



PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

Esta obra ha sido publicada bajo la licencia Creative Commons  
Reconocimiento-No comercial-Compartir bajo la misma licencia 2.5 Perú.

Para ver una copia de dicha licencia, visite  
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/pe/>



## RESUMEN

En esta tesis, intentaré presentar, a través del análisis de los Testimonios, el papel que Victoria Ocampo desempeñó como intelectual en la construcción de una cultura moderna en América Latina. Como lo comprueban las diez series de Testimonios, el aporte de Victoria Ocampo se centró en su labor de difusión cultural. Me interesa estudiar los Testimonios de Victoria Ocampo, debido a que presentan una nueva vertiente autobiográfica caracterizada por presentar experiencias a la manera de ensayos desde la perspectiva de los propios gustos e intereses de la autora.

Los Testimonios me parecen originales porque no son ensayos convencionales, sino que más bien reflejan una escritura de corte personal, vinculada al género autobiográfico, que los convierte en ensayos literarios para ser estudiados en sí mismos y no como textos de consulta académica.

A lo largo de los Testimonios, hay varios temas centrales que agruparé, mediante el análisis de fragmentos de los mismos o de algunos ensayos completos, de la siguiente manera:

En la primera sección de la tesis, analizaré la representación del artista como genio y el intento de Ocampo por asimilar distintas culturas a través del arte. Victoria Ocampo construye su identidad, tanto personal como intelectual, nutriéndose de la alteridad a lo largo de los Testimonios. Durante su formación intelectual, Ocampo adopta una serie de modelos de escritura masculinos y europeos a los que considera genios universales, con los cuales es posible mantener un diálogo intemporal a través de la escritura de los Testimonios.

En la segunda sección, analizaré el proyecto crítico de Ocampo, quien propone en los Testimonios una nueva vertiente crítica subjetiva, basada en la intuición y en sus gustos personales, y contraria a la crítica objetiva y erudita.

La tercera sección está dedicada a la labor de Ocampo como traductora y promotora del arte europeo en Latinoamérica y del arte latinoamericano en Europa, a través de su red de contactos con artistas e intelectuales.

La cuarta sección se centra en el feminismo de Ocampo, que en una primera etapa, estuvo muy influido por las ideas de Virginia Woolf, determinantes en su proceso de aprendizaje, y que después de la muerte de la autora inglesa, adquirió su propia voz. Finalmente, en la quinta y última sección, describiré el cambio que se produjo en la visión del mundo de Ocampo desde lo argentino a lo latinoamericano, y de ese americanismo al cosmopolitismo que siempre la caracterizó.

Me interesa mostrar las estrategias de autorepresentación de Ocampo, una mujer intelectual cuya importancia fue fundamental para la consolidación de una cultura argentina moderna.

A partir del análisis de los Testimonios, hemos podido mostrar la importancia del aporte de Victoria Ocampo a la literatura como escritora de textos de una nueva vertiente autobiográfica que atestigua las experiencias de la autora desde sus gustos personales, además de su significativa labor de difusión cultural a través de la crítica, la traducción y la dirección de SUR. La obra y la figura de Ocampo pueden entenderse como un puente cultural entre América y Europa hacia la consolidación de una cultura argentina moderna.



PONTIFICIA  
UNIVERSIDAD  
CATÓLICA  
DEL PERÚ

**FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS**

**LOS TESTIMONIOS DE VICTORIA OCAMPO COMO  
PROYECTO CULTURAL ARGENTINO Y MODERNO**

**Tesis para optar el título de Licenciada en Literatura hispánica**

**que presente la**

**Bachiller:**

**ELVIRA CETRARO LUNA**

**ASESORA: CECILIA ESPARZA**

**LIMA, OCTUBRE 2009**

## RESUMEN

En esta tesis, intentaré presentar, a través del análisis de los Testimonios, el papel que Victoria Ocampo desempeñó como intelectual en la construcción de una cultura moderna en América Latina. Como lo comprueban las diez series de Testimonios, el aporte de Victoria Ocampo se centró en su labor de difusión cultural. Me interesa estudiar los Testimonios de Victoria Ocampo, debido a que presentan una nueva vertiente autobiográfica caracterizada por presentar experiencias a la manera de ensayos desde la perspectiva de los propios gustos e intereses de la autora.

Los Testimonios me parecen originales porque no son ensayos convencionales, sino que más bien reflejan una escritura de corte personal, vinculada al género autobiográfico, que los convierte en ensayos literarios para ser estudiados en sí mismos y no como textos de consulta académica.

A lo largo de los Testimonios, hay varios temas centrales que agruparé, mediante el análisis de fragmentos de los mismos o de algunos ensayos completos, de la siguiente manera:

En la primera sección de la tesis, analizaré la representación del artista como genio y el intento de Ocampo por asimilar distintas culturas a través del arte. Victoria Ocampo construye su identidad, tanto personal como intelectual, nutriéndose de la alteridad a lo largo de los Testimonios. Durante su formación intelectual, Ocampo adopta una serie de modelos de escritura masculinos y europeos a los que considera genios universales, con los cuales es posible mantener un diálogo intemporal a través de la escritura de los Testimonios.

En la segunda sección, analizaré el proyecto crítico de Ocampo, quien propone en los Testimonios una nueva vertiente crítica subjetiva, basada en la intuición y en sus gustos personales, y contraria a la crítica objetiva y erudita.

La tercera sección está dedicada a la labor de Ocampo como traductora y promotora del arte europeo en Latinoamérica y del arte latinoamericano en Europa, a través de su red de contactos con artistas e intelectuales.

La cuarta sección se centra en el feminismo de Ocampo, que en una primera etapa, estuvo muy influido por las ideas de Virginia Woolf, determinantes en su proceso de aprendizaje, y que después de la muerte de la autora inglesa, adquirió su propia voz.

Finalmente, en la quinta y última sección, describiré el cambio que se produjo en la visión del mundo de Ocampo desde lo argentino a lo latinoamericano, y de ese americanismo al cosmopolitismo que siempre la caracterizó.

Me interesa mostrar las estrategias de autorepresentación de Ocampo, una mujer intelectual cuya importancia fue fundamental para la consolidación de una cultura argentina moderna.

A partir del análisis de los Testimonios, hemos podido mostrar la importancia del aporte de Victoria Ocampo a la literatura como escritora de textos de una nueva vertiente autobiográfica que atestigua las experiencias de la autora desde sus gustos personales, además de su significativa labor de difusión cultural a través de la crítica, la traducción y la dirección de SUR. La obra y la figura de Ocampo pueden entenderse como un puente cultural entre América y Europa hacia la consolidación de una cultura argentina moderna.

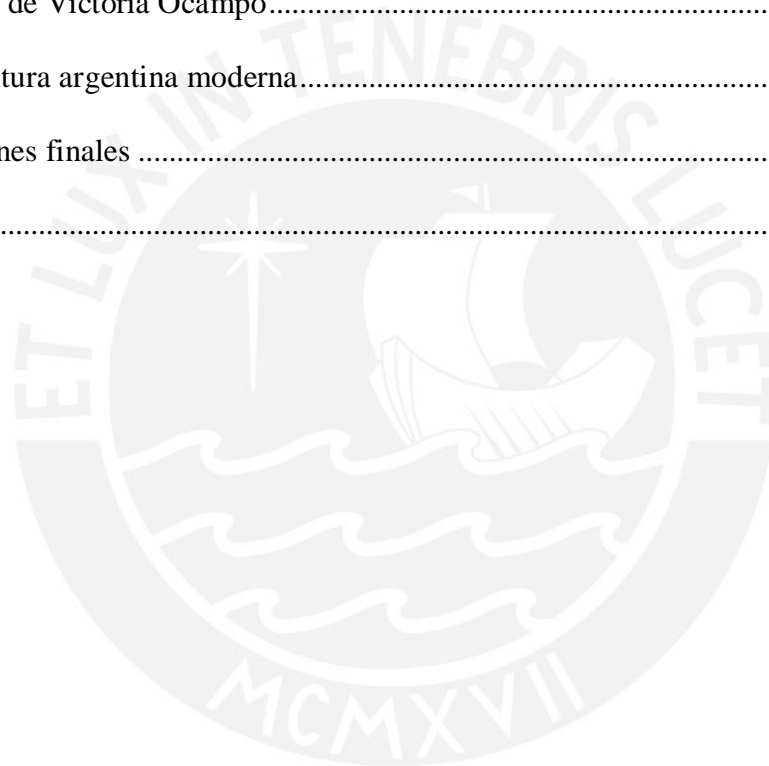
## AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer, en primer lugar y de manera muy especial, a mi asesora Cecilia Esparza. Sin su apoyo, dedicación y minuciosas lecturas, la escritura de esta tesis hubiera sido imposible. También quiero darles las gracias a mis padres y a mi hermana por su constante apoyo.



## ÍNDICE

Los <u>Testimonios</u> de Victoria Ocampo como proyecto cultural argentino y moderno	
Introducción.....	6
El uso de la primera persona en los <u>Testimonios</u> de Victoria Ocampo .....	19
El artista como genio.....	30
El proyecto crítico .....	43
La labor de Victoria Ocampo como traductora .....	46
El feminismo de Victoria Ocampo.....	56
Hacia una cultura argentina moderna.....	85
Consideraciones finales .....	98
Obras citadas.....	101





## Introducción

Victoria Ocampo fue escritora, traductora y directora de la revista argentina Sur, publicación periódica cuya vida fue tan larga como la de su creadora, y posteriormente, también dirigió la editorial y la fundación homónimas. La obra de Victoria Ocampo incluye desde unos versos que escribió durante su juventud hasta una extensa Autobiografía póstuma, pero se centra sobre todo en los géneros ensayístico y autobiográfico<sup>1</sup>. Su labor como traductora y directora de la revista Sur le permitió mantener correspondencia con una serie de personalidades artísticas e intelectuales, que Ocampo decidió publicar<sup>2</sup>. Entre los ensayos que publicó Ocampo, encontramos los siguientes: Domingos en Hyde Park, San Isidro, El viajero y una de sus sombras (Keyserling en mis memorias)<sup>3</sup>, Lawrence de Arabia y otros ensayos, 338.171 T. E., Virginia Woolf en su diario, Tagore en las barrancas de San Isidro, Juan Sebastián Bach. El hombre, La bella y sus enamorados, Diálogo con Borges y Diálogo con Mallea, además de sus traducciones, que citaremos en la sección correspondiente. Dentro de su vasta obra es indiscutible que el mayor aporte literario se encuentra en el gran legado de Testimonios, que consta de 310 ensayos, agrupados en diez series, publicadas a lo largo de cuatro décadas (entre 1934 y 1977). En promedio, cada serie está formada por treinta ensayos y un prólogo. Victoria Ocampo se inició como

---

<sup>1</sup> Entre sus publicaciones se encuentra De Francesca a Beatriz, la primera de ellas, un ensayo de crítica sobre La Divina Comedia. Este ensayo fue el motor que la motivó a incursionar en la crítica literaria, a pesar de sus adversarios, como Paul Groussac, y de lo difícil que era, en la época y desde su condición de mujer nacida a fines del siglo XIX, escribir ensayos y no obras de ficción, con excepción de los mencionados versos que escribió durante su juventud y que incluyó en el primer volumen de su Autobiografía póstuma, la obra de teatro La laguna de los nenúfares y solo un libro de ficción titulado Habla el algarrobo.

<sup>2</sup> Su correspondencia fue publicada de la siguiente manera: Victoria Ocampo – Roger Caillois. Correspondance (1939-1978), Cartas a Angélica y otros (Sudamericana, 1997), y This America of ours. The Letters of Gabriela Mistral and Victoria Ocampo (The University of Texas Press, 2003).

<sup>3</sup> Este libro, publicado en 1951 como adelanto de sus memorias, le sirvió para resolver los malentendidos que tuvo con el conde de Keyserling, más vinculados con su condición de mujer que con su carácter de intelectual.

ensayista en 1920, con la publicación de “Babel”<sup>4</sup>, primer artículo aparecido en La Nación, el diario argentino más importante de la época, que fue incluido en la primera serie de Testimonios. Ahora bien, los Testimonios son los artículos de Victoria Ocampo publicados en su revista Sur, con excepción de algunos de la primera serie, cuya escritura es anterior a la aparición de la revista en enero de 1931.

Paralelamente a los Testimonios, a partir de 1952, la autora empezó a escribir su extensa Autobiografía en seis tomos, que decidió publicar de manera póstuma. El primer tomo de la Autobiografía fue publicado al mes de su muerte (febrero de 1979) y los siguientes, en cada aniversario. Según Juan Gustavo Cobo Borda, en los dos primeros tomos de su Autobiografía, Ocampo recrea, con gracia y coraje, sus comienzos como mujer y como escritora en un país donde no era lícito ser joven y mucho menos tener ideas propias (437). La escritura de los Testimonios va en paralelo con la escritura de la Autobiografía, y como ella misma declara: “Mis Testimonios son un plagio de mi Autobiografía, y mi Autobiografía un plagio de mis Testimonios. Nací tal vez para escribir solo una Autobiografía. Pero me torcí hacia el testimonio y ahora casi no me puedo enderezar.” (cit. en Cobo Borda 433)

Esta tesis es un estudio de las diez series de Testimonios, que en algunos casos analizaré en su totalidad y en otros solo a nivel de fragmentos. Las diez series de Testimonios fueron editados por SUR<sup>5</sup> con excepción del primero (Revista de Occidente) y el tercero y el cuarto (Sudamericana). Si bien los Testimonios de la primera serie no siguen ningún criterio temático que permita agruparlos, resultan capitales para establecer los

---

<sup>4</sup> “Babel” es una meditación sobre la igualdad y desigualdad de los seres humanos. Para un estudio sobre este artículo, cfr. el artículo “Cosmopolitanism and the Nation: Reading Asymmetries of Power in Victoria Ocampo’s ‘Babel’” de Gorica Majstorovic. Ver bibliografía.

<sup>5</sup> Me refiero a la editorial cuando escribo SUR y a la revista con Sur.

propósitos y las estrategias discursivas de Victoria Ocampo, como veremos más adelante<sup>6</sup>.

A partir de la segunda serie, publicada en 1941, ad portas de la Segunda Guerra Mundial, los ensayos están organizados en secciones que obedecen a los temas centrales de los Testimonios. Esta serie consta de treinta ensayos y está dividida en las siguientes cinco secciones: “literatura”, “la mujer”, “América”<sup>7</sup>, “amistades” y “la guerra”. La primera contiene seis ensayos; los tres primeros se refieren a Virginia Woolf, Silvina Ocampo<sup>8</sup> y Emily Brontë, que cada una, a su manera, ejerció influencia sobre Ocampo; los dos siguientes están escritos en francés sin traducción, e “Historia de mi amistad con los libros ingleses” es una crónica de su filiación con la lectura inglesa desde su infancia que, junto a los testimonios sobre Woolf y Brontë, consolidan su formación literaria anglosajona. “La mujer” contiene tres ensayos que fueron publicados como libro bajo el título La mujer y su expresión. Casi la mitad de los testimonios de “América” son “Páginas escogidas de Sarmiento” y los últimos dos son reseñas de películas previamente publicadas en la sección del “Cinematógrafo” de Sur. “Amistades” está conformada por cartas a Federico García Lorca y Virginia Woolf y ensayos sobre Maurice Ravel, Roger Caillois y Rabindranath Tagore; todos los testimonios de esta sección son notas necrológicas sobre las muertes de estos personajes. Por último, “La guerra” contiene ensayos y cartas que fueron escritos durante la Segunda Guerra Mundial. En la segunda serie, los Testimonios, según María Luisa Bastos, “parecen,

---

<sup>6</sup> Los testimonios que no aparecen en Sur son el ya mencionado “Babel” (1920), “Al margen de Ruskin” (1920), “El caso de Mr. Jekyll y Mr. Hyde” (1921), “Jacques Rivière: À la trace de Dieu” (1926), “Correspondencia: I y II” (1927), “Claude Debussy” (1928) y “Quiromancia de la Pampa” (1929), que se refiere a dos artículos polémicos de José Ortega y Gasset y a escritos de Henri Michaux sobre América del Sur.

<sup>7</sup> “En esta América en que todo está ‘in the making’, los testimonios son quizá más necesarios que en ninguna otra parte, y si los míos significan algo es sobre todo porque pertenezco a ella.” (II: 8)

<sup>8</sup> La discusión entre Victoria y Silvina Ocampo no es relevante para esta tesis; en cambio, más adelante profundizaremos sobre la influencia de Virginia Woolf y Emily Brontë, sobre todo de la primera.

más bien ‘editados’, como se dice en inglés: la lengua no resulta extraña, aunque le falta la espontaneidad tan típica de los testimonios posteriores” (134).<sup>9</sup>

Los ensayos de las cuatro primeras series de Testimonios fueron originalmente escritos en francés y para Cobo Borda, esta visión privilegiada de Ocampo es la de una oligarca que ve las cosas desde lo alto y sin la cual el mapa de la literatura argentina de la época, que describió Henríquez Ureña en su reseña, quedaría trunco. Ambos críticos enfatizan el color local de la desprovincianización a la que Ocampo sometió a la cultura latinoamericana, haciéndola dialogar de tú a tú con quien le parecía interesante (Cobo Borda 440). Por otro lado, en el contexto de la guerra, es posible para Ocampo “comentar graves problemas de la humanidad, vastos temas universales, enlazándolos con sucesos de la vida individual” (Henríquez Ureña 66), como lo demuestra en “Vísperas de la guerra” y en toda la sección dedicada al conflicto mundial.

La tercera serie apareció en 1946 y contiene 23 ensayos con tres secciones denominadas “lecturas”, “Francia” y “América”. Entre las “Lecturas” destacan las “Lecturas de infancia”, “Las cartas de T. E. Lawrence” y el debate “Moral y literatura”, que tuvo réplicas en la sección “Debates” de Sur. En la sección “Francia” encontramos notas necrológicas por las muertes de Paul Valéry y Pierre Drieu La Rochelle, además de una presentación de la “Riqueza de Francia” y el “23 de agosto de 1944”, día de la liberación de París. “América” es una sección que combina testimonios dedicados tanto a América del Sur (como “Gabriela Mistral y el premio Nobel”, “Nahuel Huapí” y las

---

<sup>9</sup> En la reseña a la segunda serie de Testimonios, Pedro Henríquez Ureña resalta el contexto en el que aparece esta serie, que es el de una América cuya literatura “huele a local cerrado”, desde hace cincuenta años. Antes, explica el autor, “la literatura se hacía para la calle, y hasta para el campo, como el Martín Fierro y los cantos criollos de las Antillas” (65). Además, elogia la originalidad con la que Ocampo escribe a partir de sus gustos personales y la ubica entre las escritoras que fueron reacias al encierro, como deja en claro la propia Ocampo, influida por A Room Of One’s Own de Virginia Woolf, en los Testimonios de esta serie, sobre todo en la sección sobre la mujer y en los dedicados a la escritora inglesa; al igual que Virginia Woolf, Ocampo prefiere salir de la ciudad o viajar para saciar su hambre de lectura y cultura, en vez de intentar buscar un espacio dentro de la casa para poder escribir, como las escritoras inglesas del siglo XIX que describe Woolf en Un cuarto propio.

crónicas sobre el barrio de “San Isidro”), como a América del Norte (los ensayos de “U.S.A. – 1943” y la “Introducción al número de Sur dedicado a la literatura inglesa”). En el prólogo a esta serie, “Carta al lector a propósito del título”, Ocampo intenta explicar las razones por las cuales el título de este volumen es, nuevamente, la repetición de una repetición.

Ya escriba sobre América o Cochinchina, sobre Valéry o Caperucita Roja, lo que verás en mi calidoscopio bajo forma de greca o de festones, de arabescos o de damero, será siempre un testimonio. (...)

Cada autor, grande o pequeño, genial o mediocre, escribe un solo libro a lo largo de su vida, aun cuando cambie de título y de tema. (III: 8)

Un rasgo lingüístico que cabe resaltar en las cuatro primeras series de Testimonios es su tono singular que se patentiza en la inclusión y exclusión de determinadas palabras<sup>10</sup>, a pesar de que los estilos de los traductores<sup>11</sup> fueran tan distintos entre sí. (Paz Leston I-V: 291).

La única serie con nombre propio es la cuarta y constituye uno de los libros más conocidos de la autora<sup>12</sup>. Ocampo se disculpa por haber tomado prestado el verso “Soledad sonora” de San Juan de la Cruz para bautizar esta serie de Testimonios, que por “razones atendibles” de su editor, debían llevar nombre y apellido.

<sup>10</sup> Suscribo las palabras de María Luisa Bastos: “Por fin, la prosa del tercer volumen ya traslada con soltura la entonación coloquial: el inconfundible español criollo –argentino–, hablado, se organiza con sintaxis de idioma escrito. A vivacidad de la expresión que consigue a fuerza de mots justes, nunca rebuscados, entre los que se incluyen términos en inglés y francés si el contexto –la connotación– los reclaman. En los años siguientes, a partir de Soledad sonora (1959), que corresponde al cuarto volumen de testimonios, también logró Victoria Ocampo matizar a gusto un sentido del humor que rara vez se advierte en sus primeros escritos y que se aprecia especialmente en los tres o cuatro últimos libros de la serie.” (134)

<sup>11</sup> Los ensayos de las cuatro primeras series de Testimonios fueron originalmente escritos en francés y en inglés por Victoria Ocampo. Nótese la inclusión de ensayos como “Dette à la France”, “Racine et Mademoiselle” y “And so shall I have mine” sin traducción en la segunda serie. Posteriormente, Ricardo Baeza, Guillermo de Torre, Raimundo Lida y José Bianco, supervisados por Victoria Ocampo, tradujeron las cuatro primeras series de Testimonios.

<sup>12</sup> Además de en el prólogo de esta serie, única con nombre propio, en “El caso de Drieu La Rochelle”, Ocampo reitera sobre el nombre bajo el cual usualmente agrupa sus escritos: “He optado siempre por llamar Testimonios a casi todo lo que he escrito. Estas páginas no tienen más pretensión, ni intención, que la de ser un testimonio verídico y necesario.” (I-V: 123)

San Juan de la Cruz me perdonará por haber pedido prestado a su Cántico Espiritual dos palabras; es decir, su conjunción.

Este cuarto volumen de TESTIMONIOS no merece por cierto un título tan hermoso. Me hubiera contentado con dar como de costumbre a mis artículos y conferencias su verdadero apellido: de nuevo y siempre TESTIMONIOS. Pero mi editor pretende, por razones entendibles aunque no muy convincentes, que un nombre de pila es indispensable. El único que se me ocurre sobrepasa en demasía la materia que bautiza. Y sin embargo, ¿qué puede escribirse que nazca bajo el signo de la soledad sonora? De una soledad en que retumba cuanto hemos visto, oído, leído, respirado, padecido. Este es el sentido a que reduzco las palabras del poema místico, limitándolas y adecuándolas a mi uso. (IV: 8)

Esta serie está constituida por veinte ensayos y dividida en correspondencia con las cuatro secciones del libro de San Juan: “En la conciencia” reúne testimonios sobre el suicidio de Pierre Drieu La Rochelle y las impresiones que le causaron personajes como Mahatma Gandhi y Richard Hillary, además de los testimonios sobre la Segunda Guerra Mundial (“Impresiones de Nüremberg” y “Antepenúltimos días”); “En el arte” es una sección que dedica sus ensayos a la música (“Chopin” y “La ‘Lucrecia’ de Benjamin Britten”) y al cine (“‘Henry V’ y Laurence Olivier”, “‘Hamlet’ y Laurence Olivier” y “Contestación a un diálogo polémico sobre el cine y el teléfono”; “En la calle”, en cambio, trata de temas menos elevados, como “La cárcel de ruido en el siglo XX” y “Sobre pérgolas, bancos, faroles y otras hierbas”; y en la última sección, “En el alma”, destaca el testimonio “Presencia de ausentes”, que es una nota necrológica que sintetiza todos los fallecimientos destacados de 1941<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> “Virginia Woolf (suicidio), Drieu la Rochelle (suicidio), Benjamin Fondane (asesinado en un campo de concentración), Herman Keyserling (muerto, dicen sus hijos, de la vida), Crémieux (asesinado en un campo de concentración). (...) Al volver a Buenos Aires, son Pedro Henríquez Ureña y Anita Berry

La quinta serie (1950-1957), con 27 ensayos, contiene dos prólogos y sus secciones coinciden, en gran medida, con las de la revista Sur: “La calle México”, “The Mighty Dead”, “dos prefacios para los lectores de Sur”, “notas sobre cinematógrafo”, “la Inglaterra del Understatement”, “la India del ‘Ahimsa’”, “la Argentina de la dictadura” y un epílogo. En la “Advertencia al lector”, prólogo a la quinta serie, Ocampo dispone los criterios de agrupación de este volumen:

Este quinto volumen de Testimonios (...) trata de personas, libros y acontecimientos inconexos en apariencia. Para mí están todos profundamente ligados ya que fueron parte de mi vida desde el año 1950 hasta lo que va de 1957. Si escribiera un diario, estos textos aparecerían en él en orden cronológico. No he pensado que era obligatorio respetar ese orden, pero he fechado cada artículo. Generalmente, no me preocupan mucho las fechas. Sin embargo, en la época en que vivimos, no dejan de tener importancia.” (V: 7)

La sexta serie (1957-1962), conformada por 34 ensayos, está dividida en las siguientes seis secciones: “Allá lejos”; “Amigos conocidos y desconocidos”, en la cual Ocampo hace semblanzas de diversas personalidades artísticas e intelectuales a los que tuvo la oportunidad de conocer y a otros que no pudo conocer personalmente, pero con los que tuvo alguna afinidad; “Hojas” es una sección dedicada al retrato costumbrista de la jardinería, pasatiempo favorito de la autora<sup>14</sup>; “Despedidas” es una sección dedicada a notas necrológicas de diversas personalidades artísticas e intelectuales vinculadas a Ocampo; “Nuestra época”; y finalmente, “Saludos”. La publicación de esta serie responde al deseo de Ocampo de ordenar papeles para que puedan servir como puntos de referencia:

---

quienes han dejado vacío el lugar que habitualmente ocupaban en mi vida material (no en mi corazón).” (Ocampo 1947: 91)

<sup>14</sup> Hemos descartado el análisis de los ensayos de esta sección por su irrelevancia para esta tesis.

La publicación del sexto tomo de TESTIMONIOS responde, en mí, a un deseo de ordenar papeles. (...) no es totalmente improbable que se le ocurra a alguien, el día de mi ausencia definitiva, recoger estas páginas dispersas. Prefiero adelantarme y publicarlas yo misma, por insuficientes que me parezcan. Además, no queda descartado que estos como otros testimonios puedan servir a su hora, como puntos de referencia. (VI: 7)

En el mismo prólogo, añade: “Nadie que deje una huella de su paso en algún lugar del mundo escapa a las interpretaciones, especialmente en esta época devota de psicoanálisis y aficionada al prolijo desmenuzamiento” (VI: 7). Tal como veremos más adelante, a través de los Testimonios, Ocampo reitera su categórico rechazo a tendencias críticas como el psicoanálisis.

Cuarenta y nueve son los artículos que constituyen la séptima serie (1962-1967), agrupados en las siguientes nueve secciones: “Dos amigos”, desconocidos, como Shakespeare y Dante; “Notas”, publicada como tal en varios números de Sur; “Héroes con o sin escafandra”, sección dedicada a las distintas representaciones cinematográficas de Lawrence de Arabia, el gran héroe de Ocampo; “Tel qu’ en lui même en fin l’ eternité le change”, única sección de nombre francés, a pesar de que todos los ensayos de esta están escritos en español; “Saludos”; “Atañe al género humano”; “Atañe al pueblo argentino (salud)”, sección subtitulada como “Cartas”; “la mujer”; “self-interviews”; y una Anticrítica, a manera de epílogo.

