dante.

## 2.3.4 Texto autobiográfico

### 2.3.4.1 Modelo masculino

Aunque Ocampo se refiere con frecuencia en su *Autobiografía* a escritoras como Virginia Woolf, Anna de Noailles, las hermanas Brontë y Gabriela Mistral, nunca las cita. Por lo tanto “aun cuando ve con simpatía la producción literaria femenina [...] Ocampo no la incorpora en el sistema de las citas más amplio y libre en el que se apoya para encontrar su voz”. Parece presentarse un conflicto entre “dos modalidades de autorepresentación”: por una parte Ocampo insiste en que quiere escribir como una mujer pero por otra parte siempre habla “a través de voces masculinas” (Molloy 1996: 104). Ocampo rompe el silencio de las mujeres y sale del mundo privado de la casa pero “the ways in which she ‘went public’ were very much in keeping with the stereotypical image of the woman looking in the mirror and seeking self-affirmation through the eyes of men” (Martin 1990: 111).

Existen varias **explicaciones** por ignorar las escritoras femeninas en el propio texto de Ocampo. Una podría ser la “ansiedad sororal, un caso de rivalidad entre hermanas literarias”. Por eso, “Ocampo crea distancia alrededor de sí, con el fin de que se la percibe sola” (Molloy 1996: 104-105).

Amícola opina que “Ocampo no revisa el canon (legitimado por el sistema simbólico masculino) de los nombres que forman la alta literatura”. En el momento en que quiere buscar apoyo en la escritura de otros para su propio texto “no encuentra tantas mujeres consagradas y se rinde al prestigio del panteón masculino, que resuena con los códigos aprendidos en la infancia” (Amícola 2007: 213).

Sin embargo, el hecho de que Ocampo no revisa el canon, puede ser explicado por la disponibilidad mínima de los textos de las mujeres que “conocen pocas o única edición, no circulan y no pueden ser tomados como antecedentes”. Muchas autoras y sus obras no eran conocidas y “por lo tanto, para las escritoras medirse con la tradición literaria y con los

géneros de discurso es también medirse con la cultura masculina, que se adquiere a través de la lectura y se reproduce o se contrasta a través de la escritura” (Arriaga Flórez 2001: 71).

#### 2.3.4.2 Transformación

Al escribir su *Autobiografía*, Ocampo se propone autodefinirse. Como queda señalado, busca esta autodefinición a través de la lectura de textos masculinos. De este modo se inserta en un sistema masculino de representación a pesar de que desea un sistema diferente (Molloy 1996: 105). Muchos críticos han visto en esta manera de autorepresentación una debilidad por parte de Ocampo: la acusan de ser una ‘mujer fálica’ en cuanto a su escritura. Sylvia Molloy sin embargo subraya que “también podría verse—dadas su época y su circunstancia—como prueba de su ingenio”:

Careciendo de voz propia y de un sistema femenino de representación, se apropia de voces canónicas masculinas y, por el mero hecho de enunciarlas desde un yo femenino, logra, como Pierre Menard cuando reescribe a Cervantes, *diferenciar* su texto. (Molloy 1996: 105)

Observa que hay varios síntomas de esa diferencia como:

[L]os constantes malentendidos entre Ocampo y los ‘hombres-libros-ideas’ con quienes busca dialogar con tanta pasión (y tanta imprudencia), el sesgo insólito de sus comentarios sobre textos canónicamente ortodoxos [y] la sensación que tan a menudo tiene su lector de que sus citas, aunque impecablemente exactas, están de alguna manera erradas. (Molloy 1996: 105)

Concluye que “forma diferente de leer, es también forma diferente de *leerse*, de ser en la lectura (Molloy 1996: 105). La voz femenina deforma y reforma los textos tradicionales de modo que al fin logra crear una nueva biblioteca femenina.

Ilustremos esta teoría con el relato del amor clandestino que Ocampo cuenta por medio de la tradición literaria más canónica de la mano de autores masculinos como Wagner, Maeterlinck, Dante, Shakespeare, Stendhal, Proust y Shelley. Observamos que al focalizar en los sujetos femeninos, realiza una distorsión de las historias originales. Asimismo al incluirse a sí misma en la narración, logra alterar los textos completamente<sup>33</sup>. Además transforma y adapta las historias a su propio ‘yo’. Ocampo por ejemplo, no se presenta en su *Autobiografía* como una mujer pasiva “que se hallaría esperando el beso del caballero que vendrá a despertarla y a liberarla de su prisión” como Isolda, Mélisande y Francesca, sino más bien “como la mujer movilizada y concretizada en el arte de las

---

<sup>33</sup> Véase las identificaciones con Isolda, Mélisande y Francesca entre otras (3.2.5.3.2).

vanguardias históricas (cubismo, futurismo, surrealismo) que es capaz de ir a buscar a su amante conduciendo su propio coche descapotable como en una imagen de los cuadros de los años 20 de Tamara de Lempicka”. Asimismo, mientras que en las historias del amor cortés se “estilizó o veló el contacto sexual”, Ocampo habla francamente de “la plenitud corporal que brinda la relación entre los amantes del relato autobiográfico” (Amícola 2001: 222-223).

Como nos indica Arriaga Flórez, para explicar la relación entre los textos autobiográficos escritos por mujeres y la tradición patriarcal necesitamos recurrir al principio de la ‘dialogía’, propuesto por Bajtín:

La intertextualidad que aparece en los textos de mujeres, muchas veces no refuerza los conceptos de ‘autoría’ o ‘tradicción’, sino que los menoscaba, buscando sentidos nuevos que no sean obvios, añadiendo significados que antes no existían, ironizando, y en definitiva, ofreciendo un nuevo contexto de re-lectura. (Arriaga Flórez 2001: 21)

Ocampo recurre a los monumentos tradicionales de la literatura no tanto para corroborar su autoridad, sino para leerlos desde su propia perspectiva. De esto modo “profana los monumentos y desacraliza los epitafios porque los adultera, los transforma a su yo” (Arambel Guiñazú 1989: 242). Por eso podemos concluir con Molloy y Arambel Guiñazú que “la lectura ‘diferente’ que Ocampo practica de los textos tradicionales, deriva en la creación de un texto femenino/feminista” (Arambel Guiñazú 1989: 7).

