

La autobiografía de Victoria Ocampo, un autorretrato edificante

Judith Podlubne
(Universidad Nacional de Rosario-CONICET)

Resumen

El artículo presenta una lectura de la *Autobiografía* de Victoria Ocampo atenta a la figuración de sí misma que la escritora compone en el contexto de los años peronistas. La hipótesis que organiza la lectura afirma que su relato, que cuenta la leyenda de la directora de *Sur*, esto es, la historia de una mujer, nacida bajo un régimen de costumbres injusto para su género, que padece y desafía las limitaciones morales y culturales de su clase, y que, sin sentirse “ni preparada ni dotada para semejante empresa”, decide invertir su fortuna personal en fundar y dirigir un proyecto cultural ambicioso. Como en todas las leyendas, el personaje principal atraviesa una serie de experiencias, obstáculos, y padecimientos de los que sale invariablemente enriquecido. La narración toma la forma de un arduo camino de perfeccionamiento espiritual, inspirado por el deseo de autoconocimiento y autorrealización de la protagonista. Definido como “una búsqueda de lo absoluto”, el recorrido resulta una suerte de aventura interior orientada a recuperar el equilibrio anímico y moral comprometido durante los años de adolescencia y juventud. Enunciada sobre el final del tercer volumen, la transmutación del amor carnal en potencia espiritual divide la obra en dos momentos diferenciados y complementarios; los primeros tres tomos componen el autorretrato personal de Ocampo, los tres últimos, ordenados según sus encuentros con distintas personalidades de la cultura occidental, presentan los rasgos determinantes de su imagen pública e intelectual.

Palabras clave: Victoria Ocampo/ autobiografía/ autorretrato/ vida ejemplar

The article presents a reading of the of Victoria Ocampo's *Autobiography* attentive to the figuration of herself the writer up in the context of the peronist years. The hypothesis that organizes reading states that your story tells the legend of the director of *Sur*, this is, the story of a woman, born under a customs injustice regime for her gender, suffering and challenges the moral and cultural constraints class, and without being "neither prepared nor equipped for such an undertaking", decided to invest her personal wealth in founding and directing an ambitious cultural project. Like all legends, the main character goes through a series of experiences, obstacles and sufferings of departure invariably enriched. The narrative takes the form of an arduous journey of spiritual development, inspired by the desire for self-knowledge and self-realization of the protagonist. Defined as "a search for all", the tour is a kind of inner adventure oriented regain emotional and moral balance committed during the years of adolescence and youth. Stated on the end of the third volume, the transmutation of carnal love into spiritual power divides the *Autobiography* into two distinct and complementary stages: the first three volumes make personal self de Ocampo, the last three, sorted by their encounters with different personalities western culture, have the defining features of his public and intellectual image.

Victoria Ocampo/ autobiography/ self-portrait/ exemplary life

El sentido del final

Aunque es quizás la escritora argentina más retratada del siglo XX, no hay fotos de Victoria Ocampo durante el último tramo de su vida. Celosa de las inigualables imágenes de juventud y madurez que le procuraron los pintores de moda del “smart set” europeo y los más destacados fotógrafos contemporáneos, Ocampo se resistió sistemáticamente a ser retratada hacia el final. Cuenta Sara Facio que a comienzos de los años setenta le pidió en varias oportunidades que le permitiera tomarle algunas fotos, a lo que Ocampo se negó de un modo categórico e implacable hasta el último día. Admiradora de su obra literaria, la fotógrafa lamentó especialmente que no aceptara participar de *Retratos y autorretratos*, el primer libro de escritores que publicó, junto a Alicia D’Amico, en 1973. Aún cuando el proyecto del libro debió resultarle atractivo, -- las fotos se publicarían precedidas por la reproducción de la firma y de un texto autobiográfico de cada uno de los escritores invitados-- Ocampo, que para ese momento superaba ya los ochenta años, se mantuvo inflexible en su resolución de no integrar la antología. “[...] no creo ser [mal educada] al decirle que por nada de este mundo me dejaría fotografiar.” “Persiste mi repugnancia a dejarme fotografiar.”-- le escribía a Sara Facio, mientras con humor le sugería que, en lugar de su imagen, utilizaran la de un busto que le había hecho un escultor alemán, especialista en animales (en Facio 2006: 72).

Para excusarse de esa negativa y sobre todo para que Facio no creyera que se trataba de una decisión arbitraria y circunstancial, tomada simplemente en su contra, solía mencionarle los nombres de muchos otros fotógrafos muy conocidos a los que se había negado antes. “Hoy detesto que me fotografien. Veo una cámara apuntándome y me dan ganas de pegar. [...] Te juro que me revienta que quieran fotografiarme. Mirá mis fotos anteriores y ¡abstenete!” (en Facio 2006: 82). La situación la irritaba sobremanera. Su cólera era la respuesta espontánea a un requerimiento que amenazaba resentir las intenciones y propósitos que habían impulsado su carrera literaria desde el comienzo. Como Florentina Ituarte, la hermana de su bisabuela que al envejecer mandó a descolgar todos los espejos de su casa, Ocampo quería preservar la imagen que había tenido hasta determinada edad. Sabía desde la desaparición de Steerforth, el amigo de

David Cooperfield, que lo que la muerte tiene de “más devastador es que comienza antes de llegar, en plena vida” (Ocampo 1979: 179)¹. Fiel a la creencia de los autobiógrafos tradicionales, confiaba en las posibilidades retóricas y gráficas de conjurar sus efectos, dejando establecido cómo se la debería recordar en adelante. Las últimas fotos que le habían tomado conspiraban de un modo despiadado contra esos fines al hacerla aparecer, según decía, como a “esas ‘Doña Petrona’ o Doña cualquier cosa que escriben recetas para platos criollos...” (en Facio 2006: 74).

“Mirá mis fotos anteriores y ¡abstenete!” Varias décadas después, en *Victoria Ocampo en fotografías*, el libro que le dedicó en el 2006, Sara Facio responde a ese mandato con una selección impecable y una composición convencional de las mejores fotos de la escritora a lo largo de su vida. El recorrido que organiza los materiales gráficos está acompañado por algunos textos breves de Ocampo, escogidos por la fotógrafa, y por el recuerdo estilizado de diálogos mantenidos entre ambas. La articulación general del libro es consecuente con el sentido cronológico que organiza el relato autobiográfico de la escritora; a menudo, cuenta Facio, apeló a ese relato para situar datos precisos, fechas de viaje, acontecimientos sociales y culturales. Como sucede con la mayoría de los retratos que componen las portadas de los seis tomos de su *Autobiografía*, un anhelo de correspondencia, entre en el momento narrado por la autora y el de la escena o los rostros que muestran las fotografías, reúne las imágenes y los textos del volumen. Aunque este anhelo resulta desde luego defraudado --las fotos exceden el valor documental y sobredeterminan o perturban el sentido de lo narrado--, el respeto hacia el mandato ocampiano que inspira el proyecto de Facio realiza, en la serie de imágenes con que se cierra el volumen, el deseo contenido en el episodio más significativo de la autobiografía de Ocampo: el final.