La octava serie (1968-1970) consta de cuarenta ensayos divididos en dos tipos de secciones. Las denominaciones de la primera división obedecen a nombres de países con los que la autora estuvo vinculada personalmente, en el ámbito político (India), lingüístico (Francia e Inglaterra), o a través de su empresa SUR, como U. S. A. y Argentina, país de origen, tanto de la autora como de la revista. Esta serie de



Testimonios está dividida temáticamente, en seis secciones: ideas fijas, música, homenajes, recordando, periodismo y un reportaje final. En el prólogo “Al lector”, Ocampo “machaca” (argentinismo de insistir) en la repetición y el desparramo recurrentes en sus Testimonios como aspectos de una preocupación central:

Por algo será que siempre se me derraman los recuerdos de la infancia, los conflictos de la mujer<sup>15</sup>, la admiración por la doctrina gandhiana de no violencia (soy violenta)<sup>16</sup>, el deleite ante la naturaleza, los libros, la música (omito temas marginales aunque importantes a su modo). Son estos aspectos de una preocupación central: mi amor por la vida, por lo que nos da y por la actitud que hemos de tomar ante tantos dones, cuando no molesta ser indignos de ellos.”

(VII: 8)

Con 32 artículos, la novena serie (1971-1974) es la única sin prólogo y está organizada en siete secciones: “Amistades”; “Parientes”; “Otros parientes”, más lejanos temporalmente o parientes de pensamiento, como Proust; “Soberanos que conocí”; “Unidos en la historia”; “conferencias”; “Sur: ese desconocido”; y un ensayo final titulado “Un solo hombre”.

Finalmente, la décima y última serie (1975-1977) contiene 37 ensayos con las siguientes seis secciones: “la mujer”, “libros”, “teatro y cine”, “contestación sobre la Unesco” y “cartas a los diarios”. Para María Luisa Bastos, “la décima y última serie de

Testimonios está constituida por textos escritos entre 1975 y 1977, encabezados por el discurso de ingreso en la Academia Argentina de Letras” (133). Desde el prólogo “Al lector”, Ocampo insiste en su preocupación por el tema de la mujer, central en esta serie

<sup>15</sup> “he machacado que las mujeres no podían someterse a ciertas esclavitudes ni un minuto más (de esto seguiré hablando, la lucha no ha terminado)” (VII: 8)

<sup>16</sup> “he machacado igualmente que o bien se acepta la práctica de la no-violencia (esto no significa renunciar a la justicia y a un equilibrio social sin el cual no habrá paz, como imaginan algunos), o bien se aceptan la bomba atómica y sus derivados (la amenaza continua, tipo espada de Damocles; la guerra fría las guerrillas calientes de todo orden; las torturas físicas y morales, los secuestros y los atentados criminales en que mueren inocentes). Y basta de enumeraciones. Sobre este último tema nunca se machacará bastante.” (VII: 8-9)

y a lo largo de toda su vida. Eduardo Paz Leston agrega que “esta serie incluye el ensayo ‘They are fighting in the center’, sobre el golpe de Estado de 1930 de 1930” (VI-X: 8).

Tal como observa Marta Gallo, los temas recurrentes según los cuales Ocampo divide sus artículos en secciones están en función del tono personal con el que los trata en los Testimonios: “Los temas allí tratados descubren la faceta social de una personalidad, de una vida, de tal manera que el tono general resultante, a pesar de su espontaneidad en el estilo, nunca transgrede los límites de una discreta reserva de la propia intimidad y un no menos cuidadoso respeto por la ajena” (679).

Las diez series constan de un prólogo, con excepción de la primera y la novena, en el que la autora justifica el nombre que les otorga a sus ensayos, como veremos más adelante. Según Philippe Lejeune (1980: 73), casi todos los libros de testimonios comienzan por un prefacio o una declaración de principios o de método, podemos leer los prólogos de Ocampo en este sentido.

El primero de todos los Testimonios es una “Carta a Virginia Woolf”<sup>17</sup>, (publicada nuevamente en la Revista de Occidente en 1993), que hace las veces de prólogo de la primera serie, en el que reflexiona en torno a la mujer como escritora y justifica la denominación común con la que Victoria Ocampo agrupa sus ensayos:

Todos los artículos reunidos en este volumen (al igual que los de él excluidos), escalonados a lo largo de varios años, tienen un común denominador: fueron escritos bajo ese signo. Son una serie de testimonios de mi hambre. ¡De mi

---

<sup>17</sup> Según Carola Hermida, en esta primera serie de Testimonios, la escritura le sirve a Ocampo como “un decir sobre la lectura; es la narración, la descripción, la argumentación con base en la lectura de diferentes textos.” Siguiendo la categorización de Hermida, clasificamos los Testimonios de la primera serie de la siguiente manera: lecturas de novelas, de fotografías, de obras arquitectónicas, de cartas, de poemas, de espectáculos, de conversaciones informales y de homilías. Ocampo se presenta como una mujer lectora/escritora privilegiada, que necesita de la escritura para articular así sus interpretaciones, que está en condiciones de explicar a los “lectores perezosos” su trabajo, su pasión, su lugar en un sistema de textos que ofician de nutritivo sustrato para que brote su escritura. (230)

hambre, tan auténticamente americana! Pues es Europa, como le decía a usted hace unos días, parece que se tiene todo, menos hambre.” (I: 8)<sup>18</sup>

Ocampo aprovecha el recurso de la epístola, forma elegida para denominar este prólogo, como medio de confesión, relegado a la escritura femenina. También recurre a ella para inaugurar el primer número de la revista Sur, con la “Carta a Waldo Frank”, en la que establece los propósitos de su empresa: ser un puente entre Europa y América, con el interés principal centrado en América. En 1930, unos meses antes de publicar el primer número de la revista, Victoria Ocampo le escribe a José Ortega y Gasset:

Mi proyecto, helo aquí: publicar una revista trimestral que se ocuparía principalmente del problema americano, bajo todos sus aspectos, y en la que colaborarían todos los americanos que tengan algo adentro y los europeos que se interesen en América. El leit-motif de la revista sería este pero, por supuesto se tratarán temas de otra índole. (cit. en Pasternac 57)

Como Ocampo establece en el “Prólogo” a la segunda serie de Testimonios, estos textos se caracterizan por su sinceridad: “Estos testimonios no tienen más pretensión que un afán de honestidad” (II: 10). Cabe destacar que la sinceridad es un lugar común del género autobiográfico, desde San Agustín hasta Rousseau. Más adelante, Ocampo establece un claro deslinde entre la escritura testimonial y la creativa. Victoria Ocampo aprovecha la circunstancia de un comentario hecho en La rebelión de las masas<sup>19</sup> para

<sup>18</sup> Mi análisis se basa en las siguientes ediciones de los Testimonios de Victoria Ocampo: Testimonios. Primera serie (Ediciones Fundación SUR: Buenos Aires, 1981, segunda edición); Testimonios. Segunda serie (SUR: Buenos Aires, 1941); Testimonios. Tercera serie. Sudamericana: Buenos Aires, 1946; Soledad sonora. (Testimonios. Cuarta serie). Sudamericana: Buenos Aires, 1950; Testimonios. Quinta serie. SUR: Buenos Aires, 1957; Testimonios. Sexta serie (SUR: Buenos Aires, 1962); Testimonios. Séptima serie. SUR: Buenos Aires, 1967; Testimonios. Octava serie. SUR: Buenos Aires, 1971; Testimonios. Novena serie (SUR: Buenos Aires, 1979); y Testimonios. Décima serie (SUR: Buenos Aires, 1978), y en las antologías siguientes: Testimonios. Series primera a quinta (1999) y Testimonios. Series sexta a décima. Selección, prólogo y notas de Eduardo Paz Leston. (Sudamericana, Buenos Aires: 2000). Cito en adelante por estas ediciones, indicando la serie de Testimonios en números romanos, seguida por la(s) página(s) en donde aparezca la cita en arábigos.

<sup>19</sup> “En La rebelión de las masas, Ortega se pregunta quién, qué grupo es considerado como la aristocracia del presente. Contesta: si un habitante de otro planeta visitara la tierra y pidiera que le indicaran cuál es el tipo de hombre europeo superior, el que merecería representar a Europa en su más alto nivel, nombrarían

delimitar el alcance de ciertos temas, como podemos observar en la cita que sigue a continuación:

Los poetas que empedran con groseros adoquines ideológicos y riegan con lágrimas de saurio sus jardines pertenecen a esta especie. Y para mayor humillación de las letras, hay poetas ilustres que han sucumbido ante la “gran tentación”<sup>20</sup>.

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. Agregaré que el testimonio tiene su utilidad, e incluso su nobleza, cuando no se rebaja a ser mera propaganda. (VI: 85)

Ahora bien, a lo largo de los Testimonios, hay varios temas centrales que agruparé, mediante el análisis de fragmentos de los Testimonios o de algunos ensayos completos, de la siguiente manera:

En la primera sección, analizaré la representación del artista como genio y el intento de Ocampo por asimilar distintas culturas a través del arte. Este cosmopolitismo, sin embargo, no podría reducirse a un afán de imitación de los modelos afrancesados, sus predilectos.

En la segunda sección, analizaré el proyecto crítico de Ocampo, quien propone en los Testimonios una nueva vertiente crítica subjetiva, basada en la intuición y en sus gustos personales y contraria a la crítica objetiva y erudita.

La tercera sección estará dedicada a la labor de Ocampo como traductora y promotora del arte europeo en Latinoamérica y del arte latinoamericano en Europa, a través de su

---

al hombre de ciencia. Pero Ortega piensa que el hombre de ciencia actual es el prototipo del hombre-masa, porque la ciencia misma lo ha transformado en bárbaro moderno. La ciencia ha tenido que limitar cada día más el campo intelectual de sus trabajadores y por consiguiente les ha restringido el radio de visibilidad. Los ha condenado a la especialización” (VI: 84-85)

<sup>20</sup> Es interesante que Ocampo se distancie de la literatura comprometida, que era una tendencia imperante en su época, de allí que diga que era una “gran tentación”.

red de contactos con artistas e intelectuales. Su trabajo, en este aspecto, parte de una idea “cosmopolita” del arte.

La cuarta sección se centrará en el feminismo de Ocampo, que en una primera etapa estuvo muy influido por las ideas de Virginia Woolf, determinantes en su proceso de aprendizaje, y que después de la muerte de la autora inglesa adquirió su propia voz. Finalmente, en la quinta y última sección, describiré el cambio que se produjo en la visión del mundo de Ocampo desde lo argentino a lo latinoamericano, y de ese americanismo al cosmopolitismo que siempre la caracterizó.

En esta tesis intentaré mostrar, a través del análisis de los Testimonios, el papel que Victoria Ocampo desempeñó como intelectual en la construcción de una cultura moderna en América Latina. Como lo comprueban las diez series de Testimonios, la rebeldía de Victoria Ocampo, llena de intuición, subjetividad y de “Malandanzas de una autodidacta”, se convirtió, con el tiempo, en la forma más clara de ordenar su mundo interior y de fijar esas voces que poblaron su casa y su memoria. “Esos rasgos que hacen de cualquier ser humano, incluidos los escritores, pequeños seres misteriosos, como todo el mundo” (Cobo Borda 442) son el punto de partida para asumir los Testimonios, a pesar de su aparente simplicidad, como una obra literaria en sí misma, cuyo aporte no debe ser opacado por su labor de difusión cultural. Me interesa estudiar los Testimonios de Victoria Ocampo, debido a que presentan una nueva vertiente autobiográfica caracterizada por atestiguar experiencias a la manera de ensayos desde la perspectiva de los propios gustos e intereses de la autora. Cabe resaltar que los Testimonios de Ocampo no pertenecen al género testimonial surgido en América Latina en los años 60<sup>21</sup>, sino que se instauran en el ámbito de la escritura autobiográfica. En esta línea de pensamiento, siguiendo a Ángel Loureiro (3), los Testimonios de Ocampo

---

<sup>21</sup> Me refiero al testimonio oral registrado por un entrevistador, que en un segundo momento da forma escrita al relato de vida de un informante, que representa a una comunidad.

no son solamente un mecanismo de mera grabación de recuerdos, sino un elemento activo que reelabora los hechos, dando forma a una vida trascendente. Ella logra plasmar a través de sus Testimonios, de manera original y propia, la situación del intelectual hispanoamericano en general, y la suya, como gestora cultural y fundadora de la revista Sur en particular. De allí que en el corpus testimonial de Victoria Ocampo encontremos artículos de Sur, ensayos críticos, conferencias, homenajes a otros escritores y cartas.

Los Testimonios de Victoria Ocampo me parecen ensayos originales por estar redactados en primera persona, desde la subjetividad de la autora, rasgo que Ocampo considera esencial para escribir. Victoria Ocampo escribe sobre sus gustos personales en un lenguaje coloquial y familiar, estableciendo una relación casi afectiva con el público al cual se dirige:

¿No sería mejor, incluso si resulta chocante e imprudente, romper con ellas [la tradición y la etiqueta] y repetirles simplemente que entre Francia y yo, argentina por los cuatro costados, ha habido desde siempre un vínculo tan fuerte y ardiente como el de la sangre, aunque de diversa naturaleza?” (VI: 264)

### **El uso de la primera persona en los Testimonios de Victoria Ocampo**

Más que un recuento anecdótico de los eventos de la vida de Victoria Ocampo, lo que me interesa es mostrar cómo se convirtió en una mujer intelectual cuya importancia fue fundamental para la consolidación de una cultura argentina moderna, que es lo más significativo del estudio de sus escritos autobiográficos. Coincido con el juicio de Eduardo Paz Leston, el editor de una antología de los Testimonios, que los inscribe como lo mejor de la escritura autobiográfica de Ocampo al inicio de “Malandanzas de una autodidacta”:

Muchas de sus mejores páginas autobiográficas –explícitamente autobiográficas– se encuentran en sus Testimonios. Suelen ser más vivas, más frescas que muchas otras de su Autobiografía, quizá porque son circunstanciales. Impresiona en estas (...) su propósito de ser veraz a toda costa, como si tuviera que hacer un “examen de conciencia” en público. (Paz Leston, I-V: 238)

Por ello, comenzaré por presentar un breve estado de la cuestión sobre los variados planteamientos de la escritura autobiográfica a modo de marco teórico. Ángel Loureiro (2-8) propone un estado de la cuestión introductorio a los “Problemas teóricos de la autobiografía”. Loureiro resume lo dicho por teóricos como Georges Gusdorf, Paul de Man, Philippe Lejeune, James Olney, Paul John Eakin, Michael Sprinker y Sidonie Smith, que enfatizan el valor cultural o histórico de las autobiografías que analizan. Para Loureiro, siguiendo a Gusdorf, el motto de la autobiografía debería ser: “Crear, y al crear, ser creado” (3), como elemento activo que reelabora los hechos y que le da “forma” a una vida que, sin ese proceso de la memoria, carecería de sentido.

Georges Gusdorf justifica la existencia de la autobiografía como un género independiente y autónomo dentro de los estudios culturales, en el cual el autobiógrafo establece una correspondencia entre su vida y su obra. Para Gusdorf, la función artística de la autobiografía tiene más importancia que su función histórica u objetiva, ya que toda autobiografía es al mismo tiempo una obra de arte y una obra de edificación. El autobiógrafo se constituye como testigo de sí mismo y toma a los demás como testigos de lo que su presencia tiene de irremplazable. La correspondencia entre vida y obra y la dimensión artística son importantes para entender los Testimonios de Ocampo.

Por otro lado, Sidonie Smith, Françoise Lionnet y Carolyn G. Heilbrun teorizan sobre las autobiografías escritas por mujeres. Smith plantea una poética de la autobiografía femenina basada en una visión retrospectiva particular:

Lo “específico de la visión retrospectiva femenina”, por usar la expresión de Nancy K. Miller, reside en la forma de congeniar los dos universos que informan el acto de leer en la mujer: reside en la lucha de la mujer para generar la verdad de su propio significado desde dentro de ella misma y contra una sentencia que la ha condenado a cierto tipo de ficcionalidad. (95)

En cambio, Lionnet recorre un corpus de autobiografías escritas por mujeres, leyéndolas como una posibilidad de emancipación social y política desde la anamnesis de una diferencia privilegiada; es decir, un reconocimiento de la propia situación de privilegio desde la que escribe la autobiógrafa. Esta conciencia de la diferencia privilegiada se hace evidente en sendos Testimonios de Victoria Ocampo. Por otro lado, Heilbrun también hace un recuento de autobiografías escritas por mujeres “privilegiadas”, pero a partir de la situación de aquellas que no le temen al ridículo, como Virginia Woolf. Vale mencionar igualmente el estudio de Paul John Eakin, que recurre a la psicología para justificar la capacidad cognitiva de las autobiografías y salvarlas así de la amenaza ficcional; es decir, de caer en una narrativa que tienda a ser una mera narración de anécdotas. Eakin señala que el “acto autobiográfico” es un modo de “autoinvención” que se practica primero en el vivir y que se formaliza en la escritura. En efecto, podemos plantear que Victoria Ocampo, en los Testimonios, se inventa como personaje y como artista e intelectual. Sobre el caso específico de Ocampo, destaca en particular el estudio de Marta Gallo, que compara los Testimonios con las crónicas periodísticas clásicas y modernas. Gallo justifica, además, la transcripción de las conferencias dictadas por Ocampo en diferentes ocasiones como un indicador de su preocupación por fijar, a través de la escritura, un discurso que fue oral, para preservarlo del cambio.

Los Testimonios de Victoria Ocampo constituyen un mosaico en cuyas piezas,



fechadas salvo pocas excepciones con rigor cronológico<sup>22</sup>, el lector puede abarcar más de medio siglo en la vida inteligente de una mujer sudamericana perteneciente a la clase alta tradicional. (679)

De esta manera, apreciamos que los Testimonios no son ensayos convencionales ni académicos, sino que más bien reflejan una escritura de corte personal, íntimamente vinculada al género autobiográfico, en tanto que sirven a la autora como “ensayos” para escribir su Autobiografía, salvo por el hecho de que los Testimonios cuentan con una publicación periódica, lo que le permite establecer un diálogo con el público.

Desde otra perspectiva, Sylvia Molloy describe la situación de triple subalternidad, utilizada por Victoria Ocampo en algunas ocasiones por el hecho de ser una mujer que escribe desde el exilio y en una lengua que no es la materna. Molloy considera que Ocampo escribe desde el exilio, no solo por ser una escritora mujer de comienzos del siglo XX, sino debido a que empieza a escribir en francés –una lengua que no es la materna– y recién después de años de aprendizaje intelectual, adopta el español para poder ser leída por un público argentino más amplio. Ocampo plantea este “exilio” como rasgo nacional de los argentinos, como podemos ver en la siguiente cita de “Argentinidad de los extranjerizantes”:

La apertura al mundo de las ideas, de las letras, de las artes, en una palabra, esa pasión del Universo, ese sentirse exilado si a uno lo privan de alguna parte de la tierra, ha sido característica de algunos de los más ilustres argentinos. La gran aptitud para comprender y gustar las literaturas francesa, inglesa, italiana, rusa, alemana, etc., ha sido, es uno de nuestros rasgos nacionales. Pero justamente ese rasgo tan nacional es mirado con recelo, hoy día más que ayer, por quienes piensan, erróneamente, a mi entender, que esa apertura debilita las defensas

---

<sup>22</sup> El criterio para fecharlos es su aparición en los diarios.

vitales de nuestra personalidad (en este caso, de nuestra nacionalidad). Yo espero que nuestro innato poder de asimilación perdure. (VI: 243-244)

Victoria Ocampo está en busca de “su propio argumento y su propio personaje”, preocupada por la autorrepresentación, desde su posición de mujer intelectual dentro de la cultura de su época. Por último, Molloy resalta el carácter de los testimonios como reflexiones basadas en lecturas personales y los cataloga como una forma de expresión de la autora a través de la voz del otro. Para esta autora, Ocampo elige desempeñar el papel de testigo: si no puede hablar con facilidad, escribiendo en primera persona, podrá, en cambio, atestiguar las palabras de otros. Diez series de Testimonios registran sus encuentros, conversaciones y entrevistas con escritores y artistas como de la talla de Maurice Ravel, André Malraux, Federico García Lorca, Anna de Noailles, y políticos como Jawaharlal Nehru. Cuando los Testimonios no se ocupan directamente de interlocutores vivos, esas figuras que Ocampo llama “hombres-libros-ideas”, tratan, en su mayor parte, de lectura y de libros.

En todos estos encuentros Ocampo hace de Galeotto para el lector: es la mediadora que transmite la voz de los demás. Los Testimonios son, en cierto sentido, minirrepresentaciones donde Ocampo, para usar una metáfora tomada del teatro clásico francés que conoce tan bien, hace el papel de suiivante para el héroe o heroína de su preferencia.<sup>23</sup> (Molloy 1996: 100)

Beatriz Sarlo, a partir de un breve análisis de la selección en dos tomos de Testimonios elaborada por Eduardo Paz Leston (Sudamericana, 1999 y 2000), concluye que la originalidad de estos ensayos reside en su condición de autobiografía intelectual. Para Sarlo, la originalidad de Victoria Ocampo no descansa en su pensamiento sino en su gusto y toma de posición; en la forma de colocarse en relación con la literatura, en su

---

<sup>23</sup> Acerca de los Testimonios de Ocampo como composiciones subjetivas y ahistóricas, véase Marta Gallo, “Las crónicas de Victoria Ocampo”, Revista Iberoamericana, 132-133 (1985), pp. 676-686 (la nota es de Molloy)

resistencia a dejar el primer plano y el uso de la primera persona, presentándose como testigo de una clase aristocrática y una estética particular.

Otra razón por la cual Ocampo escribe los Testimonios fue para romper el tabú de lo privado, en el que se encontraba relegada la escritura femenina (autobiográfica o no), y lo que los hace más interesantes es que, precisamente, utiliza este género discursivo para hacer público lo privado: “Y como todos estos trámites han quedado ignorados del público (sin ser secretos), les doy cabida en estos TESTIMONIOS” (IX: 8).

Ocampo elige el género “menor” de la epístola como una de sus formas predilectas para escribir ensayos, según puntualiza en Cartas a Angélica y otros, en las que reflexiona sobre las bondades de la carta como espacio ideal para la crítica literaria, ya que le sirve para esbozar futuros ensayos y conferencias a partir de discusiones con determinados interlocutores. En palabras de la propia Ocampo: “Cuando me pongo a escribir una carta, escribo en ella un artículo. Por esa razón, cuando escribo un artículo, escribo una carta. Por eso también escribo mal las dos cosas” (76). Entonces, al escribir ensayos en forma de cartas (o viceversa), Ocampo exige un interlocutor, que puede ser una persona concreta (conocida o no), una persona ausente, un diario o institución.

De acuerdo con Ocampo, “La carta es, como el ensayo o la novela, un género literario (...) No hay pocos ejemplos de grandes escritores de cartas en la historia de la literatura” (Vélez 237), sobre todo femenina, siguiendo el modelo de Madame de Staël, como llamaba Drieu de la Rochelle a Ocampo<sup>24</sup>. Para Ocampo, al igual que para la Baronesa de Staël-Holstein, escribir cartas seguía siendo un arte:

Keyserling se quejaba de que por culpa del teléfono se escribían menos cartas.

Hasta cierta medida es verdad. Pero también es verdad que no se suelen decir por teléfono las cosas que se dicen por correspondencia, si uno ha nacido

---

<sup>24</sup> “Victoria habría sido mi Madame de Staël, pero tenía menos sustancia.” (208, cit. en Molloy 1996: 90n).

“escribidor” de cartas. Otro cambio evidente, y que lamento: las cartas escritas a mano han cedido el paso a las cartas escritas a máquina. Hay en la letra de cada persona algo revelador que la máquina no traduce.” (IX: 15-16)

Las cartas constituyen una constante en la vida de Ocampo. No solo les dedica secciones íntegras en los Testimonios, sino también están presentes en las cartas que escribió a Delfina Bunge durante su adolescencia, incluidas en su Autobiografía.<sup>25</sup> Ocampo valora las cartas como documentos capitales por cuanto son un retrato fidedigno del escritor:

Unos han tenido que defender su incendiario tesoro epistolar (el más fiel retrato del escritor) de una guerra en que llovía fuego; otros, de una dictadura totalitaria que trataba de aniquilar el pensamiento, jamás sometido, lanzado sobre algunos papeles indefensos sus violadores profesionales de conciencias y de correspondencia. Lo he visto en acción.” (VI: 95, los subrayados son nuestros)

Con esta última frase se refiere particularmente a su experiencia con Benjamin Fondane<sup>26</sup>, quien antes de la Segunda Guerra Mundial le encargó guardar su más preciada posesión y única riqueza, la correspondencia entablada con León Chestov. Ocampo cita lo escrito en el sobre que le entregó Fondane el último día que se vieron:

Manuscrito inconcluso que contiene las cartas que Chestov me escribió y mis conversaciones con él. Deposito en manos de Victoria Ocampo el manuscrito en que estoy trabajando. En caso de guerra, ese manuscrito puede ser utilizado por

<sup>25</sup> “Como ya subrayé, estas cartas que se dirigen a una persona están escritas para esa persona, y allí aparece sólo una faz de mí misma... Por lo pronto, 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. Alegre y “mischievous”, en grado sumo.

Lo que quise destacar es lo mucho que sufrí, lo mucho que me torturó mentalmente la situación de la mujer desde mis primeros años de adolescente. Y este padecer no era sin razón. Perdía, perdí lamentablemente el tiempo...” (Autobiografía I: 243 cit. en Saona)

<sup>26</sup> Benjamin Fondane era un poeta rumano-francés, que destacó también por su dramaturgia, crítica literaria, sus trabajos sobre la visión de Lev Chestov sobre Søren Kierkegaard, además de ser director de cine y traductor.

ella como lo juzgue conveniente. Por consiguiente, podrá abrir el sobre  
(VI: 251).<sup>27</sup>

Retomando el empleo de la primera persona, este es bastante peculiar y variable a lo largo de los Testimonios. En primer lugar, cabe dejar en claro que se trata de la forma de expresión por antonomasia para Ocampo, desde la cual escribe sobre lo que conoce. Escribir en primera persona le parece la única forma honesta de hacerlo y discrepa abiertamente con los prejuicios sobre el uso del “yo”, forma válida, a su juicio, para cualquier género literario:

La cuestión del yo odioso en literatura es un prejuicio que siempre me ha parecido pueril. En literatura, y fuera de ella, el yo es odioso cuando lo es, y no se hace odioso por el empleo del pronombre personal en primera persona, ni deja de serlo gracias al pronombre indefinido o al plural. (Ocampo 1942: 46)

Para Ocampo, las “piruetas gramaticales” y los juegos de palabras empleados para evitar la primera persona son un signo de loable modestia. En algunos casos, el nosotros o la forma impersonal se reemplazan al yo con ventaja; en otros, el yo es tan indispensable como honesto y resulta irremplazable no por un afán de exactitud, sino por la necesidad de ceñirse a reglas de absurda bienséance, o por simulación, lo cual es igualmente falso. Mientras que el poeta dice *yo* en cada verso, el novelista dice yo ocultándose en sus personajes; el filósofo, detrás de sus teorías; el crítico, bajo cada

<sup>27</sup> Otro aspecto que me gustaría destacar sobre el empleo de las cartas en Ocampo es su inclusión en obras de ficción. Ocampo era tan experta en la escritura de cartas que Ricardo Güiraldes tradujo del francés una de las que le había escrito Ocampo y la incluyó en una de sus novelas, hecho del que Ocampo deja constancia en el siguiente testimonio:

... la carta de Clara fue una carta mía, en francés, que Ricardo tradujo y me pidió permiso para incluir en el libro con la firma de la protagonista, al releerla, me salen al paso las palabras francesas que usé, los giros... “en avoir le coeur net” (poner todo en claro, tradujo). Ricardo fue, durante esos años, la única persona a quien pude confirmar mis tribulaciones, y esto por mérito suyo, por su limpieza de corazón, por su capacidad afectiva, por su rapidez para entender casi sin palabras los conflictos ajenos. Por eso, tal vez, hablar de él poniendo la distancia necesaria a toda visión de un escritor me es casi imposible. (X: 102-103)

juicio objetivo. “Ninguna creación artística puede nacer sino de un *yo* más o menos sublimado, traspuesto” (Ocampo 1942: 47).<sup>28</sup>

Ocampo nunca se disculpa por su recurrente uso de la primera persona, como podemos ver en el comentario que hace, aunque los lectores tengan algo en contra, de las páginas finales de El viajero y una de sus sombras (Keyserling en mis memorias). En este opúsculo sobre Keyserling, “Prólogo-Epílogo (para la nueva edición de las Meditaciones sudamericanas)”, explica que cualquier clase de escrito en primera persona permite aprender más que uno en tercera persona o en impersonal, dado que la primera persona facilita la identificación entre el texto y el lector.