## 2.4 Contenido privado/público

### 2.4.1 Del privado al público

Como queda señalado<sup>34</sup>, Estelle Jelinek (y muchos teóricos con ella) insiste en que las autobiógrafas femeninas se concentran mucho más en la vida personal que los autobiógrafos masculinos. Éstos últimos enfocan más los aspectos públicos de la vida como la carrera profesional.

Ocampo encontró dos modos diferentes para su escritura autobiográfica. Por un lado se expresó en los *Testimonios*, que son una recopilación de ensayos, artículos y conferencias suyas. En los diez tomos publicados durante su vida, Ocampo aparece sobre todo en su papel de mediadora cultural: cuenta sus viajes, habla de la gente que encuentra en esos viajes, de escritores de todo el mundo. La *Autobiografía* al contrario es mucho más personal: Ocampo narra el período desde su nacimiento hasta la fundación de *Sur*, el inicio de su vida profesional. Podríamos decir que en la *Autobiografía* enfoca ante todo “the revelation of her emotional and physical development as a woman” (Greenberg 1986: 198).

Sin embargo podemos comprobar también en la *Autobiografía* una evolución—o más bien ruptura—entre los **tres primeros** y los tres últimos **volúmenes**, entre lo privado y lo público<sup>35</sup>. En los tres primeros, Ocampo narra cronológicamente su infancia, su adolescencia y su juventud. En este ‘coming of age’ (Greenberg 1986: 199) resalta la importancia de su cuerpo. Cada volumen está marcado por un momento crítico relacionado directamente con el cuerpo femenino y su metáfora primaria, es decir la sangre. Hacia el fin del primer volumen, Ocampo describe explícitamente cómo experimentó su primera menstruación. El segundo volumen termina con su matrimonio y la sangre como símbolo implícito de la pérdida de la virginidad. En el tercer volumen se refiere de nuevo a la sangre menstrual. Ocampo creyó estar embarazada de su amante:

J. no podía creer que fuese cierto. Consternado, miraba mi vientre extraordinariamente chato, una depresión a partir de mis costillas, como si pudiera enternecerlo y que se apiadara de nosotros. Yo tenía la sensación de ser huésped de un cuerpo que obedecía a sus propias leyes y no me daba cuenta de nada. Un cuerpo ajeno, independiente de mí, y que me podía hacer, si se le ocurría, una mala jugada. (A II: 60)

---

<sup>34</sup> Véase

<sup>35</sup> Véase el título del cuarto tomo: *Viraje*

Aunque Ocampo “deseaba, ansiaba tener un hijo con J.” declara que “en las circunstancias en que nos encontrábamos, me parecía absolutamente imposible: por el hijo y por mis padres”. Por eso estaba tan aliviada que “al día siguiente, al amanecer, sin haber dormido casi, me despert[é] húmeda de sangre” (A II: 60-61). La sangre esta vez funciona como la metáfora por “the denial of her deepest yearning: to bear a child fathered by her lover” (Martin 1990: 159-160).

Los **tres últimos volúmenes** documentan la dificultad creciente de Ocampo en confiar en su propio cuerpo como el origen primario de su satisfacción emocional y espiritual. Podemos ilustrar este proceso por medio de la escena con Ocampo y Pierre Drieu la Rochelle juntos en una cama “both of them engulfed not by passion but by loneliness and alienation” (Martin 1990: 160):

Me extendí junto a él, sin responder con su brazo pasado por debajo de mi cabeza, sin almohada. Estábamos allí como dos enfermos. Los ojos abiertos en la oscuridad, no intentamos salir de ese abismo que nos había atrapado. Con el alba, el sueño asomó pesadamente mientras seguíamos sin movernos, uno junto al otro. Nada hubiera sido más imposible que hacer el amor. Ya estábamos *ausentes*, sufríamos de ausencia, velábamos algo nacido de nosotros y en peligro. (A III: 87)

En estos tres volúmenes, que cuentan todos su madurez (hasta 1931), el conflicto dramático se centra en su pasión por las ideas y en las personas que las engendran (Greenberg 1986: 199). Por eso, Cristina Viñuela se refiere al ‘amor pasión’ en cuanto a los tres primeros volúmenes y al ‘amor ambición’ para los tres últimos (Viñuela 2004: 205). La propia Ocampo sin embargo, no cree en una evolución de amor a ambición. Está convencida de que en su vida el amor siempre ha sido más importante que la ambición:

En cuanto a la ambición... entre quienes han nacido para ella, es con ella como la vida comienza. No creo en esas vidas de grandes ambiciones que empiezan por el amor (a menos que sea una especie de amor que sirva de instrumento a la ambición).

El porcentaje de ambición que ha habido en la composición, en la trama de mi vida ha sido débil al lado del porcentaje de amor. [...] [E] amor fue mi vocación primera, antes que el teatro y las letras.

Pero la ambición también estaba allí, impaciente ante esos lazos que no podía romper ni aprobar. La ambición, piafante, estaba allí cuando yo tenía nueve años, cuando tenía diecisiete... en todas mis edades. No antes del amor, sino después, enseguida. (A II: 124-125)

El cuerpo tampoco desaparece del todo en los últimos tomos. Como hemos mencionado antes, las relaciones que Ocampo tenía con algunos escritores no eran como se las había imaginado, puesto que estaban más marcadas por el interés en su cuerpo que en sus ideas.

Podemos concluir que el desinterés en su propio cuerpo muestra la disposición de Ocampo para cambiar su energía del ámbito privado al público lo que finalmente resultó en la decisión de publicar *Sur*, con que se termina la *Autobiografía* (Martin 1990: 161).