En *Victoria Ocampo en fotografías* no hay ninguna foto de la escritora en la vejez y las últimas imágenes de su vida que se incluyen, aquéllas, tan características, en las que ya luce su melena blanca y brillante con destellos azulados y sus emblemáticos lentes oscuros, la muestran siempre en ámbitos o situaciones que la identifican directamente con *Sur*. Sentada en su escritorio de la editorial con una enorme biblioteca de fondo; al costado de una larga estantería en la que se observan los números de la revista encuadernados, algunos ejemplares de libros publicados por *Sur* y una importante cantidad de fotos de escritores; Victoria y el grupo; Victoria, en distintas

¹ En adelante, todas las citas correspondientes a los volúmenes de la *Autobiografía* se indicaran de esta manera.

gestiones culturales. Victoria a una distancia máxima de cualquier imagen privada, doméstica, que amenace con asimilarla a Doña Petrona, pero a menudo con un rostro serio, adusto, como enojado, con una mirada tensa y protocolar, que sobreactúa las incomodidades y dolores de cabeza que le causó ese lugar y acusa las ansiedades que le provocan las exigencias de su imagen pública.

A diferencia de los diez tomos de sus *Testimonios*, que se publicaron íntegramente a lo largo de su vida, entre 1935 y 1977, y recogieron muchos de los episodios y de las anécdotas públicas y personales que protagonizó hasta entonces, los volúmenes de la *Autobiografía*, escritos entre 1952 y 1953, y revisados durante años, fueron pensados para lectores póstumos. El relato que componen, culmina en el momento preciso en el que nace *Sur*, cuando Victoria Ocampo cuenta con cuarenta años de edad y está recién en la mitad de su vida. Un final prematuro e inmejorable, en el que la autobiógrafa se figura a la vez en el cierre de un largo aprendizaje iniciado en la infancia, y a las puertas de la empresa que dirigirá hasta su muerte. Punto de llegada y recomienzo, este final, que se representa como un doble nacimiento, el de la revista y su directora, ejecuta con una eficacia prolongada la condición retrospectiva del género.

Si bien la narración dramatiza un cierre abrupto y precipitado, que intenta verosimilizar sin éxito los motivos que llevaron a la autora a detener su relato en ese momento², la lógica que desde el comienzo organiza la escritura encuentra en el sentido del final su punto de partida. “*Sur y Cía*” es el tomo que la imaginación autobiográfica de Ocampo debió componer en primera instancia, no desde luego el que escribió primero, sino el que tuvo que imaginar antes de concebir ningún otro, para poder escribirlos a todos. Aunque se empeñe en citarla al revés, es la divisa de María Estuardo en su formulación literal: “En mi fin está mi comienzo” la que atraviesa e hilvana esos fragmentos dispersos de sus memorias que muchos de sus testimonios habían anticipado.

El nacimiento de *Sur*, cuyos avatares Ocampo ya había narrado en distintas oportunidades, opera en el desarrollo del plan general de la *Autobiografía* como la culminación del prolongado esfuerzo de *rétablissement* espiritual en torno al que se articula todo el relato de su vida. Consecuencia impensada de su encuentro fortuito con Waldo Frank en 1929, la propuesta de crear una revista transforma ese año en uno de

² El último tomo se inicia con la siguiente declaración: “Después de una interrupción de dos meses, retomo estas Memorias (enero 1953). Será necesario *llegar de un tirón hasta el fin*, porque empiezo a encontrar mil buenas (o malas) razones para no continuarlas después de haber dejado que se enfriaran. Estas razones no son únicamente mi pereza. Siempre he pensado que una empresa de este género comportaba serios inconvenientes.” (Ocampo, 1983: 9. El subrayado es mío).

los más importantes “*tournant* de [su] vida” (Ocampo, 1981: 144). A partir de ese giro, su historia ya no será la misma. En la idea de Frank, pero sobre todo en su propia determinación y perseverancia para realizarla, Ocampo encuentra el punto en el que situarse para dotar a los acontecimientos de su vida de un orden total y retroactivo, de una perspectiva de conjunto y un tipo de visibilidad desconocida hasta ese momento (Ocampo, 1980: 9). En adelante podrá, legítimamente, ajustar la imagen de aquélla que fue a la de quien hubiera querido ser. Lectora perspicaz de las convenciones del género, sabe antes de empezar a escribir que “...si la que fu[e] no está acompañada continuamente por la sombra resplandeciente de la que hubiera querido ser, el todo resultante está como falseado” (Ocampo, 1984: 11). Más de lo que ella misma está dispuesta a admitir, su escritura reconoce que la tarea autobiográfica compromete ante todo una labor de edificación personal promovida por la imagen de sí que el sujeto anhela proyectar desde el presente.

Si bien, el propósito de componer sus memorias aparece varias décadas antes de su elaboración efectiva, el impulso que la decide a escribirlas se resuelve, como es habitual entre los autobiógrafos, en circunstancias particulares de su vida. En su caso, esas circunstancias son las que le depara el peronismo. No me refiero estrictamente a las condiciones históricas que confirieron a ese período un perfil determinado, sino a la lectura interesada y descomedida que sus testimonios propusieron de ese momento. Junto a los ensayos de Borges y a los cuentos de Borges con Bioy Casares, los testimonios de Ocampo escribieron, para los lectores de *Sur*, los capítulos principales de esa saga del peronismo satánico que los intelectuales opositores difundieron durante años. Urdida de analogías imperfectas y anacronismos deliberados, esta saga, que presentaba al peronismo como un régimen totalitario, pesadillesco, ilegítimo e inverosímil, encuentra en los escritos de Ocampo la expresión vehemente de su complemento redentorista.

Caracterizar el peronismo como un sistema generalizado de intimidación solapada, una suerte de estado de sitio omnímodo y despiadado³, es para ella, además de

³ En “La hora de la verdad”, el artículo que inaugura el célebre número 237 de *Sur* (noviembre- diciembre 1955) dedicado a la Revolución Libertadora, Ocampo describe el peronismo de este modo: “Un mal sueño en que no podíamos echar una carta al correo, por inocente que fuese, sin temer que fuera leída. Ni decir una palabra por teléfono sin sospechar que la escucharan y que quizá la registrarán. Es que nosotros, los escritores no teníamos el derecho de decir nuestro pensamiento íntimo, ni en los diarios, ni en las revistas, ni en los libros, ni en las conferencias —que por otra parte se nos impedía pronunciar— pues todo era censura y zonas prohibidas. Y en que la policía —ella sí tenía todos los derechos— podía disponer de nuestros papeles y leer si le daba la gana cartas escritas veinte años antes [...] Puede decirse sin exagerar

una respuesta espontánea al recuerdo inmediato de esos años, la posibilidad extraordinaria de redoblar el gesto de autopromoción contenido en su perspectiva intelectual. A partir de esa caracterización, no solo se confiere a sí misma el lugar de víctima ilustre de un enemigo todopoderoso sino que justifica la necesidad de la tarea que su revista predicó durante décadas. Su visión del régimen, que sentirá oportunamente ratificada por los días de arresto injustificado que sufre en la cárcel de mujeres del Buen Pastor a mediados de 1953, reconfirma para Ocampo la importancia de la misión redentora y testimonial que los miembros de la élite intelectual se arrogan, frente al avance de los poderes totalitarios. Tiene razón Cristina Iglesia cuando señala que la cárcel se convierte para Victoria en un nuevo privilegio (1996: 15), no solo porque la breve experiencia de esos días la autoriza a participar (aunque más no sea de un modo imaginario) del tipo de purificación espiritual que admira en Gandhi, sino también y fundamentalmente, porque le permite revalidar su lugar como directora de una revista que ha sostenido el magisterio moral de las élites como un principio programático. Aunque no se trata del único motivo, la decisión de escribir su autobiografía responde en cierto sentido al refortalecimiento de sus convicciones, especialmente a la idea de que es apremiante preservar los valores que estarían siendo avasallados y de que nadie más indicada que ella para emprender esa tarea.

Establecer la verdad sobre sí misma, salvaguardarla de las calumnias y los ataques que le dirigen sus adversarios políticos e intelectuales, implica desde su punto de vista asumir una responsabilidad histórica, proteger una versión del pasado personal y nacional que el peronismo amenaza con hacer desaparecer⁴. Resulta elocuente en este

que vivíamos en un estado de perpetua violación. Todo era violado, la correspondencia, la ley, la libertad de pensamiento, la persona humana. La violación de la persona humana era la tortura..." (1955: 5).

⁴ A este propósito defensivo obedece fundamentalmente el armado del linaje familiar con que se inicia su *Autobiografía*. Ocampo se presenta, en primera instancia, como hija de "las familias de origen colonial, que lucharon y se enardecieron por la emancipación de la Argentina, [y que] tenían la sartén por el mango, justificadamente" (Ocampo, 1979: 10). La genealogía --sostiene Molloy (1996: 215)-- sirve como poderoso agente de discriminación, especialmente en épocas en que estas autonombradas "primeras familias" se sienten amenazadas. Insistir, a mediados de los años cincuenta, en la idea de que la historia nacional se confunde con su historia familiar ("Iba yo a oír hablar de los ochenta años que precedieron a mi nacimiento, y en que los argentinos adoptaron ese nombre, como asuntos de familia" (Ocampo, 1979: 10) es, además de un modo de afianzar su lugar frente a los temores e inquietudes del presente, un índice claro del grado de miopía y ofuscación con que Ocampo percibe y evalúa las transformaciones que se están produciendo en esos años. La crítica se ha ocupado de analizar cómo la preocupación nacional se trama con su historia personal y condiciona el diseño de su genealogía. Sobre este punto, consultar además de Molloy (1996), Iglesia (1996) y Masiello (1997).

sentido que, en un gesto algo teatral, que remeda sin reservas la actitud de los intelectuales europeos perseguidos durante el nazismo, en esos años Ocampo envía sus cartas y papeles a casa de familiares y amigos íntimos para evitar que el régimen los confisque o destruya. El interés que pone en contar una y otra vez la indignación que le produjo que la policía revisara sus escritos personales (entre los que se encontraba ya lista una parte de sus manuscritos autobiográficos) subraya la necesidad y la urgencia de la misión que ha asumido a su cargo. *Ahora sé que estoy obligada a dar el buen ejemplo*”, le escribe a Gabriela Mistral a poco de haber salido de la cárcel, mientras se resiste a iniciar gestiones personales para que le otorguen el pasaporte que el gobierno le niega (2007: 228). El deseo de ejemplaridad, la aspiración de ese reconocimiento moral que ella misma ha prodigado a los escritores que admira y que es un principio sustantivo de su credo intelectual, constituye el impulso principal que orienta su escritura autobiográfica. “...la historia de los sufrimientos y las luchas de una vida, en tanto que al contarla se sea capaz de ofrecer un reflejo fiel [...] es siempre una enseñanza [...]” (Ocampo, 1984: 13).

“Una especie de figura mítica”

Más que la vida de Victoria Ocampo, su autobiografía cuenta la leyenda de la directora de *Sur*: la historia de una mujer, nacida bajo un régimen de costumbres injusto para su género, que padece y desafía las limitaciones morales y culturales de su clase, y que, sin sentirse “ni preparada ni dotada para semejante empresa” (Ocampo, 1984: 51), decide invertir su fortuna personal en fundar y dirigir un proyecto cultural ambicioso, destinado a comunicar varios continentes. La posdata de Waldo Frank con que se cierra el último tomo: “Aquí, cruzando los Andes, eres una especie de figura mítica” (Ocampo, 1984: 122), confirma la voluntad de la escritora. Como en todas las leyendas, el personaje principal atraviesa una serie de experiencias, obstáculos, y padecimientos de los que sale invariablemente enriquecido. El relato toma la forma de un arduo camino de perfeccionamiento espiritual, inspirado por el deseo de autoconocimiento y autorrealización de la protagonista. Definido como “una búsqueda de lo absoluto”, el recorrido se figura como una suerte de aventura interior orientada a recuperar el equilibrio anímico y moral comprometido durante los años de adolescencia y juventud.

Luego del intenso “estado de rebelión” que le provocaron las restricciones y prohibiciones que sus padres impusieron a su desarrollo, en un momento en que esa

rebeldía se acrecienta, (se profundiza la hostilidad hacia Mónico Estrada, el marido con el que fue inducida a casarse, y entra en crisis su pasión por Julián Martínez, el gran amor de su vida) Ocampo experimenta una urgente e intempestiva (es decir, no siempre bien motivada) necesidad de “ordenar”, de “canalizar”, las fuerzas exorbitantes que han liberado en ella esos estados. “Esas fuerzas desencadenadas en mí, y por mí, amenazaban dislocarme sino daba con un exorcismo; sino las transformaba en fuerzas constructivas (*secourables*). Tenía que descubrir el camino” (Ocampo, 1981: 97). El riesgo de la dislocación se enuncia solo para conjurarlo. La consistencia y la homogeneidad de las autofiguras ocampianas son elocuentes en este sentido. Sobre el final de *La rama de Salzburgo*, el tomo dedicado a su relación amorosa con Martínez, una mezcla indefinida de arte y espiritualidad delimita el camino que tomará la narración. El espíritu de “las grandes religiones”, (no sus dogmas, a los que Ocampo, se sabe, renunció muy joven) junto a Bergson, Proust, Dante y Tagore conforman, para ella, una “fuente de sabiduría” inestimable, “la única terapéutica eficaz”, para sobrellevar los dramas de la condición humana (Ocampo, 1981: 94).

El sentido de esta transformación, sobre las que Ocampo insiste en muchas ocasiones y cuyas consecuencias son centrales para el diseño general del relato autobiográfico, se resuelve mediante un abigarrado encadenamiento de citas en el que se perciben los esfuerzos de la escritora para justificar este pasaje. “La autobiografía – escribe Sylvia Molloy, en *Acto de presencia* (1996: 16)-- no depende de los sucesos sino de la *articulación* de los sucesos.” En el agudísimo ensayo sobre las memorias de Ocampo, Molloy advierte que “La rama de Salzburgo” es justamente el tomo en que las referencias literarias se tornan más densas debido a que el exceso de voces que entrecruzan el volumen iguala el exceso de sentimientos que se describen en el texto (1996: 95). La explicación, impecable en lo relativo al tenor de las emociones que moviliza la transmutación del amor pasión en amor espiritual, no puntualiza sin embargo, la función específica que cumplen las citas bibliográficas en la caracterización del modo en que el relato figura esa conversión. Las citas se vuelven en este caso un recurso imprescindible para articular dos estados subjetivos, en principio sin vinculación aparente e incluso hasta contradictorios, como son la pasión sexual y el fervor espiritual. Preocupada por describir ese pasaje como una continuidad sin

claudicaciones, como el tránsito directo aunque doloroso de un estado a otro⁵, Ocampo, que en varias ocasiones se muestra inquieta por aclarar que el nacimiento de su actitud espiritual coincide con el zenit de su apetito sexual, encuentra en la lectura interesada de Bergson la dirección y el sentido que orientan el “viraje” (tal el nombre del cuarto volumen de su *Autobiografía*) que imprime a su historia.

Había llegado a un punto en que percibía que la alegría, `la creación de sí mismo por sí mismo, el engrandecimiento de la personalidad mediante un esfuerzo que extrae mucho de nada, algo de nada', [...] la alegría que nace siempre de la creación, estaban en otro nivel que el amor pasión, y era necesario empinarse hasta esas alturas o vegetar y perecer. Que ese esfuerzo podía llamarse, utilizando el vocabulario de los trapecistas y de sus pruebas en el aire, un *rétablissement* [erguir el cuerpo apoyándose sobre las manos] (Ocampo, 1981: 104).

La descripción que propone la autobiógrafa, sublima los componentes desestabilizadores propios de la pulsión sexual hasta transformarla en la potencia edificante que la guía en su camino de ascensión moral: empinarse, erguirse, hasta reestablecer el equilibrio perdido, e incluso ir más allá, traspasar ese equilibrio, engrandeciendo su personalidad, creándose a sí misma a través de sus obras. Un camino signado por el doble impulso de “*rétablissement*” y “*dépassement*”, (Ocampo, 1983: 21) que sintetiza el ideal de autodomínio y superación que inspira la rememoración ocampiana, y de cuyos primeros resultados favorables daría cuenta la escritura del libro sobre Dante. Como toda la literatura de Ocampo, aunque con un propósito preciso que al imaginario autobiográfico le interesa destacar en este caso, *De Francesca a Beatrice* es también un libro autorreferencial: el libro que la escritora recupera como aquél en el que cuenta, a través de las imágenes dantescas, su propio “*pas[o] a otro plano*” (Ocampo, 1981: 33), su tránsito al amor universal. “Mi necesidad de comentar *La Divina Comedia* nacía de un intento de aproximarme a la puerta de salida de *mi drama personal...*” (Ocampo, 1981: 98). Mucho más que eso, más que un “sucedáneo de la confesión o la confidencia” (Ocampo, 1981: 108), un modo de encauzar los tumultuosos efectos de la pasión sensual, este libro es también, como señala Molloy, el primer paso importante en su trayectoria literaria: la prueba de que la escritura de Ocampo ha alcanzado finalmente una forma y se ha vuelto un gesto público.

Enunciada sobre el final del tercer volumen, la transmutación del amor carnal en potencia espiritual divide la *Autobiografía* en dos momentos diferenciados y

⁵ “Entre la pasión y el amor [ecuménico]-- afirma-- hay un puente que atravesar y un peaje que pagar: no existe otra moneda fuera del dolor. Y no sólo el dolor, sino también la necesidad de un cambio de actitud frente al amor. Una manera de sublimarlo” (Ocampo, 1981: 43).

complementarios: mientras los primeros tres tomos componen el autorretrato personal de Ocampo, los tres últimos, ordenados según sus encuentros con distintas personalidades de la cultura occidental, presentan los rasgos determinantes de su imagen pública e intelectual. Cada uno de estos momentos se organiza en torno a la repetición de algunas escenas fundantes del acto autobiográfico: la escena de la indignación y la denuncia, del ahogo y el desahogo, en el primer caso, y las del mutismo, la timidez, y el malentendido, en el segundo. La insistencia de estas escenas, que ya habían aparecido en sus testimonios y libros sobre escritores, superpone el camino de perfeccionamiento moral de la protagonista con el desarrollo progresivo de las capacidades autoexpresivas de la escritora. Los recuerdos del aljibe y el caballo que abren la sección “El archipiélago” del primer tomo, recuerdos de los que se sustrae por completo el miedo que la protagonista debió experimentar al sentirse ante el peligro de caer en el agujero o al ver el espectáculo de la tortura desenfrenada sobre el animal indefenso, remiten menos a situaciones traumáticas vividas en la infancia que a las ficciones de origen que la autobiógrafa postula en la relectura de su pasado⁶. Ambos recuerdos no solo dramatizan la temprana indignación que las injusticias provocan en la protagonista, sino que además traducen ese sentimiento de indignación (que es siempre manifestación de “un malestar profundo y moral”, según queda claro en el recuerdo de su primera menstruación) como una dificultad o debilidad expresiva, un ahogo, que se alivia a través de la denuncia o el testimonio: en los dos casos la nena corre a contar lo sucedido. Los motivos que traman estos recuerdos se retoman en la pequeña fábula de iniciación literaria que Ocampo narra pocas páginas después, cuando presenta el recuerdo de Miss Ellis, la institutriz inglesa que la acusa ‘injustamente’ de distraer a su hermana durante las clases. “Llena de indignación y de rabia [...], no sabiendo como desquitarme, me puse a escribir. Escribí una protesta acusando a Miss Ellis de ser cobarde por ‘contarles’ cosas a mis padres. [...] Descubrí que escribir era un alivio” (Ocampo, 1979: 113).

De la indignación al alivio, en una secuencia que el relato repite en muchas oportunidades, la escritura, figurada como un desquite, un desahogo, un modo de responder y sobrellevar las injusticias, la soledad o el sufrimiento, resulta un medio ajustado a las exigencias del proyecto autobiográfico. Derivada de un impulso vital

⁶ Ocampo retoma estos recuerdos en varias oportunidades. La primera reescritura aparece en la sección “Antecedentes” del primer tomo de la *Autobiografía*, cuando presenta su genealogía familiar en el desarrollo de la historia nacional. Para una lectura de esta reelaboración, consultar Molloy (1985 y 1996b). Otra reescritura encabeza su testimonio “El hombre del látigo” (*Sur* 237, 1955), en el que cuenta su experiencia en la cárcel del Buen Pastor.

recóndito e incontenible, de una “necesidad del alma” (Ocampo, 1981: 98) que rebasa los límites de lo puramente personal, la escritura se define como una “transustanciación de las emociones” (Ocampo, 1984: 11). Un proceso que encamina la superabundancia vital de las pasiones hacia la verdad y la claridad de las ideas, en un sentido congruente con el del rumbo de depuración espiritual elegido por la protagonista. Que la *Autobiografía* asuma la forma de la confesión se explica en primera instancia por las capacidades transustanciadoras que se le atribuye a la escritura. “... la sinceridad solo llega al lector por el trujamán del talento. Para que la sinceridad se exprese, es obligatorio que la socorra, que la traduzca el talento” (Ocampo, 1979: 60). El alivio, la liberación, que espera obtener de la escritura de su vida proviene, menos de la proximidad de lo relatado con la verdad de lo sucedido, que de la eficacia de la confesión en tanto método destinado a que la vida se libre de sus confusiones y paradojas y llegue a coincidir consigo misma (Zambrano 1995: 38).

Ídolos de juventud

Quizás por la marcada ansiedad que manifiestan sus autofiguraciones públicas, la eficacia del verosímil confesional se debilita de modo considerable en el segundo momento de la *Autobiografía*. Las reglas de la confesión se repliegan ante los gestos y expresiones de una teatralidad exacerbada. Los encuentros con Rabindranath Tagore y con el conde de Keyserling, a los que Ocampo había dedicado ya, además de algunas conferencias y testimonios, libros completos, ocupan zonas importantes de los tres últimos volúmenes. En el vínculo con ellos, el relato escenifica las distintas alternativas de aprendizaje y autoafirmación que le depara a la protagonista el inveterado “culto a los autores” que practica desde la adolescencia. Su admiración funciona en el interior del espacio autobiográfico como el relevo inmediato de la confianza perdida en la divinidad religiosa. Un desplazamiento que reescribe, en términos personales, el entusiasmo hacia los escritores que Virginia Woolf le atribuía no sin ironía al personaje Orlando. “Orlando no creía en las divinidades comunes, nos explica Virginia Woolf; quizás [...] había transferido a los grandes hombres su parte de credulidad. `El solo pensamiento de un gran escritor suscitaba en su alma tal arranque de fe, que lo convertía en un dios invisible’” (Ocampo 1981a: 225).

Antes de conocer a Tagore, Ocampo ya había experimentado ese impulso piadoso que lo transformaría para siempre en su maestro o “guía” espiritual: un llanto

incontenible y liberador la había arrebatado durante la lectura de *Gitanjali*, sumiéndola en una suerte de profundo estado de trance. Compuesto con un efectismo evidente, este episodio, no solo exhibe la devoción al maestro, apelando a plegarias y exclamaciones ampulosas, sino que además introduce de modo grandilocuente la escena del mutismo y la timidez con que la autobiógrafa presenta su encuentro con el poeta. “La presencia súbita y real de ese hombre distante, tan familiar en mis sueños, tan íntima a mi corazón, cuando no conocía de él más que sus poemas, me paralizó. Reacción habitual ante un escritor. Hubiera querido huir enseguida. Caí en el mayor mutismo...” (Ocampo, 1982: 25). Próxima y a la vez lejana, dotada del desdén soberano de las llamas, la imagen de Tagore se describe como la aparición repentina y excepcional de una visión mística, cuyas proyecciones conmueven y fascinan a sus fieles. La inmovilidad, la falta de articulación, las dificultades expresivas de la protagonista son, además de pruebas inmediatas de su reconocimiento y veneración incondicional hacia la grandeza ajena, manifestaciones que le permiten figurarse con eficacia en las condiciones de inferioridad, de minoridad cultural y espiritual, que requiere la composición de su autorretrato público. Es frecuente que en esos momentos se caracterice como una “niña” o una “adolescente”.

La insistencia con que Ocampo repite la escena del enmudecimiento y la inhibición, el interés que pone en acentuar la asimetría, la unilateralidad, de sus relaciones intelectuales --no solo será la discípula, la secretaria, la ama de llaves, la enfermera, el chofer, la intérprete, de Tagore, sino que además llegará a imaginarse como un perrito faldero, capaz de dormir en el piso de baldosas, detrás de la puerta del poeta (Ocampo, 1982: 76)-- afirma algo más que su idolatría hacia los autores o la voluntad de construirse un perfil de intelectual periférica, como suele advertir la crítica. La recurrencia de estas imágenes, el modo evidente en que Ocampo sobreactúa su inferioridad, responde fundamentalmente a la intención de enfatizar los logros alcanzados *a pesar de* las desventajas padecidas, de dotar a la realización de esos logros de un empeño y una intensidad particulares. El ideal de progreso moral que orienta la escritura de su vida encuentra en la esforzada superación de sus faltas, en su capacidad para revertirlas o transformarlas, el principal punto de referencia.

Junto a las escenas de devoción hacia los autores, estrechamente relacionadas con ellas, se presentan también las escenas del malentendido. Como le ocurre al personaje de Orlando cuando invita a Alexandre Pope a su casa, la autobiógrafa descubre que ese estado de exaltación puede rápidamente mudar en desencanto. Si bien

“es halagador frecuentar los grandes genios, no siempre es cómodo vivir a su lado” (Ocampo 1984a: 33). En un ensayo indispensable Beatriz Sarlo (1998) propone lecturas inteligentes sobre las razones que motivan y las formas que asumen esas faltas de entendimiento. Los desacuerdos con Tagore responden a diferencias lingüísticas y culturales, los desencuentros con Keyserling se sustentan en diferencias de género. En el primer caso, es la condición occidental y cosmopolita de la protagonista la que se muestra cuestionada, en el segundo, su condición femenina. Tagore desconfía de la capacidad de los occidentales para entender el pensamiento oriental y por esa razón, sostiene la autobiógrafa, mutila su poema bengalí en la traducción al inglés que ella le solicita. La situación enoja a Ocampo de un modo particular. El malentendido de las lenguas, explica Sarlo, es relativamente tolerable; la incomunicabilidad de las culturas no lo es, porque queda la sospecha de que el problema reside en una deficiencia de la cultura hacia la que no se puede completar el pasaje.⁷ Sin embargo, con el propósito de atemperar las aristas conflictivas del episodio, el relato justifica esta situación por vías diferentes. Por un lado, extiende las razones de la incomunicabilidad más allá de las presuntas deficiencias occidentales: el propio Tagore se muestra impedido de apreciar la música moderna y el poema de Baudelaire. Por otro, apela directamente a los gustos compartidos por ambos: la pasión por Shakespeare, que los dos conocieron en su primera juventud, y la afición por la naturaleza, por los árboles y las flores del jardín.

A diferencia de lo que sucede con Keyserling, y a pesar todos los caprichos, las arbitrariedades y los súbitos cambios de humor que la autobiógrafa le atribuye, los desacuerdos con Tagore no resienten la devoción que Ocampo le profesa. Más allá de las discrepancias y obstáculos, él seguirá siendo, junto con Gandhi, el maestro que la guíe en el cumplimiento del recóndito sentido de su vida (Ocampo 1983b: 100). El interés en preservar intacta una admiración que el propio relato ha revelado excesiva, en sostener sin reparos un fervor sobredimensionado, obedece a la decisión de resaltar los esfuerzos comprometidos en una tarea que, lejos de remitir a los costados más frívolos y superficiales de la protagonista, tal como le imputan sus adversarios intelectuales, Ocampo presenta como una labor con fines espirituales trascendentes. En el interior del espacio autobiográfico, el contacto directo con los autores suple o compensa las

⁷ La relación con las lenguas extranjeras es un tópico central de la obra de Victoria Ocampo, extensamente estudiado por la crítica. Para este punto, es ineludible consultar, además del ensayo de Sarlo (1988, 1998), el de Molloy (1996a). Sobre el problema de la traducción, ver también Willson (2004).

carencias de formación que, dadas las restricciones que su clase le impone a la educación de las mujeres, la protagonista padece desde muy joven.

Presentados bajo el signo de lo irreparable, de lo verdaderamente intolerable, los desencuentros con Keyserling, a los que la narración autobiográfica les dedica el desarrollo más extenso y minucioso, se fundan en una prolongada cadena de equívocos. Admiradora entusiasta de los ensayos del filósofo, hacia 1927, Ocampo lo invita a dictar una serie de conferencias en Sudamérica. Durante dos años, intercambian una correspondencia vehemente y sostenida, que el conde interpreta como anticipo de una pasión que trasciende lo puramente intelectual. A partir del encuentro en Versailles, las divergencias adquieren, como señala Sarlo, una abierta connotación sexual, que dota a la relación de un costado cómico, de *vaudeville*. Es cierto, como dice Sarlo, que Ocampo no llega a percibir el matiz ridículo de la situación ni siquiera veinte años después, cuando escribe su versión de los hechos en *El viajero y una de sus sombras. Keyserling en mis memorias*. De haberlo notado le hubiese resultado difícil otorgar al “asunto Keyserling” la significativa funcionalidad que adquiere en el diagramación general de su historia. Mientras el contacto con Tagore pone en escena los aspectos más devotos de su relación con los autores, la relación con Keyserling sobreactúa el ángulo previsiblemente deceptivo de ese vínculo, remitiéndolo a la incapacidad del filósofo para comprender la naturaleza espiritual de la condición femenina. El contacto con Keyserling es en este sentido, el complemento negativo del encuentro anterior. Contrario al aspecto patriarcal de Tagore, a su aristocracia de modales, el fundador de la Escuela de la Sabiduría es recordado como un Gengis Khan, un conquistador bárbaro y primitivo, ávido de lanzarse sobre una presa indefensa y desprevenida. Ocampo compara su primera visita a Versailles con el encuentro de Caperucita Roja y el lobo, con la “emboscada” que el lobo le tiende a la niña.

La desproporción que pauta la analogía, una analogía que no se incluye en el libro sobre Keyserling y solo aparece en la *Autobiografía*, además de transmitir la inquietud que la situación todavía le provoca en el momento en que escribe sus memorias, advierte sobre los propósitos que orientan la inclusión del episodio en el desarrollo general del relato. “El hecho es que me presenté en el *Hotel des Réservoirs* con mi ‘torta’ [...] y mi pote de manteca para mi abuela, siguiendo la tradición de Caperucita Roja. Y me encontré de buenas a primeras frente a un carnívoro que reclamaba una comida más sustanciosa. ¡Ridículas mis inocentes provisiones!” (Ocampo, 1983: 23). Muy distinta y hasta opuesta a la imagen de la Penthesilea de

Kleist, con quien la autobiógrafa se identifica en la versión de esta visita que propone en *El viajero y una de sus sombras*, la imagen de la Caperucita, el estado de inocencia e indefensión, pródigo de buenas intenciones y propósitos nobles, que en la lectura ingenua de Ocampo evoca este personaje, actúa hasta la parodia, el sentimiento de pérdida y desencanto que le deparan estas circunstancias. “[...] había perdido mi ‘estado de gracia’. Los ídolos de mi juventud [...] ya no eran dioses inaccesibles. Ya no eran dioses” (Ocampo, 1981: 61). Quebrada su incondicionalidad hacia los autores, la protagonista se encuentra sola y librada a sí misma, *tête à tête* con ese ‘yo’ oscuro y desconocido, del que desconfía y con el que no se identifica (Ocampo, 1981: 62).

El desamparo y la decepción la obligan a un profundo “examen de conciencia” del que, luego de analizar sus faltas y debilidades, retorna fortalecida y segura de sus propias convicciones. Paradójicamente, la lectura de los ensayos de Keyserling le proporciona una suerte de pseudoteoría compensatoria con la que interpretar sus errores y carencias y usufructuar de ellos para componer la imagen pública que se define en sus memorias. La idea de “la fecundidad de lo insuficiente”, que Keyserling toma de Goethe, le otorga los pocos argumentos necesarios para transformar su desilusión y escepticismo en autoconfianza y voluntad de superación⁸. La decisión de enfrentar sola sus nuevas relaciones intelectuales, de negarse a utilizar las cartas de presentación que Keyserling le deja para varios escritores europeos es, no solo la oportunidad de manifestar el ánimo afirmativo en que deriva su desencanto (el personaje de la Caperucita cede entonces su lugar a otro estereotipo femenino, igualmente exagerado e inverosímil: el de la mujer indócil, dispuesta a rebelarse ante los caprichos de un falso dios), sino también la ocasión de definirse a sí misma a partir de las fecundas credenciales de su insuficiencia personal. “Yo deseaba ir hacia ellos como lo que era: una autodidacta, una oscura sudamericana amante de las ‘bellas letras’, de Europa, y bastante joven como para resultar grata a la vista” (Ocampo, 1981: 61).

⁸ “La religión cristiana enseña al pecador que su pecado, por grave que sea ese pecado que lo proscribiera de la sociedad, podrá ser redimido por el redentor si el pecador tiene conciencia de su culpa. *Mutatis mutandis*, para Keyserling la insuficiencia puede no ser signo negativo y se transforma en la mejor ocasión, en el más potente agujón para superarse. Se sabe hasta qué punto el oído y el tacto se desarrollan y afinan en el ciego como para compensar el terrible *handicap* que soporta el organismo. La fecundidad de lo insuficiente actúa un poco de la misma forma. Ciertas deficiencias, ciertas decepciones, ciertas desgracias, incluso ciertas catástrofes de nuestra vida, pueden ser ‘blessings in disguise’ (bendiciones disfrazadas). Acaban por enriquecernos más, espiritualmente, que una serie de éxitos y de venturas, si somos capaces de digerirlas moralmente” (Ocampo 1951: 127).

“Sola, *fabulosamente*, sola”

Autodidacta, sudamericana y mujer: una síntesis arbitraria e interesada de los rasgos que definen su subjetividad, la suma de faltas y desventajas que la relectura de su vida, su interés por dejar establecido cómo llegó a ser la directora de *Sur*, **las** transforma en cualidades singulares⁹. La inquietud que la inminencia del porvenir provoca en el presente, antes que la restitución o la conservación del pasado, es el tiempo ineludible de la autobiografía. La imagen de sí que Ocampo compone a partir de estos rasgos constituye una respuesta indirecta a las interpretaciones que la identifican plenamente con los gustos e intereses de su clase y reducen el proyecto de la revista y su lugar de directora a las ventajas y posibilidades que le brinda su fortuna personal¹⁰.

El armado de la genealogía familiar con que se abre el primer volumen de la *Autobiografía* anticipa en cierto sentido su réplica a estas acusaciones, cuando, sin renunciar a ser una heredera directa de las familias patricias, la autobiógrafa postula la profesión de fe iluminista que la alentará a transformarse en quien es. “[...] siempre he pensado que, prescindiendo del medio y de la herencia, factores en que no interviene nuestra voluntad o nuestra elección [...] los hombres y las mujeres son exclusivamente hijos de sus obras y por ellas valen o se condenan” (Ocampo, 1979: 48). En cierto sentido, Ocampo escribe sus memorias para instaurarse como una heroína autodidacta capaz de superar por sus propios esfuerzos las limitaciones y tabúes de los miembros de su clase. Alejada de los prejuicios y las reconvenciones familiares, decepcionada de sus entusiasmos intelectuales, extenuada su pasión por Martínez e insatisfecha en su relación con Drieu La Rochelle, Ocampo subraya con evidente redundancia el estado de desamparo y soledad, espiritual e intelectual, que precede al momento de su encuentro con Waldo Frank.

Y salía nuevamente al frío de la calle, condenada a las intemperies de una existencia no-abrigada. Descendía todos los días a una arena donde debía combatir sola [...] Así como había estado huérfana de mis padres [...] porque no podía confiarles mi verdadero pensamiento, iba a convertirme en huérfana de otros seres a quienes amaba, por un motivo análogo. En realidad yo estaba sola, *fabulosamente* sola. No se puede

⁹ La crítica se ocupó de analizar e interpretar el sentido y la eficacia que tienen estos rasgos en la composición de sus autofiguras públicas. Sobre el autodidactismo de Ocampo y su relación con los libros, es ineludible consultar Molloy (1996a). Sobre la representación de su yo femenino, ver Sarlo (1988) y Masiello (1997). Sobre su imagen de intelectual sudamericana, periférica, Vázquez (2006).

¹⁰ En líneas generales, hasta comienzo de los años ochenta en que los miembros de *Punto de vista* (especialmente, Beatriz Sarlo, María Teresa Gramuglio y Jorge Warley), iniciaron una revisión crítica de la revista y de la figura de su directora, las lecturas que propusieron los intelectuales provenientes del nacionalismo popular y de sus vertientes de izquierda no se apartaron de la ecuación que reconocía en Victoria Ocampo un miembro de la oligarquía terrateniente y hacía de su revista el órgano de expresión de esa clase.

permanecer sino un tiempo en la matriz de la pasión amorosa. Después es necesario *nacer*, se quiera o no, llegar a un nacimiento doloroso como la agonía. Ese es el pasaje más doloroso de la vida. (Ocampo, 1983: 90)

Sin desprenderse de la retórica del sufrimiento y el esfuerzo que moviliza la narración autobiográfica, el fragmento introduce y destaca la ambivalencia que el sentimiento de orfandad, sin dudas, uno de los tópicos espirituales mejor construidos de la obra, presenta siempre en el relato ocampiano. La soledad es a la vez un estado doloroso, angustiante, proclive a las vacilaciones y a la desorientación, y un momento auspicioso, vital, favorable al cambio y los renacimientos.

Huérfana y sola, con las renunciaciones y sacrificios que le impone esa situación, pero también con la sensación de independencia y libertad que le otorga, Ocampo se imagina en condiciones inmejorables para realizar el pasaje más doloroso, pero también más importante y oportuno, de su vida. En la carta que le escribe a Tagore para explicarle el propósito del viaje a los Estados Unidos en que va a encontrarse con Frank, la autobiógrafa proyecta a escala continental esa sensación de orfandad y las posibilidades renovadoras que le despierta: huérfanos de Europa se disponen a fundar una revista bilingüe que conecte ambas Américas entre sí y con el viejo continente (Ocampo, 1982: 38). La fundación de *Sur* certifica su ingreso definitivo al codiciado escenario de las Artes y las Letras. Como señala Sarlo (1998: 95), Ocampo elige la nobleza de toga frente a la nobleza de renta de la que provenía. Se desplaza, no fácil ni definitivamente, de una élite a otra. Su historia es la de quien busca hacerse un nombre propio, sin identificarse ni apartarse plenamente del apellido familiar. De allí que resulte significativo que en el relato autobiográfico la muerte del padre se articule siempre con el nacimiento de la revista. “Murió [...] en 1931, año en que aparecería *Sur*” (Ocampo 1977: 287).

Como si pusiera en escena la propia definición del género, (El tema profundo de la autobiografía --afirma Lejeune-- es el nombre propio) el relato hace coincidir la desaparición del padre con el momento en el que la protagonista se apropia de su nombre para rubricar la obra que justificará toda su vida. Ocampo cifra en la fundación de *Sur*, como más tarde en la escritura de su *Autobiografía*, la posibilidad de “nacer de mí misma” (Ocampo, 1984: 13). Como si la muerte del padre autorizara o habilitara el nacimiento de la hija, o mejor aún, como si la orfandad paterna determinara en forma providencial el derecho al propio engendramiento, la articulación de estos sucesos sostiene el efecto de continuidad que anticipan las escenas del reencuentro y la

reconciliación con que se abre el último tomo¹¹. La procedencia se figura de este modo como una sucesión armónica, en la que las discordias y tensiones se disipan o reacomodan apelando a una versión idealizada y poco creíble del amor filial. Sin embargo, tal como ocurre en los momentos más sugerentes de la escritura de Ocampo, el énfasis imprevisto con que la narración subraya algún detalle o comentario reinscribe inadvertidamente lo que el imaginario autobiográfico se esfuerza en sustraer. Las reflexiones de la hija que cierran la descripción de la muerte del padre transmiten, amplificado por la ambigüedad que las recorre, el fondo de disputa sobre el que se trama el vínculo entre ambos.

[era] la primera vez que veía morir a alguien como si se lo matara. Estuve obsesionada durante meses, durante años. Pero otra obsesión me abandonaba o quizás iba a abandonarme (porque esos pliegues se borran lentamente): la de causar pena o disgustar. Yo pensaba: “Mi vida no puede ya herirlo. Ahora estoy pagando ese consuelo de su muerte. (Ocampo 1984: 16)

La idea de la muerte del padre como un consuelo, como el costo que la hija paga para ya no disgustarlo, entredice el deseo inconfesado de que alguno de esos disgustos lo matara por fin, para terminar de una vez con la culpa (o el reproche paterno) de estar matándolo de a poco. “Yo no tenía la impresión de que se moría, sino de que algo lo mataba. Que se lo mataba” (Ocampo 1984: 15). Transfigurada en una ejecución, la muerte reintroduce la rivalidad y la violencia de un vínculo que se resuelve menos como un legado o una autorización que como una apropiación: la del *nombre familiar* transformado en *nombre de autor*. Fue necesario que la hija desplazara la potestad del apellido a un ámbito en el que ni el padre ni sus antecesores acreditaban ninguna

¹¹ Presentado como una vuelta al hogar, como un esperado regreso a la casa paterna, el retorno del viaje a Europa que la protagonista realiza en 1929, cifra el reencuentro con los suyos en el cambio de posición que se produce en el vínculo con el padre. Cuando el día de la llegada él la invita a sentarse a su lado durante la cena, la protagonista siente que ese gesto de acercamiento los compensa de los malentendidos y hostilidades que desde hace años ponen distancia entre ambos. La escena, que se describe como el término de una ansiada reconciliación (“Recuerdo ese instante como una cima alcanzada después de un largo ascenso” Ocampo, 1982: 15), constituye además el preludio de un diferido reconocimiento paterno: “No te sabía tan valiente” son las últimas palabras que, poco tiempo después, Ocampo le escucha decir a su padre mientras lo acompaña en el lecho de muerte. No sólo porque el enunciado contrarresta la severidad del vaticinio que le había dirigido antes, cuando ella le cuenta la idea de *Sur*: “Te vas a fundir con la revista. Te conozco”, (Ocampo 1977: 287) sino también porque es difícil no pensar que la hija escuchara en el reconocimiento de su valentía una invitación a desafiar el mal augurio, la situación representa el modo de relación con sus mayores que la autobiógrafa ha establecido en el comienzo. “No me siento obligada a seguirlos, sino cuando acepto su credo, y en la medida en que lo acepto. *Nous aurons le sublime orgueil/Des les venger ou de le suivre*. ¿Por qué? Ni vengarlos, ni seguirlos; continuarlos a nuestra manera, que no puede ser la de ellos: la circunstancia ha cambiado” (Ocampo, 1979: 14). “Continuarlos a [mi] manera”, podría decirse, es la fórmula que la narración autobiográfica propone para atenuar los aspectos conflictivos de una relación que se caracteriza pródiga en tensiones y ambivalencias. Emblema de la ley a lo largo de la obra, la figura paterna concentra a su cargo la administración de los deberes y las prohibiciones familiares.

distinción para que Ocampo se convirtiese definitivamente en un atributo de Victoria. “En el verano de 1931 nació SUR. A partir de ese momento mi historia personal se confunde con la historia de la revista” (Ocampo 1984: 86). Desde entonces y para siempre Victoria será el nombre de la directora de *Sur y Sur*, la revista de Victoria. Tal vez menos la revista que le hubiese gustado leer de joven (es difícil situar en qué momento Victoria comenzó a parecerse a sí misma), que la que necesitó fundar para transformarse definitivamente en quien quería. El final de la *Autobiografía* se aparta de la elaborada genealogía familiar que propuso en el comienzo para mostrar realizada esa fantasía infantil en que la nena juega a volver la cabeza detrás de sí y, entre temerosa y atraída, encuentra que atrás suyo hay N A D A. Como si hiciese falta aclararlo: “Uno no se cura nunca de su infancia” (Ocampo 1984: 68), remata la autobiografía.

Referencias bibliográficas:

- Facio, Sara (2006), *Victoria Ocampo en fotografías*, Buenos Aires, La Azotea.
- Iglesia, Cristina (1988), *Islas de la Memoria. (Sobre la Autobiografía de Victoria Ocampo)*, Buenos Aires, Cuenca del Plata.
- Masiello, Francine (1997), “Victoria Ocampo: memoria, lenguaje y nación”, en *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, p. 205-217.
- Molloy, Sylvia (1985), “Dos proyectos de vida: Norah Lange y Victoria Ocampo”, en *Filología*, año XX, 2. Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, Universidad de Buenos Aires, p. 279-293
- (1996), “Introducción”, en *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 9-22.
- (1996a), “El teatro de la lectura: cuerpo y libro en Victoria Ocampo”, en *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, p.78-106.
- (1996b), “Santuarios y laberintos: los sitios de la memoria”, en *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 212-246.
- Ocampo, Victoria (1951), *El viajero y sus sombras. Keyserling en mis memorias*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- (1977), “They are fighting in the center. Contesto a *La Opinión*”, en *Testimonios. Décima serie (1975-1977)*, Buenos Aires, Ediciones Sur, p. 285-290.
- (1979), *Autobiografía I. El archipiélago*, Buenos Aires, Ediciones Revista Sur.
- (1980), *Autobiografía II. El imperio insular*, Buenos Aires, Ediciones Revista Sur.
- (1981), *Autobiografía III. La rama de Salzburgo*, Buenos Aires, Ediciones Revista Sur.
- (1981a), “Anna de Noailles y su poesía”. *Testimonios*, Primera serie (1920-1934), Buenos Aires, Ediciones Fundación Sur, p. 225-255. [Madrid, Revista de Occidente, 1935].
- (1982), *Autobiografía IV. Viraje*. Buenos Aires, Ediciones Revista Sur, 1982.

- (1983), *Autobiografía V. Figuras simbólicas. Medida de Francia*. Buenos Aires, Ediciones Revista Sur.
- (1983a), *De Francesca a Beatrice*. Buenos Aires, Ediciones Fundación Sur, 1983. [Primera edición: Madrid, Revista de Occidente, 1924].
- (1983b), *Tagore en las barrancas de San Isidro*. Buenos Aires, Ediciones Fundación Sur.
- (1984), *Autobiografía VI. Sur y Cía*. Buenos Aires: Ediciones Revista Sur, 1984. Buenos Aires, Ediciones Fundación Sur, p. 13-61.
- (1984a), “Virginia Woolf, Orlando y Cía.” *Testimonios*. Segunda serie (1937-1940), Buenos Aires, Ediciones Fundación Sur. [1941].
- (2007), *Esta América nuestra. Correspondencia Gabriela Mistral/Victoria Ocampo*, Buenos Aires, El cuenco de plata.
- Sarlo, Beatriz (1998): “Victoria Ocampo o el amor de la cita”. en *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardista*,. Buenos Aires, Ariel, p. 94-194.
- (1988): “Victoria Ocampo: la mujer-sabia”, en *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, p. 85-93.
- Vázquez, María Celia (2002): “Identidad, exotismo y extranjería en algunos testimonios de Victoria Ocampo”, en Bocchino, Adriana (comp.) *V.O.* Mar del Plata, Estanislao Balder, p. 51-72.
- Wilson, Patricia (2004), “Victoria Ocampo, la traductora romántica”, en *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Siglo XXI, p. 75-109.
- Zambrano, María (1995), *La Confesión: Género Literario*, Madrid, Siruela.