Keyserling... sólo sabía hablar de sí mismo. [No seré yo quien se lo reproche pues, como él, creo que esto nos pasa a todos, incluso al que aparenta ser objetivo.] No creía, y con razón, que el modo objetivo resultara más interesante que el modo subjetivo. Si esto fuese cierto, decía, a nadie le gustarían las novelas. (X: 71)

Según Keyserling, de una autoconfesión auténtica y sincera puede aprenderse más que de miles de reflexiones teóricas, ya que nunca se exagera cuán lamentable es que haya tan pocos que escribieron sin prevenciones sobre sí mismos. Toda confesión no hecha pública de un hombre de categoría significa un robo al patrimonio espiritual-anímico de la humanidad.

Así opina Keyserling y creo yo que si encontramos legítimo que cerebros excepcionales puedan ser legados por sus propietarios para ser pesados y

<sup>28</sup> Cito la versión original en inglés. “The dislike of using the pronoun ‘I’ in literature has always seemed to me childish prejudice. In literature as in life the use of ‘I’ may be hateful –but only when it happens to be so. The mere use of the first person singular is not hateful in itself. Egoism is no less hateful when it is represented by an indefinite ‘one’ or a plural ‘we’... No work of art can be created except from a more or less sublimated or transposed ‘I’. (cit. en Marchant 63-64). “From the moment we write, we are condemned to be unable to speak about more than ourselves, about what we’ve seen with our eyes, felt with our sensibilities, understood with our intelligence. Escaping this law is impossible.” (cit. en Marchant 64)

estudiados, cuánto más apasionante puede resultar el producto vivo del cerebro en forma de autobiografía. (X: 72)

Me interesa destacar que el uso del “yo” en los Testimonios puede variar e incluso desaparecer para presentar a un narrador en tercera persona subjetivado; es decir, que se mantiene la focalización subjetiva, pero se usa la tercera persona gramatical. De esta forma, también puede hablar desde un nosotros plural, que le otorga la representatividad de una colectividad, en muchos casos de una comunidad nacional:

Empleo a propósito el plural, pues esta manera de explorar un país a través de una persona, o de explorar una persona a través de un país, comporta una doble atracción, sobre todo cuando la persona es excepcional y el país particularmente interesante para nosotros. (I: 278)

Por otro lado, Philippe Lejeune plantea que la autobiografía en tercera persona funciona como una “figura de enunciación” que no debe ser concebida como una manera indirecta de hablar de sí, en oposición al carácter “directo” de la primera persona, sino con la metáfora “le pédale sourde”, es decir como el pedal izquierdo del piano (silenciador, una corda). En el libro Je est un autre. L’autobiographie de la littérature aux médias, Lejeune establece una cuestión fundamental para esta investigación: la autobiografía en tercera persona sirve para expresar problemas de identidad y a la vez atraer a los lectores. Este autor realiza un estudio del uso de los pronombres personales en la autobiografía, usando la misma terminología que emplea Gérard Genette en el capítulo “Discurso del relato” de Figuras III. Lejeune considera que las instancias del “yo” son figuras que funcionan según una lógica de la evidencia autorreferencial que enmascara el carácter figurado e indirecto del que enuncia. Si bien el empleo ingenuo y confiado de la primera persona es común en los escritos autobiográficos, la reflexión crítica es un fenómeno secundario que se manifiesta a través del uso de la tercera

persona, como veremos que ocurre en los Testimonios de Victoria Ocampo. Sin embargo, Lejeune se pregunta qué es lo que pasa si el autor “mismo” adopta el rol de crítico.

El efecto del “pèdale sourde”, lejos de llegar a un aplanamiento de la enunciación, funciona ahora como una “figura de enunciación”, que le da relieve al relato (96-97). Intentaré responder a esta interrogante con el análisis del final del testimonio “Así se escribe la historia... (según Gheorghiu)”, donde desenmascara al autor que acumula falsedades sobre ella en El hombre que viajó solo tiene el saludable aire de un alegre desafío, ya que Victoria Ocampo defiende su inocencia ante las acusaciones de esnobismo e ignorancia contra ella hechas por Traian Matisi<sup>29</sup>. En este testimonio, Ocampo hace uso de la tercera persona al hablar de sí misma para defenderse de las acusaciones de Gheorghiu. El uso de la tercera persona es una estrategia para dejar constancia implícita de su condición de víctima y de la injusticia de las acusaciones en su contra.

Quien era fanática y recomendaba el fanatismo era la persona que surtía de cigarrillos a Traian Matisi, alias Gheorghiu, por intermedio del Vaticano: Eva Perón<sup>30</sup> (ver página 274), de L’homme que voyagea seul. Victoria Ocampo ni recomendaba ni practicaba el fanatismo, que yo sepa.

Tenía un jardinero afiliado al partido peronista. Cuando la policía se presentó en Villa Ocampo y se encontró con la casa vacía, a la madrugada, el jardinero dijo dónde estaba la dueña (en su casa de Mar de Plata, donde la buscaron ese mismo

<sup>29</sup> Gheorghe Gheorghiu-Dej fue el líder comunista de Rumania desde 1947 hasta su muerte en 1965. Fue el arquitecto de la política semi-autónoma en economía y relaciones internacionales que el país tuvo, dentro del Pacto de Varsovia. Nicolae Ceaușescu fue su protegido y, tras su muerte, tomó la Presidencia de Rumania.

<sup>30</sup> “(...) sed de justicia, de parte de la mujer. Lo dice la señora Perón en La razón de mi vida, página 262: ‘Reconozco –escribe– ante todo, que empecé trabajando en el movimiento femenino porque así lo exigía la causa de Perón’. La declaración es clarísima. Además, en un discurso afirmó: ‘El fanatismo es la sabiduría del espíritu’. El grupo de mujeres de que yo formaba parte no creyó nunca que el fanatismo era una virtud.” (IX: 229-230)



día, a las ocho de la mañana). Sin embargo, cuando después de un mes de cárcel la soltaron, no despachó al jardinero (que era un pobre inconsciente).

Y no se abstuvo de hacerlo por miedo a represalias. ¿Esto se llama fanatismo...

señor Gheorghiu? ¡Vamos, vamos! (VI: 255-256, los subrayados son nuestros)

Siguiendo a Lejeune, entonces, lo esencial de los Testimonios políticos de Ocampo estaría en su producción en tercera persona. Esta tercera modalidad viene a complicar el sistema, pero también genera una transición entre el “ella” y el “yo”: el discurso político o la predicación se expresan por el “nosotros” que reúne al orador con su auditorio. Hablar de sí “en tercera persona” no necesariamente es artificioso, como sí lo sería el hecho de hablar de sí nombrándose por su propio nombre (98).

Después de haber ubicado a los Testimonios dentro del marco teórico de la escritura autobiográfica, esta tesis se propone el análisis de los mismos para demostrar la importancia del aporte de Victoria Ocampo a la literatura como escritora de ensayos de una nueva vertiente autobiográfica que atestigua las experiencias de la autora desde sus gustos personales, además de su significativa labor de difusión cultural a través de la crítica, la traducción y la dirección de SUR (revista y editorial), que la inscribe como un puente cultural entre América y Europa hacia la consolidación de una cultura argentina moderna.

### **El artista como genio**

Victoria Ocampo concibe al artista como una figura universal, sin hacer distinción alguna de género, raza o nacionalidad, teniendo siempre presentes sus constantes preocupaciones sobre el feminismo. En sus inicios, estuvo intimidada por la obligación de tener que escribir como una mujer y se acercó al feminismo a través de Virginia Woolf. Más adelante, defenderá la idea del escritor como artista que aspira al

“universal” y sus modelos serán los grandes escritores de la literatura universal: Shakespeare, Proust y Dante. Ocampo es consciente de que nunca logrará escribir como ellos, pero los mantiene como referentes intertextuales a lo largo de los Testimonios. En muchos Testimonios, ella escribe sobre sus coetáneos, a quienes en varios casos, llegó a conocer personalmente, y sobre artistas clásicos como Dante, Proust o Shakespeare, a quienes la distancia temporal le impidió conocer. Para Sylvia Molloy, esta identificación con ciertos personajes “surge de un concepto estrictamente mimético y coetáneo de la identificación: no contempla la posibilidad del anacronismo en el proceso de la identificación literaria.” (1996: 89n). Ante el deseo de identificación literaria con los clásicos y la ausencia de contemporáneos de ese nivel, a Ocampo no le importa romper con las barreras temporales.

En cuanto a la caracterización del artista, Ocampo lo coloca en un lugar superior al de los seres corrientes: el artista es el “genio”, tiene un “potencial de trance” y puede hasta equipararse con el santo, como vimos anteriormente.

Es difícil hablar de un genio. Tal vez más difícil cuando durante un período lo hemos frecuentado a diario, y cuando durante semanas lo hemos visto, mañana, tarde y noche. Entre el genio y nuestra visión, se interpone entonces el hombre, desdibuja al genio con invasores atributos de su humanidad. A su vez, el genio desdibuja al hombre en un juego de diástole y sístole. Estas oscilaciones dilatan y contraen nuestro corazón, esa víscera transitoria, diría Ortega. (IX: 52)

Este dilema entre escribir sobre el genio o sobre el hombre no solo se da en el testimonio “Strawinsky vuelve a Venecia”, donde Ocampo prefiere escribir sobre el genio, sino también en la conferencia Juan Sebastián Bach: el hombre, publicada como libro por SUR, en la cual Ocampo plantea la tesis de que el hombre y su obra son inseparables y constituyen una unidad indisoluble. En tanto se trata de la transcripción

de una conferencia dictada por Ocampo, refleja su preocupación de fijar por escrito un discurso oral, para preservarlo del cambio. Ocampo llega a afirmar como única esa realidad imaginaria, pues el destinatario (Bach) no coincide cronológicamente con el emisor (Ocampo), sino a través del mundo ficticio de la literatura. De allí que la autora se anime a comparar a Bach con Strawinsky, como músico, y con Keyserling, como hombre, a pesar del anacronismo, dado que a ellos sí los conoció. Al describir a Bach, el hombre, Ocampo alude a María Bárbara y Ana Magdalena, las dos mujeres que lo acompañaron y que al igual que ella misma, no tenían el genio creador de aquél, pero sí eran capaces de captarlo desde su sensibilidad.

Su concepción del artista se basa en la consolidación del talento como un don indispensable para crear, razón por la cual se niega a sí misma la posibilidad de escribir ficción.<sup>31</sup> Plantea que no todos los géneros literarios se prestan de igual manera a la expresión de la inteligencia; por ello separa la poesía del ensayo y se siente más cómoda con este último género:

¿Acaso todas las artes no exigen, en el artista, no sé qué gran potencial de trance? Sí, el poeta que quiera escribir su sueño tiene que estar infinitamente despierto. Pero también es preciso que haya soñado su sueño antes de escribirlo, antes de estar infinitamente despierto, es decir, infinitamente vuelto hacia la inteligencia. No es sólo con la inteligencia como va a crear, y su estado de vigilia sólo es útil en la medida en que le haya precedido el estado de sueño.

Quizá ciertos géneros literarios sean más adecuados que otros para que el

---

<sup>31</sup> Escribió versos en su juventud, la obra de teatro *La laguna de los Nenúfares* y solo un libro de ficción titulado *Habla el algarrobo*. En “Adiós al tren del bajo” ensaya las razones por las cuales dejó de escribir poesía y pasó al testimonio: “No escribo poemas, aunque todo en el mundo que me circunda, y por humilde y aparentemente prosaico que sea, me parece materia poética, por ser materia misteriosa. No escribo poemas y en más de una oportunidad he tenido que callar por ese motivo: lo que sentía era de carácter vehementemente lírico, poco amoldable a un lenguaje que no fuera de arrebato. Tan inadecuado a la prosa como un traje de calle al baño de mar estival (...), pero si bien he tratado de ser intérprete de poetas no he escrito más poemas que los que brotan inevitablemente de la extrema juventud, cuando se confunde su ímpetu con el genio poético.” (VI: 21-22)

escritor pueda, con menos riesgos, abusar de la inteligencia. Si la poesía soporta terriblemente mal este abuso, el ensayo se le acomoda mejor. El crimen de lesa majestad cometido por la inteligencia daña siempre a ciertas fuerzas creadoras del sentimiento y de la intuición. (I: 284)

Esta fusión que hace Ocampo es interesante, porque cruza la idea de los antiguos griegos del poeta como “raptado por las musas” Por otro lado, tal como lo explica Julio Teodori de la Puente (126), estas declaraciones ponen en evidencia cierta inseguridad de Ocampo en lo tocante a sus méritos como escritora. A su juicio, la conciencia de no sentirse capaz de escribir una obra de ficción, la lleva a elegir el ensayo como medio de expresión.

Por otro lado, el testimonio “Moral y literatura” también contiene afirmaciones implícitas de la idea que Ocampo tiene sobre el deber ser de una obra maestra, basadas en las conclusiones a las que arribó en un debate que organizó Sur<sup>32</sup>:

Para empezar, un libro sólo merece ese nombre cuando está “escrito”, entre comillas. Intraduciblemente bien escrito. Verdad de Perogrullo. Lo que en la obra de un escritor no pasa de un idioma a otro es precisamente signo de excelencia; el resultado del encuentro del genio del autor con el genio de un idioma. He ahí por qué toda buena traducción es una manera de creación, jamás un trabajo mecánico ejecutado a golpes de diccionario. (III: 88)

En la escritura de Ocampo encontramos un proyecto en el que la labor creativa como escritora de memorias en la esfera privada, va en paralelo con su proyecto como traductora en la revista Sur a nivel de la esfera pública, como veremos más adelante:

Tanto una bella prosa como un bello poema no tienen más traducción que la de las equivalencias; equivalencias que a veces se alejan del texto para serle fiel.

<sup>32</sup> Según Eduardo Paz Leston, son palabras pronunciadas en un debate de Sur sobre “Moral y Literatura”, en respuesta a la pregunta: ¿Tiene razón Oscar Wilde cuando sostiene que no hay libros morales o inmorales, sino únicamente libros bien o mal escritos? (87n)

He ahí por qué no existen traductores valederos fuera de los escritores de raza.

(III: 88)

En este ensayo Ocampo crea un equilibrio entre el desarrollo de ambas actividades –la creativa y la crítica–, privilegiando la literatura sobre el resto de artes. Asimismo, Ocampo enfatiza nuevamente la importancia de la literatura como arte privilegiado para expresar una postura ética que no se reduce a diferenciar entre libros bien o mal escritos, sino que explora sobre los motivos que guiaron la obra del artista:

Jamás de motu propio habrían exclamado ante un ombú: “¡Qué lindo árbol!”

Ahora dicen al verlo: “¡Qué lindo Figari!” De esta manera la naturaleza copia al arte para los neófitos. En adelante, gracias al pintor, verán el árbol.

En la literatura, más aun que en la pintura, esas revelaciones son fulminantes y peligrosas. (...) Es una de las razones por las cuales sostener que sólo hay libros bien o mal escritos se me antoja una manera de negar la influencia evidente de la literatura; una manera de falsear el problema o de encontrarle un simulacro de solución. Las cosas no son nunca tan simples, y sorprende saber que existen sin embargo letrados sutiles dispuestos a aceptar tan burdas simplificaciones.

Investigar las causas de tal actitud de espíritu y examinar el resultado a que lleva, me ha parecido apasionante. (III: 92)

En “Carta a Ricardo Güiraldes”, Ocampo afirma un motivo central en su búsqueda: su fiel creencia en las obras maestras, como constante en todos sus escritos, que va desde una aparentemente ingenua devoción a Dante en De Francesca a Beatrice (1924), hasta su clímax en “Malandanzas de una autodidacta”, texto en el que plantea que su propia vida y sus relaciones con otras personas son su “obra maestra”, pasando por el testimonio analizado anteriormente:

Pero has de saber que a pesar de esas malandanzas sigo creyendo en las obras maestras: las que se inscriben en un papel, negro sobre blanco, y las que se construyen en una vida. Porque la amistad y el amor son también construcciones y obras maestras. (V: 285)

En Juan Sebastián Bach. El hombre, Ocampo declara no tener la autoridad suficiente para hablar de Bach como músico, sino solo como hombre por no ser una experta en música:

Se me ha pedido que hable de Juan Sebastián Bach, el hombre, no de su obra. ¿Son separables? Desde luego, mal hubiera podido hablar yo de su música. Lo poco de piano y de canto que estudié no me habilita para tamaña tarea: hablar de Bach, músico. Además, sé lo bastante para saber que no sé nada (fuera de que la música es tal vez lo que más me gusta en el mundo). (9-10)

A continuación, comentaré la manera en que Ocampo prioriza su propio gusto musical por encima del canónico. Si bien “Emily Brontë (Terra incógnita)” es una biografía de las famosas hermanas Brontë, contiene comentarios aparentemente digresivos que son claves para la concepción del artista en Ocampo. Esta tendencia es recurrente en los Testimonios, y en este sentido, Sylvia Molloy los llama “minirrepresentaciones [dignas de mención], donde Ocampo, para usar una metáfora tomada del teatro clásico francés que conoce tan bien, hace el papel de suivante para el héroe o heroína de su preferencia” (Molloy 1996:100). En este testimonio en particular Ocampo nos revela su idea de la música:

La música, que se atreve a confesarlo todo porque habla en lenguaje cifrado, nos aclara lo que la literatura disimula: cada autor sólo tiene una cosa que decir y no puede hacer más que repetirla en todos los tonos, cualquiera que sea la extensión, variedad y riqueza de su teclado. (II: 116)

Otros testimonios en los cuales Ocampo escribe sobre la música son los dedicados a Wagner o a Debussy, en los que se discute el polémico “re bemol”. Victoria Ocampo demuestra su fascinación por sus preferencias musicales. Si bien contó con una formación musical de pequeña, como era costumbre para las mujeres de su clase social, no se considera tan experta en ese ámbito, de manera que se limita a hablar de sus gustos musicales. Según Omar Corrado, Ocampo

no desconoce la importancia del conocimiento especializado, pero reivindica los derechos de la intuición, los suyos: “No basta ser musicólogo para llegar al corazón mismo de la música [...] puede uno penetrar perfectamente en él sin ser capaz de traducir su sentimiento en términos técnicos y doctos” (V: 74-75). “A los musicógrafos les corresponde ser objetivos y técnicos” (IV: 138)

A partir de “Correspondencias” se generó una polémica en torno a un re bemol, que Ocampo incluye en un fragmento de pentagrama de la siguiente manera:

Wagner decía a Liszt que este acorde<sup>33</sup>:



les acercaba más que todas las frases del mundo. Creo inútil decir a usted, señor, lo bien que comprendo esto.

En mi artículo sobre Rivière, citado más arriba, aludo a cierto re bemol, cuya entrada en uno de los últimos compases del andante del cuarteto de Debussy hace mis delicias. Parece que los aficionados a ese re bemol son raros; porque un músico, presentándome en cierta ocasión a uno de sus camaradas, le explicaba:

<sup>33</sup> Ocampo vuelve a insertar este fragmento en “Al margen del Wagner de Pourtales” (I: 222), artículo que había salido publicado en Sur (abril 1933).

“Ésta es la señora que gusta del re bemol”. Y tenía el aire de decir más bien:

“Ésta es la señora que come carne cruda en la feria”.

Por lo menos, eso es lo que el otro entendió.

Perdóneme usted. He caído en digresiones que sólo a mí me divierten. (I: 81-82)

Para Carola Hermida, digresiones como esta última asumen en los Testimonios dimensiones desproporcionadas y plantean de este modo un pacto de lectura particular: “no debe el lector esperar una escritura pulida y revisada, corregida y reordenada. Los recuerdos en tanto afloran se harán escritura (...) aunque solo interesen o diviertan al yo textual” (237). Varios años después, Ocampo vuelve a aludir a este acorde que unió a Wagner y Liszt, citándose a sí misma, de memoria:

En ninguna otra forma de arte se da como en la música.

Liszt le escribía a Wagner, o Wagner a Liszt, no recuerdo, que ciertos acordes los unían más que cualquier otra cosa.

No tengo el libro a la mano y lo cito en un pasaje de Testimonios, sobre Wagner, con acordes y todo. Sobre una nota del cuarteto para cuerdas de Debussy he escrito interminablemente, inútilmente. La palabra no traduce esa sensación de puerta secreta que se abre bruscamente hacia una caída en el abismo maravilloso. Pero caída al revés, hacia la altura. (IX: 94)

De esta forma, transcribiendo el pentagrama Ocampo logra comunicar con este fragmento de partitura lo que a la palabra le es inasible. Según Corrado<sup>34</sup>, Victoria no evita ingresar brevemente en observaciones técnicas, evidentes en la inclusión de

<sup>34</sup> Omar Corrado hace un cuidadoso estudio sobre la influencia de la música en Ocampo. Cito el resumen de su artículo: “La música constituyó un núcleo sustancial de la experiencia estética de Victoria Ocampo (Buenos Aires, 1890-1979). Su sensibilidad musical se expandió desde el ámbito del goce privado hacia el escenario social donde desplegó una intensa acción en la gestión institucional y el mecenazgo, en la interpretación como recitante, en la escritura, en la edición –en Sur, revista y editorial. Sus mayores esfuerzos estuvieron dirigidos a la promoción, desde mediados de la década de 1920, de la modernidad en sus distintas manifestaciones, incluida la música, en Buenos Aires, para lo cual contó con el concurso de sus amigos personales Ernest Ansermet e Igor Stravinsky, así como de compositores locales como Juan José Castro.”



fragmentos de partituras que irrumpen en la página como marca signífica de distinción: los acordes citados que acercaban a Liszt y Wagner más allá de sus diferencias, o el comienzo de la Quinta Sinfonía de Beethoven (I: 78).<sup>35</sup>



El tono irónico de “Correspondencias”, testimonio en el que se disculpa por un gusto poco convencional, cambiará un año más tarde, cuando en una actitud más segura, afirme su necesidad de “hablar de lo que le gusta”: “La primera vez que confesé mi goce secreto al paso de este re bemol, sentí que me iba a cubrir de ridículo.

Pero la necesidad de hablar de los que nos gusta es más fuerte que todo.” (I: 104)

Según Beatriz Sarlo, “los primeros números de Sur se caracterizan por la defensa de la modernidad en el diseño, la arquitectura y el urbanismo. Es sabido que para Victoria Ocampo se diseñó y construyó la primera casa moderna de Buenos Aires.” (1999: 25)

Victoria Ocampo plantea el problema de la arquitectura moderna en América en el artículo “La aventura del mueble”, aparecido en el primer número de Sur, como la disciplina artística más sincera y forma de expresión del compromiso de los arquitectos para con una América (tanto del Norte como del Sur) a la que consideraban su patria; no como el lugar de nacimiento que genera una “sinceridad perezosa” a costa de los demás, sino como una noción más universal de sinceridad con uno mismo:

En América (del Sur o del Norte) no se es sincero, sincero de esa sinceridad

difícil, creadora sangrienta, de esa que se saca de la propia entraña, sino cuando

<sup>35</sup> Otras veces, la referencia —siempre sobre objetos muy recortados— es verbalizada: de la carta de Pelléas, subraya una frase dicha “sobre su re obstinado, cuyo valor cambia cada vez que se toca la sucesión de séptimas descendentes en que se apoya” (I: 102). “y ¿cuál es el punto de partida del ‘la’ de los cellos en el Preludio De Tristán?” (X: 195). “Te doy los acordes de novena que en la primera de las ‘Ariettes Oubliées’ anuncia / ‘extase langoureuxé’.” (I: 104)

no hay modo de hacer otra cosa. Mientras se puede, se vive perezosamente de la sinceridad que otros tuvieron.

Antes de recurrir a la nuestra tenemos que agotar la sinceridad ajena.

Los yanquis han sido ya sinceros con sus rascacielos. Sería de mala fe que les reprocháramos el haberse quedado cortos, nosotros no podemos jactarnos de ninguna sinceridad en ese sentido. (172)

Su concepción de la sinceridad como necesidad de expresión en el arte en general y en la arquitectura por antonomasia, le permite identificarse con la nostalgia de la “patria universal” de estos artistas del espacio.

Con respecto al cine, al teatro<sup>36</sup> y a la pintura, sus apreciaciones se limitan a comentar las buenas o malas traducciones o adaptaciones de obras literarias a estas áreas, tal como puede verse en “Héroes con y sin escafandra”, sección destinada a las películas de Lawrence de Arabia en la séptima serie de Testimonios, en “Viñas de ira” y en “Equinos”. La nota “Viñas de ira” analiza el caso de la versión cinematográfica de Grapes of Wrath de John Steinbeck<sup>37</sup>. Al igual que en la nota “Ratones y hombres de Steinbeck”<sup>38</sup>, aparecida en Sur en abril de 1940, la autora comenta la adaptación cinematográfica de las novelas de Steinbeck:

Por lo contrario, el cinematógrafo americano acaba de ofrecernos una casi perfecta realización –letra y espíritu – de Grapes of Wrath, la feroz y generosa novela de John Steinbeck. Y digo casi porque la obra tiene páginas tan bellas

<sup>36</sup> Una sección de la décima serie de Testimonios está dedicada a artículos de crítica de cine y teatro.

<sup>37</sup> Este artículo apareció en Sur en Julio de 1940 bajo el nombre “The Grapes of Wrath” en la sección del “Cinematógrafo”. Ocampo compara la “traducción” cinematográfica de The Grapes of Wrath (de John Steinbeck) a la de Wuthering heights (de Emily Brontë), considerando esta última como decepcionante porque es difícil darse por satisfecho ante una interpretación parcial de una novela, que se ha vivido al leerla.

<sup>38</sup> “Ratones y hombres de Steinbeck” apareció en Sur en abril 1940. En este artículo, perteneciente a la misma sección que el anterior, Ocampo establece que es difícil encontrarle a la poesía de Of mice and and men sinónimos en idioma cinematográfico, ya que la traducción del título al español –“La fuerza bruta”–, adaptado por razones comerciales, es muy mala, porque disimula la clase de mercadería que recubre.

que nos vuelven de una extremada exigencia frente a su traducción cinematográfica. Hace unas cuantas semanas publiqué en estas columnas un artículo sobre otro “film” excepcional, cuyo argumento era también del mismo autor: Of mice and men.” (II: 377)

Sin embargo, esta última nota contrasta con la de la versión cinematográfica de Wuthering Heights de Emily Brontë, dirigida por Laurence Olivier: “La traducción cinematográfica de Wuthering Heights (y empleo la palabra traducción adrede porque se trata realmente de un traslado a otro idioma) ha de haber sido, para los lectores apasionados y atentos de esta singular novela, una decepción.” (II: 375-376). Para Ocampo, el empleo del término traducción no sólo implica el traslado a otro idioma, sino un cierto matiz de traición (traduttore traditore) al original. En general, Ocampo no estaba de acuerdo con las traducciones cinematográficas de obras literarias, porque consideraba que las representaciones cinematográficas eran interpretaciones parciales de las obras literarias que ella consideraba totales, como podemos ver en el siguiente testimonio: “Creo que es bastante difícil, si no imposible, sacar una buena película de un buen libro. Y lo creo así, porque estoy segura que sería imposible sacar un buen libro de una buena película.” (I: 49-50)

Ocampo aplica el mismo criterio para las mise-en-scène de obras de teatro que ha leído antes de haber presenciado, porque explica que el espectador nunca está satisfecho con la versión que había imaginado en el acto de lectura:

A mí me ha pasado con “Equus” lo que nos suele pasar con las novelas que hemos vivido en la lectura cuando las vemos en la pantalla. “Pero no era así, no era así”, repetimos. ¡Claro! Esta versión no es la nuestra; y cada cual, con algo de imaginación, lleva su versión (que guste o no). La lleva a cuentas como los caballos de Schaffer llevan una cadena en el belfo. (X: 217)

Ocampo no considera al cine un medio adecuado para plasmar obras de arte, porque lo considera demasiado mediocre para ese propósito<sup>39</sup>, como podemos comprobarlo en “La seducción del inocente”:

Los cineastas, en su mayoría, no se afanan por elevar el nivel cultural de los espectadores, ni por dar obras de arte, sean para niños o adultos. El éxito de taquilla sin rompedero de cabezas es su única meta.