## 2.4.2 El cuerpo femenino

José Amícola observa que las autobiografías masculinas padecen un “borramiento de lo corporal”. Por eso, “las escritoras vienen a enmendar esa falta, poniendo bajo la lupa la oposición de un mundo masculino erigido sin el cuerpo y uno femenino donde el cuerpo tiene mucho que decir de sí mismo”. Amícola insiste en que los cuerpos son “capitales para la formación de la personalidad, tanto de hombres como de mujeres, pues la identidad es una identidad a la que se le pone el cuerpo (en inglés se habla así de ‘the embodied self’)” (Amícola 2007: 208).

La *Autobiografía* de Ocampo empieza con su genealogía impresionante que remonta a cuatro generaciones antes de su nacimiento. Sin embargo se da cuenta que en esta herencia patriarcal “which blends public (political) and private acts of patriarchs in a seamless web which relegates women to the private (familial) sphere” ella es “an outsider—a ‘prisoner’ of her female body”. Por eso Ocampo reclama en su *Autobiografía* la experiencia de su cuerpo. Se propone exponer su feminidad y confrontar por lo tanto las tradiciones patriarcales, familiares y sociales (Greenberg 1986: 247-248-249). En este sentido la *Autobiografía* difiere de los *Testimonios*:

What is new and different here in its explicitness is the autoportrait of an archetypical feminist rebellion, in which moments of crisis are constantly framed as battles to integrate her female body with a maze of mixed cultural signs. (Greenberg 1986: 199)

La primera menstruación constituyó ” [the] first inconvertible evidence of her femininity” (Greenberg 1986: 247). Ocampo se desesperó con su cuerpo que le impone esa sangre menstrual, fuera de su propia voluntad:

Que había que usar agua templada y que no se hablaba de esas cosas delante de los señores. Delante de las mujeres, sí. Que tampoco tenía yo que hablarles de eso a mis hermanas menores, por el momento. Todo aquello me pareció insólito, desagradable en grado extremo, y por añadidura humillante. ¿Por qué había que callar eso? ¿Era acaso una vergüenza? ¿Vergüenza por qué? ¿Para quién? Además, ¡qué condenación! Todo los meses. Me sentí, de pronto, como aprisionada por una fatalidad que rechazaba con todas mis fuerzas. ¡Huir! Ero ¿cómo huir de mi propio cuerpo? Algo inexplicable me estaba pasando, ajeno a mi voluntad. Y para colmo, era necesario ocultarlo, como se ocultan las faltas graves, dignas de castigo. ¿Por qué? Cuando llamé a Micaela, no le atribuía a la cosa más importancia que si me sangrara la nariz. ¿Por qué se ocultaba eso? Sufría terriblemente porque me obligaban a sentir como *vergüenza* por algo de que yo no tenía la culpa y que nada tenía que ver con mi voluntad. Acurrucada sobre mí misma, como para ofrecer el menor blanco posible, me sentía presa. Presa de mi cuerpo. De mi cuerpo que odiaba, porque estaba traicionando al conducirse de modo imprevisto. Porque algo en él merecía una vergüenza que yo no merecía ni aceptaba. Y que se repetiría cada mes. No podía deshacerme de mi cuerpo ni conformarme con una fatalidad que me sometía a sonrojarme por culpa de él, como si fuera su cómplice. La vergüenza había nacido de palabras oídas, no del cuerpo o de su comportamiento. La vergüenza venía de afuera. Era una vergüenza ajena a mí, ante la que todo en mí se rebelaba como si me alcanzara una tremenda injusticia en lo más intacto y silvestre de mi ser. Me obligaban a desconfiar de mi cuerpo, ese



compañero al que estaba amarrada. Yo no había sentido ninguna vergüenza al ver la sangre, como no lo sentía cuando me sangraba una rodilla lastimada o la nariz. La vergüenza transformaba esa sangre en humillación. (A I: 116-117)

Ocampo se indignó sobre todo por el hecho de que un proceso natural tendría que ser tratado como algo escandaloso, como una vergüenza (Ocampo usa la palabra nueve veces sólo en esta parte citada). La representación del cuerpo se ve reducida “a un discurso de mujeres para mujeres, se la restringe a un grupo y se la separa del grupo de los hombres”. Por consiguiente “la imagen presentable o representable corresponde a un ideal en el que se pierde parte de la corporeidad” (Arambel Guiñazú 1989: 146).

Ocampo no aceptó el silencio en cuanto al cuerpo femenino. Cuenta cómo en su juventud se imaginaba reemplazar la estatua de una Diana inmaculada por “una figura impura que muestre su cuerpo tal cual es” (Arambel Guiñazú 1989: 183):

Pensaba con envidia en los muslos de la estatua. No ser de mármol yo también. El mármol no se mancha con sangre. Y yo detestaba la sangre que me iba a manchar cada mes. Me sentía encarcelada por esa sangre. Ni la belleza del cuerpo me quedaba. ¿Quién hubiera hecho una estatua de Diana con los muslos manchados de sangre? Pensé que la sangre mataba la belleza. Que la mataba en mí. Que hubiera preferido no nacer. (A I: 117-118)

De la misma manera quiere recuperar en su escritura el lenguaje que representa el cuerpo femenino: “En reacción al discurso mutilante que la sociedad le ofrece la narradora querría recuperar la totalidad de su cuerpo por medio de una representación completa”. Por eso habla tan francamente de su relación apasionada con J.: desea “manifestar su derecho a sentir placer”. El texto por lo tanto “se somete a las reglas que el cuerpo le dicta” (Arambel Guiñazú 1989: 183). En comparación con otras autobiografías escritas por mujeres contemporáneas, esta franqueza para compartir detalles íntimos de su vida (amorosa) es muy insólita. Ocampo lucha por la reivindicación del deseo femenino y opina que las mujeres deberían hablar desde una posición en que todas las dimensiones de su yo—espiritual, intelectual y física—son integradas (Martin 1990: 171-172).

## 2.5 Discontinuidad

Estelle Jelinek opina que la autobiografía femenina no puede ser caracterizada como una historia linear:

They may begin as chronological narratives, since chronology helps give a sense of order and control over one's life. But it is soon superseded—usually unconsciously—by interruption to that safe progression with anecdotes, even out of order and all kinds of insertions—letters, articles, even descriptions by others. That has been women's autobiographical history from earliest times because chronological order does not seem to be sustainable in narratives with selves that are weak in focus, feel ambivalent, or are intent on portraying various and often conflicting role. (Jelinek en Martin 1990: 170)

La *Autobiografía* de Ocampo da claramente prueba de esta teoría. Veremos que varios procedimientos causan la discontinuidad de su texto.

### 2.5.1 Temporalidad

Como queda señalado en el capítulo anterior, es posible dividir el conjunto de la *Autobiografía* de Ocampo en dos partes. En la primera parte, que se concentra en el amor pasión, “el mundo que la rodea organiza y determina el curso de sus acontecimientos vitales”. En la segunda, mandada por el amor ambición, “aparece la firme determinación de cambiar el mundo circundante” (Viñuela 2004: 205-206). Aparte de la actitud diferente adoptada frente al mundo, comprobamos asimismo que la estructura temporal es distinta en las dos partes.

Los tres primeros volúmenes cuentan **cronológicamente** los períodos importantes de sus años formativos. Ocampo empieza la *Autobiografía* con sus primeros recuerdos que “como esos sueños que no conseguimos reconstruir, al despertar, sino por fragmentos, y de los que conservamos, por lo contrario, la atmósfera de angustia o de felicidad, [...] emergen en mi memoria consciente como un archipiélago caprichoso en un océano de olvido”<sup>36</sup> (A I: 61). En contraste con muchos teóricos, como por ejemplo Georges Gusdorf<sup>37</sup>, Ocampo no cree que elija los recuerdos en función de su *Autobiografía*:

---

<sup>36</sup> Véase el título del primer volumen: *El archipiélago*.

<sup>37</sup> Véase I. 1.2.1

La *interpretación* de mis primeros recuerdos depende, desde luego, de lo que yo *creo* ver en ellos. Pero los recuerdos en sí no dependen de mi voluntad, no han sido deliberadamente seleccionadas. Mi memoria me los impone. Sobre este punto no puede haber duda posible. Ni rastro de *wishful thinking*. (A I: 61)

Según Ocampo, los recuerdos “definen el carácter e incluso las ideas de una persona”. De este modo “analizando el orden de su aparición [...] consigue establecer una escala ligada a sus valores personales” (Arambel Guiñazú 1989: 201):

En la medida en que estoy en condiciones de controlar con algún rigor su autenticidad, esos primeros recuerdos parecen ligados en orden cronológico a la indignación causada por la injusticia y la crueldad; a una ternura apasionada por las personas queridas (apasionada, y exigente, y pronto a sufrir, desconsolada, por el menor asomo de negligencia y sobre todo de *inconsecuencia*); a un interés marcado por lo comestible; a un miedo nervioso de ver llorar, como si yo pudiera ahogarme en ese diluvio; a un horror de traicionar mi pena, mi dolor; a un frenesí de disimulo cuando sufría; a un deleite tremendo ante la belleza física. (A I: 61)

Ocampo termina el primer tomo de la *Autobiografía* con el relato de su vida en Buenos Aires: cuenta historias de su familia, de sus profesores y de las clases y de sus amores infantiles. En *El Imperio Insular* narra su estancia en París y el encuentro y noviazgo con M. Dedicó todo el tercer tomo, *La Rama de Salzburgo*, a su relación con J.

Los tres últimos volúmenes ocurren todos en los años 20. Ocampo ya no enfoca los acontecimientos importantes ocurridos cronológicamente en esa época, sino que construye su historia en torno a ‘significant others’: Tagore, Ansermet y Keyserling en *Viraje*, Keyserling y Drieu la Rochelle en *Figuras Simbólicas*. *Medida de Francia* y Keyserling y Frank en *Sur y Cía*. Puesto que conoce a algunos de esos individuos al mismo tiempo, los volúmenes coinciden cronológicamente (Martin 1990: 167-168). La estructura de esos tres tomos no es lineal, como en los tres primeros, sino **circular**, ya que la autobiógrafa “[is] passing back and forth in time and memory” (Greenberg 1986: 260). Se destacan dos años claves de transición y crisis en los tres últimos volúmenes. En 1924 Ocampo decidió vivir sola:

1924 parece haber sido un hito en mi vida. Ese año me habitué a *realizar* (en el sentido inglés del término, es decir, a *comprender*) que por fin vivía sola (había alquilado mi casa en la calle Tucumán; habitaba, sola, en un departamento de la calle Montevideo), que por fin había reconquistado (o conquistado), hasta un cierto punto, mi libertad perdida en el matrimonio, al salir de la prisión del convento familiar. (A II: 123)

En este mismo año Ocampo conoce a Ernest Ansermet y a Rabindranath Tagore. Ocampo marca el año 1929 como otro año de transición:

Todas las crisis de transición son dolorosas. Yo entraba en una segunda fase de mi vida de adulta. Y no podía hacerlo sin desgarramientos. Como los dos Tartarins en que uno decía: “Cúbrete de gloria” y el otro: “Cúbrete de franela”, dos voces me dictaban órdenes diferentes. Una me hablaba de refugiarme a cualquier precio

en la seguridad de una felicidad sin sobresaltos, en la cual no era necesario destruir la calma aparente. La otra gritaba: “Presérvanos, Señor, de la languidez de los puertos abrigados. Oblíganos, Señor, a largarnos a regresar a la alta mar de donde venimos”. Tan rutinaria, tan *animal de costumbre* como yo era, esta última voz cubría a menudo a la primera. (A II: 23-24)

En ese año terminó la relación entre Ocampo y Julián Martínez. Asimismo viajó por primera vez sola y libre a París donde conoció a Hermann Keyserling y a Pierre Drieu la Rochelle. Ocampo hace hincapié en lo paradójico de su estado de ánimo en esa época: “Tenía necesidad de escaparme en los otros, y tenía a la vez necesidad de un examen de conciencia que exige soledad” (A III: 55).