De Sica, el gran director, el gran actor, me decía que él trabajaba como actor para ganar dinero y poder hacer después, una película a su gusto, en la que siempre corría el riesgo de perder cuando había ganado. (VI: 222)

Influida por Ortega y Gasset y desde el margen de La rebelión de las masas<sup>40</sup>, Ocampo considera que el cine es un fenómeno que no puede elevar el nivel cultural de los espectadores dado que su única meta es el éxito de taquilla. Ella estima que al igual que el hombre-masa, impone su mediocridad, razón por la cual los espectadores corren el peligro de dejarse llevar por la invasión de los productos y bienes culturales.

Felizmente, con el tiempo y con la llegada del neorrealismo italiano, desaparecerán sus

<sup>39</sup> “En mi opinión, Aleluya es la obra más perfecta que nos haya dado hasta hoy el cinematógrafo; y es terrible tener que defender ante el público –puesto que no la ve– la belleza de este filme. Esto prueba hasta qué extremo, en materia de cinematógrafo, vivimos en el reino de lo mediocre, de lo bon marché, de la baratija sentimental. Esto prueba hasta qué extremo el público confunde lujo con calidad. Pienso que no se debe guardar silencio acerca de esto.” (I: 136-137n)

<sup>40</sup> En La rebelión de las masas, Ortega se pregunta quién, qué grupo es considerado como la aristocracia del presente. Contesta: si un habitante de otro planeta visitara la tierra y pidiera que le indicaran cuál es el tipo de hombre europeo superior, el que merecería representar a Europa en su más alto nivel, nombrarían al hombre de ciencia. Pero Ortega piensa que el hombre de ciencia actual es el prototipo del hombre-masa, porque la ciencia misma lo ha transformado en bárbaro moderno. La ciencia ha tenido que limitar cada día más el campo intelectual de sus trabajadores y por consiguiente les ha restringido el radio de visibilidad. Los ha condenado a la especialización.” (VI: 84-85)

“El libro es un diagnóstico de la vida europea de estos tiempo. El hombre medio, el hombre-masa, que antes se contentaba con su significación subalterna y aceptaba sin protesta las normas y mandamientos de los excelentes, no se satisface ya con su tradicional papel de comparsa y se convierte en protagonista del drama histórico, sin esforzarse en corregir su natural vulgaridad al ocupar los puestos de goce y comando. El hombre-masa, al pasar al primer plano histórico, impone su torpeza, su mediocridad, y la civilización de Occidente corre peligro de fracasar asfixiada por esta invasión vertical de bárbaros que se regodean con los productos y bienes de la cultural, pero que ignoran o desprecian la íntima esencia de esa cultura, sus principios supremos, las virtudes cardinales sobre las que reposa. El advenimiento de las masas está examinado por todos sus costados y en todas sus probables causas, y buen número de cuestiones marginales (americanización de Europa, decadencia europea, etc.), estrechamente ligadas al tema central, pero también de un gran interés por sí mismas, son consideradas también con la profundidad y novedad ingeniosa habituales en el pensador español.” (Romero 193)

prejuicios sobre el cine, y además, tanto Vittorio De Sica como Luchino Visconti se convertirán los genios del séptimo arte para ella:

Visconti es para mí un genio inigualado de la pantalla y de la mise-en-scène de grandes obras. Últimamente Catherina d' Amico confirmó una de mis sospechas. Me dijo que Visconti sufría de no sentirse creador, a la altura de los escritores, los pintores, los músicos que admiraba. Ser intérprete de todos estos a la vez no le bastaba. Al pensarlo, se equivocaba sobre su propio valor. Visconti era realmente un creador. Manejaba con maestría ese nuevo instrumento que la ciencia ha puesto en manos del hombre. Ya no se trataba de palabras, de pinceles, de notas sobre un pentagrama, se trataba de imágenes en movimiento, de paisajes, de cosas, de animales o seres humanos que cobraban una nueva forma de vida, vistos por un gran artista y reflejados en su lienzo blanco. Pocos han sabido honrar este medio de expresión nacido casi con los que hoy estamos aún vivos. Muchos han sabido deshonrarlo con fines comerciales a los que, por desgracia, se prestaba. Pero de cualquier modo el caso de Visconti es excepcional. (X: 239-240)

Ocampo imagina al artista como un ser que crea una “obra maestra”, una noción que caracterizará de manera original, ya que incluirá en ella obras consideradas triviales o domésticas. En algunos fragmentos del testimonio “A los alumnos argentinos de la Asociación de Cultura Inglesa”, que citamos a continuación, Victoria Ocampo hace un balance de las distintas actividades artísticas, comparándolas con motivos aparentemente banales, como los jardines<sup>41</sup> y los castillos:

Ahora bien: los libros y la música aventajan a la arquitectura, la escultura, la pintura, los jardines y los castillos en que pueden transportarse fácilmente a

---

<sup>41</sup> Como aficionada a las plantas, Ocampo les dedica una sección completa (“Hojas”) en la sexta serie de los Testimonios. Podríamos decir, siguiendo a Sylvia Molloy (1996: 100), que en sus mejores momentos, los Testimonios, como el citado, que tratan de cuestiones esenciales para el arte, hasta los que tratan sobre minucias cotidianas que considera igualmente dignas de atención, como los jardines y los castillos, sintetizan la jerarquía temática que Victoria Ocampo les otorga a unos temas frente a otros, incluyendo en su concepción del artista elementos aparentemente intrascendentes.

cualquier parte. Yo diría que para conocer bien a Inglaterra y sacar provecho de ese conocimiento basta saber bien inglés, porque lo mejor del genio inglés está en sus libros.

Me dirán ustedes que esto sólo tiene sentido para quienes viven de la literatura, para quienes tienen la literatura por oficio, o para quienes gustan de las lecturas como otros de la pesca, la caza, el football, la ruleta, el alcohol. (III: 83)

En esta sección hemos podido hacer un esbozo del “despuntar de una artista”<sup>42</sup>, haciendo un balance de sus ideas estéticas sobre las distintas actividades artísticas, que privilegian a la literatura como arte –como medio de expresión y como un fin al mismo tiempo– capaz de concebir una ética que comprometa las ideas del artista con el entorno en que le ha tocado vivir, que simultáneamente sea creativa y crítica, y que vaya más allá de la distinción entre el bien y el mal.

### **El proyecto crítico**

El trabajo crítico es muy importante para Victoria Ocampo, pero siempre desde una perspectiva subjetiva en la cual la intuición es fundamental. La intuición de Ocampo se podría vincular con Amado Alonso y la estilística, ya que la cataloga como la base de la interpretación literaria. Recordemos que Ocampo se vinculó con algunos miembros de la escuela filosófica que fundó Alonso, como Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, ambos fueron colaboradores de Sur.

Una parte importante del trabajo intelectual, sin duda, es la crítica. De acuerdo con Ocampo, el trabajo crítico puede ser riguroso y a su vez estar basado en la intuición. En “Huxley en Centroamérica”, Ocampo distingue entre dos tipos de artista: los comprometidos con el arte por el arte, y los comprometidos con la sociedad. Hace

---

<sup>42</sup> Expresión acuñada por mí, que combina el título del libro de memorias de Gina Lombroso sobre su fallecido hijo Leo Ferrero, Lo sboccio di una vita (“El despuntar de una vida”), y el propósito de esta sección de la tesis.

también una división binaria para establecer que hay dos tipos de críticos: los nominalistas –que usan al otro como pretexto para hablar de sí mismos– y los realistas. Sin embargo, ella prefiere usar las categorías psicológicas de Jung para dividir a los artistas y críticos en dos grupos: extrovertidos e introvertidos<sup>43</sup>, y se sitúa a sí misma dentro de los introvertidos:

No creo en la crítica objetiva. (...) Ahora bien, es evidente que hay dos clases de críticos, como hay dos clases de artistas y de pensadores: nominalistas y realistas, tender-minded y tough-minded, Aristóteles y Platón, Dionisos y Apolo, etc. Prefiero llamarlos ‘extrovertidos’ e ‘introvertidos’. Sabemos que Jung divide a la humanidad en estas dos ramas principales, que a su vez se subdividen y ramifican. Lo peculiar de la actividad mental del extrovertido es que arranca del objeto, del mundo exterior. De ahí derivan para él las ideas, sentimientos, intuiciones, sensaciones. Por el contrario, el introvertido retrocede ante el objeto, ante el mundo exterior. Se acantona en su mundo interior, y lo que piensa o siente sobre el objeto tiene más realidad para él que el objeto mismo. En una palabra, el extrovertido llega hasta sí mismo sólo a través del mundo exterior a través de sí mismo. (I: 275-276)

Ocampo considera la crítica como una actividad esencialmente subjetiva. Esta afirmación encuentra sustento desde un principio, en su prolífica obra. Poco a poco va adquiriendo autonomía e irá deshaciéndose de sus modelos y héroes, hasta lograr expresarse con una voz propia que irá madurando a lo largo de las diez series de Testimonios.

---

<sup>43</sup> Aplica la misma oposición a la música: “Mucho se ha machacado en estos últimos tiempos sobre música objetiva y subjetiva; sobre música que se escucha en ‘concentración hacia fuera’ y música que se escucha en ‘concentración hacia adentro’. Mi sentir, señor, es que todas estas discusiones arduas, a veces admirables, no han arrojado ni pizca de luz sobre el misterio de las sensaciones musicales.” (I: 90-91)

La prueba más evidente de que toda crítica es, por esencia, subjetiva, la tenemos en que un crítico extrovertido, por fino que sea, al criticar la obra de un introvertido dirá a menudo cosas à coté, o ineptas, o superficiales, que probarán [que] no ha penetrado en ella. Idéntico fenómeno se producirá en el caso contrario: el introvertido, juzgando al extrovertido, cometerá mil torpezas. Y claro que, si el crítico no es de suma inteligencia o suma escrupulosidad, cometerá increíbles injusticias. ¿No podría atribuirse en parte a un malentendido de esta especie la suerte que tuvieron ciertos manuscritos destinados a la celebridad y que fueron rechazados por hombres notables? (I: 277)

A diferencia de Borges, que como traductor y crítico podía ocuparse de autores que tuvieran una visión opuesta a la suya, Ocampo prefiere escribir sobre autores cuyo pensamiento le interesa, es compatible con el suyo y que pueden servirle para hablar de sí misma.

Los Testimonios son ensayos literarios que ameritan ser estudiados per se y no como textos de consulta académica, a pesar de su nivel de erudición. Ocampo reitera su permanente rechazo a tendencias críticas como el psicoanálisis y se declara fiel a una orientación psicológica más tradicional. En “Historia de mi amistad con los libros ingleses”, Ocampo hace explícito su rechazo al psicoanálisis como técnica que contribuye a que los artistas descifren sus sueños y se expresen mejor. Ocampo intenta conocerse a sí misma a través del recuerdo, sin ayuda de terceros:

...que estamos hechos de la misma tela que nuestros sueños. Y agregué que la tela de nuestros sueños es la de nuestra infancia. Por eso la infancia gobierna a tal punto nuestra vida y la colora sin que lo podamos remediar. Los poetas y los novelistas no han esperado el psicoanálisis para sentirlo y expresarlo (II: 20)



Como ya hemos mencionado, las referencias de Victoria Ocampo parten de sus gustos personales y de su experiencia vital. Por su condición de autodidacta, carece de sistematización en sus lecturas, de allí que sus opiniones sean “impresiones sinceras”, como ella misma las califica, al citar a Debussy:

En Mr. Croche, antiliterrante, colección de artículos cuyo tono seduce desde las primeras líneas, el autor de Pelléas declara: “Las impresiones sinceras y lealmente sentidas me interesan mucho más que la crítica”. Esta es mi excusa para presentarme aquí con un bagaje constituido únicamente de impresiones sinceras y lealmente sentidas. (I: 99)

Cabe resaltar que el tono de disculpa de Ocampo por apoyarse únicamente en esas “impresiones sinceras” es recurrente a lo largo de los Testimonios y la Autobiografía.

### **La labor de Victoria Ocampo como traductora**

Las traducciones de Victoria Ocampo incluyen una serie de obras capitales de la literatura europea moderna. Ocampo tradujo la obra teatral completa de Graham Greene: El cuarto en que se vive (Buenos Aires: SUR, 1953), El que pierde gana (Buenos Aires: SUR, 1957), La casilla de las macetas (Buenos Aires: SUR, 1957), El amante complaciente (Buenos Aires: SUR, 1959), Tallando una estatua (Revista Sur, junio de 1965) y La vuelta de A.J. Raffles (Buenos Aires: SUR, 1976). También tradujo del francés algunas obras dramáticas de Albert Camus, como Calígula (Buenos Aires: Revista Sur, números 137-138, marzo-abril 1946) y las adaptaciones al teatro que hizo Camus de la novela Los poseídos de Fedor Dostoievski (Buenos Aires: Losada, 1960) y de Réquiem para una reclusa de William Faulkner (Buenos Aires: SUR, 1957). Además, tradujo Gigi de Colette y Anita Loos (Buenos Aires: SUR, 1946), Vinoba de Lanza del Vasto en colaboración con Enrique Pezón (Buenos Aires: SUR, 1955),

El troquel de T. E. Lawrence (Buenos Aires: SUR, 1959), Bajo el bosque de leche de Dylan Thomas en colaboración con Félix della Parlera (Buenos Aires: SUR, 1959), una Antología de Jawaharlal Nehru (selección y prólogo de Ocampo, SUR, diciembre de 1966), Mi vida es mi mensaje, la autobiografía de Mahatma Gandhi. (Buenos Aires: SUR, 1970) y la Oda Jubilar de Paul Claudel (Buenos Aires: SUR, 1978).

Su condición de trilingüe produjo problemas en la escritura de Victoria Ocampo. Recibió una educación en lengua francesa e inglesa y manifestó en varias ocasiones que necesitaba traducirse a sí misma<sup>44</sup>. Sin embargo, en parte gracias a Ortega y Gasset, decidió emprender su proyecto en español. Esta lengua debía ser el idioma dominante en la revista Sur también, para incentivar de esa manera la publicación de traducciones de literatura europea en la revista por entregas y, más tarde, en la editorial homónima.<sup>45</sup>

Mi facilidad para expresarme en varias lenguas, mi dificultad para reencontrar, para descubrir la mía propia, ¿serán acaso particularidades mías? No lo creo. Esto debe existir entre nosotros como una disposición nacional.

El inmenso trabajo de traducciones, que muele todos los idiomas unos con otros y que va conquistando el mundo, como dice Drieu, se ha hecho carne en nosotros. Palabras francesas, italianas, inglesas, alemanas se me ocurren de continuo para tapar los agujeros de mi español empobrecido. (Ocampo 1931: 207)

El español de Victoria Ocampo no era el mejor, porque había sido educada en francés y en inglés. Como hemos podido ver, Ocampo justifica la inclusión de palabras

<sup>44</sup> Esta situación nos hace pensar en Montaigne, con quien frecuentemente comparaban a Ocampo. A Montaigne lo formaron en latín, pero renunció a escribir en esa lengua y optó por el francés, que fue su segunda lengua, con la idea de que acceder a un público amplio.

<sup>45</sup> Su trabajo como mediadora cultural se realizó también en la difusión y traducción a otras lenguas de la literatura hispanoamericana. Roger Caillois fundará la revista Lettres Françaises, revista equivalente y apéndice de Sur en Francia, que promovía la literatura hispanoamericana traducida al francés. SUR pretende llenar vacíos importando autores y libros, traduciendo textos, trayendo conferencistas, tratando de tender un puente con Europa.

extranjeras en los Testimonios en este artículo sobre Ramón Gómez de la Serna, a quien consideraba “violenta y agresivamente español”.

Marta Campomar ha investigado sobre la presencia de Victoria Ocampo en la cultura del amor de Ortega y Gasset<sup>46</sup>. La crítica se basa en las circunstancias de las que se aprovechó Ortega y Gasset para reivindicarse con Victoria Ocampo. Primero la convenció de que escribiera en español –“Lo inconcebible en Victoria, era su desdén hacia lo español como si nada tuviera que ver con la moda a su gusto y paladar.” (254)– como hemos visto en los preliminares, y luego escribió el epílogo a De Francesca a Beatrice, al que Ocampo respondió con una “Contestación a un epílogo de Ortega y Gasset”. Ortega usó el interés por Dante de Ocampo como pretexto para acercarse nuevamente a ella. Ortega y Gasset no solo convenció a Ocampo de escribir en español, sino que bautizó la revista Sur, de la que fue colaborador en la primera etapa. Esto de pensárselo tanto para escribir en español da pie a reflexionar sobre el problema de elegir una lengua para propósitos intelectuales, una lengua de cultura, que para Ocampo fue el francés en un principio. Asumir el español es relegarse con su patria o tomarse el trabajo de asumirla como propia y dirigirse a ella: “hablarle” a sus congéneres y no a la élite que leía francés; nacionalizar la cultura o aproximarla a la patria para insertarla en el gran debate. Eso fue lo que hizo con Sur: puso en órbita a la Argentina y la puso a la par de Europa. En el testimonio “Palabras francesas”<sup>47</sup>, ensayo que abre la primera serie de Testimonios, Ocampo declara:

---

<sup>46</sup> Cito el resumen del artículo “Victoria Ocampo en la cultura del amor de Ortega y Gasset”: “El artículo examina la teoría del amor de Ortega y Gasset, así como la conexión de Victoria Ocampo y el tema de la mujer en general. Los artículos de Ortega sobre el amor son utilizados como hilo conductor par llevar a cabo una investigación profunda en temas como el feminismo, la relación con Argentina, la mujer, etc. En este sentido, se recorren distintas etapas de la vida y la filosofía de Ortega, así como de la historia española y argentina, con el fin de presentar un marco plural en el que el tema del amor ejerce el papel principal.”

<sup>47</sup> Elizabeth Marchant hace un análisis de “Palabras francesas”, ensayo donde Ocampo explora las implicancias y dificultades que conciernen a su uso particular del francés como lengua primaria. Los párrafos finales de este testimonio indican el alcance con el cual Ocampo identifica su lucha con el de “América”, pero también señala que otros críticos, como Max Daireaux y José Bergamín, consideraban

¡Palabras francesas! Hago proceder esta colección de artículos, ordenados en seguida cronológicamente, de las páginas que llevan este título, porque en ellas se intenta explicar el drama sin solución en que me debato desde siempre: escribir en francés y publicar en traducción española. Yo no pienso en español, sino en francés. (I: 15)

Alessandra Riccio plantea el problema del plurilingüismo de Ocampo en “Palabras francesas” como una búsqueda de “filtros”, ya que aplica un distanciamiento acudiendo a la literatura francesa, como Madame Bovary, pero también rusa, como Anna Karenina y utilizando la lengua francesa, ni materna ni familiar, como una pantalla que la ayuda a pensarse desde un distanciamiento intelectual que le permite mantener la situación bajo control (35). Ocampo se refugia en el francés, lengua adquirida durante la infancia, bajo el prejuicio de la “superioridad” europea, para poder convertirse en mediadora de la diferencia americana –su diferencia–, que hace más evidente la marginalidad del idioma español vivido aún como subalterno y colonial, ya que el plurilingüismo en Ocampo es una denuncia de la insuficiencia del monolingüismo para representar su “americanidad” (37). La principal razón que la lleva a dejar de escribir en francés es que no es una lengua familiar a todos.

Lo que escribo en francés no es francés, en cierto sentido, respecto al espíritu. Y sin embargo –he aquí el drama–, siento que nunca vendrán espontáneamente en mi ayuda las palabras españolas, precisamente cuando yo esté emocionada, precisamente cuando las necesite. Quedaré siempre prisionera de otro idioma, quiéranlo o no, porque ése es el lugar en que mi alma se ha aclimatado.

Esta circunstancia ha producido extraños efectos. (I: 25)

---

que Ocampo escribía en francés como signo de coquetería y de ansiedad. Marchant va más allá de la propuesta de Beatriz Sarlo, según la cual Ocampo usa sus habilidades lingüísticas más para producir que para consumir, considerando la totalidad de sus escritos como marco.

Uno de estos “extraños efectos” de los que habla Ocampo es el sentirse esclava del idioma extranjero. Para ilustrar esta idea pone como ejemplo la metáfora de un niño al que le dejan el álbum vacío, sin figuras. La analogía con las calcomanías se debe a la relación entre las palabras y las imágenes que evocan, que están adheridas entre sí, como las figuras.

Luego, relata cómo aprendió a leer en francés antes que en español, –“... Es decir que comencé a llorar y a reír en francés” (I: 24)–, aludiendo a sus lecturas de infancia como formadoras de sus sentimientos. También relata sobre el impacto que Francia y su idioma dejaron sobre ella:

Aprendí el alfabeto en francés, en un hotel de la avenida Friedland. Desde entonces, el francés se me ha pegado de tal forma, que no he podido desembarazarme de él. Mi institutriz era francesa. He sido castigada en francés. He jugado en francés. He rezado en francés. (Había, incluso, inventado una oración, que agregaba con fervor a las demás: “Dios mío, haz que esta noche no vengan ladrones, que no sueñe malos sueños, que vivamos todos y que vivamos en buena salud, amén.” Este post-scriptum dirigido a Dios fue mi primera carta). (I: 23-24)<sup>48</sup>

Quisiera resaltar que el parnasianismo de Ocampo en este testimonio se produce de manera irónica. Si bien el ensayo defiende la búsqueda de la diferencia americana como

<sup>48</sup> En “Racine et Mademoiselle”, también relata sobre el impacto que Francia y su idioma dejaron sobre ella: “El alfabeto con el que aprendí a leer era francés, francesa la mano que me ayudó a trazar las primeras letras y la pizarra en la que escribí mis primeros números. Todo esto me ocurría mientras contemplaba la avenida de Friedland. Desde aquellos días en que yo pescaba ranas en el Pré Catelan, Francia dejó en mi vida un sello indeleble.” La traducción de este artículo, que apareció originalmente en francés en la segunda serie de Testimonios, es de Roser Berdagué. Este testimonio también apareció en el primer número de Lettres Françaises (julio de 1941). Cito la versión original en francés: “L’alphabet où j’ai appris à lire était français, et la main qui m’a aidé à tracer les premières lettres, et l’ardoise sur laquelle j’écrivais les premiers chiffres. Tout cela Donati sur l’Avenue Friedland. A partir de cette époque –celle où je fouettais une toupie Avenue des Champs-Élysées et où je courais après les grenouilles du Pré Catelan– la France a fait tache d’huile dans ma vie.” (II: 172)

factor determinante en su decisión de dejar de escribir en francés para hacerlo en español, ironiza sobre el afrancesamiento esteticista de Rubén Darío: “Alguien me hizo leer en aquellos años a Rubén Darío. Sus poesías me parecieron de un mal gusto intolerable: una parodia de Verlaine” (I: 27). Al presentar a Darío como una parodia de Verlaine, subordina al poeta de América al vate francés. Continúa explicando las razones de su rechazo al español durante su juventud:

Además, debido a otro fenómeno, que sería curioso analizar, nos volvíamos al francés por repugnancia a la afectación. La penuria del español que aceptábamos nos lo tornaba imposible. Rechazábamos su riqueza; rechazábamos esa riqueza como una cursilería. Nos disgustaba como una ostentación de lujo hecho de relumbrón y joyas falsas. El francés, por el contrario, era para nosotros la lengua en la que podía expresarse todo sin parecer un advenedizo. (I: 29)

Esta crítica al español cursi y ostentoso se refiere al español de Darío, a quien Ocampo consideraba un afrancesado advenedizo y no auténtico, como ella. Entonces, el “poeta de América” no es para Ocampo un representante digno de la diferencia americana, como sí lo era Gabriela Mistral, como veremos más adelante.

Victoria Ocampo define la traducción de la siguiente manera:

La traducción es un arte, una re-creación. Y el buen traductor ha de merecer el mayor respeto. Sobre la importancia que ha tenido para mí esta actividad pueden dar fe los mejores traductores argentinos.

El contacto con la literatura universal en excelentes traducciones es una necesidad para el enriquecimiento de la cultura de cualquier país. (X: 270-271)

Su proyecto como traductora se basa en sus gustos personales, porque prefiere traducir obras de autores afines a sus ideas sobre el arte y la literatura. La política de traducción de SUR fue variando no solo según los gustos de su directora, sino siguiendo los del

equipo de traductores, conformado por Jorge Luis Borges y Eduardo Mallea, entre otros, convirtiéndose en la editorial de mayor difusión de la cultura europea en Hispanoamérica y de la hispanoamericana en Europa, a través de su enclave en la revista Lettres Françaises. Para Patricia Willson, Ocampo elige traducir textos que no se alejan demasiado del modo en que ella misma entabla la relación con el lector. Si Borges, por haber traducido a Joyce, Faulkner y Woolf queda vinculado –para el lector de habla hispana– a los grandes novelistas del siglo XX, Ocampo se nos presenta hoy como la traductora manqué, ya que sus traducciones no se consideran en la literatura argentina como “grandes traducciones”, a diferencia de la de Orlando de Borges (1937), Otra vuelta de tuerca de José Bianco (1945), Lolita de Enrique Pezzoni (1959), o los Cuentos de Poe, de Julio Cortázar (1955). Las traducciones de Ocampo casi no han sido reeditadas, salvo dos excepciones: El troquel (Alianza; última edición, 1975) y Los poseídos (Losada; última edición, 1994) (18).

Ocampo se ocupa del tema de la traducción en “Presentación de una lectura de la traducción de Under Milk Wood” y en “Una nueva traducción de Dante” de la novena serie de Testimonios. En el primero, Ocampo presenta una crítica a la traducción del libro de Dylan Thomas; es decir, un recuento de los errores en los cuales incurre esta traducción, comenzando por la pérdida de las voces de los actores originales:

En el disco que se grabó de esa lectura, sin saberlo Dylan Thomas, es fácil identificar su voz, tan grave y de dicción tan particular y admirable. [He tenido la suerte de oír recitar a Dylan Thomas, en Londres, y fuera de Laurence Olivier, John Gielgud y Flora Robson, a quienes supera en ciertos aspectos, nunca he oído algo más evocador del mundo poético por él creado.]

No es esta la ocasión de extenderme sobre el tema Dylan Thomas. Y tampoco necesitan las personas que habitualmente vienen a la Cultural Inglesa que yo les

recalque el valor de este poeta, muerto muy joven. (IX: 165)

También cita los nombres de los personajes, que en la novela original son llamados según sus rasgos personales más resaltantes, y ofrece un testimonio de la dificultad para traducirlos al español, ya que pierden su esencia, pero propone nombres alternativos en algunos casos:

Los nombres de todos estos personajes tienen casi siempre una intención traviesa o un sonido que se les parece y los retrata: Organ Morgan toca el órgano a todo lo que da; el panadero Dai Bread se podría llamar llamar Pandiario; Bessie Bighead, Bessie Cabezona; Polly Garter, Polly Liga, etc.

El nombre de Jack Black es ya una especie de martillazo, y él se lo pasa martillando. Al traducir la obra intentamos traducir los nombres, pero algunos resultaban imposibles de trasladar al español. (IX: 167-168)

Otro aspecto sobre el cual Ocampo hace hincapié es la diferencia fonológica en la lectura en voz alta de esta traducción, que en su versión española pierde el sabor de los chistes, el efecto sonoro de los nombres de los personajes comentados en la cita anterior, y adquiere una rudeza verbal que el texto original en inglés no tiene:

En la traducción, como sucede casi siempre tratándose de poetas sobre todo, la pieza pierde sabor y no suena como Dylan la quiso hacer sonar. Era una traducción endemoniada. Los efectos verbales, la complicada violencia verbal (como dijo alguien) pasa difícilmente al español, cuando pasa. Además, los chistes suelen ser totalmente intraducibles porque dependen de las palabras. Por ejemplo, cosas como awful wedded wife, uno de los más fáciles, fue traducido por esposa letal. Lawful-awful, legal-letal. Cada idioma tiene su genio, y los poetas, con el suyo, combinan las palabras de tal modo que parecen recién inventadas. (IX: 168)



En “Una nueva traducción de Dante”, Ocampo elogia la nueva traducción de La Divina Commedia hecha por el profesor Ángel Battistessa. Comienza este artículo comentando que dado que la publicación de traducciones de obras de literatura universal es mayor que la difusión de los textos en su idioma original, se vuelve indispensable mejorar la calidad de las traducciones:

Por mi parte, creo en la urgente necesidad de mejorar la calidad y de darles a los buenos traductores el lugar que les corresponde (y naturalmente la remuneración adecuada). Las malas traducciones, además de traicionar al autor traducido, y esto bastaría, enseñan a escribir mal o, si el lector no es escritor, malean su gusto literario en vez de orientarlo.