Cristina Viñuela también observa que “a medida que avanza el relato el tiempo cronológico se va esfumando”. Por tanto, la narración se hace **atemporal** ya que “pierde relación con el espacio y el tiempo cronológico”. Viñuela indica una posible causa por la discontinuidad temporal en la *Autobiografía*: “Ocampo sólo reconstruye AQUELLOS sucesos personales, y ni siquiera todos, que pueden explicar, alumbrar, el porqué de un destino”. Según este razonamiento omite muchas cosas en su vida personal “porque no interesan para el fin que persigue”. Esto es el caso con su propio casamiento al cual Ocampo dedica apenas una página en la *Autobiografía*. No le interesa tanto contar el hecho mismo sino que quiere “EXPLICARSE a sí misma y CONFESARSE ante el lector de cómo ese acontecimiento influyó en su vida” (Viñuela 2004: 200-201).

## 2.5.2 Mezcla de formas

La inclusión de distintas formas de escritura contribuye también a la heterogeneidad del texto de Ocampo. La *Autobiografía* empieza con el resumen histórico de sus antepasados y prosigue con fragmentos de sus recuerdos de infancia. El resto de su relato está entrecortado con material suyo anteriormente publicado, cartas suyas y ajenas y citas cortas y largas provenientes de otros escritores. A veces introduce las diferentes partes como el “Prefacio” que introduce el capítulo de los “Antecedentes”, “Hacia el archipiélago” en que anticipa sus primeros recuerdos y el “Preámbulo a las cartas a Delfina” en que aclara la situación en la que se encontraba en el momento de escribir las cartas. En algunos casos sin embargo, la transición entre las diferentes partes es más brusca (Greenberg 1986: 218). La combinación de todas en un solo texto (y además seis volúmenes) lleva al carácter fragmentario de la *Autobiografía*.

### 2.5.3 El otro

Queda señalado anteriormente en nuestro trabajo<sup>38</sup> que Ocampo no excluye la palabra del otro en su texto. Al contrario, sobre todo en los tres últimos volúmenes de la *Autobiografía*, construye su propia narración en torno a las personas que han tenido una importancia en algún momento de su vida. Ocampo les da explícitamente la palabra mediante los diálogos reproducidos, las citas y las muchas cartas incluidas en el texto. Por lo tanto, los “conceptos de unidad y correspondencia” típicos de la autobiografía tradicional (masculina) “chocan contra la escritura de Ocampo en la que, como en gran parte de toda escritura, el yo resulta de la incorporación de visiones exteriores que otros tienen de ella” (Arambel Guiñazú 1989: 23).

Estas distintas formas de la palabra ajena demuestran la relación dialógica entre dos voces: “no cuenta sólo el punto de vista de la narradora o de la protagonista, sino también el punto de vista de otros personajes que participan en la vida de la que se está hablando, ya sea como testigos, aliados o antagonistas”. Esta discontinuidad sin embargo, no representa “la división del sujeto, sino su pluralidad, su interacción constante con el mundo, su articulación constante sobre el pensamiento ajeno” (Arriaga Flórez 2001: 92).

Arriaga Flórez indica que el sujeto es fragmentario porque “se percibe en una colectividad, en el mundo de los demás.” Estas otras personas “figuran en el texto como testigos, e incluso narradores de la vida de este sujeto, que es interpretada, estructurada, organizada según valores diferentes” (Arriaga Flórez 2001: 76).

Por esta razón, Arriaga Flórez propone una autobiografía en que “en su base no figura el principio de identidad sino el principio de la alteridad”. En esta autobiografía “la identidad se conjuga con la interdependencia, e incluso con la rendición al otro”: “ese TÚ (la cultura) [...] impone su autoridad al yo” (Arriaga Flórez 2001: 81). Podemos concluir que esta última es la descripción adecuada para la *Autobiografía* de Victoria Ocampo.

---

<sup>38</sup> Véase III. 2.2

## SÍNTESIS Y CONCLUSIONES

Con el fin de responder a las preguntas planteadas en la introducción, queremos sintetizar en estas últimas páginas las comprobaciones de las tres partes de nuestro trabajo. Primero mencionaremos brevemente lo que hemos investigado en la primera parte y después resumiremos lo que hemos comprobado en la segunda y la tercera parte, intentando comparar y fusionar teoría y práctica.

En nuestra introducción a **Victoria Ocampo** hemos constatado que dos aspectos marcaron la vida de la argentina: su origen oligárquico y su sexo femenino. Estos dos elementos contribuyeron a su educación limitada y aislada y al rechazo de su vocación para el teatro. Después de esta última decepción, Ocampo se propuso buscar una carrera en el mundo de la literatura. Hemos comprobado que cumplió este deseo por medio de dos maneras. En primer lugar, al fundar la revista literaria *Sur*, Ocampo se convirtió en la promotora de la literatura universal en Latinoamérica. Con la revista, quiso establecer un puente cultural entre los diferentes continentes. Aunque muchos latinoamericanos y europeos le son agradecidos por su papel de mediadora cultural, otros le acusaron por ser 'extranjerizante', al dar demasiada importancia a la cultura y literatura europea. La propia Ocampo sin embargo, a pesar de su educación 'europeizada', siempre ha insistido en que se siente ante todo 'americana'. En segundo lugar, Ocampo se puso a escribir ella misma. Toda su escritura es autobiográfica y eso no por un egocentrismo exorbitante que sus detractores le atribuyen, sino por una incapacidad, según confiesa ella misma, de escribir ficción.

En la segunda parte hemos intentado dar una visión global de la evolución en la **teoría de la autobiografía**. Primero, hemos enfocado en los estudios que se concentran en la autobiografía tradicional, de autoría principalmente masculina. Hemos seguido la idea originalmente de James Olney de que existen tres etapas diferentes en la crítica de la autobiografía. Cada etapa se distingue de la otra según el grado de creencia en la referencialidad de la autobiografía. La primera etapa se caracteriza por su enfoque en el 'bios', la vida misma del autobiógrafo. Los primeros investigadores valoran una autobiografía según su significación pública e histórica, excluyendo de este modo los grupos marginales de aquella época, como por ejemplo las mujeres. Asimismo, se cree que el autobiógrafo describe sus experiencias tales como ocurrieron, sin tener en cuenta que el conocimiento del fin de su propia historia podría influenciar su relato. Georges Gusdorf es el primer teórico que se fija en que el autobiógrafo, al escribir su historia y al poder interpretarla en su totalidad, está en busca de autoconocimiento. Se produce por lo tanto un desplazamiento de

enfoque del 'bios' hacia el 'autos', o sea hacia el yo creador de la autobiografía. Los teóricos de la tercera etapa consideran que la 'grafía', el texto mismo, es lo que importa más en cuanto a la autobiografía. Opinan que la autobiografía es una creación total, sin poder referencial en absoluto. Hemos mencionado que las tres etapas en la crítica de la autobiografía, aunque principalmente cronológicas, también pueden coexistir. Asimismo, frente a los dos extremos de referencialidad absoluta o nula, muchos críticos tienen una idea más matizada de la autobiografía. Ocampo por ejemplo, se propone por un lado escribir 'la verdad'. De este modo concluye el pacto autobiográfico, establecido por Philippe Lejeune, entre el autobiógrafo y el lector. Según el pacto, el yo referencial y el yo textual son uno. Ocampo refuerza el pacto entre el autor y el lector mediante su firma en la tapa, las fotografías y las cartas suyas y ajenas. Por otro lado, se da cuenta que "esos zancos que los años nos atan a los pies" dificultan el proyecto. No es más la Ocampo del pasado y por eso resulta difícil describir los hechos de manera objetiva. Además, todas las capas literarias a las cuales Ocampo recurre, desfiguran su texto y lo alejan de la realidad.

En la tercera parte hemos averiguado las relaciones entre la teoría de la **autobiografía femenina** y la *Autobiografía* de Victoria Ocampo. Hemos constatado que la crítica de la autobiografía femenina tiene una historia más bien breve: la primera antología de ensayos sobre la temática apareció en 1980. Según las investigadoras, el objetivo es doble: primero, proclaman que las mujeres tienen que escribir de manera diferente de los hombres y en segundo lugar, se tiene que revisar las autobiografías de autoría femenina ya escritas y analizarlas desde el punto de vista femenino. Es lo que nos hemos propuesto con nuestro trabajo: aunque la autobiografía de Ocampo fue escrita en los años 50, más de 25 años antes de los primeros estudios sobre la autobiografía femenina, hemos comprobado que podemos aplicar muchas características de la teoría a la autobiografía de Ocampo.

(1) En primera instancia, nos hemos referido a la ansiedad de autoría, no tanto una característica intrínseca de la autobiografía femenina, sino un fenómeno relacionado con la escritura emprendida por mujeres. Hemos comprobado que existen varias razones por qué Ocampo tiene dificultades con aceptarse en el papel de escritora. Ante todo hemos destacado su posición de escritora mujer. Aunque se propone "escribir como una mujer", hemos constatado que eso no resultó ser fácil: no conocía una tradición literaria femenina en que podía apoyarse y se veía contrariada en su objetivo por la sociedad patriarcal en la que creció, rígida y convencional en cuanto al papel de la mujer. A continuación, hemos notado que el sentimiento de carencia de autoridad procede también de su elección de la escritura autobiográfica, calificada de 'femenina' y 'subjetiva', y por eso menospreciada. Finalmente hemos insistido en que el haber crecido y haber sido educado en francés, tiene consecuencias a la hora en que empieza a escribir. Por escrito, Ocampo nunca ha podido

expresarse en español como lo podía hacer en francés. De este modo se produjo una distancia entre su propia expresión y el público lector argentino.

(2) Hemos investigado que el fenómeno de la ansiedad de autoría tiene una consecuencia particular en la escritura de Ocampo: al carecer de una autoridad propia, va a buscarla en las palabras de otros, cuya voz ya está vestida de autoridad. Ocampo opina que de este modo puede mostrar su conocimiento profundo de la literatura y dar más valor a su propio texto. Sin embargo, hemos comprobado que al buscar apoyo en el texto ajeno, debilita su propia postura de autora. Se presentan varias formas de la palabra ajena en la *Autobiografía* de Ocampo: su historia genealógica al inicio del relato, o sea los 'recuerdos ajenos', las abundantes citas literarias que constituyen una 'memoria universal', las cartas suyas y ajenas incluidas en su propia narración, las identificaciones múltiples entre ella misma y algún personaje literario y por último, la cantidad de expresiones en idiomas extranjeros.

(3) Hemos visto en nuestra parte teórica que las autobiógrafas están en busca de un modelo femenino, tanto en la realidad (otras autoras femeninas) como en la lectura y la escritura (protagonistas femeninas), de modo que puedan reconocerse mejor. Hemos observado que en el caso de Victoria Ocampo es ambivalente. En general, a lo largo de la *Autobiografía*, se ha identificado más con hombres, como por ejemplo su bisabuelo, escritores como Rabindranath Tagore y Ortega y Gasset y protagonistas literarios como el capitán Hatteras y Sherlock Holmes. No obstante, también se ha identificado con mujeres, como su amiga de adolescencia Delfina Bunge, la escritora Virginia Woolf y la protagonista de una novela de Mme. de Staël, Corinne, entre otras. Además, hemos constatado que Ocampo se identificaba tanto con hombres por el hecho de que ellos formaron el canon, casi no había una buena literatura femenina establecida ya. Sin embargo, hemos destacado que Ocampo adapta, y por eso transforma, los modelos masculinos a su propia situación, lo que constituye la originalidad y la particularidad de su estilo.

(4) Aunque hemos demostrado que no existe un consenso en este aspecto, muchos teóricos opinan que la autobiografía femenina se caracteriza por su contenido privado, su modelo doméstico. Hemos comprobado que en el texto de Ocampo se produce una evolución de lo privado a lo público, ilustrada por el título del cuarto tomo: *Viraje*. Seguimos la propuesta de Cristina Viñuela de relacionar los primeros tres volúmenes con el 'amor pasión' y los tres últimos con el 'amor ambición'. En los primeros, Ocampo da mucha importancia a su cuerpo y sus deseos, con unas descripciones explícitas más bien progresistas para aquella época, mientras que en los últimos, se interesa más por las ideas y las personas que las engendran, lo que finalmente resulta en la publicación de *Sur*, con lo que se termina la *Autobiografía*.