No cabe duda de que la traducción es algo que ningún país con afán de cultura puede postergar. (IX: 188)

Ocampo reconoce que a pesar de que los traductores de literatura rusa no sean escritores, “el genio de Tolstoy y de Dostoiewsky se filtraba a través de sus balbuceantes intérpretes. (...) Si malas traducciones producen este efecto, ¡cómo será el de las buenas!” (IX: 189). Entonces, como traductora, muestra cómo el intérprete debe hacer suyas las obras que traduce, con todos sus defectos, como si las hubiera escrito ella misma:

Uno se familiariza así no sólo con su pensamiento y estilo, sino también con sus manías, sus fallas, sus repeticiones, sus tics. Uno les toma la mano. Esto lo he comprobado al traducir muchas obras teatrales de Graham Greene, de Camus, de T. E. Lawrence, de Dylan Thomas y otros. (IX: 189)

Después de equiparar la labor de los traductores con la de los escritores, que no deben menospreciar la labor de los primeros, Ocampo declara que los idiomas tienen su propio genio:

Por un lado, dar a conocer en cuidadas traducciones los grandes libros de la literatura universal; por otro tratar a los traductores que lo merecen como a recreadores de las obras que intentan encarnar en otro idioma. Palabra es encarnación. Y cada idioma, como bien se sabe, tiene un genio que le es propio y términos, o manejo de términos, intraducibles si sólo se cuenta con las aclaraciones de los diccionarios. Pobre del traductor que se fía únicamente de ellos. (IX: 190)

En los Testimonios, Victoria Ocampo no solo se ocupa de la traducción en sentido literal, como “re-creación” de una obra de arte en otro idioma, sino que también utiliza el término “traducción” como metáfora del traslado de un género artístico a otro: novelas llevadas al cine, libros puestos en escena o la presentación de la lectura de una traducción, como veremos en los ejemplos de los que nos ocuparemos a continuación. Comenzaremos por un caso de adaptación cinematográfica: “Viñas de ira” es una nota sobre la versión cinematográfica de Grapes of Wrath de John Steinbeck<sup>49</sup>. Al igual que en la nota “Ratones y hombres de Steinbeck”<sup>50</sup>, aparecida en Sur en abril de 1940, la autora comenta la adaptación cinematográfica de las novelas de Steinbeck:

Por lo contrario, el cinematógrafo americano acaba de ofrecernos una casi perfecta realización –letra y espíritu– de Grapes of Wrath, la feroz y generosa novela de John Steinbeck. Y digo casi porque la obra tiene páginas tan bellas que nos vuelven de una extremada exigencia frente a su traducción cinematográfica. Hace unas cuantas semanas publiqué en estas columnas un

<sup>49</sup> Este artículo apareció en Sur en Julio de 1940 bajo el nombre “The Grapes of Wrath” en la sección del “Cinematógrafo”. Ocampo compara la “traducción” cinematográfica de The Grapes of Wrath (de John Steinbeck) con la de Wuthering heights (de Emily Brontë), considerando esta última decepcionante porque es difícil darse por satisfecho ante una interpretación parcial de una novela.

<sup>50</sup> “Ratones y hombres de Steinbeck” apareció en Sur en abril 1940. En este artículo, perteneciente a la misma sección que el anterior, Ocampo establece que es difícil encontrarle a la poesía de Of mice and men sinónimos en idioma cinematográfico, ya que la traducción del título al español –“La fuerza bruta–, adaptado por razones comerciales, es muy mala, porque disimula la clase de mercadería que recubre.

artículo sobre otro “film” excepcional, cuyo argumento era también del mismo autor: Of Mice And Men.” (II: 377)

Sin embargo, esta nota contrasta con la relativa a la versión cinematográfica de Wuthering Heights de Emily Brontë, dirigida por Laurence Olivier: “La traducción cinematográfica de Wuthering Heights (y empleo la palabra traducción adrede porque se trata realmente de un traslado a otro idioma) ha de haber sido, para los lectores apasionados y atentos de esta singular novela, una decepción.” (II: 375-376).

Ocampo aplica el mismo criterio para las mise-en-scène de obras de teatro que ha leído antes de haber presenciado, porque el espectador nunca está satisfecho con la versión que había imaginado mientras leía, como expliqué en la sección anterior.

Otro ejemplo de una mala puesta en escena de un libro es la adaptación de The Devils of Loudun de Aldous Huxley, en la cual Ocampo evita culpar a nadie de la mala adaptación: “Este libro puede difícilmente caber en las tablas. La verdad es que no ha cabido, sea de quien sea la culpa” (IX: 163).

En general, en los Testimonios, por modestia, Ocampo no habla de las traducciones que ella misma hizo; apenas menciona qué obras teatrales tradujo de Graham Greene y Albert Camus en los testimonios que les dedica, en el primer caso, sobre su autobiografía y el segundo se trata, en realidad, de una nota necrológica. En los únicos testimonios en los cuales presenta críticas de traducciones son, como hemos visto, “Presentación de una lectura de la traducción de Under Milk Wood” y “Una nueva traducción de Dante”.

### **El feminismo de Victoria Ocampo**

¿Podemos hablar de feminismo en Victoria Ocampo? ¿O se trata, en principio, de la búsqueda de una expresión femenina autónoma, y más adelante, de su constante

preocupación por el problema de la mujer? Ocampo no se encarga de dar una definición de lo que entiende por feminismo, sino que podemos encontrar sus ideas a lo largo de las diez series de Testimonios. Cita una definición del Pequeño Larousse Ilustrado, su “única fuente de informaciones” (I: 75), como establece de manera irónica: “En el Pequeño Larousse Ilustrado definen al feminismo de la siguiente manera: ‘Tendencia a aumentar los derechos sociales y políticos de la mujer’. Dan como ejemplo: ‘Fomentar el feminismo’. Como quien dice fomentar la subversión” (IX: 172).<sup>51</sup>

Las ideas feministas siempre estuvieron presentes en la obra de Victoria Ocampo, aun antes de comprometerse más seriamente con el tema:

Sólo citaré, para situarnos, algunos de los problemas que preocupaban a las Naciones Unidas, respecto de la mujer.

Esos problemas estaban en nuestra agenda antes que existieran las Naciones Unidas. Creo que estaban en la mía desde que tuve uso de razón. (IX: 221)

El compromiso de Ocampo con el feminismo no llega a ser político, sino que se centra en el mundo de las letras. Luego de recibir el Premio Vaccaro, en el testimonio “Pasado y presente de la mujer”, declara: “La lucha, en mi caso, consistía en obedecer a una vocación: la de las letras, vencer en este sector, así fuera ínfima la victoria, era ayudar al gran movimiento de emancipación que estaba en marcha” (VII: 232). En “Un tema de nuestro tiempo”, reitera la ocasionalidad de su intervención en la discusión sobre la situación de las mujeres, que se limita al área de las letras:

<sup>51</sup> Según Carola Hermida, en la primera serie de Testimonios “se realiza un manejo irónico de las ‘fuentes’, ya que luego de citar y entrelazar los textos críticos y literarios más diversos, se describe un proceso de indagación que sólo se ha detenido en diccionario.” (235). Sin embargo, nos parece que la investigación de Ocampo no se detiene en el Pequeño Larousse Ilustrado, sino que hace uso de él en sentido irónico y a la manera de los poetas parnasianos franceses –según Regnier, para componer sus poemas le bastaba el Petit Larousse– como un rezago de su francofilia. Me refiero a que para los parnasianos el diccionario era una tierra baldía, una trampa cotidiana de mentiras en la que es difícil atestiguar el sentido, porque la realidad ha desvirtuado la significación original de las palabras.

Pues todavía no se ha logrado una igualdad de derechos que nada tiene que ver con la masculinización de la mujer y que se convierta en marimacho o en marisabidilla, o en cualquiera de esas detestables versiones de la mujer, atribuidas al feminismo.

Mi actuación ocasional en el feminismo se debe a las siguientes circunstancias.

(Digo ocasional, porque mi terreno es el de las letras y no el de la política).

(IX: 170)<sup>52</sup>

Victoria Ocampo pertenecía al grupo de sufragistas que apoyaron la propuesta del gobierno de Perón, al igual que la Asociación Argentina de Sufragio Femenino liderada por Carmela Horne, que fueron denominadas “feministas ocasionales” por las sufragistas de corte socialista (Valobra 8). Ocampo calificaba de ocasional su intervención en el feminismo sufragista porque lo suyo eran las letras y no la política. Ocampo entiende político como propio de los partidos o de las elecciones, acepción que juzgada en nuestros tiempos, sí tiene implicancias políticas. Una de las mayores preocupaciones feministas de Ocampo era la educación de las mujeres. Carolyn G. Heilbrun hace un recuento de una serie de autobiografías escritas por mujeres “privilegiadas” definidas como aquellas que se sitúan en una posición que no expresa “miedo de ser acusadas de elitistas, clasistas o racistas” (107), entre las cuales figura Virginia Woolf. Para Victoria Ocampo “estos privilegios de fortuna no cambiaban en nada las injusticias a que estaba sometida la mujer” (VII: 232), en el campo de las letras y la actividad intelectual, afirmación con la que la defiende de las acusaciones que la

<sup>52</sup> Este compromiso feminista de Ocampo se asemeja en gran medida al de Virginia Woolf, como podemos ver a continuación: “Voy a esto: en contraposición a la prioridad concedida a las artes plásticas, a la política, al combate se destaca la actitud de Virginia Woolf con sus prioridades. Entramos a otro mundo. El segundo tomo de sus *Cartas* (la primera edición americana se publicó en 1976), el prefacio del editor inglés Nigel Nicholson, nos informa que la correspondencia de Virginia como en otros escritos autobiográficos no se desliza sino breves alusiones a guerras, revoluciones y (agrego yo) hombres dedicados a armas trifurcas. Este segundo tomo abarca toda la guerra del 14, los combates eran el pan nuestro de cada día en aquellos años.

Virginia vivió toda la primera guerra mundial y parte de la segunda en Inglaterra, y en los lugares de Inglaterra menos apacibles: Londres y Sussex, cerca de La Mancha.” (X: 198-199)

consideraban solo una aficionada incapaz de seguir en serio ningún estudio:

“Lamentable resultaba que la mujer no siguiera en serio ningún estudio. En todo se la consideraba una aficionada (menos en fregar pisos, cocinar, lavar, planchar, etc.), aunque demostrara capacidad para otras ocupaciones” (VII: 238).

Para Ocampo, el feminismo asusta a aquellas personas que le temen al ridículo, caso de Anna de Noailles, escritora francesa (1876-1933), célebre en su tiempo, hoy casi olvidada y admirada por Proust, y mecenas en el París de los salones literarios<sup>53</sup>. Era hipocondriaca y fanática de Napoleón<sup>54</sup>, además de antifeminista radical. En el testimonio “Susan Sontag y una encuesta”, Ocampo presenta a Sontag como la continuadora de su propia labor como intelectual e insiste en el machismo tautológico de Anna de Noailles<sup>55</sup>:

Conocí a Susan Sontag este año, en París. Llegó a mi cuarto de hotel seguida por Edgardo Cozarinsky. Yo no había leído nada de ella, aunque su nombre me era familiar. De lo escrito por mí, ella no tenía una remota idea, seguramente, pero estaba al tanto de mi lucha... (a la que Ortega llamaba, sonriendo, Dein Kampf).  
  
Hoy, las mujeres saben unas de otras en ese terreno.

<sup>53</sup> En “Anna de Noailles y su poesía”, Ocampo hace una caricatura de la poeta francesa. En su primer encuentro con la condesa, esta recibió a Ocampo acostada. Ocampo la describe físicamente y se divierte de su extravagancia:

“Anna la interrumpió riendo: ‘Pero yo no hablo de las desdichadas que estamos alrededor de esta mesa –dijo–. Somos la excepción. La eterna y desgraciada excepción.’ El antifeminismo de que ella hacía gala, ¿no era una de las formas de su orgullo?, me pregunto yo. Habría que saberlo para medir hasta dónde llegaba su sinceridad.” (I: 241)

<sup>54</sup> “El héroe preferido de Anna de Noailles era Napoleón. Nuestras preferencias son reveladoras, lo repito siempre. Solo una antifeminista puede sentir predilección por el Bonaparte responsable de un Código Civil en que se establece la incapacidad de la mujer en tantos dominios.” (VII: 236) En otro artículo, comenta el culto a Napoleón de la Condesa de Noailles y señala que basta para clasificar a la poetisa como antifeminista. “Aclaro para quienes ignoran estos detalles: los redactores del código napoleónico habían estipulado en sus trabajos preparatorios: ‘Se entrega la mujer al hombre para que le engendre hijos.

Ella es pues el propiedad suya como el frutal es propiedad del jardinero’. El espíritu de este código (en lo que concierne a cuestiones hoy llamadas sexismo, como quien dice racismo) no podía ser más coincidente con el de los Mussolini y los Hitler.” (X: 43-44)

<sup>55</sup> “Con apariencia de razón insistía Anna: ‘Digo que los grandes artistas han sido hombres.’ Y me pedía que le citara a un Goya, a un Bach, a un Racine femeninos.” (X: 35)

Susan Sontag es un tipo de persona que no hace demasiado esfuerzo por ganarse a la gente. Tal vez por esta modalidad me conquistó en seguida.

No tardé un segundo en ver su belleza física sin afeites (una figura alegórica para un nuevo Miguel Ángel, pensé). (X: 30)

La referencia a Anna de Noailles en este testimonio sirve para resaltar el total rechazo de Sontag y de la misma Ocampo a la actitud de la Condesa: “Susan Sontag repudia (como yo) esa actitud.” (X: 35) La escritora francesa se consideraba a sí misma (y a Victoria Ocampo) como seres excepcionales –“privilegiadas”<sup>56</sup>, en términos de Heilbrun– por ser mujeres vinculadas al arte, ya que según su posición radical, los hombres eran los únicos capaces de tener genio artístico.

La palabra “feminismo” asusta a muchas personas. Sobre todo a las que le temen al ridículo. Pues como bien se observa en un libro recientemente publicado sobre las luchas de las feministas, se conserva de ellas la caricatura y se ve a la feminista como una vieja agresiva, agriada por su falta de pretendientes en la juventud, mal vestida, sin encantos femeninos, etc.” (IX: 169)

Esta cita termina de dibujar la “caricatura” que Ocampo traza de las feministas militantes.<sup>57</sup> Es importante, porque se muestra contra el estereotipo y quiere proponer una identidad feminista original, que no excluya lo convencionalmente femenino,

<sup>56</sup> “Me refiero a casos como el de la condesa de Noailles. Esta mujer preciosa, espiritual, talentosa, era enemiga vehemente de la emancipación de su propio sexo. Se expresaba sobre el tema en términos más despectivos e intransigentes que el más severo de los padres victorianos. Opinaba que las mujeres dotadas eran una excepción (como si no ocurriera otro tanto con los varones). Por supuesto, ella era la excepción. Este caso, en cierto sentido, se asemeja al de la reina Victoria, solo que la Reina era más humilde (por lo menos con el príncipe consorte) por carecer, sospecho, de la belleza física que le sobraba a Ana de Noailles.” (VII: 235-236)

<sup>57</sup> Para Beatriz Sarlo: “Se puede recordar acá la relación afectiva que unió a Mallea con Victoria Ocampo: una relación tan libre como podía darse en la Argentina. Pudo haber sido un punto de referencia biográfico para la construcción de este nuevo femenino. En La ciudad junto al río inmóvil, la Argentina ‘invisible’ está representada por las mujeres. (...)”

Si el espiritualismo de Mallea recuerda, a veces de manera caricaturesca, las modalidades más elitistas de la ideología, sus estudios femeninos, aunque también marcados por este clivaje, sorprenden por la independencia del mundo de la mujer respecto de la moral social. Quizás por primera vez en la literatura argentina, lo femenino ya no es sólo la pasión, sino la resistencia y el control de la pasión.” (Sarlo 1999: 239)

siguiendo el modelo de Virginia Woolf, con quien tuvo una relación amical y profesional.

Victoria Ocampo dedicó varios artículos, una conferencia y un librito –Virginia Woolf en su Diario– a la obra de su célebre amiga. Editó varios de sus ensayos y dos de sus novelas, entre ellas Orlando, traducida por Borges. También las unía la lucha por los derechos de la mujer. En su Diario (completo) se nota, sin embargo, cierta duplicidad con respecto a las cartas que le envió a la escritora argentina, cordiales, incluso afectuosas, aparentemente sinceras. Virginia Woolf era hipercrítica y tendía a la caricatura en sus escritos autobiográficos sin importarle las consecuencias de sus opiniones, como atestiguaron sus amigos más íntimos que conocían sus intrigas y su nada infrecuente mala fe. (Paz Leston I-V: 65)

Virginia Woolf es la primera referente en la etapa de madurez de Victoria Ocampo, ya que el feminismo de Woolf era el más cercano al “universal” al que aspiraba. La influencia de Virginia Woolf es fundamental en la obra de Ocampo, ya que la escritora inglesa fue quien la motivó a incursionar en el género autobiográfico. Victoria Ocampo comenzó a leer a Virginia Woolf por recomendación de Sylvia Beach (Hermes Villordo 241). Woolf fue el modelo de Ocampo en sus años de aprendizaje de una escritura femenina “universal”.

Según Alicia Salomone,

el contacto de Ocampo con Woolf se inicia en 1929, cuando en París llega a sus manos Un cuarto propio, ensayo publicado ese mismo año, que sería clave en la redefinición de su proyecto literario en la década de 1930. El descubrimiento del ensayo fue revelador, pues allí encontró Victoria una explicación para los



padecimientos experimentados por muchas mujeres con inquietudes intelectuales en el marco de una cultura moderna y patriarcal. (72)

Ocampo conoció a Woolf en una exposición de fotografías de Man Ray en Londres, a la que concurrió acompañada por el escritor Aldous Huxley. El diálogo entre Ocampo y Woolf se inicia con la “Carta a Virginia Woolf”, el prólogo a la primera serie de Testimonios, y termina con “Virginia Woolf en mi recuerdo”, ensayo escrito en abril de 1941, el día de la muerte de la escritora inglesa.

Según Heilbrun, este interés, tanto “Woolf, como sus antecesoras victorianas, lo encarnaría en ficción, pero no en autobiografía en cuanto tal” (107), porque de hecho Woolf consideraba la autobiografía como un género menor y menos artístico: “El impulso hacia la autobiografía puede haberse agotado. La mujer puede estar empezando a emplear la escritura como un arte, no como un instrumento de autoexpresión.” (Woolf 1936b: 46)<sup>58</sup>. De ahí que haya trabajado lo autobiográfico dentro del marco de la ficción en general y en su novela Orlando en particular. Orlando cuenta la historia de un biógrafo que pretende escribir el relato de la vida de una criatura que fue hombre hasta los treinta años, pero que a esa edad se convirtió en mujer<sup>59</sup>. A continuación, Ocampo comenta la novela de Woolf:

La biografía de Orlando –personaje fabuloso de una novela de Virginia Woolf– contiene algunas páginas que me parecen un excelente prefacio para lo que

<sup>58</sup> Cito la versión de Un cuarto propio traducida por Jorge Luis Borges que salió publicada en los números de diciembre de 1935, febrero de 1936, marzo de 1936 de la revista Sur.

<sup>59</sup> “Podemos aprovechar esta pausa para hacer algunas declaraciones. Orlando se había transformado en una mujer –inútil negarlo. Pero, en todo lo demás, Orlando era el mismo. El cambio de sexo modificaba su porvenir, no su identidad. Su cara, como lo pueden demostrar sus retratos, era la misma. Su memoria podía remontar sin obstáculos el curso de su vida pasada. Alguna leve vaguedad puede haber habido, como si algunas gotas oscuras enturbiaran el claro estanque de la memoria; algunos hechos estaban un poco desdibujados: eso era todo. El cambio se había operado sin dolor y minuciosamente y de manera tan perfecta que la misma Orlando no se extrañó. Muchas personas, en vista de lo anterior, y de que tales cambios de sexo son anormales, se han esforzado en demostrar (a) que Orlando había sido siempre una mujer (b) que Orlando es ahora un hombre. Biólogos y psicólogos resolverán. Bástenos formular el hecho directo: Orlando fue varón hasta los treinta años; entonces se volvió mujer y ha seguido siéndolo.” (Woolf 2002: 105)

quiero decir. La vida de Orlando se extiende desde el Renacimiento hasta nuestra época. Al deslizarse de siglo en siglo, Orlando cambia de atmósfera, de estilo, de traje, de sexo; pero, a través de esas metamorfosis, su fisonomía, física y espiritual, persiste. Contemporánea de Queen Anne –y digo contemporánea porque Orlando es mujer en ese avatar–, los nombres que la conmueven y fascinan son los de Dryden, Addison, Pope, Swift.

Orlando no creía en las divinidades comunes, nos explica Virginia Woolf; quizá –agrega la autora– 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.” (I: 225)

De esta forma, Virginia Woolf, además de determinar los deberes de un biógrafo<sup>60</sup>, crea un personaje “universal”, al cual el cambio de sexo solo le modifica el porvenir, mas no su identidad<sup>61</sup>. Esta reflexión sobre el “universal” aparece también en la Autobiografía.

La emancipación de la mujer, como yo la concibo, ataca las raíces mismas de los males que afligen a la humanidad femenina y, de rebote, a la humanidad masculina. Pues la una es inseparable de la otra, y por una justicia inmanente, las

<sup>60</sup> “En este punto el biógrafo tropieza con una dificultad que más vale afrontar que soslayar. Hasta esta etapa de la vida de Orlando, copiosos documentos, de orden particular o de orden histórico, han permitido la ejecución del deber primordial de todo biógrafo: rastrear, sin mirar a izquierda o derecha, las huellas indelebles de la verdad; ciego a las flores, indiferente a los matices; adelantando sistemáticamente hasta caer en el sepulcro y escribir finis en la lápida sobre nuestras cabezas. Pero ahora llegamos a un episodio que se atraviesa en nuestro camino, de suerte que no hay manera de eludirlo. Es oscuro, misterioso, indocumentado; de suerte que tampoco hay manera de justificarlo. Su interpretación abarcaría muchos volúmenes; sistemas religiosos enteros podrían edificarse sobre él. Nuestro deber es comunicar los hechos auténticos, y dejar a juicio del lector las conclusiones.” (Woolf 2002: 51)

<sup>61</sup> No es nuestro propósito analizar la Autobiografía de Ocampo en esta tesis, sino solo en la medida en que se relaciona con los Testimonios. Si bien los Testimonios son ensayos de corte autobiográfico, como ya hemos descrito en la introducción, la Autobiografía es el relato retrospectivo de la vida de Ocampo. Se caracteriza por su fragmentariedad, ya que incluye su correspondencia con Delfina Bunge en el relato de su adolescencia y partes de la correspondencia con Gabriela Mistral, de la cual nos ocuparemos más adelante. La principal diferencia entre los Testimonios y la Autobiografía es que los Testimonios son ensayos bien delimitados que se ocupan de temas diversos; en cambio, la Autobiografía, que fue escrita paralelamente a los Testimonios, pero recién a partir de la quinta serie, implica un proceso de asimilación de lo vivido, no del día a día –como en un diario íntimo– sino cómo el impacto de las experiencias vividas marcó a Victoria Ocampo como persona singular, con todo lo que implica, incluyendo fracasos y frustraciones, como la de ser actriz o la resignarse al género autobiográfico por no poder escribir literatura de ficción.

miserias sufridas por una repercuten instantáneamente en la otra bajo aspectos distintos. (II: 267)

Victoria Ocampo no puede dejar de discernir entre lo específicamente femenino que la distingue del sexo opuesto, al igual que Woolf –a pesar de que en principio se proponga no marcar esa diferencia– en A Room Of One’s Own. No obstante, Woolf marca la diferencia de los géneros de manera magistral con la siguiente metáfora, según la cual el género marca de por vida, no podemos comprenderlo por nuestra propia cuenta (está en la nuca, lugar inaccesible para nuestra vista) y debe revelarlo el otro. Nos definimos por oposición: “Porque todos tenemos en la nuca una mancha del tamaño de un chelín que nunca podemos ver. Es uno de los buenos servicios que un sexo puede hacer al otro: describir esa mancha del tamaño de un chelín en la nuca.” (57-58). Para Ocampo, Virginia Woolf:

Se interesa igualmente por los problemas de la mujer en cuanto mujer y cualquiera que sea su clase social. Un crítico de izquierda (¿y no es una desdicha que los críticos dejen transparentar sus pasiones políticas cuando hablan de literatura?) reprochaba hace poco a Virginia Woolf el que sólo describiera, como Proust, los sufrimientos de la flor y nada de la burguesía parasitaria. (II: 71)

En este sentido, de acuerdo con Ocampo, “el lado feminista de Virginia, en el mejor sentido de la palabra, es uno de sus lados más generosos y más humanos” (II: 72). En A Room Of One’s Own, Virginia Woolf afirma que las mujeres que escriben siempre han sido interrumpidas por lo que sucede alrededor, porque en realidad les molesta el monólogo de su “yo”.

La primera serie de Testimonios se abre con la “Carta a Virginia Woolf”. El nombre de este ensayo es una adaptación que hace Ocampo de un título de Virginia Woolf –Carta a

una joven poeta– apropiándose de las palabras de la escritora inglesa para adaptarlas a su contexto personal:

Pero he aquí que llegamos a lo que, por mi parte, desearía confesar públicamente, Virginia: Like most uneducated south american women, I like writing...

Y, esta vez, el uneducated debe pronunciarse sin ironía.

Mi única ambición es llegar a escribir un día, más o menos bien, más o menos mal, pero como una mujer.” (I: 9, los subrayados son nuestros)

El I like reading, tomado del consejo inicial de Virginia Woolf<sup>62</sup>, se convierte en I like writing en el caso de las Southamerican women (Hermida 230). Desde la adolescencia y después de haber leído a Virginia Woolf figuró entre los objetivos de Victoria Ocampo el escribir como una mujer, según lo explica en este testimonio, adaptando las palabras de la escritora inglesa al contexto hispanoamericano.

Para Ocampo, Woolf había logrado, sin crispación ni afectación, escribir naturalmente como una mujer. Ocampo define el estilo de escritura al que aspira como un diálogo que incorpora la palabra ajena y se posiciona frente a su escritora-modelo, considerando la diferencia cultural que las separaba. Ocampo cuestiona las observaciones de Woolf sobre Charlotte Brontë y Jane Austen en Un cuarto propio. Sobre la primera, Ocampo sabe que Brontë-novelistas habría salido ganando a Brontë-mujer, hambrienta de experiencias, y pregunta: “¿no cree usted que este sufrimiento, que crispa sus libros, se traduce en una imperfección conmovedora?” (I: 11). Sobre la segunda, suscribe el juicio

<sup>62</sup> En este mismo testimonio, Ocampo cita la declaración de Woolf original, antes de adaptarla: “Usted da gran importancia a que las mujeres se expresen y se expresen por escrito. Las anima a que escriban all kinds of books, hesitating at no subject however trivial or however vast. Según dice usted, les da este consejo por egoísmo: Like most uneducated Englishwomen, I like reading – I like reading books in the bulk, declara usted.” (I: 8-9)”, y la traduce a pie de página: “Como a la mayoría de las inglesas incultas, me gusta leer... me gusta leer libros a granel.” (I: 9n)

de Woolf: “Dice usted que Jane Austen hizo un milagro en 1800: el de escribir, a pesar de su sexo, sin amargura ni odio, sin protestar contra... sin predicar en pro... Y así (en este état d’âme<sup>63</sup>) es como escribió Shakespeare” (I: 11). Ocampo le cuestionaba a Woolf algunas de las afirmaciones expuestas en A Room Of One’s Own. Resulta discutible la circunstancia que las obras de Jane Austen hubieran sido escritas por una mujer sin más experiencia de vida que la de un clérigo respetable o el sufrimiento que podría haber experimentado por la estrechez de vida que se le imponía. Después de compararlas, Ocampo retiene algunas palabras de Woolf sobre ambas escritoras y las compara con su propia situación de escritora hispanoamericana que vive en una sociedad patriarcal: “En un medio semejante al que pesaba sobre Charlotte Brontë y Jane Austen, hace más de cien años, comencé yo a escribir y a vivir; semejante, pero peor, Virginia.” (I: 13), después de declararse solidaria con el sexo femenino y de confesarle a Woolf que no se sentía aún totalmente liberada de la susceptibilidad exagerada con respecto a un falso orgullo nacional en lo que atañe a su sexo. Al igual que Woolf, estaba convencida de que

una mujer no logra escribir realmente como una mujer sino a partir del momento en que esa preocupación la abandona, a partir del momento en que sus obras, dejando de ser una respuesta disfrazada a ataques, disfrazados o no, tienden solo a traducir su pensamiento, sus sentimientos, su visión. (I: 11-12, el subrayado es nuestro).

Ocampo equipara esa susceptibilidad exagerada con respecto a un falso orgullo nacional en lo que atañe a su sexo, en los hijos de emigrantes en Argentina de la que aún no se siente liberada y que le hace padecer reflejos de parvenue. A Ocampo lo que más le interesa es el terreno de la expresión escrita y cree que las mujeres tienen ahí mucho por

---

<sup>63</sup> Estado de alma. (La nota es de Ocampo).

hacer, ya que una mujer debe escribir todo tipo de libros, sin dudar sobre ningún tema, por más trivial o amplio que sea<sup>64</sup>. Si bien Virginia Woolf hace un recuento de esa mínima tradición de mujeres que escriben en Inglaterra hasta el siglo XIX en A Room Of One's Own, Ocampo debe resignarse a su inexistencia en la Argentina de su tiempo, razón que la llevará a abogar por la importancia de la educación de las mujeres<sup>65</sup>.

Victoria Ocampo prosigue la “Carta” aclarando que la actitud de “algunas mujeres singulares, como Anna de Noailles, que se pasan al campo adversario aceptando que estos las traten de excepciones y les concedan en contados casos una situación privilegiada” (I: 12), siempre le ha repugnado, al igual que a Woolf.

Ocampo cierra la “Carta” citando la hipotética y triste historia de la supuesta hermana de Shakespeare descrita por Woolf en A Room Of One's Own, con la que se siente identificada. “Ese supuesto poeta (la hermana de Shakespeare) muerto sin haber escrito una sola línea, vive en todas nosotras, dice usted.” (I: 13). Virginia Woolf afirma que hubiera sido imposible que una mujer compusiera las piezas de William Shakespeare en el tiempo de Shakespeare. “Imaginemos, ya que los hechos son tan difíciles de atrapar, qué hubiera sucedido si Shakespeare, hubiera tenido una hermana, maravillosamente dotada, llamada Judith, supongamos.” (Woolf 1936a: 47, los subrayados son nuestros). Si bien William Shakespeare iba al liceo y consiguió trabajo como actor en el teatro muy pronto, “mientras tanto, su bien dotada hermana, supongamos, se quedaba en casa. Era tan audaz, tan imaginativa, tan impaciente de ver el mundo como él. Pero no la mandaron a la escuela” (Woolf 1936a: 47-48, los subrayados son nuestros). Hojeaba de vez en cuando un libro de su hermano, pero sus padres le decían que fuera a coser o que

<sup>64</sup> Para Salomone, “el texto es literariamente significativo, pues allí Victoria enuncia su deseo de dar forma a una escritura propia y también se explaya sobre las dificultades de las mujeres frente a un lenguaje que por definición es masculinizante” (72).

<sup>65</sup> Pues cuando hayamos adquirido definitivamente la instrucción, la libertad y un poco de tradición (aludo a la tradición literaria que casi no existe entre las mujeres; la tradición literaria del hombre no es la que puede orientarnos, y hasta a veces contribuye a ciertas deformaciones), ni aun entonces lo habremos conseguido todo. Será menester que maduremos entre estas cosas. Deberemos familiarizarnos con ellas y dejar de considerarlas con ojos de “parvenue”. (II: 283)

atendiera la cocina en vez de malgastar su tiempo con libros, hablándole claro pero bondadosamente, porque eran personas de peso que conocían las condiciones de vida propias de una mujer y querían a su hija; a Ocampo, en cambio, sus padres le prohibían leer ciertos libros que pudieran ser una mala influencia. A pesar de ello, la hermana de Shakespeare quizás escribió algunas páginas a escondidas, hasta que antes de los veinte años, sus padres decidieron comprometerla con el hijo de un vecino. Cuando dijo que odiaba el matrimonio, su padre la azotó. “¿Cómo desobedecerlo? ¿Cómo partirle el corazón? Hizo un atadito de sus cosas, se deslizó una noche de verano por una cuerda y tomó el camino de Londres” (Woolf 1936a: 48). Paralelamente, Ocampo vivió con un hombre al que no amaba durante más de diez años, porque el divorcio no era bien visto en su época. Al igual que su hermano William, Judith tenía mucha imaginación, un don para la música de las palabras e inclinación por el teatro. Cuando declaró que quería actuar, los hombres del teatro se rieron de ella en su cara. Uno de los empresarios le dijo: “no hay mujer que pueda ser una actriz. –Insinuó– lo que ustedes imaginan” (Woolf 1936a: 48). Al no lograr incursionar en el teatro, se dio cuenta de que su inclinación era novelística, para lo que requería alimentarse del estudio de vidas y modos de ser de otros hombres y mujeres. Hasta que un día, el empresario de teatro se apiadó de ella y la dejó encinta. Entonces, la hermana de Shakespeare se mató una noche de invierno.

Así, más o menos, hubiera sido la historia, me parece, si una mujer en tiempo de Shakespeare, hubiera tenido el genio de Shakespeare. Pero por mi parte, estoy de acuerdo con el finado obispo, si obispo era, -es inconcebible que una mujer en tiempo de Shakespeare hubiera tenido el genio de Shakespeare. Porque el genio de Shakespeare no nace de gente de trabajo, ineducada y servil. (Woolf 1936a: 49)

Los demás testimonios dedicados a Virginia Woolf, que serán objeto de análisis, son “Virginia Woolf, Orlando y Cía.” y “Virginia Woolf en mi recuerdo”. El primero de ellos abre la segunda serie de Testimonios y analiza la obra de Woolf, desde la perspectiva de un “common-reader” (entiéndase lo planteado por Woolf en su libro homónimo); esto es, no como crítica literaria pura, objetiva y distante, sino a partir del recuerdo que conserva de ella, íntimo y subjetivo. Al igual que los Testimonios de Ocampo, los artículos de Woolf agrupados en estos volúmenes fueron publicados previamente en diarios y revistas. En palabras de Ocampo, “la finura de juicio y la belleza de estilo de Virginia hacen de la lectura de estos libros una verdadera delicia.” (II: 55). Podemos decir lo mismo sobre los Testimonios. Ocampo justifica su posición de “common-reader”<sup>66</sup> para escribir sobre Woolf, al igual que lo hizo la propia Woolf para hablar de Montaigne, Defoe, Jane Austen, George Eliot, Swift, las Brontë, etc., dejando en claro que lo hace por modestia. Ocampo agrega que es imposible descubrir rastro de ignorancia en el caso de la escritora inglesa, ya que esta forma de lectura justificaba a Woolf y a ella misma para escribir crítica: “(...) y yo aparecía, en esa docta asamblea, como aconsejando a los grandes escritores a escribir para el primer ignorante, el primer patán que les saliera al encuentro” (II: 58). Con esta actitud, empieza este testimonio describiendo el contexto histórico y familiar en el que nació y creció Virginia Woolf (II: 15-16) y sus primeras publicaciones (II: 18). Después de sus primeras novelas, Virginia Woolf:

Se pregunta entonces si la tarea del novelista no es captar ese espíritu cambiante, desconocido, mal delimitado, las aberraciones o las complejidades que puede representar, con tan poca mezcla de hechos exteriores como sea posible. Se pregunta si el valor y la sinceridad no la obligan a tratar de probar que “la

---

<sup>66</sup> “El ‘common reader’, según lo entiende el Dr. Johnson, difiere del crítico y del erudito en que lee exclusivamente por placer y sin preocupación de tener que transmitir sus conocimientos” (II: 56).



verdadera materia de la novela es algo distinta de las que la convención nos ha acostumbrado a considerar.” (II: 18)<sup>67</sup>

La respuesta a esas interrogantes se encuentra en Mrs. Dalloway, novela que Ocampo reseña en las siguientes páginas de este testimonio (II: 18 y ss.): “Un solo día de su vida, pero que parece contener su vida entera, aunque los acontecimientos que se desarrollan en ese día no sean extraordinarios” (II: 18). Ocampo concluye su reseña de esta novela comparando a Woolf con Proust<sup>68</sup>, a quien consideraba un genio. El tiempo es el protagonista de las novelas de ambos escritores. En Woolf, la materialización de esta preocupación llega a tomar cuerpo en Orlando, novela a la que habíamos referido anteriormente y que Ocampo resume en las páginas siguientes de este testimonio (II: 25-54).

¿Qué es Orlando? Tantas cosas a la vez como la literatura inglesa; la nobleza inglesa a través de las generaciones; las luchas e incertidumbres de ambos sexos; un mismo espíritu recorriendo diferentes siglos; la persistencia de un carácter y de una fisonomía que viajan por el tiempo en el seno de una familia de aristócratas.

Orlando es una novela de clave; es decir, una novela en que ciertos personajes, ciertos escenarios, ciertas intrigas han sido más o menos inspiradas en modelos naturales. (II: 25)

A continuación, describe la actitud de “common reader” asumida por Woolf para hablar sobre otros escritores, como Montaigne, Joyce, (II: 65) y los rusos (II: 66), entre otros, que ya habíamos comentado. Prosigue Ocampo con una reseña de To The Lighthouse

<sup>67</sup> A pesar del tono crítico de este testimonio, Ocampo continúa cuestionándose sobre el deber del novelista: “¿O será que en un esfuerzo de tal originalidad nos es más fácil descubrir las deficiencias que los aportes? (...) Y que, en suma, el problema esencial que se plantea para un novelista es el de saber exactamente qué es lo que más le interesa: esto o aquello.” (II: 65)

<sup>68</sup> “Estos dos novelistas han sentido y descrito, a unos pocos años de distancia, una angustia y un éxtasis que nuestra época estaba destinada a expresar: la del temps retrouvé” (II: 20).

(II: 68-70) y A Room Of One's Own, obra que ejerce una influencia fundamental en Ocampo:

A Room Of One's Own es un ensayo basado en dos conferencias y cuyo tema es [sic] las mujeres y la literatura de imaginación. El problema de la mujer en cuanto escritora [sic] está tratado en esas páginas con una fuerza y una sutileza extraordinarias. (II: 70-71)

Ocampo reitera la importancia del interés que manifiesta Woolf por los problemas de la mujer, cualquiera que sea su clase social. También menciona brevemente otras obras de ficción y de crítica de Woolf, comenta sucintamente The Years y cuenta cómo conoció personalmente a Woolf en una exposición de Man Ray. Recuerda especialmente su segundo encuentro con la escritora inglesa en su casa de Tavistock Square, cuando le llevó unas mariposas de regalo y vio a su perro. Ocampo hace una analogía con Flush – es el nombre de la mascota de Elizabeth Barrett Browning en la novela homónima –, a quien había comparado previamente con Proust. Para Salomone, la inclusión de Flush en este ensayo se presenta en el marco de una escritura básicamente testimonial: “Estas estrategias, sin embargo, no pueden impedir que vuelvan a filtrarse las disposiciones discursivas que ubican a la hablante en un lugar subordinado ante un referente que siempre aparece como objeto idealizado, inaprensible, fuera de su alcance” (79).

Para concluir, Ocampo aprovecha una descripción que convierte a Woolf en un emblema que reúne todas las características para denunciar los prejuicios de la época que identificaban el feminismo con la carencia de belleza:

El común de las gentes, y aun las que no son del común, tienden a creer, siguiendo en esto un divulgado prejuicio, que toda mujer excepcional por su inteligencia o su talento debe forzosamente ser fea o desprovista de encanto femenino; que toda mujer preocupada por defender los derechos de la mujer

debe ser repulsiva, desdichada en el matrimonio o solterona chiflada. (...) ¿Será por este amor por lo que se les acusa de carecer de feminidad? ¿Acaso es ser femenina el olvidar la justicia y aprovecharse de los privilegios de la belleza? (...) Ésa es la mujer a quien su inteligencia, su talento, sus ideas feministas debieron afejar, malquistar con su marido, convertir en marimacho, para el común de las gentes.” (II: 83-85)

Tanto en la “Carta a Virginia Woolf” como en “Virginia Woolf en mi recuerdo”, testimonios con los cuales Ocampo inicia y termina su diálogo con la escritora inglesa, la autora argentina fusiona su voz con la de Woolf en un juego intertextual. En este testimonio, Ocampo hace una analogía entre las flores que compra Mrs. Dalloway al inicio de la novela homónima –“Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself” (Woolf 1996: 1)– y las que ella envía a Woolf, debido a la muerte de la escritora inglesa.

Para Sylvia Molloy, en “Virginia Woolf en mi recuerdo”, las voces de Ocampo y Woolf se entrelazan de forma admirable, pero Ocampo no las incorpora en el sistema de citas más amplio y libre en el que se apoya para encontrar su voz (1996: 104). Veamos el final de este testimonio:

La dejé en el momento en que trabajaba en su Roger Fry (“Es tan difícil escribir sobre un amigo muerto...”)

¡Tan difícil! ¡Siente uno tanto miedo de desagradarle, de traicionar sus deseos más íntimos!

Por eso, yo hubiera querido ahora poder limitarme a escribir:

A Virginia Woolf...

Porque yo también, buscando una frase, no hallé ninguna que pudiera ponerse junto a su nombre. (II: 427-428)

Por su lado, Alicia Salomone (69), al final de este testimonio, que hace las veces de nota necrológica por la muerte de Woolf, Ocampo aprovecha el recurso a la intertextualidad que destaca Molloy. Ocampo traduce y adapta dos citas de Woolf, articulando de manera intertextual su propio collage de despedida para la escritora inglesa tras su muerte. La primera de ellas corresponde al libro Roger Fry: A Biography de 1940, que Ocampo traduce de la siguiente manera: “Me han pedido que escriba esta biografía; es tan difícil hablar de un amigo muerto sin que se corra el riesgo de descontentar o de herir a quienes lo quisieron” (II: 422). La segunda cita que Ocampo traduce e incorpora es la dedicatoria con que Woolf inicia su novela Night And Day, de 1919:

“A VANESSA BELL. –  
 PERO BUSCANDO UNA FRASE,  
 NO HALLÉ NINGUNA  
 QUE PUDIERA PONERSE  
 JUNTO A TU NOMBRE.” (II: 415)

Este ensayo es el último testimonio en el que Ocampo dialoga con Woolf y su obra de manera intertextual. “Self-interview n° 3 (Sobre Virginia Woolf)” es, entre otros, uno de los pocos testimonios en los cuales Ocampo hablará directamente sobre Virginia Woolf. En esa entrevista, Ocampo recordará la reacción de Woolf ante las mariposas que le envió y la última carta que recibió de la escritora inglesa, entre otros.

Ortega y Gasset también fue una figura trascendental en la formación intelectual de Victoria Ocampo<sup>69</sup> Según este importante filósofo de la modernidad, la diferencia entre

---

<sup>69</sup> De acuerdo con Blas Matamoro, Victoria Ocampo “siempre buscará padres externos que ejerzan, como los santos, el patronato de su balbuceante escritura: Ortega y Gasset, Drieu La Rochelle, Tagore y Valéry.” No obstante las diferencias y distancias a lo largo de sus vidas, no rompieron esa amistad que fue determinante para la propia edificación intelectual de Ocampo y para la difusión de la cultura europea en América e hispanoamericana en Europa. “Victoria esperaba mucho de aquella amistad, aunque a otro nivel: el de su propia edificación intelectual.” (Ayerza y Felgine 64). Después de su primer encuentro, ambos escritores iniciaron una correspondencia epistolar muy copiosa. “Para Victoria, aquellas cartas no eran más que la prolongación de un intercambio intelectual iniciado en Argentina, mientras que para Ortega se trataba de otra cosa muy diferente: una relación de cariz sentimental” (65). Según Lejeune

la escritura femenina y masculina se refleja principalmente en la preferencia por cierto tipo de escritura. Las mujeres, por ejemplo, preferían escribir cartas, ya que consideraban que los hombres eran incapaces de hacerlo. Por el contrario, las mujeres tenían un “genio” para este tipo de escritura, relegada en principio al ámbito privado. Respecto de las palabras de Ortega, Ocampo estima que solo el género epistolar se aviene a la femineidad, es –y así lo proclama– porque la carta se dirige a un solo ser, no a todos, y porque, al revés del hombre, la mujer está hecha para la intimidad.

Según Ortega, el hombre y la mujer no pueden alcanzar su máxima expansión sino en dos atmósferas distintas. Para el hombre, la vida pública; para la mujer, la vida privada. Y de ahí –quiero subrayarlo– que sus respectivas expansiones no puedan coincidir nunca, ya que sólo se realizan a temperaturas diferentes.

Extremando el razonamiento, tan difícil sería para un hombre verdaderamente hombre, y para una mujer verdaderamente mujer, comprenderse espiritualmente y coincidir, como sería para el águila percibir un pez de las profundidades abisales. (I: 242-243)

De allí que para Ortega, la diferencia entre el “genio epistolar” femenino y el masculino radica en que este último es incapaz de escribir sin dirigirse a un público universal e impersonal, mientras que la capacidad de la mujer se caracteriza por saber dirigirse a un remitente particular y privado.

Ortega admite de buen grado que la mujer tenga genio epistolar –que le falta al hombre– y que el fruto de ese genio, dirigido como corresponde a un destinatario, pueda luego ser gustado por el lector desconocido.

---

(1980: 86), la situación ideal del testigo es la de un prójimo que ha compartido la vida del modelo sin estar implicado en ninguna relación conflictiva ni amorosa con él, y que puedan aliar la proximidad con la serenidad, pero es la situación la que permite mejor evitar los extremos del género, o los ajustes de cuentas demasiado autobiográficos.

El género epistolar resulta un género entonces nominalmente privado... Ortega

(...) piensa que el hombre es incapaz de escribir cartas logradas porque convierte a su corresponsal en público y hace ante él gestos de escenario.

(I: 243)

Ocampo empieza a cuestionar a las grandes escritoras de cartas de la tradición. Se pregunta si Mme. de Sevigné<sup>70</sup> convertía en público a Mme. de Grignan<sup>71</sup>, haciendo públicas sus cartas, y si esto último malograba sus escritos.

Y, por último, ¿supone acaso Ortega que las cartas de Marie de Rabutin-Chantal<sup>72</sup> sobre el casamiento de Mademoiselle o la muerte de Turena fueron redactadas con menos atención al público que los poemas de Anna de Noailles o las novelas de Virginia Woolf? Por otra parte, creo que los escritores de raza, cualquiera que sea su sexo o su modo de expresión, escriben ante todo para sí mismos, para librarse de sí mismos, para llegar a una clarificación de sí mismos, para comunicarse consigo mismos. Pues sólo comunica con los demás quien ha comunicado antes consigo mismos. Y ¿qué es eso del público de que habla Ortega?

Unas cuantas personas, no más.

En fin, no puedo prolongar esta digresión y no me propongo buscarle otro pleito a Ortega. (I: 243-244)

Ocampo cuestiona la diferencia que establece Ortega, y en su calidad de lectora y conecedora de la tradición epistolar, cita una serie de ejemplos de mujeres que escribían cartas y que han transgredido esa diferencia, para refutar las ideas de Ortega sobre Anna de Noailles. Estas mujeres, al igual que Woolf en sus novelas y Anna de Noailles en su

<sup>70</sup> Madame de Sevigné entabló una larga correspondencia con su hija, que duró hasta el fin de su vida.

<sup>71</sup> La hija de Madame de Sevigné

<sup>72</sup> Madame de Sevigné

poesía, escribían para ese público universal del que habla Ortega, que ya no se limita a una persona en particular ni al espacio privado o doméstico.

Los tres ensayos de la sección sobre la mujer de la segunda serie de Testimonios conforman el libro La mujer y su expresión, publicado por Ocampo en 1936. “El despuntar de una vida”, el primer testimonio de esta sección, fue publicado previamente en Sur bajo el nombre de “El esbozo de una vida” y como prólogo a El despuntar de una vida: notas sobre Leo Ferrero Lombroso desde su nacimiento hasta los veinte años de Gina Lombroso. En este ensayo, Ocampo narra su encuentro con Gina Lombroso en el momento en el que acababa de nacer su hijo primogénito, motivo de las memorias escritas por Lombroso sobre las anécdotas del crecimiento de su hijo Leo. Ocampo, como testigo del nacimiento de este niño, justifica su subjetividad en el tono de este testimonio, debida al “afecto que la ligaba a la madre” (II: 238).

Este recuerdo y estas reflexiones me asaltan a medida que voy haciendo profusión de trazos al margen de Lo sboccio de una vita, que el correo acaba de traerme. Gina Lombroso no había destinado al público estas notas que fijan los menos detalles del desarrollo y del crecimiento de su primogénito hasta los veinte años. (...) He leído Lo sboccio de una vita como pueden leer este género de libros los que están ligados al protagonista por profunda amistad. Lo he releído después, procurando conservar una actitud puramente objetiva. Y en esta segunda lectura descubrí un nuevo interés no menos vivo y de orden general.

Desde este punto de vista el libro es muy sugestivo. (II: 240-241)

Lo sboccio di una vita es un diario sobre el crecimiento de Leo Ferrero, el hijo primogénito de Lombroso que murió en plena juventud Ocampo reflexiona sobre la maternidad a partir de la lectura de este libro:

La actual tendencia regresiva de algunos países que se jactan de muy civilizados, principalmente Italia y Alemania, a reducir la mujer a su más elemental expresión, al mero papel de hembra prolífica en perpetua gestación, se erige en amenaza contra la cultura. Hay la misma diferencia entre una excelente ponedora y una madre consciente que entre el hombre de Cromagnon y Shakespeare. ¿Y quién se atrevería a sostener que hay que desandar lo andado, en dirección a Cromagnon? ¿Qué Estado se atrevería a tomar este tipo de humanidad como arquetipo? (II: 247)

Vale destacar la referencia a Shakespeare, a quien Ocampo consideraba un genio, como paradigma del progreso en el imaginario ocampino. Recordemos la evocación que hace Ocampo a la historia de la supuesta hermana de Shakespeare contada por Woolf en Un cuarto propio. Ocampo cierra este testimonio con una invocación a las mujeres: “El hombre es moldeado por vosotras” (II: 249). Cabe resaltar que al final de este ensayo, Ocampo resume su postura e insiste en no pedir disculpas por esa actitud, rompiendo el esquema de autocensura que pretendía construir en su Autobiografía<sup>73</sup>: “la lectura del libro de Gina Lombroso y el recuerdo de una americana rubia, inclinada sobre una niña que no quería mostrarnos el color de sus ojos, me han hecho tomar un tono que tiene muy poco que ver con la crítica literaria. No pido disculpas por ello” (II: 250). Ocampo inicia el testimonio “La mujer, sus derechos y sus responsabilidades” cuestionando la pertinencia de la palabra “emancipación” para denunciar el maltrato tanto físico como moral de las mujeres.

<sup>73</sup> En su Autobiografía pide que le perdonen la vida. Como dice Sylvia Molloy, “esto hace del autobiógrafo un escritor extremadamente precavido, consciente de su vulnerabilidad y de un posible rechazo por parte del lector. La autobiografía es una forma de exhibición que solicita ser comprendida, más aún, perdonada. Que me perdonen la vida: más de un autobiógrafo hispanoamericano haría suya la frase con que Victoria Ocampo cifra su actitud ante el lector. La expresión ha de leerse en su doble sentido. Literalmente, que se perdone al autobiógrafo, que se lea su vida con simpatía. Pero también, de modo más drástico, que se la perdone como se perdona a un condenado, que se posponga su ejecución.” (Molloy 1996: 17)



Lo único que me pregunto es si la palabra “emancipación” es exacta. ¿No convendría más decir “liberación”? Me parece que este término, aplicado a siervos y esclavos, se ciñe mejor a lo que quiero decir. No olvidemos que los intolerables métodos coercitivos que nacen tan naturalmente en los hombres y que las mujeres soportan con una naturalidad más extraordinaria aún, están todavía en vigor entre la gran mayoría. La historia de la esposa que se indigna porque un espectador apiadado quiere impedir a su marido golpearla se perpetúa y se reproduce en mil formas. El pensador inglés que afirma que el sexo masculino es sádico por constitución y el femenino masoquista, ha dado, a mi entender, con la explicación de ciertos enigmas. (II: 252)

Ocampo considera que la reivindicación de la mujer es limitada: “Es increíble, y hablo ahora sin ironía, que millones de seres humanos no hayan comprendido aún que las actuales reivindicaciones de la mujer se limitan simplemente a exigir del hombre que deje de considerarla como a una colonial por él explotada, y que llegue a serle ‘el país en que vive’.” (II: 253)

Continuando con “La mujer, sus derechos y sus responsabilidades”, Ocampo alude a We Europeans, de Julian Huxley, A. C. Haddon y A. M. Carr-Saunders, donde se demuestra que el promedio de estatura de los ingleses ha aumentado durante la mitad del siglo XIX y que varía en función de las clases sociales. Ocampo hace esta analogía porque le parece que “lo que se aplica a la estatura puede aplicarse (...) a los caracteres psicológicos, a la inteligencia, a las aptitudes especiales, a los temperamentos” (II: 255), ya que puede ser que haya un promedio de diferencia genética entre las distintas clases sociales y que ambas causas –la genética y la del ambiente– actúen a la vez. Continúa transcribiendo las opiniones de estos señores hasta que aborda el tópico concerniente a

la educación de las clases altas, que suele obtener mejores resultados que la de las clases pobres. Estas diferencias se pueden aplicar a las mujeres:

Por mi parte, estimo que todo lo que acabamos de decir a propósito de los niños puede decirse exactamente de las mujeres.

Ellas han tenido, tienen todavía, en su contra, frente a los hombres, el mismo “handicap” que los niños del proletariado frente a los niños de las clases privilegiadas. (II: 258)

Ocampo aclara que no se trata de ocupar el puesto de los hombres, sino de una verdadera revolución para defender el terreno de la mujer. En este testimonio, Ocampo se acerca a una postura política en defensa de los derechos de la mujer, en tanto equipara su situación a la de las clases menos favorecidas.

Ocampo considera que el papel capital de la mujer en la historia es la maternidad, porque a través de él puede contribuir a crear un nuevo estado de cosas, en la medida en que está dedicada al niño, futuro hombre. Ocampo estima que la recuperación de la paz mundial estará en manos de la intervención femenina.

Creo, pues, que todo lo que lleve a despertar la conciencia de la mujer para darle noción exacta de sus responsabilidades, para elevar su nivel espiritual, para que su educación se haga en las condiciones más perfectas posibles, análogas a las del hombre; para que se le acuerden todos los medios que ayuden al desarrollo de todas sus facultades, sean las que fueren, eso es lo que nos interesa esencialmente. Lo demás vendrá por añadidura. (II: 260-261)

Según Ocampo, “la guerra es una abominación que despierta la rebeldía de la mujer mucho más que la del hombre, porque es la mujer quien con su propio cuerpo construye el del hombre” (II: 216). La mujer es capaz de heroísmo, como el hombre, porque tiene que saber sobrevivir esa muerte y sacrificio. Para contrarrestarla, la mujer, “madre no

solo por la carne y en la carne, sino madre por el espíritu y en el espíritu” (II: 262), debe transformar la conciencia del hombre, poniéndose a la altura de esa tarea: es más urgente que la mujer llegue a ser frente a sí misma lo que debiera ser frente a los demás (II: 263). Para que esta fórmula funcione es necesario que desaparezca la moral coercitiva y patriarcal del hombre –en el mismo sentido que se emplea la palabra matriarcal, por imposición y predominio absoluto de un sexo sobre el otro– y el punto de vista falseado de la mujer que ha creado en ella el antagonismo del sexo, la rebelión contra el opresor (II: 264). La emancipación de la mujer, para Ocampo, está hecha para acercar a la mujer al hombre, a través del amor, así como la obra de arte nace de la tenacidad, de la paciencia y del heroísmo de un solo ser habitado por un gran amor. “Pero para alcanzar las condiciones en que esta unión más perfecta puede cumplirse, es decir, para encontrarnos a nosotros mismas y ocupar el lugar que nos pertenece, no debemos esperar la ayuda de los hombres” (II: 265). En estos casos, solo cuentan las minorías y no la gran mayoría que permanece indiferente y solo busca pretextos para mantenerse neutral, voluntariamente como las mujeres ociosas, o de manera limitada como las trabajadoras (excepto las que han hecho del cuidado del niño una profesión). .

La emancipación de la mujer, como yo la concibo, ataca las raíces mismas de los males que afligen a la humanidad femenina y, de rebote, a la humanidad masculina. Pues la una es inseparable de la otra. Y por una justicia inmanente, las miserias sufridas por una repercuten instantáneamente en la otra bajo aspectos distintos.

Que un grupo de mujeres, por pequeño que sea, tome aquí conciencia de sus deberes, que son derechos, y de sus derechos, que son responsabilidades: tal es mi voto restringido y ardiente.

Si las mujeres de este grupo pueden responder de sí mismas, podrán responder dentro de poco de innumerables mujeres. (II: 267)

De esta manera, concluye Ocampo el testimonio, que bien podría considerarse como un llamado a las mujeres hacia un cambio de actitud en la toma de conciencia de sus derechos, deberes y responsabilidades.

“La mujer y su expresión” es un ensayo epónimo del mencionado libro y una transcripción de una conferencia radiotelefónica dirigida al público español y argentino en agosto de 1936. Marta Gallo (683) percibe la preocupación que manifiesta Ocampo por fijar en los Testimonios este discurso oral para preservarlo del cambio.

Siguiendo a Salomone, en este ensayo, Ocampo “reflexiona acerca de la marginación de las mujeres en el contexto patriarcal y sobre su dificultosa relación con la cultura moderna, aspectos que de algún modo sintetiza en el problema de la búsqueda de una expresión femenina autónoma” (69-70). El tema central de este ensayo es la necesidad de expresión de la mujer. Suscribo las palabras de María Rosa Lojo:

Como lo había afirmado en La mujer y su expresión (1936), no se trata de que la mujer ocupe el puesto del varón, sino de que ocupe por entero el suyo, para ser, ante todo frente a sí misma, lo que debiera ser. La literatura (y la cultura toda) se beneficiará y completará con el rescate (hacia el pasado) y la edificación (hacia el futuro) de una tradición femenina. Las mujeres ya no serán la incomprensible “diferencia”, lo marginal, frente al indiscutible patrón de medida. Desde una percepción intelectual no menos valiosa, hablarán, por fin, de sí mismas, y también de los “otros”, los varones, tal como los varones han hablado de ellas: “Y es a la mujer a quien le toca no solo descubrir este continente inexplorado que ella representa, sino hablar del hombre, a su vez, en calidad de testigo

sospechoso. Si lo consigue, la literatura mundial se enriquecerá

incalculablemente, y no me cabe duda de que lo conseguirá (23)” (Lojo 365)

Ocampo explica, con el estilo que la caracteriza, este proceso monológico por antonomasia en el hombre y concretamente dialógico en la mujer. Según Salomone, Ocampo define ese estilo de escritura al que aspira como un modo dialógico que se diferencia de la expresión monológica propia de los varones en una cultura androcéntrica (69-70).

Durante siglos, habiéndose dado cuenta cabal de que la razón del más fuerte es siempre la mejor (...), la mujer se ha resignado a repetir; por lo común, migajas del monólogo masculino, disimulando a veces entre ellas algo de su cosecha (...): “El monólogo del hombre no me alivia ni de mis sufrimientos ni de mis pensamientos. ¿Por qué resignarme a repetirlo? Tengo otra cosa que expresar. Otros sentimientos, otros dolores han destrozado mi vida, otras alegrías la han iluminado desde hace siglos.” (II: 273-274)

“Me temo que este sentimiento sea muy femenino” –dice Ocampo. Si el monólogo no basta a la felicidad de las mujeres, parece haber bastado desde hace siglos a la de los hombres” (II: 272). Ocampo consideraba todavía su género como una desventaja al momento de escribir, sobre todo en la Argentina de fines del siglo XIX (ella nació en la última década de ese siglo y conservaba una serie de prejuicios propios de la época), donde a diferencia de la Inglaterra de Woolf, la mujer todavía no había logrado expresión propia. Es muy significativo el siguiente comentario en relación a la visión que todavía se tenía de la mujer en una situación de inferioridad a la del hombre en la época:

Una de estas mujeres, que es uno de los seres mejor dotados que conozco [se refiere a Virginia Woolf], novelista célebre y de estilo admirable, me decía: “No

soy verdaderamente feliz sino cuando estoy sola, con un libro o ante el papel y la pluma. Al lado de este mundo tan real para mí, la otra realidad se desvanece”.

Sin embargo, esta mujer, nacida en un ambiente intelectual y cuya vocación fué, desde el comienzo, singularmente clara, pasó en su juventud años atroces de tormentos e incertidumbres. Todo conspiraba para probarle que su sexo era un handicap terrible en la carrera de las letras. Todo conspiraba para aumentar en ella lo que había heredado, lo que todas heredamos: un complejo de inferioridad. Contra ese complejo debemos luchar, puesto que sería absurdo desconocer su importancia. (...) Por desgracia la Argentina no ha llegado todavía a tanto. La mujer, entre nosotros, no tiene, en la teoría ni en la práctica, la situación que debiera tener. (II: 279-280)

Para Ocampo, la mujer trata de expresarse y lo logra cada vez mejor de acuerdo con sus medios, su talento y su vocación, caso de Marie Curie en la ciencia francesa, Virginia Woolf en la literatura inglesa y Gabriela Mistral en América Latina, y María de Maeztu, “mujer admirable que ha hecho por la juventud femenina española, gracias a su auténtico genio educador, lo que yo quisiera verla hacer por la nuestra” (II: 274). “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” (II: 281). La mujer ha hablado muy poco de sí misma en la literatura y, por compensación, los hombres han hablado de sí mismos a través de ellas. Para Ocampo, la generación de mujeres a la que pertenece y la siguiente todavía no estaban preparadas para realizar un cambio significativo en esta situación. “Nuestras pequeñas vidas individuales contarán poco, pero todas nuestras vidas reunidas pesarán de tal modo en la historia que harán variar su curso” (II: 283). Ocampo incita a las mujeres a que no se desanimen ante los fracasos personales para no perder de vista la importancia de su misión.

Pues cuando hayamos adquirido definitivamente la instrucción, la libertad y un poco de tradición (aludo a la tradición literaria que casi no existe entre las mujeres; la tradición literaria del hombre no es la que puede orientarnos, y hasta a veces contribuye a ciertas deformaciones), ni aun entonces lo habremos conseguido todo. Será menester que maduremos entre estas cosas. Debemos familiarizarnos con ellas y dejar de considerarlas con ojos de “parvenue”. (II: 283)

Para Ocampo, es fundamental el vínculo entre el ser madre y escribir. Al igual que Woolf, ella nunca fue madre, pero escribió mucho sobre los derechos de la mujer, de los que se sentía “madre” en Argentina:

Así, pues, lo que nuestro trabajo compra es el porvenir de las mujeres. No nos aprovechará personalmente. Pero esto no tiene por qué entristecernos. ¿Acaso puede agriar a una madre la promesa de que su hija será más hermosa que ella? Si el caso se da, es porque se puede a veces tener hijos sin sentirse madre.

Excepción que confirma la regla.

Es este sentimiento de maternidad hacia la humanidad femenina futura el que debe sostenernos hoy. Tenemos que apoyarnos en la convicción de que la calidad de esa humanidad futura depende de la nuestra, que somos responsables de ella. (II: 283-284)

Esta representación de Victoria Ocampo como madre me parece muy sugestiva, porque la madre es sinónimo de la fertilidad, de la fertilidad literaria en este caso, y del papel de primera formadora o educadora.

La reflexión de Ocampo sobre la situación de la mujer incluye la percepción de una unión de las mujeres más allá de las fronteras nacionales: “Así pues, la suerte de la mujer sudamericana concierne vitalmente a la mujer española y a la de todos los otros

países” (II: 286). Al concluir el testimonio, para Ocampo no importa en qué lugar del mundo se encuentre la mujer, pues inevitablemente hay una conexión global entre la situación de la mujer en los distintos países o regiones del mundo.

### **Hacia una cultura argentina moderna**

El propósito de esta sección es demostrar cómo se representa en los Testimonios la labor de Ocampo como intelectual, traductora y promotora del arte europeo en Latinoamérica y del arte latinoamericano en Europa, a través de su red de contactos con artistas e intelectuales. Esta labor de difusión cultural es significativa porque la inscribe como un puente cultural entre América y Europa hacia la consolidación de una cultura argentina moderna. Como ya hemos visto, su trabajo parte de una idea “cosmopolita” del arte. La historia de Ocampo como intelectual está ligada a su proyecto más importante: la revista Sur. En el último tomo de su Autobiografía, Ocampo dice: “A partir de ese momento mi historia personal se confunde con la historia de la revista. Todo lo que dije e hice (y escribí) está en Sur y seguirá apareciendo mientras dure la revista” (cit. en Riccio 40). Esta fusión no solo se produce en la Autobiografía, sino también en los Testimonios. Para concretar el proyecto de la revista, tuvo un primer contacto con Norteamérica, sobre todo con la ciudad de Nueva York, la cual fue su punto de encuentro con Waldo Frank. Siguiendo a Molloy (2002: 56-77), esta ciudad pasó de ser solo una escala a convertirse en el tercer vértice del triángulo Buenos Aires-Nueva York-París, a pesar de que no se llega a imponer como lugar de intercambio. El compromiso intelectual de Victoria Ocampo se refleja no solo en los Testimonios en los que relata su acción por los intelectuales (por ejemplo, en “Porque son judíos”), sino también a través de su intervención en la revista Sur, cuyas publicaciones, en un primer momento, se restringían al gusto personal de su directora, pero que poco a poco fue



abriéndose y publicando artículos más variados. De ahí que se acusara a la revista<sup>74</sup> y sobre todo a Ocampo de “elitista”<sup>75</sup> y “europeizante”. La revista Sur, que se inició gracias a la insistencia de Waldo Frank y Eduardo Mallea, pasó pronto a ser patrimonio de Victoria Ocampo, quien encabezó el grupo homónimo de intelectuales. Ocampo redireccionó las intenciones del proyecto de la revista a sus intereses como traductora para difundir la literatura hispanoamericana en Europa y la europea en Hispanoamérica: “Sur ha tratado no sólo de introducir en América del Sur, durante treinta y seis años, lo mejor de las letras mundiales. Ha intentado recorrer un camino inverso. Es decir, llevar lo nuestro al extranjero. Ha servido de puente entre Europa y nuestros escritores” (VII: 19). La revista ha cumplido su objetivo. “Ya ves –le dije [a Waldo Frank]–, SUR no ha sido inútil. Saliéndome de tus planes, he querido exportar e importar lo mejor de la literatura contemporánea. En parte lo he logrado” (IX: 39). La necesidad de convertirse en mediadora entre Europa y América convirtió a Ocampo en una gran viajera. A diferencia de sus hermanas, Victoria abandonó pronto el hogar paterno para vivir itinerantemente en hoteles europeos y afincarse alternativamente en dos grandes villas en la provincia de Buenos Aires, que servirían de alojamiento a prestigiosos intelectuales de la época, entre los cuales se encontraba el poeta bengalí Rabindranath Tagore<sup>76</sup>. “Me pregunto cómo podré vivir mitad en América, mitad en Europa. Y eso es

<sup>74</sup> “A Sur se le acusa de estar a la izquierda; se le acusa de estar a la derecha. Ha deseado independizarse de la política, no por temor a ‘comprometerse’ sino por tristeza de no poder hacerlo a fondo con ningún partido” (cit. en Earle 361). Victoria Ocampo tenía una reputación ambivalente entre los nacionalistas de derecha y los de extrema izquierda en Argentina. Algunos la calificaban peyorativamente de “extranjeroizante”, pero reconocían que dedicó su vida al servicio de la cultura y que sus textos revelan una actitud ilustrada y humanista.

<sup>75</sup> Después de trazar el contexto histórico precedente al ingreso al mundo intelectual de Victoria Ocampo, que pertenecía a una familia patricia y a una sociedad en las que no se veía bien que una mujer escriba, Graciela Queirolo describe sus inicios como las “malandanzas de una autodidacta” que navegaba “contra viento y marea”, cuyo principal talento era la perseverancia, a la que se podría sumar las dotes naturales por la lectura y la escritura, y cuya meta era la formación de una élite intelectual que no se mezclase con los partidos políticos.

<sup>76</sup> Hay varios trabajos que estudian la relación entre Victoria Ocampo y Rabindranath Tagore, entre los cuales destaca el de Ketaki Kushari Dyson, que comenta los ensayos que tratan sobre su amistad con Tagore, tema recurrente en la crítica de Ocampo. Tagore y Ocampo tienen en común que ninguno de los dos tuvo una formación académica estrictamente hablando. Para la autora, Ocampo no puede ser

lo que deseo. La idea de permanecer mucho tiempo encerrada en la Argentina, me resulta desagradable. Tengo necesidad de Europa y hasta creo que tengo necesidad del Mundo entero” (Autobiografía V: 53-54, cit. en Riccio 36).

Haremos un estado de la cuestión de la situación del intelectual argentino en la empresa cultural de Victoria Ocampo, en base a las diversas tendencias políticas que había adoptado la actividad intelectual durante las tres primeras décadas del siglo XX<sup>77</sup>: intelectuales liberales, el intelectual nacionalista de derecha, el intelectual católico<sup>78</sup>, el intelectual de izquierda marxista identificado con el Partido Comunista o con la Revolución Rusa, y el representante intelectual “popular-nacional” del radicalismo de izquierda y antiimperialista que se convertirá en partidario del peronismo. Esta diversidad produjo una “guerra intelectual” de la cual se ocupa detalladamente Nora Pasternac: por un lado, el dilema de los intelectuales y la solución que Sur propone para el conflicto entre el intelectual y la sociedad, a través de su propuesta “americanista” y su preocupación por las corrientes cristianas de inspiración social, como actitud para evitar la elección entre marxismo y fascismo; por otro lado, las repercusiones de la Guerra Civil española y los efectos de la Segunda Guerra Mundial.

---

considerada realmente una poeta, aunque su prosa sea muy poética, ya que es esencialmente una ensayista, una gran escritora de memorias y sobre todo de cartas. Victoria Ocampo se convirtió en un patrón cultural importante en Buenos Aires y estaba comprometida con su labor de promotora cultural. Ocampo no estaba de acuerdo con las traducciones de Tagore al español hechas por Zenobia Camprubi, la esposa de Juan Ramón Jiménez, ya que estas no eran directas del hindú, sino que era una traducción de la versión inglesa, y prefería leer la traducción directa de Gitanjali al francés por André Gide. El siguiente testimonio sobre Tagore es significativo para el compromiso de Ocampo con los intelectuales:

Tagore venía a verme a Villa Ocampo, y yo pasaba los días en Miralrío, desempeñando con júbilo el papel de secretaria y discreta enfermera. Después de ocho semanas felices pero agitadas (venía mucha gente a ver al poeta, y era necesario protegerlo e impedir que se cansara demasiado), me despedí de mi huésped que partió en un barco italiano, y me pareció que había encontrado una manera de pagarles a los escritores y artes las alegrías que les debía. (IX: 11-12)

<sup>77</sup> Nos basamos en las variantes del intelectual argentino planteadas por Nora Pasternac (2002: 17), cuyo objetivo es un análisis detallado de los años de formación de la revista. La autora delimita estos años con un episodio simbólico para Sur: la liberación de París, tras la cual se inicia una nueva etapa para la revista, que durará hasta el final de la Segunda Guerra Mundial.

<sup>78</sup> “En esos años, el proyecto cristiano del ‘grupo’ Esprit es liberar a la Iglesia Católica del pacto abominable que la convirtió en servidora de la burguesía y devolverla a los ‘Pobres’.” (Pasternac 31)

Para Beatriz Sarlo, la Argentina se ubica en el segundo lugar entre las naciones que han recibido mayor inmigración europea en la centuria que abarca desde aproximadamente mediados del siglo XIX hasta la década del 50 del siglo XX. Buenos Aires, como ciudad cosmopolita desde el punto de vista de su población, escandalizaba a los nacionalistas del Centenario, que influyen en la visión de los intelectuales en los años veinte y treinta. En este contexto aparece un nuevo periodismo y una nueva literatura vinculados por múltiples nexos que son los responsables del afianzamiento de una variante moderna de escritor profesional. Sarlo lee la obra autobiográfica de Victoria Ocampo como la de un modelo de la lucha no solo por ocupar un lugar equivalente al de los hombres de la época, sino sobre todo por lograr que se acepte una moral privada igualitaria. Victoria Ocampo marca un punto de inflexión en este proceso, ya que es la primera mujer que toma una iniciativa cultural-institucional que afecta a destinos intelectuales masculinos<sup>79</sup>: “En el dominio político, Sur tuvo siempre la misma línea liberal. Siempre estuvo contra las dictaduras y los totalitarismos de cualquier índole. Fue decididamente antitotalitaria” (VII: 16). No obstante el silencio de Sur con respecto a los sucesos políticos, Ocampo tuvo que pasar 26 días en la cárcel en 1953, porque su liberalismo y antifascismo exasperaban a Perón. Tiempo después, reflexiona:

En 1953, cuando estaba yo en la cárcel del Buen Pastor cumpliendo una condena que me castigaba por delitos que jamás se concretaron, llegó a Buenos Aires el autor de un best seller, C. V. Gheorghiu (...). Perón le concedió permiso para ver a los presos políticos; después de haber contado que deseó mandarme flores

---

<sup>79</sup> Según una reseña de Jean Franco, Sarlo se concentra en las variadas y a veces contradictorias maneras de las experiencias de la ciudad de los escritores y sus identidades remodelables en medio de un cambio vertiginoso. Mientras que para el joven Borges la “argentinidad” se sitúa en la frontera u “orilla” de los límites de la ciudad, sugiriendo una marginalidad universal con una nostalgia productiva, es Victoria Ocampo la escritora que más se acercó a desafiar los límites que le tocaron debido a su clase social y género.

o libros (en el Buen Pastor no entraba ni una Biblia; la que pedí me llegó de contrabando, como una ametralladora). (VI: 252-253)

Las consecuencias de su mensaje sobre el valor de la libertad y el mal de la tiranía fueron comprobadas por sus propias experiencias, que culminaron con su encarcelamiento en 1953. La peronización<sup>80</sup> perjudicó a los intelectuales de la clase de Ocampo, que nunca pudo llegar a recuperarse del todo de la crisis del 56<sup>81</sup>, y tuvo que llegar al extremo de suspender temporalmente la publicación de la revista y vender algunas de sus propiedades. “SUR, revista bimestral, se suspende.

Se suspende hasta que cambien las circunstancias, si cambian. No quiero, como diría Valéry, retirarle a esta publicación, para que subsista, lo que prometí darle para que existiera” (IX: 211).

Parafraseando el dictum de Ortega y Gasset –“yo soy yo y mis circunstancias”– y citando a Paul Valéry, Ocampo evita dar mayores explicaciones políticas acerca de las razones por las que se vio obligada a suspender la publicación de Sur.

Ocampo se había comprometido con la Unesco, a pesar de no estar de acuerdo con esta institución salvo por asuntos de letras, a donarle sus propiedades inmuebles al final de su vida para que estas pudieran seguir cumpliendo la función de hospedaje de intelectuales que llegasen a la Argentina, como relata en el testimonio “Contestación a la UNESCO”:

<sup>80</sup> En “Las operaciones culturales en los contextos de ‘peronización’,” Nancy Calomarde propone “revisar un segmento del corpus de los diez años más problemáticos de Sur, y por ello los más expansivos –en nuestro criterio– en lo concerniente a sus programas culturales, desde el eje de la reconstrucción de su epistemología cultural basada en una serie de operaciones de traslado, préstamo, traducción, importación y exportación, revisión –reinención de escrituras (propias y ajenas).” (19)

<sup>81</sup> Luego del golpe militar del 16 de septiembre de 1956, “Victoria Ocampo, que no había previsto la caída del peso y que había enterrado grandes cantidades de dinero en Sur, se vio obligada a reducir drásticamente su tren de vida. A los sesenta y cinco años estaba prácticamente arruinada si comparaba su situación con la que había disfrutado hasta entonces. Tuvo que renunciar en parte a sus viajes, limitar sus gastos personales, aprender a conocer el valor real del dinero. Sin embargo, no se lamentó por ello y sólo con sus íntimos habló de dificultades pecuniarias. (...) ‘Todos imaginan que tengo dinero para repartir, lo cual es hoy absoluta y totalmente falso. El peronismo prácticamente me arruinó, al igual que hizo con la mayoría de los que se opusieron a él. Es probable que, si la situación no mejora, me vea obligada a suspender la publicación de Sur el año que viene. He decidido que este año haría un último esfuerzo por continuar.’” (cit. en Ayerza y Felgine 257)

El carácter internacional de la UNESCO (aunque también ofrecía algunos inconvenientes para mi plan) me pareció lo más adecuado a mi manera de encarar las cosas de letras (por ejemplo) y mi deseo de continuar prestándoles ayuda a mis compatriotas, como creo haberlo hecho, dentro de mis posibilidades y criterio, durante toda mi existencia. (IX: 7)

¿Cuál es el deber del intelectual argentino? Esta interrogante es crucial para Ocampo, quien desde su historia individual, proyecta la historia de los argentinos, en un tono irónico y siempre desde sus preferencias personales:

Un artista francés, sin asomo de malévolas intenciones, me preguntaba un día: “Pero, en suma, ¿qué es un argentino?” Confieso que me quedé desconcertada. Aunque no recuerdo haber hallado en mi vida una respuesta rápida, esta vez se produjo un milagro y contesté en seguida, rotundamente: “Yo”. Si, encontrando mi declaración poco explícita y dejando la cortesía de lado, mi interlocutor hubiera insistido: “Pero, en suma, ¿quién es usted, señora?”, mi respuesta habría sido ésta: “Estimado señor, le diré a usted más bien a quién prefiero.

¿No son acaso nuestras preferencias, como nuestro perfil, una mitad de nosotros mismos?”.

En efecto, siempre he sentido que nuestras preferencias nos definen mejor y más de lo que se piensa.

Hasta suelen traicionarnos. (I: 98)

Ocampo no da una respuesta propiamente dicha. El francés le pregunta qué significa ser argentino y no cuál es el deber del intelectual argentino. Por ello, podemos decir que Ocampo se arroga hablar de una nación a través de la primera persona.

Si bien en su juventud le dedicó ingenuamente un ejemplar de De Francesca a Beatrice, su primer libro publicado, a Mussolini, en una conversación con él sobre la Divina Commedia, Ocampo declaró que nunca se convirtió al fascismo y realizó declaraciones en contra del totalitarismo. Victoria Ocampo escribió al Instituto Interuniversitario Fascista de Cultura precisando que ella no era partidaria del régimen italiano, pero evidentemente no hubo objeciones de los anfitriones<sup>82</sup>. Viaja a Italia donde es recibida en audiencia por el Duce en persona y muy bien acogida por la prensa<sup>83</sup>, pero, a pesar de su simpatía personal hacia Mussolini, percibe la tendencia del fascismo hacia la guerra y la muerte. A fines de 1937, su decisión de equidistancia está perfectamente definida, como le escribe a Drieu La Rochelle en 1937:

En cuanto a tu sermón sobre política, escucha: me dices que en este momento no hay en el mundo más que fascismo o comunismo. (...) Te digo, no creo que el fascismo aniquile menos que el comunismo las posibilidades de la libertad del espíritu. Lo que un Mussolini piensa (...) me horripila. Y sin embargo, el hombre no me disgustaba físicamente. Agregó esto porque yo misma estaba sorprendida de comprobarlo (...) Detesto, por ejemplo, su manera de considerar a “la mujer” (...) Los comunistas son más justos en ese aspecto (...) pienso como tú que menudo son hipócritas y su hipocresía me hace vomitar. Todo me aleja más y más del comunismo. (...) No sé entrar en el juego de la política. Estoy y permanezco, por lo demás, en otro estado. No adherir ni al comunismo ni al fascismo en nuestra época es duro cuando esta actitud no es la consecuencia de una falta de coraje o de entusiasmo, sino precisamente lo contrario. Será necesario encontrar pronto o ESTALLAREMOS, créeme. No se puede vivir sin

<sup>82</sup> La conferencia versó sobre D. H. Lawrence y su título fue “Supremacía del alma y de la sangre”, Testimonios. Segunda serie / 1937-1940, 2ª ed., Buenos Aires, Sur, 1984, 185-210 (la nota es de Pasternac, 43n)

<sup>83</sup> Contó la experiencia completa en su libro Domingos en Hyde Park, Buenos Aires, Sur, 1936 (la nota es de Pasternac, 43n)

una *causa* a la cual dedicar la vida. Y si no se cree en una causa más que por la mitad, es como si no se creyese absolutamente en ella. No tengo fe ni en los dioses fascistas ni en los dioses comunistas. Mi reino no es de... del mundo de la política.” (Autobiografía V: 157-158, cit. en Pasternac 43-44)<sup>84</sup>

Por otro lado, en una Mesa Redonda del Congreso del P. E. N. Club en Nueva York, se planteó un debate sobre el papel del escritor en América Latina, al cual Victoria Ocampo fue invitada como representante del P. E. N. Club de la Argentina. En esa ocasión, habló sobre los problemas de los escritores de su país y de América Latina. Reconoció que en Argentina los libros nacionales se estaban vendiendo como nunca, no solo de los universalmente conocidos Borges o Cortázar, sino también de otros escritores más jóvenes, que empezaban a tener éxito en sus ventas. Ocampo estimó equitativo que haya en Argentina el Fondo Nacional de las Artes, que ayudaba a todos los jóvenes escritores (que tengan talento) a publicar sus libros. Esta institución enviaba libros a los puntos más apartados de provincias, donde haya gente que desee leer.

Sé todo lo que sucede en este sentido porque recibo todas las listas de los libros que se piden: libros europeos pero también libros de Vargas Llosa, de Neruda<sup>85</sup>, en fin de todos nuestros escritores, y tenemos la alegría y el placer en esta institución de poder dar a esas gentes lo que piden: libros para leer. En los puntos más apartados de mi país estamos haciendo esta obra que me parece magnífica y en la que trabajo junto a muchos otros argentinos.” (33)

<sup>84</sup> A pesar de esta declaración de desdén hacia la política –muchas otras veces lo dijo– reconoce, de manera contradictoria: “La política, que jamás jugó el menor papel en mi existencia, están tan mezclada a la trama de nuestros días desde el advenimiento de las dictaduras, que ha causado cantidad de derrumbes en mi vida amorosa. María [de Maeztu] como Ortega, Drieu y ahora María Rosa [Oliver]) fue uno de esos derrumbes” (Autobiografía IV: 117, cit en Pasternac 44n)

<sup>85</sup> Pablo Neruda, que también asistió al debate, aprovechó la ocasión para reivindicarse con Victoria Ocampo, después de haberla llamado sarcásticamente “Madame Charmante” en uno de sus poemas: “Hay muchas maneras de hacer respetar al escritor. Nuestra ilustre amiga, la escritora de gran dignidad que es Victoria Ocampo, ha dado un ejemplo con su revista, Sur, que es una de las grandes manifestaciones de la cultura en Argentina. Ha dado el ejemplo de hacer respetar la literatura por la literatura misma, por una acción consciente de trabajo y expresión.” (34)

Además de la situación del intelectual argentino, Ocampo plantea su propia situación como intelectual en un testimonio llamado “Argentinidad de los extranjerizantes”. En el primer capítulo, hemos apelado a este concepto al decir que Ocampo se considera una escritora que escribe desde el exilio. Ahora bien, profundizaremos más en el análisis de este testimonio. Ocampo se considera a sí misma, a Borges y Güiraldes como escritores superiores, por haber logrado transmutar la escritura en inglés y en francés en algo propiamente argentino. Ocampo considera esta “argentinidad” como una ventaja sobre los europeos, que no suelen ser tan abiertos –porque a veces son tan “provincianos”, según la misma Ocampo– para captar la “otredad” de otras culturas: “Considero que nuestra apertura al mundo, este don nuestro de transformar en signo positivo un signo negativo, es una de las formas más felices y promisorias de aquella que Goethe llamaba la fecundidad de lo insuficiente” (VI: 244).

Un personaje clave para explicar el proyecto intelectual hispanoamericano de Ocampo fue Gabriela Mistral. Ambas escritoras mantuvieron una estrecha amistad durante toda la vida, a pesar de las diferencias que existían entre ellas. Mientras que Virginia Woolf incentivaba a Ocampo a escribir su Autobiografía, Gabriela Mistral le cuestionaba que se hubiera dedicado solo al género ensayístico, porque a pesar de la originalidad que Ocampo le impregna a este género, se limitaba a escribir sobre otros:

Victoria se retardó bastante en esos meros forros del ser, ingenuos; por ejemplo, en lo ingenioso del género que le parecía el más suyo, el ensayo, el mero comentario de los demás. (...)

Así ella quiso atisbar, glosar, rasar apenas en su libro primerizo el tema de la mujer, desde Francesca a Beatrice. El asunto parecía bastante propio para que ella dijese allí, a torrentes, lo suyo, es decir, su magnífica femineidad. No había tal; hizo más, pero no cuanto podía y debía. (cit. en Salomone 1998: 13)



No obstante, Mistral reconoce el magisterio de Ocampo en el género ensayístico, ya que no se limita a escribir como un testigo externo, sino que se involucra con lo que escribe desde lo más íntimo de su subjetividad, siendo en todo momento ella misma.

Uno de los “otros” mencionados sobre los cuales Ocampo escribió frecuentemente fue la propia Gabriela Mistral. No solo hace una reseña biográfica de la poeta chilena, sino que alude a las polémicas que tuvo con ella en repetidas ocasiones a lo largo de las diez series de Testimonios. Sin embargo, esta reseña que hace Ocampo de Mistral –de ahí el “tejido íntimo” visible para la chilena– no se limita a lo biográfico, sino que se centra en la relación epistolar entre ambas escritoras. Una vez declarada la correspondencia<sup>86</sup> entre ambas como eje del testimonio “Gabriela Mistral en sus cartas”, Ocampo se disculpa por el uso de la primera persona –no le quedaba otra posibilidad, ya que la correspondencia en cuestión incluye las cartas escritas por ella misma–, para remarcar la diferencia entre “lo americano” para ella y para Mistral.

Ahora bien, pasemos a analizar las diferencias particulares entre Ocampo y Mistral, a las cuales Ocampo hace referencia en reiteradas ocasiones a lo largo de las diez series de Testimonios. Ocampo publica por primera vez las siguientes acusaciones que le imputa Mistral en la tercera serie de Testimonios:

No había abierto Gabriela la boca, y ya sabía yo que se me acusaba de un delito  
 cuya naturaleza desconocida me intrigaba.

<sup>86</sup> Con respecto a la correspondencia con los autores cuya relación con Ocampo estamos analizando en este capítulo, me parece pertinente esta cita del testimonio “Gabriela Mistral en sus cartas”, porque engloba a través de todos ellos la cuestión del empleo del género epistolar como rasgo propio de sus ensayos: “Yo creo, y me parece difícil negarlo, que sólo se puede comprender lo que se lleva en potencia. En materia espiritual, intelectual, y hasta sentimental, el bien adquirido es un imposible. No se posee sino aquello que puede pagarse al contado en equivalencias.

Ortega aseguraba que la mujer tiene genio epistolar –que le falta al hombre– y que el fruto de ese genio, nacido como corresponde para un destinatario único, podía luego ser gustado por la masa de lectores desconocidos. El género epistolar –le contestaba yo– resulta entonces sólo nominalmente privado... El hombre –decía Ortega– es incapaz de escribir cartas logradas porque convierte a su corresponsal en público y hace ante él gestos de escenario. Pero –le objetaba yo– Mme. de Sevigné, escritora de cartas por antonomasia, ¿no cometía a veces ese mismo pecado? ¿Acaso no convertía a Mme. de Grignan en público? ¿Y suponía Ortega que las cartas de Mme. de Sevigné sobre la muerte de Turena o el casamiento de Mademoiselle iban menos dirigidas a varios lectores que los poemas de Anna de Noailles o las novelas de Virginia Woolf?” (VI: 63)

Gabriela no demoró su revelación (porque lo era): 1° ¿Por qué nací yo en la ciudad más cosmopolita del Sur? 2° ¿Por qué era tan afrancesada? 3° ¿Por qué había descuidado a X (una escritora con quien sólo tuve ocasión de conversar una vez, por casualidad)<sup>87</sup>? Desconcertada por esos reproches lanzados a quemarropa, no sabía a qué santo encomendarme. ¿Cómo defenderme de no haber elegido yo misma el lugar de mi nacimiento?

En cuanto a mi afrancesamiento, provenía de fuentes no menos involuntarias: mis padres vivieron en París durante mi infancia y mi educación fue confiada a una institutriz francesa.

En lo que atañe a X, nunca se me ocurrió pensar que fuera indispensable una amistad entre nosotras.” (III: 173)

Martín Prieto aprovecha la relación entablada entre las revistas con la figura aislada de Alfonsina Storni en su calidad de directora de la revista Nosotros, y con la imagen femenina de Victoria Ocampo, fundadora de la revista Sur, que a juicio del crítico, vinculaba más a la revista con el proyecto de realización personal de Ocampo que con un proyecto colectivo cultural.<sup>88</sup>

Dorothee Blaisse remarca el afán de Mistral por tejer relaciones entre las mujeres escritoras que tenían en común el ser americanas. Mistral criticaba el afrancesamiento de Ocampo (a pesar de que ella misma apoyaría a los Aliados franceses durante la

<sup>87</sup> Cabe precisar que la X a la cual alude Ocampo en un primer momento es Alfonsina Storni. Tiempo después, en la sexta serie de los Testimonios, Ocampo vuelve a aludir los reproches de Mistral, ahora haciendo explícitas las razones por las cuales no se produjo un vínculo amical entre ella y Storni: “Desde la segunda entrevista, y casi desde la primera, empezó a cambiar de parecer sobre los dos primeros puntos. En cuanto al tercero, comprendió que mal se me podía culpar por él.” (VI: 65-66)

<sup>88</sup> Cuando las revistas y la vida literaria en general eran, y lo seguirían siendo por muchos años, acontecimientos estrictamente masculinos –descontando el episodio aislado de Alfonsina Storni, provocadoramente sentada a la mesa de los banquetes de la revista Nosotros–, Victoria Ocampo dota a la nota introductoria de su revista, más que de feminismo, de pura feminidad, relatando un paseo de octubre de 1929 por el bosque de Palermo, junto con Waldo Frank: “Usted me reprochaba con violencia mi inactividad, y yo le reprochaba, no menos violentamente, que me supusiera usted apta para ciertas labores. Entonces, por primera vez, el nombre de esta revista –que no tenía nombre – fue pronunciado”. El hecho de que su directora fuera una mujer y, además, rica, provocó que la revista fuese vista, en un primer momento, más como la realización de su deseo personal que como el producto de la necesidad de un grupo (Prieto 278).

Segunda Guerra Mundial<sup>89</sup>), porque la alejaba de su “americanidad” en general y de su “argentinidad” en particular. Como podemos ver en esta extensa crítica de Ocampo a Mistral, donde la primera cita un fragmento de una carta que le dirigió Mistral en la que deja en claro el significado de “americanidad”:

Tal vez sea ése su encargo de este mundo: trasponer la argentinidad a unas líneas más cualitativas. La americanidad no se resuelve en un repertorio de bailes y de telas de color ni en unos desplantes tontos e ilusorios contra Europa. Este lote de americanidad sale de las manos zurdas de los chacoteros y los tontos.

Hay mil direcciones y veredas posibles dentro de ella y usted puede escoger, con su tino sutil, las más insospechadas.” (VI: 70)

Además de la participación de Gabriela Mistral en la revista Sur, con artículos sobre los derechos humanos y sobre el uso del idioma<sup>90</sup>, vale mencionar la polémica que establece con Ocampo sobre su empleo particular del español, convirtiéndose junto con Ortega y Gasset en los principales causantes de que Victoria deje de escribir solo en francés para comenzar a hacerlo en la variante dialectal hispanoamericana: “enamorada del idioma que se codea con el latín paterno en cuando a la perfección formal, Victoria

<sup>89</sup> Mistral no solo estuvo comprometida, al igual que Ocampo, pero de forma distinta, con la Segunda Guerra Mundial, sino que tampoco se mantuvo al margen de la Guerra Civil Española. Según Blaisse, Victoria le ofreció la publicación de una nueva colección de versos después de Desolación y Temura. Gabriela acogió la idea y dedicó los ingresos de la publicación a los niños huérfanos de la Guerra Civil de España (54).

<sup>90</sup> En la nota “El divorcio lingüístico de nuestra América”, Mistral hace hincapié en el divorcio lingüístico entre el Brasil y el resto de América hispánica: “Bien se dice, cuando se asegura que a los grupos humanos los separan no las religiones sino las supersticiones, y no las diferencias sino las apariencias. Brasil y nuestra América Española padecen, desde sus orígenes coloniales, esta clase de divorcio, de cortadura y desconocimiento.” (85)

Mistral cuestiona los prejuicios lingüísticos que separan el portugués del español americano, que siguen siendo los mismo que diferenciaban las lenguas clásicas desde la Antigüedad: “Ya se habla en algunos países de reincorporar el griego, en mala hora arrojado de nuestra enseñanza oficial al lado del latín, ya recuperado, y se dice que también el hebreo debe seguir la reivindicación, a fin de rehacer el triángulo clásico medieval” (87).

La participación de Gabriela Mistral en Sur no solo se limita a temas de carácter social, sino que también hace un comentario sobre la traducción de Borges de A Room Of One’s Own, de Virginia Woolf: Para Blaisse, “En alguna ocasión Gabriela le solicita a Victoria que publique en SUR un ensayo de Victoria Kent para que no haya duda de que es una mujer feminista a la 101ª potencia. O le hace un comentario sobre la traducción de A Room of One’s Own de Virginia Woolf hecha por Borges y publicada por SUR, en el que destaca el valor feminista de esta obra.” (84)

ignora hasta hoy el mal casamiento que hace una apasionada mujer de verbo español, diciéndose en francés” (cit. en Salomone 1998: 15). Pero Gabriela Mistral abogaba en contra de la actitud colonizadora de los españoles con respecto al idioma y prefería un al cual Ocampo, acostumbrada a impregnar sus textos de términos extranjerizantes, se negaba rotundamente.

Beatriz Barrantes plantea las claves de la “americanidad” en la correspondencia entre Ocampo y Keyserling. Sus constantes viajes fueron los que le permitieron tomar conciencia de su “americanidad”. Estos “destierros” son recurrentes en el discurso de los intelectuales de la época. En el caso de Ocampo, este destierro es doble, debido a su condición de mujer intelectual, que la mantuvo en una constante lucha por una “misión”<sup>91</sup> en una sociedad que no era precisamente indulgente con las escritoras.

Entonces, hizo uso de su poder económico y social para educarse a sí misma y educar a su Argentina, y a través de ello, construir una identidad personal y nacional. Victoria Ocampo dedicó gran parte de su vida, al igual que Sarmiento, a construir una “argentinidad” a su medida y a la medida de los intelectuales que la rodeaban.

El crítico peruano Julio Ortega define a Sur como empresa cultural y puente entre América y Europa. Ortega plantea la posibilidad de que la revista literaria sea una suerte de “género” independiente, ya que hay un discurso literario que sólo es posible en ella, como una “suerte de poética” (Ortega 191-192n) de la revista literaria, a partir de las notas prologales, polémicas y reseñas que conforman el corpus general de los Testimonios y que constituyen un discurso definitorio y elocuente de su época.

No por puro capricho Ocampo escribe sobre Borges en “Nuestro Borges”, ya que todos los argentinos se reconocen en el Fervor de Buenos Aires borgiano: “Todos los argentinos que leíamos de veras, leíamos con sorpresa aquel librito y nos miramos en el

---

<sup>91</sup> Cristina Lisi plantea la labor del “grupo Sur” entendida como una “misión” y la vida de la cultura como la única posible, de ahí que cumpla funciones existenciales. Sin embargo, resalta la tendencia de Ocampo en Sur a darle más atención a lo biográfico que a lo literario.

espejo que nos tendía. Nos reconocíamos.” (VI: 109) Este libro de Borges es el primero que señala esa “argentinidad universal” a la que se refiere Ocampo en la siguiente cita:

Me lo preguntaba con inquietud, pues un talento singular, una personalidad excepcional como la suya representaban para nosotros algo más que un buen éxito literario: era tener en mano unas de triunfo, un futuro pasaporte que nos daría acceso a la alta sociedad literaria contemporánea, a nosotros, los argentinos que hablamos el idioma de los argentinos, con toda nuestra argentinidad y nuestra universalidad irrenunciable (que es uno de los rasgos de los mejores argentinos). (VI: 107-108)

No obstante, esa “argentinidad”, por su “universalidad”, también puede ser extranjerizante: es como la sed de una patria que no se limite al territorio en donde uno nace, sino de una “patria universal”, a la que aspiran todos los artistas. Esa es la sed (y el hambre), que según Ocampo, tienen los argentinos.

### **Consideraciones finales**

A lo largo de los Testimonios, hemos podido constatar que Victoria Ocampo construye su identidad, tanto personal como intelectual, nutriéndose de la alteridad en diversos espacios: la otra cultura, la palabra ajena, las otras lenguas, el otro género y el otro espacio. Como hemos visto en la introducción, los Testimonios no son ensayos de corte académico, sino textos centrados en los gustos personales de su autora.

Ocampo tuvo un papel importante en el ámbito intelectual de Argentina y América Latina. Fue una persona pública, que decidió publicar su Autobiografía de manera póstuma; en cambio, los Testimonios los publicó en vida. Hemos podido constatar que en ellos hace uso de una serie de estrategias retóricas, como el recurso a la carta para la crítica literaria o el uso de la tercera persona para contestar al sistema dominante, para

elaborar un discurso crítico situado desde una posición marginal que dialoga con referentes de la alta cultura europea, apropiándose de la tradición canónica y adaptándola al contexto americano. Además, el uso que aplica de la primera persona es original en los Testimonios, porque están redactados desde la subjetividad de la autora y se basan en sus gustos personales y en una toma de posición con la que se coloca como testigo de una clase aristocrática en relación a la literatura.

Durante su formación intelectual, Ocampo adopta una serie de modelos de escritura masculinos y europeos. Ocampo los considera genios universales, con los cuales es posible mantener un diálogo intemporal a través de la escritura de los Testimonios. A través del diálogo con esa “otra cultura” a la cual está subordinada, Ocampo construye y reconoce sus propias ideas sobre el arte moderno.

Uno de los aspectos más originales de los Testimonios es la crítica literaria, basada en los gustos personales de Ocampo. Estas características convierten los Testimonios en ensayos literarios para ser estudiados en sí mismos y no como textos de consulta académica. Destacan por hacer uso de la primera persona y de la ironía como recursos críticos para adaptar la “palabra ajena” a su propio discurso.

Al principio, Ocampo solo escribía en francés, porque consideraba que el español no se ajustaba a sus propósitos. No obstante, la necesidad de traducirse a sí misma y la poca difusión que hubieran tenido sus escritos en la Argentina de inicios del siglo XX, si se hubiesen publicado únicamente en francés, la convencieron de empezar a escribir en español. El inglés, por su parte, pasó a ser la “otra” lengua, que le permitió entablar el diálogo entre las dos Américas. Tanto el inglés como el francés eran las lenguas hegemónicas que le permitieron, a través de la traducción, una mayor difusión de la cultura europea en Hispanoamérica y de la cultura argentina en Europa. La revista Sur

es el eje en torno al cual gira este proyecto, orientado hacia la formación de una cultura argentina moderna.

No podemos hablar de feminismo –entendido como ideología política– en Victoria Ocampo. Sus ideas sobre la situación de la mujer están centradas en el mundo de las letras, desde donde se orientan hacia la educación de la mujer. En un primer momento, Ocampo estuvo muy vinculada al feminismo universal al que aspiraba Virginia Woolf en A Room Of One's Own. Sin embargo, la preocupación por los problemas de la mujer se mantiene vigente como “Un tema de nuestro tiempo” a lo largo de las diez series de Testimonios.

Sus constantes viajes, la traducción y la amplia red de contactos con los que dialoga, produjeron un impacto en la Weltanschauung de Victoria Ocampo. El proyecto de Sur, la revista cultural argentina más importante del siglo XX, estuvo centrado en la difusión de la cultura europea en América, a través de la crítica y la traducción, que inscriben a Victoria Ocampo y a su revista como un puente cultural entre América y Europa hacia la consolidación de una cultura argentina moderna. Victoria Ocampo dirigió el proyecto de Sur hacia un americanismo que incluía tanto a América del Norte como a la del Sur. Victoria Ocampo defendía el cosmopolitismo como un intento por asimilar distintas culturas a través del arte; sin embargo, esta identidad no podía reducirse a un afán de imitación de otros modelos, sino que debía nutrirse del diálogo con ellos para encontrar su propia voz. A partir del análisis de los Testimonios, hemos podido demostrar la importancia del aporte de Victoria Ocampo a la literatura como escritora de textos de una nueva vertiente autobiográfica que atestigua las experiencias de la autora desde sus gustos personales, además de su significativa labor de difusión cultural a través de la crítica, la traducción y la dirección de SUR, que la inscribe como un puente cultural entre América y Europa hacia la consolidación de una cultura argentina moderna.

## Obras citadas

- Ayerza de Castilho, Laura y Felgine, Odile. Victoria Ocampo. Traducción de Roser Berdagué. Barcelona: Circe, 1998
- Barrantes Martín, Beatriz. “Encuentros y desencuentros en la búsqueda de la identidad argentina: Victoria Ocampo y Herman Von Keyserling”. Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética 1 (2007): 9-18
- Bastos, María Luisa. “Escrituras ajenas, expresión propia: Sur y los Testimonios de Victoria Ocampo”. Revista Iberoamericana 110-111 (1980): 123-137
- Blaisse, Dorothee Th. La correspondencia entre Victoria Ocampo y Gabriela Mistral. Lazos, nexos y diferencias. Utopía Ediciones. <[www.doro.utopica.com/doro.pdf](http://www.doro.utopica.com/doro.pdf)>
- Campomar, Marta. “Victoria Ocampo en la cultura del amor de Ortega y Gasset”. Revista de Estudios Orteguianos 3 (2001): 209-290
- Cobo Borda, Juan Gustavo. “Las memorias de Victoria Ocampo”. Eco 232 [XXXVIII, 4] (1981): 433-444
- Corrado, Omar. “Victoria Ocampo y la música: una experiencia social y estética de la modernidad”. Revista musical chilena 208 (2007): 37-65
- Del Pino, Rafael. “Victoria Ocampo, hacedora de las artes”. La Opinión de Granada, domingo 13 de mayo de 2007
- Eakin, Paul John. “Autoinvención en la autobiografía”. Suplementos Anthropos 29 (1991): 79-93
- Earle, Peter. G. Res. de Victoria Ocampo: Against the Wind and the Tide, por Doris Meyer. Hispanic Review 3 [Vol. 51] (1983): 359-361
- Gallo, Marta. “Las crónicas de Victoria Ocampo: versatilidad y fidelidad de un género”. Revista Iberoamericana 132-133 (1985): 679-686



- Gusdorf, Georges. “Condiciones y límites de la autobiografía”. Suplementos Anthropos 29 (1991): 9-17
- Ketaki Kushari Dyson, “On the trail of Rabindranath Tagore and Victoria Ocampo”. A consultar en World Wide Web:  
<<http://www.parabaas.com/rabindranath/articles/pKetaki1.html>>
- Heilbrun, Carolyn G. “No-autobiografías de mujeres ‘privilegiadas’: Inglaterra y América del Norte”. Suplementos Anthropos 29 (1991): 106-112
- Henríquez Ureña, Pedro. Res. de Testimonios. Segunda serie, por Victoria Ocampo. Sur [Año XII] (1942): 65-67
- Hermes Villordo, Oscar. El grupo Sur. Una biografía colectiva. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta, 1993
- Hermida, Carola. “La palabra que avasalla: sobre la primera serie de los Testimonios de Victoria Ocampo”. Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales 14/15, [año 7]: 229-242
- Lejeune, Philippe. Je est un autre. L’autobiographie de la littérature aux médias. Éditions du Seuil, 1980
- Lionnet, Françoise. Autobiographical raices: race, gender, self-portraiture. Cornell University Press, Ithaca and London: 1989
- Lisi, Cristina. “El proyecto cultural de la revista Sur (1931-1970) y la obra literaria de Victoria Ocampo”. Actas del Tercer Congreso Anual Neuchâtel. Hacia una historia social de la literatura latinoamericana II. Bremer, Thomas y Peñate Rivero, Julio (eds.). AELSAL: Giessen / Neuchâtel, 1985
- Loureiro, Ángel G. “Problemas teóricos de la autobiografía”. Suplementos Anthropos 29 (1991): 2-8

- Lugo-Ortiz, Agnes I. “Memoria infantil y perspectiva histórica: el archipiélago de Victoria Ocampo”. Revista Iberoamericana 140 (1987): 651-661
- Majstorovic, Gorica. “Cosmopolitanism and the Nation: Reading Asymmetries of Power in Victoria Ocampo’s ‘Babel’.” A contra corriente 3 [Vol. 3] (2006): 47-64
- Marchant, Elizabeth A. Critical acts. Latin American women and cultural criticism. University Press of Florida, 1999
- Mistral, Gabriela. “El divorcio lingüístico de nuestra América”. Sur (1938): 85-88
- Molloy, Sylvia. Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1996
- Molloy, Silvia. “Ciudades traducidas: Nueva York en Victoria Ocampo”. Prismas, Revista de historia intelectual 6 (2002): 65-77
- Ocampo, Victoria. 338171. T. E. Buenos Aires: Ediciones Sur, 1942
- Juan Sebastián Bach: el hombre. Editorial Sur, 1964
- “Defensa de la inteligencia. Con Sarmiento”. Sur (1938): 7-9
- “Ratones y hombres de Steinbeck”. Sur (1940): 85-89
- “The grapes of wrath”. Sur (1940): 91-98
- “La aventura del mueble”. Sur 1 (1931): 166-174
- “Presencia de ausentes”. Sur 151 (1947): 91-94
- “Ramón Gómez de la Serna en Buenos Aires”. Sur 2 (1931): 206-208
- Testimonios. Primera serie. Ediciones Fundación Sur: Buenos Aires, 1981
- Testimonios. Segunda serie. Sur: Buenos Aires, 1941
- Testimonios. Tercera serie. Sudamericana: Buenos Aires, 1946
- Soledad sonora. (Testimonios. Cuarta serie). Sudamericana: Buenos Aires, 1950

- Testimonios. Quinta serie. Sur: Buenos Aires, 1957
- Testimonios. Sexta serie. Sur: Buenos Aires, 1962
- Testimonios. Séptima serie. Sur: Buenos Aires, 1967
- Testimonios. Octava serie. Sur: Buenos Aires, 1971
- Testimonios. Novena serie. Sur: Buenos Aires, 1979
- Testimonios. Décima serie. Sur: Buenos Aires, 1978
- Testimonios. Series primera a quinta. Selección, prólogo y notas de Eduardo Paz Leston. Ed. Sudamericana. Buenos Aires: 1999
- Testimonios. Series sexta a décima. Selección, prólogo y notas de Eduardo Paz Leston. Ed. Sudamericana, Buenos Aires: 2000
- “Victorian Fathers”. Owen Steiner, Patricia (trad). The Argentina Reader. History, culture, politics. Nouzeilles, Gabriela y Montaldo, Graciela (eds.). Duke University Press: Durham and London, 2002
- Ortega, Julio. “Victoria Ocampo y Sur”. Lexis 5.1 (1981): 187-192
- Pacho Aljanati, Mariela. Res. de Victoria Ocampo. De la búsqueda al conflicto, por Cristina Viñuela.  
<<http://www.biblioteca.unisabana.edu.co/abc/archivos/Delabusqueda.pdf>>
- Parrott, Fiona G. “Friendship. Letters and butterflies: Victoria Ocampo y Virginia Woolf”. <[www.project.star.ac.uk/Archive/Papers/Parrott\\_OcampoWoolf.pdf](http://www.project.star.ac.uk/Archive/Papers/Parrott_OcampoWoolf.pdf)>
- Pasternac, Nora. Sur: una revista en la tormenta. Los años de formación 1931-1944. Paradiso ediciones: Buenos Aires, 2002, 255p.
- Prasad Ganguly, Shyama. “Ocampo y Tagore: entre la visión del uno y lo otro”.
- Prieto, Martín. Breve historia de la literatura argentina. Taurus: Buenos Aires, 2006
- Queirolo, Graciela. “Representaciones de la élite argentina en los escritos de Victoria Ocampo”. JALLA 2006: Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana. Bogotá

- Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Ciencias Sociales. Instituto Pensar: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas: Universidad de los Andes. Facultad de Artes y Humanidades y Literatura. Ediciones Uniandes, 2006. Versión en formato electrónico [Disco CD-ROM], ponencia en archivo PDF.
- Reinoso, Susana. “Victoria Ocampo, a 25 años de su muerte”. La Nación, 27 de enero del 2004, Suplemento principal 10
- Riccio, Alessandra. “Victoria Ocampo, o de la bigamia lingüística. El Atlántico es demasiado cruel”. Casa de las Américas 240 (2005): 33-40
- Romero, Francisco. “Al margen de La rebelión de las masas”. Sur 2 [Año 1] (1931): 192-205.
- Salomone, Alicia N. “Virginia Woolf en los Testimonios de Victoria Ocampo: tensiones entre feminismo y colonialismo”. Revista chilena de literatura 69, noviembre 2006, 69-87
- Saona, Margarita. “Simone de Beauvoir y la escritura del yo” en el Coloquio sobre Simone de Beauvoir hoy: “LA MUJER ES AÚN LO OTRO” el 27 de junio del 2008. Ponencia no publicada, obtenida por comunicación electrónica con Margarita Saona.
- Sarlo, Beatriz. “Victoria Ocampo”. Escritos sobre literatura argentina. Siglo XXI Editores Argentina, 2007
- Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930. Ediciones Nueva Visión: Buenos Aires, 1999
- Sprinker, Michael. “Ficciones del ‘yo’: el final de la autobiografía”. Suplementos Anthropos 29 (1991): 118-128
- Teodori De la Puente, Julio. “El fervor literario de Victoria Ocampo”. Palabra en Libertad. Revista peruana de literatura 6, Lima, dic. 2001 – ene. 2002

Valobra, Adriana María. “Feminismo, sufragismo y mujeres en los partidos políticos en la Argentina de la primera mitad del siglo XX”. @mnis. Revue de Civilisation

Contemporaine de l’Université de Bretagne Occidentale. <[www.univ-brest.fr/amnis/documents/Valobra2008.pdf](http://www.univ-brest.fr/amnis/documents/Valobra2008.pdf)>

Vélez, Irma. Res. de Cartas a Angélica y otros, por Victoria Ocampo. Revista de crítica literaria latinoamericana 53 [Año XXVII] (2001): 212-215

Willson, Patricia. “Edición versus traducción: Victoria Ocampo en la literatura argentina”. Actas del III Congreso Latinoamericano de Traducción e Interpretación I.

Colegio de Traductores Públicos de la Ciudad de Buenos Aires. Letra Viva S. A., 2001

Woolf, Virginia. Orlando. Borges, Jorge Luis (trad). Pocket Edhasa: Barcelona, abril del 2002

-----Mrs. Dalloway. Penguin Popular Classics 1996

-----“Un cuarto propio. (Continuación). Capítulo II. Capítulo III”. Borges, Jorge Luis (trad). Sur (1936a): 26-58

-----“Un cuarto propio. (Conclusión). Capítulo V”. Borges, Jorge Luis (trad). Sur (1936b): 46-81