(5) Finalmente, nos hemos detenido en la última característica asignada a la autobiografía femenina, es decir la discontinuidad del texto. A pesar de que la discontinuidad y la fragmentación son rasgos propios al género (visto la subjetividad desdoblada del autobiógrafo en protagonista y narrador), muchos teóricos de la autobiografía femenina creen que es más obvio en ésta última. Hemos comprobado que tres factores diferentes contribuyen a la discontinuidad del texto de Ocampo. En primer lugar destacamos la temporalidad del relato. Mientras que los tres primeros volúmenes de la *Autobiografía* son cronológicos, los últimos tienen una estructura circular: acontecimientos ocurridos en los dos años de transición (1924 y 1929) vuelven a lo largo de los tres volúmenes. Asimismo, el hecho de que la *Autobiografía* se presenta bajo una mezcla de diversas formas de escritura, como el resumen histórico de su descendencia, las cartas, material suyo escrito y/o publicado anteriormente, la abundancia de citas y los 'prefacios' y 'preámbulos', refuerzan la fragmentación de su texto. Por último, hemos hecho hincapié en el hecho de que la pluralidad de voces presentes en el texto de Ocampo impide una visión de unidad de la autobiografía.

Ahora bien, volvemos a nuestra **pregunta** de la introducción: ¿existe una autobiografía femenina? Si relacionamos los resultados de nuestro análisis con la teoría femenina, somos inclinados a creer que si existe, hemos encontrado muchos de los rasgos típicos determinados por la teoría en la *Autobiografía* de Ocampo. Sin embargo, algunos investigadores opinan que esas características no tienen que ver con algo intrínseco femenino o masculino sino más bien con las circunstancias en las que se encuentran las mujeres que empiezan a escribir. Suelen hablar de lo que no se ha escrito antes, como las experiencias típicamente femeninas, lo que no quiere decir que las mujeres sólo pueden hablar de lo privado. Además, otros investigadores demostraron que una autobiografía de autoría masculina también puede tener una estructura fragmentaria (Sidonie Smith) y que la importancia del otro no es exclusivamente femenina (Paul John Eakin). Por eso, para asegurarnos de que una autobiografía con rasgos específicamente femeninos existe, deberíamos analizar algunas autobiografías femeninas más recientes y compararlas con algunas autobiografías de autoría masculina.

Asimismo, si aceptamos que un modelo femenino, un contenido privado y una estructura discontinua constituyen características de la autobiografía femenina, tenemos que notar que, a pesar de que los tres rasgos son presentes en la *Autobiografía*, no lo son de manera unívoca. Ocampo usa modelos femeninos y masculinos en su texto, habla tanto de asuntos privados como de asuntos públicos y la *Autobiografía* tiene una estructura principalmente lineal, desde su nacimiento hasta la fundación de la revista *Sur*. Podemos contribuir esta ambivalencia a las circunstancias personales en las cuales se halla Ocampo:

una escritora argentina de clase alta en la sociedad patriarcal de los años 50. La autobiografía de Ocampo por lo tanto, da prueba de un periodo de transición en que vive la voluntad de cambiar la perspectiva en la literatura pero en que resulta difícil soltar los modos convencionales establecidos.

# BIBLIOGRAFÍA

## Obras de Ocampo

Ocampo, Victoria. 1941. *Testimonios. Segunda Serie*. Buenos Aires: Ediciones Sur.

Ocampo, Victoria. 1946. *Testimonios. Tercera Serie*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Ocampo, Victoria. 1999. *Testimonios. Series primera a quinta*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Ocampo, Victoria. 2000. *Testimonios. Series sexta a décima*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Ocampo, Victoria. 2005. *Autobiografía I. El archipiélago. El imperio insular*. Buenos Aires: Ediciones Fundación Victoria Ocampo.

Ocampo, Victoria. 2005. *Autobiografía II. La Rama de Salzburgo. Viraje*. Buenos Aires: Ediciones Fundación Victoria Ocampo.

Ocampo, Victoria. 2006. *Autobiografía III. Figuras Simbólicas. Medida de Francia. Sur y Cía*. Buenos Aires: Ediciones Fundación Victoria Ocampo.

## Obras consultadas

Alberca, Manuel. 2007. *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Amícola, José. 2007. *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones del género*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Anderson, Linda. 2006. "Autobiography and the feminist subject." *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*. Ed. Ellen Rooney. Cambridge: Cambridge University Press, 119-135.

Arambel Guiñazu, María Cristina. 1989. *La autobiografía de Victoria Ocampo. Memorias, seducción, 'collage'*. Yale University. Tesis doctoral.

Arriaga Flórez, Mercedes. 2001. *Mi amor, mi juez. Alteridad autobiográfica femenina*. Barcelona: Anthropos Editorial.

Ballesteros Rosas, Luisa. 1994. *La femme écrivain dans la société latino-américaine*. Paris: Éditions l'Harmattan.

Brodzki, Bella y Celeste Schenck (Eds.). 1988. *Life/Lines. Theorizing Women's Autobiography*. Ithaca: Cornell University Press.

Busquets, Loreto. 1992. "Victoria Ocampo a través de su *Autobiografía*." *Cuadernos Hispanoamericanos* 510, 121-133.

Castillo, Debra A. 1992. *Talking Back. Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*. Ithaca: Cornell University Press.

Castillo, Laura Ayerza de y Odile, Felgine. 1991. *Victoria Ocampo*. Paris: Criterion.

Catelli, Nora. 2004. "La veta autobiográfica." *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen 9: El oficio se afirma*. Eds. Noé Jitrik y Sylvia Saítta. Buenos Aires: Emecé Editores, 145-169.

De Man, Paul. 1984. "Autobiography as De-Facement." *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 67-81.

Donnell, Alison y Pauline Polkey (Eds.). 2000. *Representing Lives. Women and Auto/biography*. London: Macmillian Press Ltd.

Eakin, Paul John. 1999. *How Our Lives Become Stories. Making Selves*. Ithaca: Cornell University Press.

Felski, Rita. 1989. *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*. Cambridge: Harvard University Press.

Fernández, Celia y María Ángeles Hermsilla (Eds.). 2004. *Autobiografía en España: Un Balance*. Madrid: Visor Libros.

Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar. 1979. *The Madwoman in the Attic*. New Haven and London: Yale University Press.

González Blanco, Azucena. 2004. "Cuestiones teóricas en torno a la auto-bio-grafía." *Autobiografía en España: Un Balance*. Eds. Celia Fernández y María Ángeles Hermsilla. Madrid: Visor Libros, 465-472.

Gramuglio, María Teresa. 2001. "La literatura en los años treinta y la aparición de Sur". *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*. María Celia Vázquez y Sergio Pastormerlo. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 27-45.

Greenberg, Janeth Beth. 1986. *The Divided Self: Forms of Autobiography in the Writings of Victoria Ocampo*. Berkeley. Tesis doctoral.

Gusdorf, Georges. 1980. "Conditions and Limits of Autobiography." *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Ed. James Olney. Princeton: Princeton University Press, 28-48.

Heilbrun, Carolyn G. 1988. *Writing a Women's Life*. New York: Ballantine Books.

Jehenson, Myriam Yvonne. 1995. *Latin-American Women Writers. Class, Race and Gender*. New York: State University of New York Press.

Jelinek, Estelle C. (Ed.). 1980. *Women's Autobiography. Essays in Criticism*. Bloomington: Indiana University Press.

- King, John. 1989. *SUR. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*. México: FCE.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le Pacte Autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Lejeune, Philippe. 1998. *Pour l'Autobiographie*. Paris: Éditions du Seuil.
- Lugo-Ortiz, Agnes I. 1987. "Memoria infantil y perspectiva histórica: *El Archipiélago de Victoria Ocampo*." *Revista Iberoamericana* (volumen 53, número 140), 651-661.
- Martin, Leona S. 1990. *To write like a woman: gender inflection in the prose of Victoria Ocampo*. The Pennsylvania State University. Tesis doctoral.
- Masiello, Francine. 1997. "Victoria Ocampo: memoria, lenguaje y nación." *Entre civilización y barbarie; Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Mason, Mary G. 1988. "The Other Voice: Autobiographies of Women Writers". *Life/Lines. Theorizing Women's Autobiography*. Eds. Bella Brodzki y Celeste Schenck. Ithaca: Cornell University Press, 19-44.
- Matamoro, Blas. 1986. *Genio y figura de Victoria Ocampo*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Meyer, Doris. 1979. *Victoria Ocampo. Against the Wind and the Tide*. New York: George Braziller.
- Molloy, Sylvia. 1996. "El teatro de la lectura: cuerpo y libro en Victoria Ocampo." *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Tierra Firme, 78-106.
- Nussbaum, Felicity A. 1998. "The Politics of Subjectivity and The Ideology of Genre". *Women, Autobiography, Theory. A Reader*. Eds. Sidonie Smith y Julia Watson. Madison: The University of Wisconsin Press, 160-167.
- Olney, James (Ed.). 1980. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press.
- Olney, James. 1980. "Autobiography and the cultural moment: A thematic, historical, and bibliographical introduction". Ed. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, 3-27.
- Ospina, Helena. 2006. *¿Arte o santidad? El drama interior de Victoria Ocampo*. San José: Promesa.
- Oviedo, José Miguel. 2001. "La memoria de dos mujeres: Victoria Ocampo y Teresa de la Parra." *Historia de la literatura hispanoamericana: 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*. Madrid: Alianza Editorial, 279-283.
- Pacheco, Bettina. 2001. *Mujer y Autobiografía en la España Contemporánea*. San Cristóbal.
- Pasternac, Nora. 2002. *Sur: una revista en la tormenta. Los años de formación: 1931-1944*. Buenos Aires: Paradiso ediciones.

Paz Leston, Eduardo. 1981. "El proyecto de la revista "Sur". *Historia de la literatura argentina, y los proyectos de la vanguardia. Vol. IV: Los proyectos de la vanguardia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 289-312.

Polkey, Pauline (Ed.). 1999. *Women's lives into Print. The Theory, Practice and Writing of Feminist Auto/Biography*. New York: Palgrave.

Renza, Louis A. 1980. "The Veto of the Imagination: A Theory of Autobiography". James Olney, ed. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, 268-295.

Rooney, Ellen (Ed.). 2006. *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.

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

Showalter, Elaine (Ed.). 1985. *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*. New York: Pantheon.

Smith, Sidonie. 1987. *A Poetic's of Women's Autobiography. Marginality and the Fiction of Self-Representation*. Bloomington: Indiana University Press.

Smith, Sidonie y Julia Watson (Eds.). 1998. *Women, Autobiography, Theory. A Reader*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Smith, Sidonie y Julia Watson. 2001. *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Sprinker, Michael. 1980. "Fictions of the Self: The End of Autobiography." *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Ed. James Olney. Princeton: Princeton University Press, 321-342.

Stanford Friedman, Susan. "Woman's Autobiographical Selves: Theory and Practice". *Women, Autobiography, Theory. A Reader*. Eds. Sidonie Smith y Julia Watson. Madison: The University of Wisconsin Press, 72-82.

Stanley, Liz. 1992. *The auto/biographical I. The theory and practice of feminist auto/biography*. Manchester: Manchester University Press.

Stanton, Domna C. (Ed.). 1987. "Autogynography: Is the subject different?". *The Female Autograph. Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century*. Chicago: The University of Chicago Press.

Uzín, María Magdalena. 2001. "El género de las mujeres: Victoria Ocampo y Simone de Beauvoir." *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*. Eds. María Celia Vázquez y Sergio Pastormerlo. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 425-431.

Viñuela, Cristina. 2004. *Victoria Ocampo. De la búsqueda al conflicto*. Mendoza: Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo.