

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Maestría en Literaturas Comparadas

TESIS

**“Victoria Ocampo y Virginia Woolf: escritura
autobiográfica, encuentros y lecturas”**

Directora: Dra. María Minellono

Maestranda: Mgtr. Irene Chikiar Bauer

Índice

Índice	1
Introducción.....	2
Capítulo 1	7
Problemas teóricos.....	7
1. 1. Marco nacional e internacional.....	7
1. 2. ¿En principio fue el pacto?	11
1. 3. La autobiografía y una historia de las aproximaciones teóricas de las que fue objeto	15
1. 4. Feminismo y autobiografía.....	21
Capítulo 2	26
La autobiografía como antídoto frente a los futuros biógrafos	26
2. 1. Virginia Woolf, Victoria Ocampo. Cómo inscribirse en una tradición autobiográfica	29
2. 2. Primera aproximación a cuestiones de linaje	34
Capítulo 3	43
La autobiografía: una re-creación de sí mismas	43
3. 1. Acerca de los destinatarios de los escritos autobiográficos de Virginia Woolf y Victoria Ocampo y sus referencias familiares, históricas y culturales	43
3. 2. Familias victorianas. Los hombres en la sociedad patriarcal y el cambio de paradigma	53
3. 3. Cuestiones de mujeres: el ángel de la casa, ¿encadenada y contenta?	63
Capítulo 4	71
Casas.....	71
4. 1. De “la jaula” a la libertad. Entre Kensington y Bloomsbury	73
4. 2. De patios y aljibes, pasando por un estilo francés “poco feliz”, al encuentro con la modernidad	79
Capítulo 5	88
Encuentros y desencuentros.....	88
5. 1. Victoria Ocampo, lectora de <i>Orlando</i> : posibles identificaciones y proyecciones.....	88
5. 2. Un encuentro visagra: Victoria Ocampo lee, conoce y edita a Virginia Woolf ..	97
5. 3. Las fotos del desencuentro	104
Capítulo 6	110
Aproximación final a cuestiones de genealogía literaria.....	110
6. 1. Escribir como una mujer.....	111
6. 2. Escriban toda clase de libros	120
6. 3. El lector común.....	122
Conclusiones.....	129
Bibliografía.....	132

Introducción

Comprender en profundidad la obra de algunos escritores posibilita una aproximación comparatística, sin la cual no se podría analizarlos en su verdadera dimensión y complejidad.

Cuando estos análisis implican el estudio de tradiciones ajenas a las del autor o autora en cuestión y “operan, por tanto, a través de las barreras lingüísticas” (Praver, 1998: 23), nos introducimos en el dominio clásico de la literatura comparada.

Dado que Victoria Ocampo, singular personalidad de la cultura argentina del siglo XX, fue simultáneamente escritora, editora, traductora y mecenas, consideramos que una aproximación comparatística otorgaría una nueva dimensión a su obra.

Luego de su muerte, acaecida en 1979, la editorial Sur, por ella fundada, comenzó a publicar los seis tomos de su *Autobiografía*, que figuraron entre los libros más vendidos de entonces (los tres primeros volúmenes se agotaron rápidamente). Poco después, su vida, su obra, y, específicamente, su autobiografía y los diez tomos que reunieron sus *Testimonios* comenzaron a ser analizados profusamente. Sin embargo, salvo excepciones, no se trata de estudios comparativos. Esto llama la atención, ya que entendemos que, en su caso, se hace necesario este enfoque entendido incluso desde una perspectiva tradicional. Perspectiva basada en el estudio del contacto literario entre autores, descrito en términos de influencias, y poniendo énfasis en este tipo de relaciones, lo que Romero López caracteriza como el “antiguo paradigma en literatura comparada” (1998: 14)¹.

La encendida admiración de Victoria Ocampo por la obra y personalidad de Virginia Woolf, y las numerosas ocasiones en las que escribió sobre ella nos plantearon la necesidad de estudiar en profundidad esta relación, no ya desde un aspecto estrictamente personal², sino abordando los textos de ambas escritoras.

¹ Dolores Romero López contrapone el “antiguo paradigma en literatura comparada” que “estaba fundamentado en el estudio de los contactos literarios [...] entre autores, obras, géneros y son descritos en términos de influencia, suerte y éxito poniendo énfasis en la descripción de estas relaciones, pero sin intentar construir una tipología de las mismas” con un “nuevo paradigma” que “concibe la literatura comparada no como relaciones entre autores y entre obras sino entre sistemas y subsistemas gobernados por normas y tendencias. Su objetivo no es describir estas relaciones sino explicarlas dentro del sistema de comunicación y de un aparato ideológico estratificado” (1998: 14).

² La relación que establecieron a través de sus encuentros personales y epistolares, y la impresión que Virginia Woolf causó a Victoria Ocampo han sido abordados, entre otras, por Alicia Salomone en “Virginia Woolf en los *Testimonios* de Victoria Ocampo: tensiones entre feminismo y colonialismo”; por Fiona G. Parrott, en “Friendship, Letters and Butterflies: Victoria Ocampo and Virginia Woolf”; y por Amy K. Kaminsky, en *Argentina. Stories for a Nation*. Ver también *Virginia Woolf. La vida por escrito*. Especialmente los capítulos: XXXVII, XXXVIII, XXXIX y XLII (Chikiar Bauer, 2012).

En este trabajo, basado en el estudio de los textos literarios y autobiográficos de Virginia Woolf y de Victoria Ocampo³, nos ocupamos, en el capítulo uno, de la teoría del género autobiográfico considerada en el marco nacional e internacional, así como de las aproximaciones teóricas de las que fue objeto, y de la relación entre feminismo y autobiografía.

En el capítulo dos, trazamos algunas hipótesis acerca de las razones que llevaron a estas escritoras a redactar sus textos autobiográficos, analizamos cómo ambas escritoras se relacionaron con la tradición autobiográfica y consideramos cómo Victoria Ocampo se inscribió en un linaje literario femenino a través de su identificación con el pensamiento woolfiano.

En el capítulo tres, a partir de sus textos autobiográficos, nos referimos a sus destinatarios y analizamos las referencias familiares, históricas y culturales descritas por sus autoras, prestando especial atención a la similitud de sus experiencias por haberse criado en familias patriarcales, donde el rol de los hombres y el de las mujeres, en el hogar y en la sociedad de su tiempo, estaba singularmente establecido.

Por otra parte, como vemos en el capítulo cuatro, las dos escritoras asignaron a sus respectivas viviendas un valor agregado, que trascendió el ámbito de lo íntimo. Además, marcaron una gran diferencia entre el estilo de vida de sus hogares de origen y el que eligieron en su vida adulta.

Tal vez, una de las más interesantes relaciones que se estableció entre ambas fue el reconocimiento, la proyección y la identificación de Victoria con el protagonista de *Orlando*, de Virginia Woolf; tema que desarrollamos en el capítulo cinco, en el cual también consideramos las particularidades del encuentro y la amistad entre las escritoras.

En el capítulo seis, trazamos una aproximación final a la cuestión de la genealogía literaria, a través de tres citas de Virginia Woolf, que entendemos que Victoria Ocampo ha interiorizado de manera singular.

Finalmente, en las Conclusiones, aportamos una síntesis de los resultados de la presente investigación.

³ Es necesario aclarar que desarrollamos, en el presente trabajo, las hipótesis planteadas en el Plan de Tesis que consideramos más productivas o más acordes con esta investigación en particular, con la intención de retomar, en un próximo trabajo, otras hipótesis esbozadas que consideraban el análisis del poema autobiográfico de Silvina Ocampo, *Inventiones del recuerdo*, así como también la relación de Victoria Ocampo con la música y la de Virginia Woolf con la pintura, entre otros temas.

El análisis de los textos autobiográficos implica abordar, necesariamente: a) las características propias del género, b) las relaciones de la autobiografía con la realidad que pretende representar, c) la figura del autor y el contexto de producción y d) la recepción por parte de los lectores y de la crítica. Por esto, se requiere un abordaje metodológico complejo que involucra el análisis de cuestiones referidas a la producción y a la recepción de la obra autobiográfica; que atañe a su estilo, a la representación del mundo y a la del yo del autor; y que se refiere a la intención que guía la escritura. En consecuencia, el texto autobiográfico admite una aproximación sociocrítica, entendiendo a la sociocrítica como un tipo de discurso social que privilegia la dimensión, el contenido social de los textos, su peso histórico y su significación cultural e ideológica⁴. Como señala Cristina Elgue, la sociocrítica se manifiesta:

Decididamente por el tratamiento de la obra concreta en su dimensión diacrónica en detrimento de las formalizaciones lógicas abstractas y sostiene que los textos no son unidades autosuficientes, sino que establecen una relación de permeabilidad con las formas discursivas que circulan a su alrededor. (2003: 11)

Teniendo en cuenta esta relación, nuestras hipótesis plantean que los escritos de Woolf forman parte de un universo discursivo que Ocampo ha incorporado y que permean su propia escritura.

Popovic especifica que la sociocrítica “fera toujours reposer ses analyses sur un étude interne, sur un lecture *in vivo* du texte” (1994: 84). Entre las diversas orientaciones que esta adopta, y, considerando el corpus seleccionado (los textos autobiográficos de Victoria Ocampo y Virginia Woolf), privilegamos los aportes metodológicos de las teorías intertextuales, las teorías poscoloniales y las teorías feministas.

La teoría de la *intertextualidad* es abordada desde las perspectivas de Barthes (1974), Genette (1989) y Kristeva (1978), quien, en su redescubrimiento de Bajtín, destaca que “‘la palabra literaria’ no es un *punto* (un sentido fijo), sino un *cruce de superficies* textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural anterior o actual” (1978: 188). Como observa Kristeva,

⁴ Pierre Popovic especifica acerca de la sociocrítica: “Deux principes de base forment le socle de ce projet: le premier affirme que les pratiques discursives et textuelles sont des produits socio-historiques, qu’elles sont donc relatives et variables selon les états de société considérés; le second que le texte de littérature n’est pas un singleton cloîtré, bouclé sur et par son immanence, qu’il n’est pas une ‘surface fermée’ [...] mais qu’il est en relation de perméabilité et en interaction constante avec les formations discursives circulant autour de lui” (1994: 84).

“es Bajtín el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (1978: 190).

Por otra parte, nuestra hipótesis respecto de que Ocampo se apropia de ideas de Woolf y las incorpora estaría relacionada con lo que Bajtín llama “tercera categoría de la palabra ambivalente”, *la polémica interna oculta*, que:

Se caracteriza por la influencia activa (es decir modificante) de la palabra de otro sobre la palabra del autor. Es el escritor quien “habla”, pero está constantemente presente un discurso extranjero en esa habla que él deforma. En ese tipo activo de la palabra ambivalente, la palabra del otro está representada por la palabra del narrador. La autobiografía y las confesiones polémicas, las réplicas al diálogo, el diálogo camuflado son ejemplos de ello. (Kristeva, 1978: 202)

Con referencia a las *teorías poscoloniales*, nos interesa de ellas –dada la condición sudamericana de Victoria Ocampo– el concepto de *pensamiento localizado* con que se desafiaron los paradigmas pretendidamente universales de la racionalidad moderna produciendo un nuevo modo de racionalidad, basada en el *locus* de la enunciación (Mignolo, 1996). También utilizamos el concepto de hibridación o hibridez enmarcado en las teorías poscoloniales (Bhabha, (2010), (2011)).

Finalmente, los aportes propuestos por Gayatri Ch. Spivak adquieren singular importancia cuando se analiza la escritura de mujeres. Ella misma, en sus análisis sobre la situación actual de la literatura comparada, llama a plantearse “la interrogante sobre la formación de colectividades sin contenidos necesariamente prefabricados” (Spivak, 2009: 47), para lo que destaca cuestiones que Virginia Woolf trata en *Un cuarto propio*, libro de cabecera de Victoria Ocampo. De esta manera, Spivak sostiene que en ese ensayo Woolf prefigura “las consecuencias impredecibles de insertar a las mujeres como mujeres en la cuestión de la amistad” (Spivak, 2009: 55). Creemos que la insistencia de Victoria Ocampo por establecer un lazo de amistad con Virginia Woolf tiene mucho que ver con la percepción de Spivak de que la “estructura general de *Una habitación propia* puede verse como una reinterpretación, un nuevo montaje en escena, en el llamado feminismo ‘transnacional’...” (Spivak, 2009: 71).

En cuanto a la *crítica feminista*, es apropiada en este caso no solo porque se estudian escritoras, sino porque ha encontrado en el texto literario un campo de análisis que permite revelar las opresiones que sufrieron y sufren las mujeres, y porque ayuda a dilucidar y comprender los mecanismos de dominación que se reflejan en sus escritos. Además, es un hecho, como señala Toril Moi en la Introducción de su libro *Teoría*

literaria feminista, que la crítica feminista del siglo XX se ha ocupado, desde diversas perspectivas teóricas, de la obra de Virginia Woolf⁵.

Por último, la investigación se encuadra en un enfoque comparatista practicado desde los nuevos paradigmas metodológicos⁶ que han desestructurado los sistemas jerárquicos que privilegiaban la producción literaria de las culturas centrales y que conciben al comparatismo como diálogo de culturas y como factor de conocimiento.

⁵ Para Toril Moi “Woolf parece tener un estilo ‘deconstructor’, que expone y argumenta la naturaleza dual del discurso” (1999: 23). En ese sentido, cree que “una combinación de las teorías de Derrida y de Kristeva encerraría, pues, la promesa de futuras interpretaciones feministas de Woolf” (1999: 29). Como se ve en estas páginas, en *La muerte de una disciplina*, Gayatri Ch. Spivak utiliza el método deconstructivista para analizar *Un cuarto propio*. Los análisis poscoloniales abordan la obra de Virginia Woolf. Ver: “La lectura del inglés”, de Francis Mulhern y “La isla y el avión: el caso de Virginia Woolf”, de Gillian Beer, en *Nación y Narración* (Babha, 2010). Por su parte, en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Deleuze y Guattari se ocupan de analizar la escritura de Virginia Woolf (Deleuze y Guattari, 2010: 36, 246, 256, 266, 278, 281, 284)

⁶ Para una aproximación a estos nuevos paradigmas, ver “La literatura como objeto social”, “Literatura Comparada: algunas problemáticas y aproximaciones actuales” y “Algunas direcciones de la literatura comparada en los comienzos del nuevo milenio”, de Cristina Elgue Martini. También *El resto es silencio. Ensayos sobre literatura comparada*, de Montezanti Miguel (comp.).

Capítulo 1

Problemas teóricos

1. 1. Marco nacional e internacional

La aproximación teórica a la autobiografía plantea de inmediato un campo de controversia y debate, donde se definen posturas dispares, incluso antagónicas. La complejidad de la palabra, que remite en principio a tres instancias y sus relaciones específicas, da cuenta de este problema. En la autobiografía un yo (“auto”) se ocupa de la narración-representación (“grafía”) de su vida (“bio”). Hoy, cuando se ponen en duda y se revisan conceptos, como sujeto, autor, representatividad, referencialidad y, además, se erosiona la división entre ficción y realidad, y la transparencia del lenguaje, la autobiografía llama la atención no solo de los críticos literarios e historiadores de la literatura, sino la de teóricos de diversas disciplinas. Así lo percibe José María Pozuelo Yvancos en su reciente libro, *De la autobiografía. Teoría y Estilos*, cuando escribe: “con la autobiografía nos situamos en un otero privilegiado para contemplar todo el convulso paisaje de la teoría posmoderna” (2006: 16). Para este autor, “el problema autobiográfico, tal como se plantea hoy, enfrenta dos corrientes críticas, dos interpretaciones”. Por una parte, una línea que “reúne a Derrida, Paul de Man, R. Barthes, y lo que se conoce en general como ‘deconstrucción’”, postura crítica de “quienes piensan que toda narración de un yo es una forma de ficcionalización, inherente al estatuto retórico de la identidad y en concomitancia con una interpretación del sujeto como esfera del discurso” y, por otra parte, quienes, como P. Lejeune y E. Bruss, buscan definirla en su especificidad “histórica, pragmática o en el horizonte de las convenciones genéricas...” (Pozuelo Yvancos, 2006: 24).

En la Argentina, los estudios sistemáticos sobre autobiografía, que comenzaron a desarrollarse desde mediados del siglo XX, y tomaron gran relevancia a principios del siglo XXI, también permiten observar el panorama teórico donde están insertos. Pionero en el estudio de esta temática, en 1962 Adolfo Prieto publicó *La literatura autobiográfica argentina*. Anterior a los postulados de la primera línea teórica planteada por Yvancos, Prieto partió del enfoque sociológico de Karl Mannheim, para quien la autobiografía es “una de las fuentes de información más valiosas: en primer lugar e indirectamente podemos observar de qué naturaleza eran en el pasado las actitudes

introspectivas de los hombres, de qué modo y para qué fines se observaban a sí mismos; además, podemos ver cómo las distintas situaciones sociales e históricas han favorecido distintas formas de la personalidad, y cómo estas distintas formas de actitudes introspectivas desempeñan inconscientemente ciertas funciones sociales” (Prieto, 2003: 13).

En ese marco, Prieto considera el tipo de memoria con la que “suele operar el autobiógrafo”, y, refiriéndose a la *memoria simbólica* de la que habla Ernst Cassirer, menciona que implica una reconstrucción en la que “la imaginación se convierte en un elemento necesario del genuino recordar” (2003: 15). Por otra parte, Prieto cita a Georg Misch, quien, en *El problema de la verdad en la autobiografía*, advierte que el desarrollo de las autobiografías “depende del grado de comprensión general que el autobiógrafo alcanza mediante su propia experiencia de la vida”. Para Prieto “esta comprensión concreta de la vida [...] es un punto de partida esencial para un análisis del tipo propuesto” (2003: 15-6).

En 1990, Nicolás Rosa publica *El arte del olvido*, (reeditado en 2004 como *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*), en cuyos capítulos iniciales se refiere a las escrituras del yo y al acto autobiográfico, y releva, como veremos más adelante, aspectos teóricos explicitados por Lejeune, Bajtín y Bruss, entre otros.

Por su parte, en *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, Sylvia Molloy aclaró el punto de partida de su libro en la primera línea de la introducción, donde remite a Paul De Man: “La prosopopeya, se ha dicho, es la figura que rige la autobiografía. Así, escribir sobre uno mismo sería ese esfuerzo, siempre renovado y siempre fallido, de dar voz a aquello que no habla, de dar vida a lo muerto, dotándolo de una máscara textual” (Molloy, 2001: 11). Con esa premisa como base, Molloy afirma:

Quiero reflexionar sobre textos que pretenden realizar lo imposible, esto es, narrar la “historia” de una primera persona que sólo existe en el presente de su enunciación, y quiero observar cómo esa imposibilidad cobra forma convincente en textos hispanoamericanos [...] me interesa analizar diversas formas de autofiguración, con el fin de deducir las estrategias textuales, las atribuciones genéricas y, por supuesto, las percepciones del yo que moldean los textos autobiográficos hispanoamericanos. (2001: 11)

En pleno auge de los estudios argentinos sobre autobiografía, en 2007, Nora Catelli publicó, dividido en dos partes, la primera, con textos fechados entre 1992 y 2005, y, la segunda, con textos fechados en 1991, *En la era de la intimidad: seguido de El espacio*

autobiográfico. En este libro, señaló la “evidente situación privilegiada de los géneros de la intimidad en los discursos de la Historia y en las formas literarias actuales” (Catelli, 2007: 12), y consideró pertinente citar a Beatriz Sarlo, quien, en *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, destacó:

La reivindicación de una dimensión subjetiva, que hoy se expande sobre los estudios del pasado y los estudios culturales del presente, no resultan sorprendentes. Son pasos de un programa que se hace explícito, porque hay condiciones ideológicas que lo sostienen. Contemporáneo a lo que se llamó en los años setenta y ochenta el “giro lingüístico”, o acompañándolo muchas veces como su sombra, se ha impuesto el *giro subjetivo*⁷. (2012: 21-2)

En su trabajo, Catelli se refiere en varios capítulos al estado actual de la teoría. De manera significativa, señala que el estudio que “ha marcado la indagación teórica sobre el género desde 1980 hasta la actualidad” es *La autobiografía como desfiguración*, de Paul De Man, quien cuestiona “la índole misma del género autobiográfico en los años en que se estaba transformando en una especialidad universitaria” (Catelli, 2007: 33-4). Los cuestionamientos y advertencias de Paul De Man son retomados por Leonor Arfuch en *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporáneas* (2002) y por José Amícola en *Autobiografía como autofiguración: estrategias discursivas del yo y cuestiones de género* (2007). Un repaso de los estudios principales de la teoría se impone en este recorrido que implica una aparente contradicción: Rosa, Catelli, Molloy, Amícola, y los estudiosos y críticos que abordan las autobiografías para arribar a algún tipo de conocimiento sobre el sujeto que relata su *bio*, reparan en la ilusión de referencialidad subrayada por De Man: “la restauración de la vida mortal por medio de la autobiografía (la prosopopeya del nombre y de la voz) desposee y desfigura en la misma medida en que restaura. La autobiografía vela una desfiguración de la mente por ella misma causada” (1991: 118).

En el contexto internacional, el trabajo pionero a partir del cual se retomó el debate sobre la autobiografía corresponde al francés Philippe Lejeune⁸, cuyos planteos – también analizados por los críticos argentinos mencionados– son muy distintos de los

⁷ En el libro citado por Catelli, Beatriz Sarlo se refiere a lo que denomina “Muerte y resurrección del sujeto”, donde, en alusión al artículo de Paul De Man, sostiene: “Las llamadas autobiografías serían indistinguibles de la ficción en primera persona, una vez que se acepte que es imposible establecer un pacto referencial que no sea ilusorio. [...] Como en la ficción en primera persona, todo lo que una ‘autobiografía’ puede mostrar es la estructura especular en la que alguien, que dice llamarse yo, se toma por objeto” (Sarlo, 2012: 35-38).

⁸ A partir de *L'autobiographie en France*, publicado en 1971, Lejeune siguió desarrollando su teoría en numerosos artículos y en sus libros *Le pacte autobiographique* (1975), edición aumentada en 1996, y *Signes de vie, le pacte autobiographique 2* (2005). Su último libro publicado es *Autogenèses. Les brouillons de soi, 2* (2013).

de De Man. Para Lejeune, lo que define a la autobiografía es lo que llama *pacto autobiográfico*, y que consiste en la afirmación de la identidad entre autor, narrador y personaje, identidad que está certificada por el nombre del autor en la portada y mediante la cual se establece un contrato de lectura. Pero la fórmula contractual no alcanza a convencer a Paul De Man ni a algunos críticos argentinos. Así, Nicolás Rosa señala que el pacto autobiográfico estaría basado en la identidad del autor, mediado por el narrador o personajes, pero que “nunca se da cuenta de esta mediación” (2004: 37). Y en tanto que Catelli apunta a lo que llama “los límites internos de la visión de Lejeune” (2007: 221), Amícola se refiere a lo “controvertido” que resultó el texto de Lejeune, cuya:

Preocupación crucial fue siempre la de sostener que la A contiene un relato referencial, donde, más allá de la mentira o la equivocación, sigue existiendo una marca hacia la autenticidad. [...] Desgraciadamente, Lejeune no tomó en cuenta que la idea de “autor” no era una entidad sin problemas ni que esa instancia tampoco era necesariamente idéntica con la persona que escribía y publicaba. (Amícola, 2007: 25-7)

A esto se le suma la confusión entre *nombre propio* y *firma* planteados por Lejeune.

De lo expuesto, se deduce el interés que despierta la autobiografía en la crítica literaria argentina y los exhaustivos análisis de los que ha sido objeto. Los aportes precedentes son de referencia ineludible en cuanto marco teórico del presente trabajo. Pero también se impone que nos detengamos en los estudios clásicos sobre la temática. En ese sentido, una lectura pormenorizada de “El pacto autobiográfico” (Lejeune, 1991) permite inferir que las críticas se asientan en cuestiones que Lejeune dejó en suspenso, ya que, centrado en su hallazgo, “el pacto autobiográfico”, no desarrolló la problemática de la que parte De Man, lo que Loureiro llama “el verdadero problema de la autobiografía [que] reside precisamente en el yo del autor” (1991: 4). Cabe destacar, que, cuando veinticinco años después publicó *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Lejeune modificó algunos conceptos, reduciendo la identidad del autor-narrador-personaje que caracterizaba el pacto autobiográfico a la coincidencia que a menudo (“très souvent”) se da entre el autor, cuyo nombre figura en la portada, y el personaje, cuya historia es contada en el texto (Lejeune, 2005: 32).

1. 2. ¿En principio fue el pacto?

En su libro *Le pacte autobiographique*, texto clave desde los años setenta hasta la fecha, Lejeune se propone explicar “la problemática del género” poniéndose en el lugar del lector, aclarando él mismo que “no se trata ni de partir de la interioridad de un autor (la cual constituye precisamente el problema), ni de establecer los cánones de un género literario” (1991: 47-48). Es decir, desde los primeros párrafos de su texto, Lejeune deja de lado una cuestión central, aunque su método intenta ser riguroso y exhaustivo, siempre centrado en el punto de partida: “Para que haya autobiografía (y, en general, literatura íntima) es necesario que coincidan la identidad del *autor*, la del *narrador* y la del *personaje*” (1991: 48). Esta identidad no está establecida en el interior del texto, “la autobiografía (narración que cuenta la vida del autor) supone que existe una *identidad de nombre* entre el autor (tal como figura, por su nombre, en la cubierta), el narrador y el personaje de quien se habla”⁹ (1991: 52). Lo esencial, para Lejeune, es lo que denomina el pacto autobiográfico: la afirmación de esta identidad que “nos envía en última instancia al nombre del *autor* sobre la portada” y a “su *firma*”, de manera que “el lector podrá poner en entredicho el parecido, pero jamás la identidad” (Lejeune, 1991: 53). Identidad, que, como señalaron los críticos argentinos mencionados, constituye un problema que el teórico francés no llega a abordar¹⁰.

Por otra parte, para Lejeune, las cuestiones del parecido o de la semejanza pasan a un segundo plano. Es más, indica que “una autobiografía puede ser *inexacta* en el sentido de que el personaje difiera del autor”, y que va a dejar de lado “*quién* juzgará el parecido, y cómo” (1991: 53). Cabe destacar que si bien insiste en que “las cuestiones de *fidelidad* (problema del ‘parecido’) dependen, en última instancia, de la cuestión de

⁹ Es importante destacar que en *Le pacte autobiographique*, libro publicado en 1975, Lejeune define la autobiografía como “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (1991: 48), (1996: 14). Treinta años después, en *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, propone una definición ampliada, ya que señala que su definición fue pensada siguiendo el modelo de Rousseau (Lejeune, 2005:25-6).

¹⁰ Pero que modifica años después. En 1975, Lejeune define el pacto autobiográfico como “la afirmación en el texto de esta identidad [la identidad del *nombre* (autor-narrador-personaje)] y nos envía en última instancia al nombre del *autor* sobre la portada” (1991: 53), (“Le pacte autobiographique, c’est l’affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au *nom* de l’auteur sur la couverture” (Lejeune, 1996: 26)). En 2005 propone una nueva definición del pacto: “Le pacte autobiographique est l’engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité” (Lejeune, 2005: 31). En su último libro define: “On entendra ici par *autobiographie* tous les textes (récits, journaux, lettres) dans lesquels on parle de soi en s’engageant, vis-à-vis d’autrui ou de soi-même, à dire la vérité” (Lejeune, 2013: 13).

la *autenticidad* (problema de la identidad), la cual gira en torno al nombre propio”, esto no implica una visión ingenua de la problemática del autor y de la representatividad. Lejeune advierte que “la autobiografía es el género literario que, por su contenido mismo, señala la confusión entre el autor y la persona” (1991: 53-55).

En un principio Lejeune sostuvo que el lector establece un contrato de lectura con el autor (contrato que para Rosa “está fallado de entrada: a eso le llamamos contrato aleatorio” (Rosa, 2004: 43). Pero veinticinco años después de enunciar su teoría basada en el pacto autobiográfico, Lejeune publicó *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, libro en el que, basándose en las críticas acerca de que no queda clara la reciprocidad del acuerdo entre el autor y el lector, reconoce que se trata de una “simple proposición, que sólo compromete a su autor” (2005: 15).

Además de marcar que existe una imagen de sí mismo que el autor intenta transmitir, Lejeune plantea que el lenguaje presenta otro tipo de dificultades, por lo que subraya que “si no hay persona fuera del lenguaje, como el lenguaje es otro”, habría que admitir que el discurso autobiográfico sería “un discurso alienado, una voz mitológica que nos poseería” (1991: 56). De ahí en más, Lejeune saca una conclusión que habilita el desarrollo de De Man: “Se abriría así –desmitificadas toda psicología y mística del individuo– un análisis del discurso de la subjetividad y de la individualidad como mito de nuestra civilización” (Lejeune, 1991: 56).

Lo cierto es que Lejeune se detiene en la formulación de un pacto, en su tesis de la identidad e introduce la cuestión del “*pacto referencial*” para hablar del parecido a lo real; “no [al] ‘efecto de realidad’, sino [a] la imagen de lo real” [...]; aunque “no es necesario que el resultado sea del orden del parecido estricto” (1991: 57). Para cotejar cuestiones de semejanza o parecido, Lejeune introduce un cuarto término: el *modelo* (“lo real al que el enunciado quiere *parecerse*”) (1991: 57). En este punto también establece el límite del que va a partir De Man: “La manera en que un texto puede ‘parecerse’ a una vida es una cuestión que los biógrafos raramente se plantean y que siempre, implícitamente, suponen resuelta” (Lejeune, 1991: 57). Vale recalcar las palabras “quiere *parecerse*” y “suponen resuelta” de las dos citas precedentes. La cuestión sobre si la autobiografía puede parecerse a la vida real, o establecer el parecido con el modelo, pasa a ser secundaria para Lejeune: “El hecho de que *nosotros* juzgamos que el parecido no está logrado se convierte en algo secundario en el momento en que estamos seguros de que se ha intentado conseguirlo” (1991: 58). La insistencia de Lejeune en evadir la cuestión de la semejanza o el parecido, en aras de resaltar la

identidad legal entre autor, narrador y personaje, fue el blanco de las posteriores críticas basadas en el corto texto de De Man que se centra en lo que denomina la tropología del sujeto.

Es de destacar que la figura del autor le interesa a Lejeune en tanto partícipe de un tipo de contrato, la problemática que él propone no está “establecida desde fuera, entre lo extratextual y el texto, pues tal relación solo podría versar sobre el parecido y no probaría nada” (1991: 60). “Documento a estudiar”, como Lejeune nombra a su trabajo, concluye señalando: “la autobiografía se define por algo exterior al texto, no es por un parecido inverificable con la persona real, sino por el tipo de lectura que engendra, la creencia que origina, y que se da a leer en el texto crítico” (1991: 61).

Veamos ahora cómo De Man parte del punto ciego del discurso de Lejeune, punto del que el estudioso francés dejó constancia, pero que no desarrolló en su trabajo: “un análisis del discurso de la subjetividad y de la individualidad como mito de nuestra civilización” (Lejeune, 1991: 56). Paul De Man comienza su tan citado trabajo dejando en claro que no reconoce que la autobiografía pueda considerarse un género (concepto que “designa una función estética y una función histórica”), ya que “la autobiografía siempre parece deshonrosa y autocomplaciente de una manera que puede ser sintomática de su incompatibilidad con la dignidad monumental de los valores estéticos” (1991: 113). Sus afirmaciones no solo apuntan a la supuesta autocomplacencia de los textos autobiográficos, sino que él asume que la autobiografía no es compatible con valores estéticos; ambos conceptos pueden ser cuestionados si pensamos en la existencia de las autobiografías en las que los autores no practican la autocomplacencia, y en los textos autobiográficos de alto valor estético. De Man también señala que, sin ser un género:

Sino una figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto. El momento autobiográfico tiene lugar como una alineación entre los dos sujetos implicados en el proceso de lectura, en el cual se determinan mutuamente por una sustitución reflexiva mutua [...] Esta estructura especular está interiorizada en todo texto en el que el autor se declara sujeto de su propio entendimiento (1991: 114).

De Man propone una relación de alineación que se asienta en que ese “momento especular inherente a todo acto de entendimiento revela la estructura tropológica que subyace a toda cognición, incluido el conocimiento de uno mismo” (1991: 114). La autobiografía, para De Man, no ofrece un conocimiento veraz, sino que cae en las reglas de “todo sistema textual conformado por sustituciones tropológicas” (1991: 114). La

cuestión cognitiva es el *quid de la question*, subraya De Man, que acusa a Lejeune de querer evadirla y centrar la atención en el pacto¹¹. Llevada al extremo, la afirmación de De Man invalidaría todo tipo de conocimiento mediado por el lenguaje, incluso al que pretenden arribar los textos históricos.

Otra cuestión que destaca De Man es que, al utilizar de manera intercambiable las categorías “autor”, “nombre propio” y “firma”, a Lejeune le resulta imposible permanecer en un sistema tropológico del sujeto. Refiriéndose a este tema, Catelli explica que la relación que Lejeune establece entre firma, narrador, autor y personaje es totalmente opuesta a la posición de Paul De Man, “para quien la figura de la prosopopeya encarna la inexistencia misma de un *yo* previo al relato y, por supuesto, indica también la irrelevancia de la firma: no hay pacto autobiográfico porque es imposible establecer una relación de identidad o semejanza entre los cuatro elementos citados más arriba” (Catelli, 2007: 289).

A partir de una figura retórica, afirmando que la autobiografía es la prosopopeya¹² de la voz y del nombre, De Man va a llegar al tema que le interesa: la tropología del sujeto. “¿Qué quiere decir aquí tropología del sujeto? En tal proposición se insiste en que lo autobiográfico revela al sujeto tan solo como retórica, como una figura, una emergencia de la postulación de identidad entre dos sujetos: un autor que es una firma y que se declara a la vez (en tanto que narrador y segundo sujeto) objeto de su propia comprensión” (Catelli, 2007: 225-6). Para la deconstrucción, línea que De Man defiende, el desacuerdo entre el lenguaje y la realidad que pretende representar es una consecuencia del carácter sustitutivo del lenguaje, de la discrepancia entre la referencia y la figura. En los párrafos finales de su trabajo De Man insiste en este tema central: “En la medida en que el lenguaje es figura (o metáfora, o prosopopeya), es realmente no la cosa misma, sino su representación, la imagen de la cosa, y, como tal, es silencioso, mudo como las imágenes lo son. El lenguaje, como tropo, produce siempre privación, es siempre despojador” (1991: 118). Dar voz o rostro por medio del lenguaje es la función retórica que De Man atribuye a la prosopopeya: “La muerte es un nombre que damos a un apuro lingüístico, y la restauración de la vida mortal por medio de la autobiografía

¹¹ De Man dice [que Lejeune insiste] “Obcecadamente –y llamo obcecada a esta insistencia porque no parece estar fundada ni en argumento ni en evidencia– en que la identidad de la autobiografía no es solo representacional y cognitiva, sino contractual, basada, no en tropos, sino en actos de habla” (1991: 114).

¹² “La prosopopeya –define Nora Catelli– (*prosopon poiien*) consiste en poner en escena a los ausentes...” (2007: 224). En el diccionario de la RAE: “Figura que consiste en atribuir a las cosas inanimadas o abstractas, acciones y cualidades propias de seres animados, o a los seres irracionales las del hombre. // 2. fam. Afectación de gravedad y pompa”.

(la prosopopeya del nombre y de la voz) desposee y desfigura en la misma medida en que restaura. La autobiografía vela una desfiguración de la mente por ella misma causada” (1991: 118). Entre quienes subrayaron que De Man despojaba así a la autobiografía de la ilusión de referencia, Paul J. Eakin opone a la concepción de De Man la línea teórica desarrollada por James Olney, para quien: “el lenguaje es un teatro de posibilidad, no una privación, a través del cual tanto el autor como el lector de la autobiografía se mueven hacia un conocimiento –aunque mediado– del yo” (Eakin, 1991: 82). Finalmente, Eakin señala:

Deberíamos conformarnos con el poder del lenguaje para crear una de las ilusiones humanas más perdurables: si el discurso autobiográfico nos alienta a situar el yo antes que el lenguaje, el carro antes que el caballo, el hecho de nuestra resolución a hacerlo así sugiere que el poder del lenguaje para forjar el yo no solo es eficaz, sino que incluso sustenta la vida, y es necesario para desarrollar la vida humana tal como la conocemos. (1991: 83)

De lo que se trata, para Eakin, es de destacar que, lejos de ser una forma de privación, el lenguaje habilita la posibilidad de creación y de autoconocimiento.

Tras la muerte de De Man, en 1987, descubrimientos acerca de su actuación como periodista en un periódico colaboracionista belga, durante la Segunda Guerra Mundial, que incluyó un artículo antisemita titulado “The Jews in Contemporary Literature”, influyeron en cómo se leería, a partir de ahí, su artículo sobre la autobiografía¹³.

1. 3. La autobiografía y una historia de las aproximaciones teóricas de las que fue objeto

Las cuestiones teóricas planteadas en el debate contemporáneo a las que venimos aludiendo tomaron como punto de partida una serie de aproximaciones al tema autobiográfico, como la posibilidad de autognosis, la cuestión de la identidad y de la memoria, que siguen siendo cruciales y son interpretadas desde diversas perspectivas.

A partir de sus investigaciones filosóficas sobre la gnoseología de las ciencias del espíritu y sobre la psicología, el filósofo alemán Wilhelm Dilthey (1833-1911) realizó

¹³ “Some critics tried to interpret de Man’s work as a complicated, lingering act of expiation through which he was producing the analytic tools that would have enabled him to cut through the subjective mystification he had succumbed to in his youth. Others saw de Man’s undermining of authorial responsibility and voiding of autobiographical selfhood as driven by personal necessity: his own need to repress his past” (Anderson, 2011: 14). Ver también “Paul de Man”, en *Figuras de disenso. Ensayos críticos sobre Fish, Spivak, Žižek y otros autores*, de Terry Eagleton, Buenos Aires, Prometeo, 2012.

las primeras reflexiones teóricas sobre la autobiografía, género que asoció a la “autognosis” (*selbstbesinnung*). Dilthey afirmó que “la autobiografía no es más que la expresión literaria de la autognosis del hombre acerca del curso de su vida” (Rodríguez Cascante, 2004: 90), y la consideró un instrumento para la comprensión histórica, a partir de la que se pueden entender los principios organizativos de la experiencia. Su discípulo, Georg Misch (1878-1965), publicó una historia de la autobiografía desde la antigüedad hasta el Renacimiento. Pero es en 1956, con la publicación de *Conditions et limites de l'autobiographie* (“Condiciones y límites de la autobiografía”), del teórico belga Georg Gusdorf (1912-2000), cuando se produce un punto de inflexión, ya que este autor plantea que la autobiografía “no consiste en una simple recuperación del pasado tal como fue, pues la evocación del pasado solo permite la evocación de un mundo ido para siempre” (1991: 13). Al plantear la imposibilidad de recrear el pasado objetivamente, Gusdorf inaugura una nueva etapa en los estudios sobre la autobiografía, no se trata ya de ver en ella la simple recapitulación del pasado, sino de ver “la tarea, y el drama, de un ser que, en cierto momento de su historia, se esfuerza en parecerse a su parecido. La reflexión sobre la existencia pasada constituye una nueva apuesta” (1991: 15). Para él, “toda autobiografía es una obra de arte, y, al mismo tiempo, una obra de edificación...” (1991: 16): una creación en la que el autobiógrafo se recrea.

Jean Starobinski también hace una diferencia entre el yo del pasado y el yo del presente, dado que “este último puede verdaderamente afirmarse en todas sus prerrogativas. No contará solamente lo que le sucedió en *otro* tiempo, sino sobre todo cómo, del *otro* que era, se convirtió en sí mismo” (Starobinski, 2008: 83). Para Starobinski, la reflexión autobiográfica establece un doble desvío: “es al mismo tiempo un desvío temporal y un desvío de identidad” (2008: 84). En consecuencia, toda autobiografía es una autointerpretación, y desde su perspectiva, el estilo es “el indicio de la relación entre el escritor [sic] y su propio pasado, al tiempo que revela el proyecto, orientado hacia el futuro, de una manera específica de revelarse a los demás” (2008: 79).

Por su parte, Mijail Bajtín resuelve el problema de la identidad entre autor y personaje de la autobiografía¹⁴ de manera tajante, para él no hay coincidencia posible, porque:

¹⁴ Por autobiografía, Bajtín entiende “la forma transgrediente más elemental mediante la cual yo puedo objetivar mi vida artísticamente” (2008: 131).

El autor es un momento de la totalidad artística y como tal no puede coincidir, dentro de esta totalidad, con el héroe que es su otro momento; la coincidencia personal “en la vida” entre el individuo del que se habla y el individuo que habla no elimina la diferencia entre estos momentos de la totalidad artística; es posible, pues, la pregunta: “¿cómo me estoy representando?”, a diferencia de la pregunta: “¿quién soy?” (2008: 131-2).

La pregunta de Bajtín muestra, precisamente, el nudo o problema central de la autobiografía y encuentra eco en la reformulación de un libro de Lejeune, *Je est un autre* (1980), o en lo que Paul Ricoeur llama el *si mismo como otro* (*Soi même comme un autre*, 1991)¹⁵.

A partir de Gusdorf, señala Ángel G. Loureiro, se inaugura una nueva etapa que se puede denominar la etapa del *autos*, en la que el análisis no se centra “en la relación entre texto e historia sino en la conexión entre texto y sujeto, y el problema central consistirá en ver de qué manera un texto representa a un sujeto, o, llevado al extremo, si esa representación resulta posible en absoluto” (1991: 3). En su análisis, Loureiro parte de James Olney¹⁶, quien evidenció que el estudio de la autobiografía se desarrolló históricamente “en tres etapas que corresponden básicamente a los tres órdenes que comprende la palabra autobiografía: el *autos*, el *bios* y la *grafē*” (Loureiro, 1991: 3). Desde esta perspectiva, Dilthey representa la aproximación teórica precedente, cuyo énfasis en el *bios* planteaba la posibilidad de un conocimiento objetivo del pasado, perspectiva que Loureiro entiende superada.¹⁷

En la etapa del *autos* se da un nuevo desarrollo a la teoría autobiográfica, y el autor pasa a ser cuestionado como intérprete de su propia vida. En esa línea, en “Autoinvención en la autobiografía”, Paul John Eakin plantea que “la verdad autobiográfica no es un contenido fijo, sino que evoluciona” y que “los materiales de la historia de la vida están libremente formados por la memoria y la imaginación para servir a las necesidades de la conciencia actual” (1991: 91). Mientras que para Eakin la escritura autobiográfica es una forma de auto-creación, James Olney desarrolla la teoría de que toda escritura, especialmente las narrativas del yo, crean “metáforas del self”:

¹⁵El filósofo francés, por su parte, ha realizado aportes importantes para el enfoque hermenéutico de la autobiografía, especialmente en sus artículos “La identidad narrativa”, “Filosofía y lenguaje”, en capítulos de su libro *Si mismo como otro* y en *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. (ver “Autobiografía y hermenéutica”, en *Autobiografía. Escritura y existencia*, de Jesús Camarero, Anthropos, 2011, pp. 71-80).

¹⁶ Ver James Olney, “Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction”, en James Olney, ed., *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* (Princeton, Princeton University Press, 1980).

¹⁷ Loureiro aclara que “al menos en los Estados Unidos, la etapa del *bios* sigue manteniendo gran vitalidad”, así, la abundancia de trabajos sobre las autobiografías de minorías pone cierto “énfasis en el valor cultural o histórico de esas autobiografías” (1991: 3).

El yo se expresa a sí mismo mediante las metáforas que él crea y proyecta, y lo conocemos a través de estas metáforas; pero no existió como existe ahora y como es ahora antes de crear sus metáforas. No vemos ni tocamos el yo, pero vemos y tocamos sus metáforas. (Eakin, 1991: 82)

Al perder autoridad o al disolverse en un espejismo la figura del autor, los modos de lectura y la posición del lector adquieren protagonismo en los planteos teóricos de Philippe Lejeune o en los de Elizabeth Bruss, que, partiendo del acto autobiográfico como acto de habla, estudia la “relación entre el autobiógrafo y la audiencia” (Bruss, 1991: 69).

Por otra parte, considerado un artefacto retórico, el análisis del texto autobiográfico entra en lo que Loureiro llama la tercera etapa de estudio, la etapa de la *grafé*. En esta línea se encuentra Michael Sprinker, para quien “la autobiografía, la indagación del yo en su propio origen e historia, se encuentra circunscrita siempre a las limitaciones impuestas por la escritura, por la producción de un texto”. Desde esta perspectiva, “el yo está constituido por un discurso que nunca llega a ser dominado” (Sprinker, 1991: 127). Por su parte, como adelantamos, Paul De Man critica que Lejeune “use ‘nombre propio’ y ‘firma’ de manera intercambiable” (De Man, 1991: 114). La cuestión de la firma también es desarrollada por Jacques Derrida en su análisis de *Ecce Homo*, de Nietzsche, donde señala –a diferencia de lo propuesto por Lejeune– que la firma del texto autobiográfico no implica una identidad entre el autor y el personaje, sino que la firma sucede en un momento posterior a la escritura: en el relato autobiográfico, el firmante se cuenta la vida “a sí mismo, él es el primer, sino el único, destinatario de la narración. Y como el ‘yo’ de este relato tan sólo se constituye en el crédito del eterno retorno, tal como yo no existe, no firma antes del relato como eterno retorno” (Derrida, 1984: 69).

Ocupadas en una teorización sobre las autobiografías de mujeres, Sidonie Smith y Julia Watson proponen otro tipo de periodización para los estudios autobiográficos. En una primera etapa, ubican los trabajos de Dilthey y Misch, para quienes, como dijimos, las autobiografías de personajes representativos constituían un medio para la comprensión histórica y cultural. En una segunda etapa, estas autoras sitúan a James Olney, Georges Gusdorf, Karl Joachim Weintraub, William Spengemann y Francis R. Hart, para quienes: “The focus on self-referential narratives as narratives of autonomous

individuality and representative lives narrowed the range of vision to the West” (Smith y Watson, 2010: 203). En esta segunda etapa, situada entre 1970 y 1980, Smith y Watson dejan constancia de la influencia en los estudios autobiográficos de los nuevos aportes teóricos provenientes del posestructuralismo y posmodernismo, los que dieron nueva dinámica al estudio del género autobiográfico:

- las nuevas concepciones del sujeto de Jacques Lacan, quien revisitando Freud propone un sujeto dividido y constituido en y por el lenguaje.

- la noción de *différance* de Derrida, que implica que el conocimiento está siempre en proceso, continuamente diferido.

- la argumentación de Althusser, que propone que el sujeto es sujeto de la ideología.

- los análisis de discurso de Foucault, para quien no hay un afuera del poder, y los discursos funcionan como tecnologías del yo, a través de los cuáles el sujeto se materializa.

- el concepto de dialogismo de Bajtín.

- las investigaciones antropológicas que cuestionan el sujeto universal y homogéneo de los modelos occidentales.

Estas autoras también señalan otros marcos teóricos para el estudio de la problemática del sujeto, que influyen en el estudio del género autobiográfico, especialmente las teorías feministas, los estudios poscoloniales, los estudios *queer*, los estudios interdisciplinarios, los estudios científicos centrados en los procesos de la memoria, mecanismos del recordar, nociones de temporalidad, etcétera (Smith y Watson, 2010: 204-5).

Taken together, these theoretical reframings suggest a paradigm shift in understandings of the subject. Derridean deconstruction, Barthesian semiotics, and Foucauldian analysis of the discursive regimes of power energized the dismantling of metaphysical conceptions of self-presence, authority, authenticity, and truth. As for Lacan, for Derrida the self is a fiction, an illusion constituted in discourse, a hypothetical place or space of storytelling. A true self can never be discovered, unmasked, or revealed because its core is a *mise en abîme*, an infinite regress. (Smith y Watson, 2010: 205-206)¹⁸

¹⁸ Por su parte, Linda Anderson se remite a Sigmund Freud, cuyas reflexiones teóricas abrieron nuevos campos de exploración, y modificaron la manera de entender al sujeto y sus producciones, incluso las textuales. Lo que se llamó “talking cure” entrañó desde un principio que el paciente recordara y narrara su

A esta etapa en los estudios sobre autobiografía corresponden, según la periodización de Smith y Watson, trabajos que abordan el tema desde diferentes perspectivas teóricas y que incluyen a Elizabeth Bruss, Paul J. Eakin, Philippe Lejeune y Paul De Man. Agregan, además, estudios feministas y mencionan la influencia de Roland Barthes, en especial por la noción de la muerte del autor, y por sus incursiones en textos autobiográficos: *Roland Barthes por Roland Barthes* y *La cámara lúcida*, donde desestabiliza las nociones de sujeto universal al tiempo que experimenta con escrituras de tipo autobiográfico.

Finalmente, Smith y Watson se refieren a una tercera etapa en los estudios autobiográficos, que comenzaría en 1990, y a los que correspondería un nuevo andamiaje conceptual que comprendería las nociones de “performatividad”, “posicionalidad” y “relacionalidad”:

Theorizing performativity contests the notion that autobiography is a site where an authentic or prediscursive identity is recounted. Theorizing positionality, as informed by the location and discursive situatedness of the subject, contests the notion that there is a universal and transcendent autobiographical subject, autonomous and free of history. And theorizing relationality contests the notion that self-narration is the monologic utterance of a solitary, introspective subject that is knowable to itself. (2010: 218)

Los trabajos de Judith Butler sobre performatividad y su afirmación de que el género sexual es performativo brindaron un bagaje teórico a los críticos, así, Smith explora como “the interiority or self that is said to be prior to the autobiographical expression or reflection is an *effect* of autobiographical storytelling” (Smith y Watson, 2010: 214).

En cuanto a la *posicionalidad*, se trata de un concepto válido para analizar tanto las relaciones sociales del sujeto como el momento histórico que le toca vivir y su

pasado, para que el analista encontrara explicaciones de sus síntomas actuales. Lo reprimido o lo inconsciente, explicó Freud “can enter the present only as repetition or intrusive memory, disrupting linearity and giving rise to a more complex temporality. To remember is not to restore something previously lost, to find a link in a chain which was previously missing. [...] The past, then, lying dormant or latent within the subject, seems to come from outside lived experience as a momentous and violent shock, causing people retrospectively to recast their sense of themselves and the life they have led” (Anderson, 2011: 58). De la misma manera que el pasado puede explicar los síntomas presentes, el presente puede alterar el pasado, explicó Freud, cuya exploración del inconsciente tuvo sus efectos sobre el estudio de las autobiografías. Cabe señalar que numerosos teóricos y críticos de la autobiografía estudiaron los escritos autobiográficos de Freud y sus producciones científicas en clave autobiográfica.

ubicación geográfica. Esta última categoría especialmente importante en sujetos colonizados, migrantes, inmigrantes: lo que teóricos en la línea de Homi Bhabha han categorizado como población “*hybrid, border, diasporic, mestiza, nomadic, migratory, minoritized*” (Smith y Watson, 2010: 215).

Conectado con los dos primeros conceptos, el de *relacionabilidad* ha sido utilizado para explorar las escrituras autobiográficas marginales respecto al canon universal de occidente. En esta línea, teóricos de finales de los años ochenta y principio de los noventa comenzaron a utilizar el concepto de *relacionabilidad* para capturar la “‘difference’ of marginalized forms of writing and subjectivity” (Smith y Watson, 2010: 215). En el apartado siguiente, en el que nos referiremos a los estudios sobre autobiografías de mujeres, volveremos a tratar estas tres categorías de análisis.

1. 4. Feminismo y autobiografía

La crítica feminista ha destacado que la autobiografía presenta, a la vez, problemas de género (literario) y de género (*gender*¹⁹). Desde esta perspectiva, indican que el canon de la autobiografía que se ocupó de las vidas de “grandes hombres” da por sentado la centralidad del sujeto masculino, y también añaden que los críticos que abordaron la autobiografía, entre los años 1960 y 1970, “deduced abstract critical principles for autobiography based on the ideals of autonomy, self-realization, authenticity and transcendence which reflected their own cultural values” (Anderson, 2011: 3). En efecto, en el libro de Olney, *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* (1980), se incluía un solo ensayo sobre la autobiografía de mujeres²⁰. Lejeune, sostiene Linda Anderson, basó su pacto en la idea de “honour the signature” pero, se pregunta esta autora, ¿tienen todas las firmas el mismo estatus legal?: “Does not sincerity itself, as Nancy Miller suggests, already imply a masculine subject, since women are less likely to be believed simply on account of who they are?” (Anderson, 2011: 3)²¹.

¹⁹ La palabra género, en castellano, remite tanto al género literario como al género sexual. Se utiliza *gender* como “ese plus de sentido que las sociedades imponen a la separación biológica de los sexos, como si se tratara de esencias de la naturaleza”. Cabe señalar, que el concepto de “sexo”, “aparece inoperante, pues hay algo que ha pasado imperceptiblemente de la biología a lo social. Y este pasaje ideológico es lo que la palabra *gender* viene a registrar” (Amícola, 2003: 13).

²⁰ Domna Stanton también se refiere a este hecho, reseña que no hay ningún trabajo sobre la autobiografía de mujeres en *A Structural Study of Autobiography* (1971), de A. Mehlman; *Autobiographical Acts* (1976), de E. Bruss; y *The Forms of Autobiography* (1980), de Spengemann.

²¹ El texto de Miller que Anderson toma como referencia es *Subject to Change: Reading Feminist Writing*, New York, Columbia, University Press, 1988.

Una noción esencialista, única, unificada y trascendente del sujeto, propia de Romanticismo, se cuele en pleno siglo XX, en los críticos del género autobiográfico. Así, Olney advierte “What is... of particular interest to us in a consideration of the creative achievements of individual men and the relationship of those achievements to a life lived, on the one hand, and an autobiography of that life on the other is the isolate uniqueness that nearly everyone agrees to be the primary quality and condition of the individual and his experience” (Anderson, 2011: 4). La autobiografía ha tenido –dicen las feministas– un uso histórico en cuanto ha divulgado y consolidado una clase de sujeto, masculino y occidental, asociado a un tipo específico de racionalidad, ligada al progreso y la idea de superioridad. De hecho, la definición de Gusdorf, asocia la autobiografía a dicho sujeto, y lo mismo sucede, destacan Smith y Watson, con trabajos de la década de los setenta:

In Karl Joachim Weintraub’s *The Value of the Individual: Self and Circumstance in Autobiography* [1978]. Weintraub defines male and Western norms as human and universal norms and enshrines the sovereign self. Again we see how such a typology does not mark alternative racial origins or gendered identities. (2010: 203)

Al privilegiar modelos de la alta cultura, los estudios sobre el género dejaron de lado no solo las autobiografías de mujeres, sino también las de actores marginales de la sociedad, como esclavos, aprendices y comerciantes, aventureros, criminales, y, también, las producidas por integrantes de las minorías, los migrantes, y otros. En el caso de las autobiografías de mujeres, el hecho de que ellas comenzaran a escribir sus autobiografías²², señala Sidonie Smith, “al tiempo que emergía el género” (1991: 95) hace que el olvido crítico resulte por demás llamativo.

La crítica feminista hizo foco en este problema y, en 1980, apareció *Women’s Autobiography: Essays in Criticism*, editado por Estelle C. Jelinek. En este volumen, Mary Mason escribió:

Nowhere in women’s autobiographies do we find the patterns established by the two prototypical male autobiographers, Augustine and Rousseau; and conversely male writers never take up the archetypal models of Julian, Margery Kemp, Margaret Cavendish, and Anne Bradstreet. (Smith y Watson, 1998: 321)

²² Smith pone como ejemplos las autobiografías de Santa Teresa de Ávila; Madame Guyon; *The Book of Margery Kempe*; las *Revelations*, de dame Julian de Norwich; *A True Relation*, de la duquesa de Newcastle; y la *Vida*, de Anne Bradstreet. Por su parte, en *The Female Autograph*, Domna Stanton se remonta a Laetitia Pilkington, Teresia Constantia Phillips y Frances Anne Vane, cuyos textos autobiográficos fueron desestimados por la crítica; y en el ámbito hispánico rescata los de Doña Leonor López de Córdoba.

Conviene considerar que los primeros estudios feministas sobre autobiografía femenina no escaparon a la tendencia de presentar un modelo de “mujeres” como un colectivo indiferenciado, como una categoría que englobaba una suerte de hermandad apromblemática. Sin embargo, estos primeros textos feministas sobre la autobiografía plantearon cuestiones como el estilo fragmentario de muchos textos autobiográficos escritos por mujeres, así como el énfasis en el mundo privado y el carácter dialógico de los mismos.

En 1984, se publica otro de los primeros textos feministas que abordaron la autobiografía de mujeres, *The Female Autograph*, editado por Domna C. Stanton, en el que esta acuña el término “*autogynography*” (1987: 5). En oposición a los primeros textos críticos, de carácter esencialista, influenciada por las ideas de Lacan y las feministas francesas, Stanton concluye que la “*autogynography*” (autoginografía), como consecuencia del diferente estatus otorgado a las mujeres en el mundo simbólico, “*dramatized the fundamental alterity and nonpresence of the subject, even as it asserts itself discursively and strives toward an always impossible self-possession. This gendered narrative involved a different plotting and configuration of the split subject...*” (1987: 15).

En la década de los ochenta, del siglo XX, nuevos estudios sobre la autobiografía de mujeres se ocuparon de cuestiones referidas a la textualidad y al contexto histórico de estas producciones, y destacaron que a la par que la tradición androcéntrica excluía a la mayoría de las mujeres de la esfera pública, creaba un estereotipo asociado a lo femenino que muchas autobiógrafas intentaron contestar a través de sus escritos. En *Poetics of Women's Autobiography* (1987), Sidonie Smith se interesa especialmente en la tensión que percibe en la narrativa de las mujeres entre el deseo de expresión autoral y su preocupación por evitar una excesiva auto-exposición (Smith y Watson, 1998: 12).

También en la década de los ochenta, feminismos conectados con los estudios posmodernistas y poscoloniales ocupados en estudiar, además de las cuestiones de género, las categorías de raza y clase social, abordaron las autobiografías de sujetos marginalizados, silenciados y las de pueblos colonizados, oponiendo a la tradición de la alta cultura y a los textos autobiográficos canónicos formas como el testimonio y las memorias, y expandieron el concepto de autobiografía al incluir expresiones cinematográficas, pictóricas, poemas autobiográficos, testimonios orales, etcétera.

En 1988, Susan Friedman puso el acento en la relacionalidad, al señalar que “[a woman] autobiographical self often does not oppose herself to all others, does not feel herself to exist outside of others, and still less against others, but very much with others in an interdependent existence that asserts its rhythms everywhere in the community” (Smith y Watson, 1998: 79). Friedman se basa en los aportes de la psicóloga norteamericana Nancy Chodorow, para quien “growing girls come to define themselves as continuous with the others; their experience of self contains more flexible or permeable ego boundaries” (Smith y Watson, 1998: 77). Si bien se ha mencionado que estos planteos acerca de la diferencia entre la autobiografía de hombres y de mujeres pueden dar como resultado posiciones rígidas o esencialistas, el concepto de relacionabilidad ha sido redefinido a mediados de los noventa de tal manera que Nancy K. Miller y Paul Eakin la definen como una característica propia tanto de la autobiografía de hombres como de la de mujeres.

Por otra parte, desde Francia, se suman los aportes de Hélène Cixous, cuyo proyecto ideológico da “la bienvenida a un lenguaje femenino que derribe [los] esquemas binarios machistas en los que logocentrismo y falocentrismo se alían en su lucha por oprimir y silenciar a las mujeres”²³ (Moi, 1999: 115); y los de Julia Kristeva y de Luce Irigaray, teóricas que parten del psicoanálisis lacaniano. Estas teóricas abrieron nuevos cauces a los estudios de las autobiografías escritas por mujeres al plantear sus relaciones con el lenguaje y la constitución de sí mismas como sujetos. La teoría autobiográfica feminista se nutrió tanto del “*parler femme*” de Irigaray, que propone un lenguaje específico de la mujer²⁴, como de la visión antagónica de Julia Kristeva, que rechaza la existencia de “un modo de escribir femenino” (Moi, 1999: 171), pero que elabora una teoría acerca de la marginalidad, en la que la feminidad se define como “aquello que margina el orden simbólico machista” (para ella escritores como Joyce, Céline, Artaud, Mallarmé y Lautréamont, entran en esta clasificación) (Moi, 1999: 173).

Finalmente, los estudios realizados a partir de los años noventa sobre la autobiografía escrita por mujeres alcanzan nuevo impulso tomando como base: los estudios culturales y su revalorización de textos considerados hasta el momento

²³ Cixous toma a Derrida, quien señaló que la corriente principal del pensamiento occidental se basa en la supremacía del *logos*, la palabra como presencia metafísica. Por su parte, la palabra *falocentrismo* se refiere a un sistema que instala el falo como símbolo de poder. Derrida conectó ambas categorías en el término *falocentrismo*.

²⁴ Estos aportes no están exentos de crítica desde el feminismo. Se ha criticado a Irigaray por no considerar “la especificidad histórica y económica del poder machista”, lo que “junto con sus contradicciones ideológicas y materiales, le obliga a elaborar precisamente el tipo de definición metafísica de la mujer que pretende evitar” (Moi, 1999: 156).

menores (como las cartas, los diarios personales o las narrativas autobiográficas de sujetos marginales); los estudios poscoloniales y los estudios *queer*, que, al poner el foco en la identidad autobiográfica, dan una vuelta de tuerca a cómo han sido leídos este tipo de textos .

Capítulo 2

La autobiografía como antídoto frente a los futuros biógrafos

Una de las posibles explicaciones de lo que motiva a los escritores a escribir sus autobiografías permite relacionar estos escritos con un género vecino, la biografía.

Los teóricos de la biografía establecen sus relaciones con la historia, la comparan con un trabajo detectivesco, o asocian la autopsia como metáfora para la biografía, entendida así como el examen de un cuerpo muerto al que hay que arrancarle sus secretos. Conscientes de lo “ghoulish” (macabro) de este último procedimiento, escritores como Henry James previeron que sus futuras biografías añadirían “a new terror to death” (Lee, 2009: 2). Esta convicción es compartida por otros escritores que entendieron que no alcanzaba con lanzar maldiciones a los biógrafos, como si fueran ladrones de tumbas,²⁵ para impedir que estos removieran sus huesos, y sacaran a la luz sus secretos mejor guardados, o lo que es peor: los interpretaran, aun a riesgo de delinear versiones de su vida que el escritor, ya muerto, no podría refutar. Lo cierto es que en la dispareja lucha con sus futuros biógrafos, los escritores se valieron de distintas estrategias: Thomas Hardy, por ejemplo, escribió su propia biografía pretendiendo que en realidad la había escrito su esposa, quien en efecto la terminó después de su muerte y la publicó asumiendo la autoría.²⁶

Antes de los aportes de Hyden White, quien señaló que la historia podía leerse como una expresión de la narrativa, estos escritores del siglo XIX inglés lo intuyeron o advirtieron en carne propia. Como género literario, la biografía estaría atravesada, siempre, por la subjetividad y el estilo del biógrafo, aun cuando este pretendiera lograr “objetividad”, categoría todavía defendible en el siglo XIX. Unida íntimamente con la noción de “representación”, la biografía pretende fijar la imagen del biografado para la posteridad, posibilidad que atemoriza a gran parte de los escritores más que las críticas que sus obras reciben mientras están vivos. Tal vez por eso, muchos de ellos intentan anticiparse a sus biógrafos escribiendo sus memorias, testimonios, recuerdos o autobiografías, es decir, recurren a lo que Amícola denomina “la noción de

²⁵ Acertada metáfora que retoma Hermione Lee en *Biography. A very short introduction*. Estados Unidos: Oxford University Press, 2009, p. 2.

²⁶ Otro ejemplo interesante es el de Gertrude Stein, que en 1933 escribió su propia biografía como si hubiera sido escrita por su pareja: *The Autobiography of Alice B. Toklas*.

‘autofiguración’ por parte del Yo que narra como un deseo de construcción pública de su imagen” (2007: 212).²⁷ En ese intento, muchas de las escritoras de los siglos XIX y XX, quizá limitadas por ataduras y mandatos ancestrales inherentes al género femenino, o por las pocas biografías dedicadas a las mujeres escritas hasta entonces, abordaron de forma parcial ciertas etapas de sus vidas. Es el caso, por ejemplo, de Virginia Woolf, a quien solo pueden atribuírsele los textos autobiográficos publicados en el volumen *Moments of being (Momentos de vida)*, que agrupa:

- “Reminiscences” (“Recuerdos”) (1908). Texto escrito en ocasión del nacimiento del primer hijo de su hermana, en el que evoca su niñez y adolescencia.
- “A Sketch of the Past” (“Apunte del pasado”) (1939). Texto que evoca el mismo período que el anterior, pero desde un punto de vista totalmente distinto, debido en parte al paso del tiempo y a que el destinatario es diferente, ya que lo comienza indicando: “Nessa said that if I did not start writing my memoirs I should soon be too old. I should be eighty five, and should have forgotten...” (Woolf, 1985b: 64).
- “22 Hyde Park Gate” (“Hyde Park Gate, 22”) (1921). Texto escrito para ser leído ante los amigos que conformaban el Memoir Club, y que se ha reconstruido a partir de dos manuscritos. En este texto recuerda cómo era la vida en la casa paterna, se refiere especialmente a su medio hermano George Duckworth y concluye dando cuenta de la relación abusiva que sostenía con las hermanas
- “Old Bloomsbury” (“Viejo Bloomsbury”) (1921-1922). Texto escrito para ser leído ante los amigos que conformaban el Memoir Club. Virginia Woolf evoca el traslado desde el 22 de Hyde Park Gate hacia la nueva casa en el barrio de Bloomsbury, la creación del grupo de amigos conocido como Grupo de Bloomsbury y los cambios que la mudanza trajo aparejados.

²⁷ Por su parte, refiriéndose a la autobiografía, Sylvia Molloy la entiende como “una re-presentación, esto es, un volver a contar, ya que la vida a la que supuestamente se refiere es, de por sí, una suerte de construcción narrativa” (2001: 15-16). En el caso de la autobiografía de Victoria Ocampo, Cristina Viñuela ha afirmado que se alternan “instancias retóricas que van jalonando intereses como autoexplicación, autodescubrimiento, autoclarificación, autorrepresentación y autojustificación” (2004: 108).

- “Am I a snob” (“¿Soy una snob?”) (1936). Escrito también para el Memoir Club, leído el 1 de diciembre de 1936, podría entenderse como un texto confesional en el que, con cierta ironía, la autora confiesa el deseo de impresionar a otras personas y de relacionarse con aristócratas.

Cabe señalar que si consideramos en un sentido extenso los textos que se incluyen dentro del género autobiográfico, también habría que incorporar sus cinco volúmenes de diarios íntimos (seis si se incorporan los diarios de infancia y juventud) y sus seis volúmenes de cartas personales.

Por su parte, la argentina Victoria Ocampo desmiente la tendencia de las escritoras de su época –abordar parcialmente una etapa de su vida– al escribir su extensa y completa autobiografía como lo estaba haciendo, casi simultáneamente, Simone de Beauvoir.²⁸ La de Victoria Ocampo, escrita a partir de los años cincuenta, se publicó póstumamente en seis tomos, entre 1979 y 1984, y luego en tres tomos, que son los que utilizaremos en este trabajo:

- *Autobiografía I. El archipiélago. El imperio insular.* En este volumen, Victoria Ocampo se remonta a sus ancestros, recuerda su infancia hasta el año 1912.
- *Autobiografía II. La rama de Salzburgo. Viraje.* Aquí, Victoria Ocampo se refiere a la etapa que se inicia con su matrimonio y llega hasta la década de los treinta.
- *Autobiografía III. Figuras Simbólicas. Medida de Francia. Sur y cía.* Comienza con recuerdos de 1929 y finaliza poco después, ya que la autora entiende que luego del nacimiento de *Sur* “mi historia personal se confunde con la historia de la revista” (Ocampo, 2006: 204).

En el caso de Victoria Ocampo recurriremos, además de los textos mencionados, a sus *Testimonios* y a su correspondencia, ya que, como sostiene Cristina Viñuela, “solo a partir de esta visión de unidad, se está en condiciones de responder” (2004: 45) acerca de los motivos que la impulsaron a escribir. Asimismo, para analizar su relación con Virginia Woolf, –cuya correspondencia y otros escritos consideraremos cuando sea pertinente– esos textos brindan una información ineludible.

²⁸ Simone de Beauvoir escribe varias obras autobiográficas, entre ellas: *Memorias de una joven de buena familia* (también conocida como *Memorias de una joven formal*) (1958), *Final de cuentas* (1972), *La vejez* (1970) y *La ceremonia del adiós* (1981), donde evoca la figura de su compañero Jean Paul Sartre.

2. 1. Virginia Woolf, Victoria Ocampo. Cómo inscribirse en una tradición autobiográfica

El género autobiográfico²⁹ nace como una necesidad autorreflexiva del escritor y tiene una variación diacrónica tanto como una funcionalidad específica conforme la cultura, el destinatario y el género sexual de quien escribe. Si bien se podría establecer una génesis de los escritos autobiográficos, que para la literatura occidental remite a la antigüedad greco-latina, no podemos prescindir del valor inicial de confesión, que nos lleva inmediatamente a San Agustín (354-430), donde la categoría confesión funciona para mostrar a un destinatario privilegiado, Dios, los errores o dificultades que debió atravesar quien las escribe hasta encontrar, a través de distintas experiencias, el verdadero camino o destino final que perseguía. Esta religiosidad de la confesión, homologada con el ritual del confesionario, donde lo oculto sale a la luz, no intenta sino alcanzar la conversión y no es ajena a buscar cierta ejemplariedad, lo que permitiría que las tomen como modelo los lectores que atraviesan situaciones “erróneas” o alejadas del “deber ser cristiano”. Como indica Paul Ricoeur, San Agustín puede considerarse el iniciador de la tradición de “la mirada interior”, ya que “inventó la interioridad sobre el fondo de la experiencia cristiana de la conversión” (2010: 129) En esa línea se inscribe *Vida*, texto autobiográfico que Santa Teresa de Ávila escribió a pedido de sus confesores y que fue publicado tras su muerte en 1588.

Siempre dentro del mundo occidental, otro hito de importancia son *Les Confessions*, de Jean Jacques Rousseau (1712-1778), publicadas póstumamente en 1782, que no pierden el sentido religioso y ejemplificador, pero que, además, tratan de fisurar los límites entre la esfera pública y el mundo privado, y buscan incidir sobre la opinión pública y captar la benevolencia del lector, ya que su autor se presenta como un intelectual que sufre el embate de sus contemporáneos (entre ellos Diderot y Voltaire). En este caso debemos destacar también la necesidad de construir una subjetividad

²⁹ Como vimos en el capítulo primero del presente trabajo, la autobiografía como género ha sido cuestionada por Paul De Man en “Autobiography as Defacement” (1979) –un análisis crítico del libro de Philippe Lejeune *Le pacte autobiographique* (1976)–, donde afirma que la autobiografía no es un género. En *Memorias para Paul de Man*, Jacques Derrida retoma esta cuestión y subraya que para De Man, la autobiografía no revela autoconocimiento –“no garantiza ninguna identificación con el *self*”– y agrega: respecto de “la función performativa: en cuanto a la congregación del Ser y la memoria totalizadora son imposibles, reconocemos la fatalidad de esta dislocación tropológica” (Derrida, 2008: 36). Por su parte, en su extensa investigación, Sidonie Smith y Julia Watson afirman: “that ‘autobiography’ is an umbrella concept rather than a single genre, and that identifying the diversity of autobiographical acts, both at this contemporary moment and historically, is essential to a nuanced reading of texts” (2010: 218).

romántica, basada, fundamentalmente, en la exploración de los sentimientos y del sistema de creencias, hábitos y costumbres de quien se somete al arbitrio de sus semejantes: “Quiero demostrar a mis semejantes un hombre con toda la verdad de la naturaleza, y este hombre será yo” (Rousseau, 1870: 3).

Rousseau no solo aporta la exploración de un yo íntimo, sino que muestra la manera de trabajar de un intelectual romántico. Se considera que él inaugura la autobiografía moderna³⁰. Por vía del romanticismo francés, los argentinos entran en contacto con el género, que también se expande por Alemania, Inglaterra, Italia y España.

Esto no significa que los neoclásicos e iluministas, incluso los argentinos, hayan omitido el relato de sus vidas, tal es el caso de Manuel Belgrano; pero lo hicieron sin interrogar la figura pública, que se mantenía sólida a lo largo de la escritura. De Belgrano sabemos hechos, ocupaciones, tareas, pero nada que escape a la racionalidad de su época y a su función en la sociedad. Por eso reiteramos que el romanticismo y la figura del hombre romántico fueron acicates para escritores como Domingo Faustino Sarmiento³¹, quien escribió dos tipos de literatura autobiográfica: a) una más confesional y próxima a la tradición rousseauiana, que podríamos rastrear en sus libros de viajes (*Viajes por Europa, África y América, 1845-1847*), donde no existe una gratuidad absoluta en las observaciones y los desplazamientos de un viajero pobre, que entra en contacto con *lo otro*, el mundo europeo, africano y americano, sino que se filtra el estadista que mira lo que le interesa traer a su país de origen; por otra parte, existen momentos de su prosa en los que se permite la libertad de sentirse un Robinson Crusoe o de exponer sus miedos, nostalgias y emociones más íntimas, y b) un trabajo más racional y con finalidad más explícita (tal el caso de *Recuerdos de provincia*, 1850), donde la exploración de sus antecesores, único capital simbólico que detenta, tiene como finalidad posicionarlo frente a sus contemporáneos como un posible primer mandatario, preanunciado en el “Primer ciudadano”, título que le es conferido por ser el mejor alumno de su clase.

³⁰ Moderna en el sentido que le da Philippe Lejeune “il annonce une triple révolution, psychologique (un nouveau modèle de la personnalité et un nouveau type de communication entre les hommes), politique (valeur exemplaire du vécu de l’homme indépendamment de sa position sociale) et littéraire (il faut inventer pour l’autobiographie un nouveau langage)” (2005:14); también en el sentido que señala Leonor Arfuch “es en el siglo XVIII –y según cierto consenso, a partir de *Las confesiones* de Rousseau– cuando comienza a delinearse nítidamente la especificidad de los géneros literarios autobiográficos, en la tensión entre la indagación del mundo privado, a la luz de la incipiente conciencia histórica moderna–vívida como inquietud de la temporalidad–, y su relación con el nuevo espacio de lo social” (Arfuch, 2010 :33).

³¹ No olvidar las cartas y textos autobiográficos de Mariquita Sánchez de Thompson, Eduarda Mansilla, Lucio V. López y Lucio V. Mansilla.

En la Argentina, la literatura autobiográfica no ha encontrado un solo canal de escritura o una única intencionalidad. En su libro *La literatura autobiográfica argentina* (1966), trabajo pionero sobre el género en nuestro país, Adolfo Prieto destaca la predilección e inclinación de nuestros autores por la escritura autobiográfica. Respecto de las autoras que nos ocupan, la argentina Victoria Ocampo y la inglesa Virginia Woolf, debemos contextualizar la obra de la primera de ellas en una tradición que de manera explícita la conecta con Sarmiento. A diferencia de este, sin embargo, toma de Rousseau la necesidad de mostrar aspectos íntimos, de revelar lo oculto y de iluminar lo oscuro; nuestra autora escribe desde la posición de una mujer que ha debido silenciar, frente a la opinión pública, la parte sensible o afectiva de su vida privada. La conexión con Sarmiento, a su vez, surge de los modos de organizar los materiales de la autobiografía, que parte, en el primer tomo, *El Archipiélago* (1979), de los integrantes de su árbol genealógico. Se trata de sus ancestros que, como en el caso de Sarmiento, se vinculan con los orígenes de la patria. Cada uno se postula a sí mismo como una sinécdoque del país. Pero mientras Sarmiento desliza sus objetivos escriturales hacia la construcción del estadista que aspira a ser, Victoria Ocampo orienta su propia construcción a la necesidad de perfilarse como una mujer que ha podido escapar de las determinaciones de una clase social de las que es beneficiaria y víctima en forma simultánea. Cabe señalar que, con su autobiografía, Victoria Ocampo se incluye en una tradición que en la Argentina era eminentemente masculina, cuestión que se refleja también en los primeros textos críticos sobre el tema³². Así, en el citado libro de Prieto, no se analizan los textos de ninguna autora mujer, y habrá que esperar hasta los trabajos que publican –por orden de edición– Nora Catelli (1991, 2005), Sylvia Molloy (1994, 1996), y José Amícola (2007), para que aparezcan los análisis de los escritos autobiográficos de Victoria Ocampo, Norah Lange y Alejandra Pizarnik.

Que Victoria Ocampo se sintiera identificada con Sarmiento merece destacarse por cuanto el sanjuanino, a mediados de la década de los sesenta, del siglo XIX, “tiene ya en la mira el modelo de la *escritora profesional*” (Batticuore, 2005: 143). De hecho, Sarmiento indica, refiriéndose a Eduarda Mansilla, precursora entre las escritoras argentinas: “Eduarda ha pugnado 10 años por abrirse las puertas cerradas a la mujer para entrar como cualquier cronista o reportero en el cielo reservado a los escogidos

³² Si bien existían textos autobiográficos, escritos por mujeres argentinas, en la época en que Victoria Ocampo escribe y en la que se publican los suyos, eran pocas las ediciones o reediciones de estos. Cristina Viñuela señala que hasta 1940, solo se pueden rastrear una veintena de textos (Viñuela, 2004: 76).

(machos) hasta que al final ha obtenido un boleto de entrada a su riesgo y peligro, como le sucedió a Juana Manso, a quien hicieron morir a alfilerazos, porque estaba obesa y se ocupaba de la educación” (Sarmiento, 1954: 260).

Lamentablemente, la obra de Eduarda Mansilla, que seguramente hubiera interesado a Victoria Ocampo –pienso, por ejemplo, en sus *Recuerdos de viaje*–, no se volvió a publicar hasta bien entrada la década de los noventa, casi veinte años después de su muerte.

A diferencia de lo que sucedió en nuestro país, con sus escritos autobiográficos Virginia Woolf se inscribió en la larga tradición autobiográfica inglesa, de la que fue conocedora gracias a un gran acopio de lecturas que incluyó los textos de autoras mujeres citadas en sus ensayos, artículos periodísticos y en sus libros, especialmente en *Un Cuarto propio*³³ (*Room of one's own*), *El lector común* (*The common reader*) y *Tres Guineas* (*Three guineas*). En cuanto a los volúmenes que reúnen sus artículos periodísticos, una importante cantidad está dedicada a los textos autobiográficos de mujeres. Así, en el primer tomo, que agrupa escritos publicados entre 1904 y 1912, encontramos las siguientes reseñas: “A Belle of the Fifties” (1905), “The Letters of Jane Welsh Carlyle” (1905), “Fräulein Schmidt and Mr Anstruther” (1907), “Lady Fanshawe’s Memoirs” (1907), “The Sentimental Traveller” (1908), “The Memoirs of Sarah Bernhardt” (1908), “The Memoirs of Lady Dorothy Nevill” (1908), “The Diary of a Lady –in Waiting” (1908), “Letters of Christina Rossetti” (1908), “Blackstick Papers” (1908), “The Journal of Elizabeth Lady Holland” (1908), “Sheridan”(1909) y “Lady Hester Stanhope” (1910).³⁴

Al revalorizar la escritura autobiográfica femenina, Virginia Woolf también fue una pionera, ya que hubo que esperar hasta 1980 para que Estelle C. Jelinek publicara la primera antología de ensayos sobre la autobiografía escrita por mujeres: *Women's Autobiography*.

Respecto de la teoría y la crítica especializada en autobiografía, aunque es un hecho que en Inglaterra tuvo gran desarrollo en el siglo XVIII, Domna C. Stanton sostiene que, hasta la década de los ochenta, del siglo XX, los estudios autobiográficos olvidaron o desestimaron los textos pioneros de Laetitia Pilkington, Teresia Constantia Philips y Frances Anne Vane, y que lo mismo sucedió con los textos de mujeres escritoras del

³³ Además de aclarar que deplora que “nothing is known about women before the eighteenth century (Woolf, 2005e: 45), señala “she never writes her own life and scarcely keeps a diary; there are only a handful of her letters in existence” (ob. cit., 44).

³⁴ En el volumen también hay numerosas reseñas de biografías de mujeres.

siglo XVII. En esta línea, en la introducción a *Women, autobiography, theory* (1998), Sidonie Smith y Julia Watson subrayan que, aunque las mujeres llevaban escribiendo autobiografías desde hacía varios siglos, y publicándolas en ingentes cantidades en el siglo XX, “the criticism of women’s autobiography as a genre is barely two decades old” (1998: 4). No es nuestra intención relevar los abordajes críticos que se desarrollaron desde entonces, pero sí enfatizar que mucho antes Virginia Woolf se ocupó de rescatar del olvido algunos de esos textos. Y, priorizando el género, escribió en una de sus cartas: “In fact I sometimes think only autobiography is literature –novels are what we peel off, and come at last to the core, which is only you or me” (Woolf, 1982a: 142).

Además, en no pocas ocasiones instó a sus amigos y conocidos a escribir sus propias autobiografías. Victoria Ocampo fue una de ellos, la escritora inglesa no solo la entusiasmó con la idea, sino que le escribió en 1934: “I hope you will go on [...] to Victoria Okampo. Very few women yet have written truthful autobiographies. It’s my favourite form of reading (I mean when I’m incapable of Shakespeare, and one often is)” (1982a: 356).

En cuanto a las dos autoras que nos ocupan, creemos que una razón autobiográfica vincula a Victoria Ocampo con Virginia Woolf: el roce entre dos universos diferentes, dos lenguas –el castellano y el inglés–, dos culturas y aun dos clases sociales diferenciadas. Además, no deja de hacerse presente la situación de una cultura periférica en contacto con una cultura central, si bien Virginia Woolf se desenvolvía en ella como un cuerpo extraño al mundo académico. Que Victoria Ocampo tomara a Virginia Woolf como modelo es relevante, ya que, siendo escritoras mujeres, puede aplicárseles el concepto de “anxiety of authorship”, desarrollado por Gilbert y Gubar, quienes establecieron, además, que la búsqueda de un modelo femenino permite a las autoras superar la ansiedad de autoría al probarles que rebelarse contra la autoridad literaria patriarcal es posible (2007: 453).³⁵

³⁵ En *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, publicado en 1979 y desde entonces libro de referencia, las autoras reelaboran el concepto de “ansiedad de influencia” de Harold Bloom y señalan que, si para los autores masculinos es aplicable, en el caso de las mujeres “‘the anxiety of influence’ [...] is felt by a female poet as an even more primary ‘anxiety of authorship’ –a radical fear that she cannot create, that because she can never become a ‘precursor’ the act of writing will isolate or destroy her” (Gilbert y Gubar, 2007: 451).

2. 2. Primera aproximación a cuestiones de linaje

Como señaló María Moreno, refiriéndose al feminismo de Simone de Beauvoir, a la autora de *El segundo sexo* “no se la puede juzgar hoy por su enfrentamiento a una posición (la del feminismo de la diferencia) que no existía cuando ella escribió su texto fundante” (Beauvoir, 1999: 9). Creemos que la misma consideración es válida tanto para los textos de índole feminista de Virginia Woolf, *Un cuarto propio* y *Tres Guineas*, como para los textos autobiográficos de Victoria Ocampo, que no pueden ser juzgados ni leídos hoy dejando de lado que se inscribían en un terreno nuevo para las mujeres e inédito para ellas en la Argentina: el de la edición. Además, fueron escritos con la pretensión de ser incluidos en el campo literario e intelectual de la época.

Algunos críticos han interpretado que Victoria Ocampo apuntó a lograr esta inclusión utilizando y sirviéndose de las mismas estrategias que los varones de la época, o citando autores masculinos del canon, característica que leyeron como evidencia de su dependencia cultural.³⁶ Esa es la opinión de Silvia Molloy, quien subraya la alineación de Victoria con el canon masculino. Para esta autora, si bien en sus textos Ocampo “se refiere con frecuencia a mujeres [...] nunca cita a esas mujeres, excepto en aquellos textos que les dedica específicamente” (1994: 26).

Para ejemplificar su afirmación, Molloy recurre al vínculo entre la escritora argentina y la inglesa: “En otras palabras, aunque simpatiza con los textos femeninos – piénsese en el admirable entretejido de las voces de Woolf y Ocampo en ‘Virginia Woolf en mi recuerdo’ – Ocampo no incorpora a estas escritoras dentro del sistema más amplio de citas al que recurre como fuente de expresión”. Finalmente, Molloy concluye: “está el hecho, no menos evidente, de que Ocampo suele hablar, si no *con* voz de hombre, sí *a través* de voces masculinas” (1994: 26).

En un principio, Molloy indica que la escritura autobiográfica de Victoria Ocampo es “mímesis del *relato maestro*” (pretende emular el “patrón masculino”), pero luego admite que utiliza un “ingenioso recurso”: “Careciendo de voz propia y de un sistema femenino de representación, imposta y altera voces de un canon de autores masculinos; por el mero hecho de enunciarlas con un ‘yo’ femenino...” (1994: 14, 27). De alguna

³⁶ Silvia Molloy también dice, refiriéndose a esta “dependencia cultural”, que “Los textos hacia los cuales se torna en busca de expresión pertenecen en su mayoría a un canon escrito y refinado por hombres, así como son hombres casi todos los autores con quienes mantiene amistad o a quienes adopta como mentores” (1994: 25).

manera, Molloy revisa su planteo en otro trabajo al señalar: “que Ocampo viva y escriba a través de libros y autores se ha interpretado rutinariamente como deseo de identificación con los modelos masculinos ofrecidos por una sociedad patriarcal”, juicio que considera en parte “acertado” y en parte “reductor” (2001: 89).

Por nuestra parte, estimamos que Ocampo no sigue un “patrón masculino”, ya que es justamente cuando “imposta y altera voces” de un canon masculino, cuando logra subvertir el relato maestro transformándolo en algo diferente³⁷. Como sostiene Sidonie Smith, “la alteración del orden del texto autobiográfico masculino por el femenino es paralela a la alteración de la tradición literaria masculina por el texto de la mujer. La mujer está inmersa en su subjetividad propia, a pesar de la eficiencia con que la cultura patriarcal ha intentado suprimirla” (1991: 94). Además, creemos que Ocampo posee una voz propia y un sistema de representación asociado a lo femenino gracias a su lectura e incorporación de textos fundamentales de Virginia Woolf, que, una y otra vez, hace suyos, aun sin citarlos expresamente. Y al convertir a la escritora inglesa en una suerte de predecesora, logra lo que Smith describe como la capacidad de “desmitificar, para ella misma y para su lector o lectora, las poderosas voces de todos esos padres autobiográficos que han transmitido el género y su tradición” (1991:103).

Una de las ideas principales de Molloy es que Victoria Ocampo “como lectora y autobiógrafa que busca autodefinirse a través de su lectura, solo puede insertarse dentro de un linaje de textos masculinos” (Molloy, 1994: 27)³⁸. Si bien podemos convalidar la primera parte de la proposición, es decir que Victoria Ocampo “busca definirse a través de su lectura”, creemos que habría que reconsiderar la segunda parte, la cuestión del “linaje”, teniendo en cuenta que en varios textos, especialmente en *Virginia Woolf en su diario* y en “Virginia Woolf, Orlando y Cía”, la escritora argentina demuestra ser una

³⁷ Cristina Viñuela se refiere a esta característica al comentar *La escritura de Victoria Ocampo. Memorias, seducción. Collage*, de María Cristina Arambel-Guiñazú, quien desde un enfoque feminista analiza los textos de Victoria Ocampo, en los que encuentra “la necesidad del yo de leerse en textos ajenos y de adulterarlos para hacerlos suyos” (Viñuela, 2004: 41). Por su parte, Francine Masiello destaca que Ocampo utiliza “la cita, y la reinterpretación de los textos canónicos de la historia literaria como forma de invertir los modelos de consumismo femenino [...] y de devolver a la mujer literata una imagen de activa *productora* de cultura” (1997: 210).

³⁸ Sin embargo, en una carta que le dirige a Virginia Woolf, en 1934, luego de su primer encuentro, publicada en la primera serie de sus *Testimonios*, Victoria Ocampo, atenta lectora de *Un cuarto propio* escribe: “Mi única ambición es llegar a escribir un día, más o menos bien, más o menos mal, pero como una mujer. Si a imagen de Aladino poseyese una lámpara maravillosa, y por su mediación me fuera dado el escribir en el estilo de un Shakespeare, de un Dante, de un Goethe, de un Cervantes, de un Dostoiéwsky, realmente no aprovecharía la ganga. Pues entiendo que una mujer no puede aliviarse de sus sentimientos y pensamientos en un estilo masculino, del mismo modo que no puede hablar con voz de hombre” (1981: 9-10). Desarrollaremos este tema en el capítulo seis.

lectora atenta y sagaz, no solo del diario de la escritora inglesa, sino de sus novelas y ensayos, a los que se refiere en profundidad, lo que redundó luego en sus propios escritos. Como veremos a lo largo de este trabajo, habiendo internalizado muchas de las ideas de Virginia Woolf, Victoria Ocampo prefirió no citarla, sino compartir esas ideas asumiéndolas como propias. En parte pudo hacerlo porque, incluso antes de que salieran a luz los numerosos trabajos académicos, críticos y biográficos que la tienen como protagonista, supo leer con acierto interpretativo a la escritora inglesa. Así pues, y solo para citar algunos ejemplos, deduce que *Al Faro (To the lighthouse)* y *Las Olas (The waves)*, son novelas “violentamente autobiográficas” (Ocampo, 1982: 21); también intuye que *Noche y día (Night and day)* está dedicada a Vanessa Bell, la hermana de Virginia, porque existía un “maravilloso lazo” (Ocampo, 1982: 28) entre ellas; y explica que *Un cuarto propio y Tres Guineas* “son la historia verídica de la lucha victoriana entre las víctimas del sistema patriarcal y los patriarcas, entre las hijas y los padres y hermanos” (Ocampo, 1982: 32-33).

Respecto de estas últimas obras, Victoria señala, como algunas críticas feministas actuales, que “esos dos ensayos ocupan un lugar preponderante” (Ocampo, 1982: 52) en la obra de Virginia Woolf.³⁹ Y además de referirse a los dos tomos de ensayos publicados en inglés en 1925 y 1932, bajo el título *The common reader*, a la introducción de *Life as we have know it* y a la novela *The Years (Los años)*, indica que ha leído “*Kew Gardens*”, “*Mr. Bennet and Mrs. Brown, Letter to a young poet, Walter Sickard*”, y “*Flush*” (Ocampo, 1984: 53).

Habría que considerar, además, que Victoria se inscribe en el linaje femenino a través de la identificación expresa con experiencias vividas por Virginia Woolf. Así pues, refiriéndose a la costumbre victoriana que obligaba a las jóvenes a salir con chaperona, dice: “He pasado, como la mayoría de mis contemporáneas, por esta experiencia. Siempre me pareció grotesca” (Ocampo, 1982: 30). Por otra parte, aludiendo al padre de Virginia, un victoriano “capaz de coartar la vocación de su hija” se condeue: “Ah, cómo sentimos que sobre ese punto candente, para nosotras, que hemos nacido en las postrimerías de la era victoriana, pero que la hemos padecido, el

³⁹ Escribe Victoria: “La mayoría de los hombres, inclusive los intelectuales que pretenden comprenderlo todo, encuentran que *A Room One's Own* o *Three Guineas* no se comparan con los demás libros de la misma autora [...] Pienso exactamente lo contrario” (Ocampo, 1982: 51-52). Por su parte, Naomi Black en *Virginia Woolf as Feminist*, insiste en que *Tres Guineas* es uno de los focos centrales de su obra, porque “is the piece of publishing writing where Woolf demonstrated, deliberately, that her feminist analysis applied to war as well as, more importantly, to all varieties of hierarchy” (2004: 2).

Diario no sea más explícito y que Leonard Woolf lo haya expurgado, suponemos, tan severamente” (Ocampo, 1982: 27).

Ocampo advierte la censura del marido de Virginia y la lamenta. Como testigo de sus “confidencias” (1984: 27), sabe de las “dificultades” y los “desgarramientos” que tuvo que atravesar para convertirse en escritora. Y sabe que los ha trasladado a sus textos: “ella ha llegado a hacer pasar todo su yo a su estilo, de tal modo que hablando de cualquier cosa habla de sí misma, ella, que nunca habla de sí misma” (Ocampo, 1984: 43),

En su análisis de la autobiografía de Victoria Ocampo, José Amícola adhiere a la postura de Sylvia Molloy y es incluso más radical cuando escribe: “como muy bien percibe Molloy, [Ocampo] es tremendamente injusta con las escritoras, pues, salvo excepciones, no aparecen en sus obras fragmentos concretos tomados de textos escritos por mujeres, como podría esperarse” (Amícola, 2007: 213). Y en una nota, agrega, también retomando a Molloy, la diferencia que esta “marca para el idioma inglés entre lo que significan los verbos ‘to cite’ (hacer comparecer a un autor, mencionando su nombre) y ‘to quote’ (citar un pasaje de un autor)” y concluye: “En el caso de Victoria Ocampo, diríamos que la autora no solo cita pocos pasajes tomados de escritoras (en el sentido ‘to quote’), sino que, además, prefiere hacer comparecer, para reforzar el principio de autoridad, a plumas masculinas (en el sentido de ‘to cite’) (Amícola, 2007: 266).

Basada en el estudio comparado de sus textos, nuestra propuesta de análisis plantea otras opciones. Utilizaremos la categoría “canibalización”⁴⁰ propuesta por Molloy, para analizar cómo Victoria Ocampo, atentísima lectora de Virginia Woolf, ha canibalizado textos que metaboliza como propios al punto de apropiarse de muchas de sus ideas, como sucede en “El despuntar de una vida”, “La mujer: derechos y responsabilidades” y “La mujer y su expresión”. Testimonios que ejemplifican la tendencia de Ocampo a tomar *Un cuarto Propio* como intertexto, sin citarlo, pero asumiendo como propias las ideas expresadas por Woolf⁴¹.

⁴⁰Molloy se refiere a una escena de lectura, característica del siglo XIX, que tiene a Sarmiento como prototipo, y en la que se da una “canibalización del texto europeo, canibalización a través de la cual el yo lector, como buen sujeto liberal, se *cultiva*” (Molloy, 1994:14).

⁴¹ Victoria Ocampo compartía la misma línea de pensamiento de Woolf, y si bien incluso anticipa, en “La mujer: derechos y responsabilidades” (1936) ideas centrales que Woolf expresará en *Tres Guineas* (1938) es necesario considerar la posible influencia de la inglesa en este punto. Por una parte, en su diario

“La mujer y su expresión” fue una conferencia radiofónica que Victoria Ocampo dirigió al público de España y de la Argentina en 1936. Ese mismo año, Sur publicó la primera edición de *Un cuarto propio*, texto en el que la voz narradora se dispone a hablar ante un auditorio (en su caso conformado por mujeres). El tema de la conferencia, en el caso de Ocampo, es “la necesidad de expresión en la mujer”. El tema del libro de Woolf es “to speak about women and fiction” (Woolf, 2005e: 3). Los paralelismos, lejos de ser forzados, se multiplican. En ambos casos, se insta a las mujeres a escribir, a dedicarse a las profesiones. También se analiza la relación entre hombres y mujeres. En el segundo capítulo de *Un cuarto propio* la narradora woolfiana se dirige a su auditorio: “Have you any notion of how many books are written about women in the course of one year? Have you any notion how many are written by men? Are you aware that you are, perhaps, the most discussed animal in the universe?” (Woolf, 2005e: 26). Ocampo retoma la cuestión al señalar que “hasta ahora la mujer ha hablado muy poco de sí misma, directamente. Los hombres han hablado enormemente de ella” (1984: 179).

También llama la atención la utilización de ciertos recursos formales, por parte de Ocampo, que en textos como *Virginia Woolf en su diario*, se sirve de los mismos procedimientos estilísticos que la escritora inglesa incorporó en *Un cuarto propio* y en *Tres Guineas*. (Específicamente me refiero al uso de citas al pie que emplea, como en los mencionados textos de Woolf, para aclarar, con información histórica o periodística, cuestiones o afirmaciones que enuncia en el cuerpo del texto). Por otra parte, como puede leerse en *Virginia Woolf en su diario*, en los artículos que le dedica, o en los que alude a ella, Victoria Ocampo comenta toda la obra de la escritora inglesa publicada hasta ese momento. La intertextualidad, así entendida, no se limita a subrayar una deuda, sino a establecer una relación particular, “un procedimiento natural y continuo de reescritura de textos” (Franco Carvalhal, 1996: 69).

Frente a la posición representada por Molloy, Amícola y Sarlo, quien titula uno de sus ensayos “Victoria Ocampo o el amor de la cita”, Cristina Viñuela presenta una alternativa:

de 1935, Woolf se refiere al libro y además, en junio le escribe a Victoria Ocampo admiradora de *Un cuarto propio*, y le cuenta: “I want to write a sequel to it, denouncing Fascism” (Woolf, 1982a: 405). En concordancia con esa idea, Ocampo sostiene que al trabajar por “la elevación del nivel espiritual y cultural de la mujer”, se “trabaja por la paz entre las naciones y dentro de las naciones” (1984: 165-166). Como señala Goldman, *Tres Guineas*: “focuses on the political and social institutions of patriarchy and connects the politics of the rising fascism in Europe with the politics of the personal and domestic sphere at home” (2006: 110). (En el capítulo seis retomamos este tema).

Sostener que la elaboración del yo de Victoria Ocampo es una construcción textual a partir de la incorporación de otros textos y otras voces, especialmente a partir del proceso de lectura, parece obrar una reducción o simplificación, al menos, cuestionable. Equivaldría tanto como afirmar que el discurso o expresión literaria de Victoria Ocampo se construye DESDE FUERA, es decir, a través de un proceso de inclusión de otros textos a la hora de escribir. En nuestra opinión, el procedimiento se caracteriza exactamente en sentido inverso: lo que tiene lugar es el ALUMBRAMIENTO [...] de algo interior ya existente que, al entrar en relación con otras voces en la dinámica de la lectura, germina, florece y se expresa a través de un discurso que da testimonio de la experiencias íntimas del LABORATORIO [...] de la propia alma. (2004: 45-6)

Un análisis comparativo de los textos de Woolf y de Ocampo abre otras posibilidades. Creemos que la frase, atribuida a Picasso, “yo no busco, encuentro” puede servir para explicar cómo la afinidad con el pensamiento de Virginia Woolf (expresado en sus obras) le permitió a Victoria Ocampo encontrar, a través de la elaboración de la lectura, una identificación y proyección que resultaron claves a la hora de configurar su escritura y muchos de los temas que más le conciernen. La insistencia de Victoria Ocampo en publicar la obra de Virginia Woolf y su encendida admiración por ella nos han dado como pista que, aun sin citarla expresamente, desarrolla ideas que ha tomado de sus textos.

En principio, recordemos que, según expresó la misma Victoria, comenzó a escribir su autobiografía por consejo de Virginia Woolf (Ocampo, 1982: 20). Pasemos a considerar, también, una serie de hechos textuales que se dan en sugestiva sincronía. En 1954, apenas un año después de la publicación en inglés de los extractos de diarios de Virginia Woolf titulados *Writer's diary*, Victoria consiguió que Leonard Woolf la autorizara a publicar el volumen en castellano. En 1972 se editó, en inglés, la biografía de la escritora escrita por su sobrino Quentin Bell. Y en 1976, también en inglés, se publicaron los textos autobiográficos de Virginia agrupados bajo el título *Moments of being*. Conociendo la rendida admiración de Victoria Ocampo y la relación que como editora argentina la unía a la obra de Virginia Woolf y a su albacea, Leonard Woolf, lo mismo que a su íntima amiga y también escritora traducida y publicada por Sur, Vita Sakville-West, se entiende que haya estado al tanto de la publicación de *Moments of being*, incluso que llegara a leerlo. Así lo da a entender en el último volumen de sus *Testimonios* cuando dice: “No sabemos aún qué nos reservan las páginas ‘diferidas’ de las *Antimemorias* [de Malraux] pero sabemos lo que contienen los escritos no publicados de Virginia” (Ocampo, 1977: 201).

Por otra parte, mientras que a comienzos de los setenta se despertaba la Virginia-manía,⁴² que tuvo que ver con la revalorización de su escritura, la curiosidad por su biografía y la proliferación de estudios feministas que la tenían por objeto, Victoria Ocampo escribía su autobiografía y continuaba publicando, desde hacía un par de décadas, sus *Testimonios*. Justamente en el primer tomo de su autobiografía, hay un párrafo, acerca de los recuerdos, que remite directamente a otro, escrito por Virginia y publicado en *Moments of being*.

Veamos primero el texto de Victoria:

¿Porqué tal recuerdo y no tal otro? Este es el gran enigma que no ha sido resuelto. Esa elección que se produce, involuntaria como el parpadear cuando se nos entra una nada de polvo en el ojo, ha de estar ligada a la marea baja o alta del inconsciente (¿o subconsciente?), a sus flujos y reflujos. Ha de significar, ha de traducir una naturaleza, una intolerancia para determinadas temperaturas o incitaciones exteriores. Ha de dibujar el carácter de un ser, pues evidentemente recordamos siempre lo que ha causado el mayor impacto o lo que queda asociado a una circunstancia que lleva una máscara. Nuestros amores de niños [...]⁴³ (Ocampo, 2005a: 61)

A continuación, el texto de Virginia Woolf publicado en inglés en 1976, donde hay varias páginas dedicadas a pensar los mecanismos de la memoria:

In certain favourable moods memories –what one has forgotten– come to the top. Now if this is so, is it not possible –I often wonder– that things we have felt with great intensity have an existence independent of our minds? [...] I see it –the past– as an avenue lying behind; a long ribbon of scenes, emotions. There at the end of the avenue still, are the garden and the nursery. (1985b: 67)

One only remembers what is exceptional. [...] Why have I forgotten so many things that must have been, one would have thought, more memorable than what I do remember? (1985b: 69).

Las coincidencias entre los textos autobiográficos de una y otra van más allá de la preocupación por establecer una jerarquía o una dinámica de los recuerdos, y remiten, por supuesto, a un autor que las dos admiraban: Marcel Proust.

⁴² En *Virginia Woolf Icon*, Brenda Silver argumenta que Virginia Woolf deviene un ícono cultural al renovarse el interés, en los años sesenta, por el Grupo de Bloomsbury; también a causa de la obra de teatro de Edward Albee *Who's Afraid of Virginia Woolf?* Además, en la década de los setenta, en el marco del posestructuralismo y el posmodernismo en los Estados Unidos, Virginia Woolf se convirtió en referencia principal para “the waging of a large number of cultural battles, not least among them those about feminism and its challenges to established authorities” (Silver, 1999: 117).

⁴³ El subrayado es propio.

También es importante destacar que estas escritoras tenían en común sentirse autodidactas⁴⁴ y que lamentaban no haber disfrutado del tipo de estudios reservados para los varones. Ambas creían que, a pesar de sus lecturas, ese saber se les escapaba de manera irrecuperable. Hay otras coincidencias significativas en las biografías de Virginia Woolf y de Victoria Ocampo en las que habría que reparar, siempre considerando las inevitables diferencias que implicaban, por una parte, nacer a uno y a otro lado del Atlántico y, por otra parte, que la Argentina no haya incursionado en la escritura de ficción. Y si bien las dos pertenecían a la alta burguesía y, en principio, solo se esperaba de ellas que alcanzaran un buen matrimonio, mientras que Virginia Woolf estaba relacionada con lo que se dio en llamar aristocracia intelectual de la clase media,⁴⁵ ya que, como veremos, su padre, abuelo y hermanos Stephen pertenecían a la elite de Cambridge, Victoria Ocampo formó parte de lo que en la Argentina se llama despectivamente “oligarquía vacuna”.⁴⁶

Ya mencionamos que algunos críticos han destacado el papel determinante que la lectura jugó en la vida de Victoria Ocampo, y que buscó legitimizarse en una cultura libresca citando voces masculinas. Así lo entiende Amícola, para quien la autora “no ha podido librarse completamente del peso arrollador del sistema masculino de representación” (2007: 253). Desde su punto de vista, que Victoria Ocampo aceptara el “predominio del pensamiento masculino sobre su personalidad” está demostrado por su tendencia a citar a escritores; “pues una de sus costumbres frente a los individuos ‘geniales’ que frecuentaba era repetir ante ellos de memoria frases de los libros que ellos mismos habían escrito”, por lo que esos escritores “terminarían por creerla, sin más, una ‘lectora hembra’, dispuesta a repetir como loro la palabra masculina”

⁴⁴ Ver “Malandanzas de una autodidacta” (Ocampo, 1957: 15-31). Por su parte, en sus escritos autobiográficos Virginia Woolf señaló cuánto valoraba que su hermano Thoby, al volver del colegio y luego de la universidad, compartiera sus lecturas con ella. Y además de referirse a la educación de las mujeres en *Un cuarto propio*, en *Tres Guineas* estableció diferencias de educación y de género. En la biografía de Mary Kingsley, ve una representante de todas “the daughters of educated men”, que durante generaciones sacrificaron su propia instrucción y contribuyeron a sostener la costosa escolarización de sus hermanos. Llama F. E. A. (fondo de educación para Arthur) al “voracious receptacle” que sostuvo durante generaciones los privilegios de la educación masculina en Oxford y Cambridge. Paralelamente, hijas y hermanas sufrían privaciones: “like petticoats with holes in them, cold legs of mutton [...] while the guard slams the door in their faces”. (2006c: 6- 8)

⁴⁵ En desacuerdo con esta clasificación propuesta por Leonard Woolf, Raymond Williams considera al grupo de Bloomsbury una formación especial dentro de “una fracción de la clase dominante” (1982: 74).

⁴⁶ Al referirse a la “formación de la niña aristocrática”, condición que compartían Delfina Bunge y Victoria Ocampo, Beatriz Sarlo menciona que la enseñanza de idiomas, especialmente el francés, las habilitaba, por ejemplo, a escribir versos en ese idioma (“acto que hubiera sido completamente impropio en castellano” y agrega, tipificando a las respectivas familias: “Pero a la familia Ocampo ni siquiera los versos franceses le hacen mucha gracia, ya que en este aspecto son mucho más conservadores que los Bunge, y ponen de manifiesto las diferencias entre la nobleza de toga y la nobleza de renta” (1998: 123).

(Amícola, 2007: 257-8). En esta investigación pretendemos analizar como utiliza ese mismo procedimiento en el caso de Virginia Woolf, a quien, por ejemplo, le escribe una carta en la que cita sin entrecomillar párrafos de *Un cuarto propio*. Pero suponemos que no lo hace para “repetir como loro”, sino porque ha interiorizado un discurso feminista que a partir de allí asumirá como suyo, y que tendrá como consecuencia que su autobiografía y sus *Testimonios* reflejen, una y otra vez, los desafíos planteados por Virginia Woolf en textos como el citado *Tres Guineas* y *El lector común*.

Capítulo 3

La autobiografía: una re-creación de sí mismas

3. 1. Acerca de los destinatarios de los escritos autobiográficos de Virginia Woolf y Victoria Ocampo y sus referencias familiares, históricas y culturales

Las críticas a la estructura patriarcal están presentes tanto en los textos autobiográficos de Virginia Woolf como en los de Victoria Ocampo, pero esto no impidió que ambas disfrutaran y recordaran con placer situaciones de sus infancias, se refirieran frecuentemente a sus estrechos lazos familiares, y valoraran como propicio el entorno en el que crecieron y las casas que habitaron. También compartieron cierto orgullo, a veces pasado por el tamiz de la crítica o de la ironía, por la situación y el carácter de sus respectivos ancestros, y el lugar preponderante de estos en el campo social, político o cultural de los países que los vieron nacer o en los que vivieron.

La diferencia de destinatario de sus textos autobiográficos debe considerarse antes de comenzar cualquier análisis, ya que, mientras los de Virginia Woolf no estaban destinados en principio a ser publicados, sino a ser leídos o compartidos con familia y amigos⁴⁷, Victoria Ocampo comenzó a escribirlos con la decisión de que fueran publicados después de su muerte. Esta puede ser una de las razones por las que, en discrepancia con los escritos de la Woolf, de quien solo quedaron manuscritos sin corrección definitiva, los de Ocampo ya se presentan estructurados en un formato acorde con la edición. De ahí que inicie el primer tomo de su autobiografía con un “Prefacio” que la entronca con el pasado colonial y en el que dice ser parte de las familias “que lucharon y se enardecieron por la emancipación de la Argentina”; familias que “tenían la sartén por el mango, justificadamente”; familias que, a su vez, estaban emparentadas o podrían estarlo en cualquier momento, y que mantenían viva la memoria de los tiempos pasados: “Iba yo a oír hablar de los ochenta años que precedieron a mi nacimiento, y en que los argentinos adoptaron ese nombre, como asuntos de familia” (Ocampo, 2005a: 21).

⁴⁷ El 8 de junio de 1940, en “Apunte del pasado”, Virginia se pregunta: “Shall I ever finish these notes – let alone make a book of them?” (Woolf, 1985b: 100).

Es de destacar que, si bien no establece ninguna posición crítica respecto del accionar de sus antepasados, tampoco se dispone ni a “vengarlos”, ni a “seguirlos”, porque asume que los tiempos han cambiado. De todas maneras, en el prefacio se propone como una continuadora que comparte con ellos el “amor tenaz” (Ocampo, 2005a: 23) por su país, y destaca que mientras que su bisabuelo fue el encargado de viajar en 1817 a Norteamérica para pedir un reconocimiento de la independencia de las Provincias del Río de la Plata: “yo también he tratado de negociar un reconocimiento”. Y agrega que mientras que aquel trajo de Norteamérica barcos y armas, su sueño fue: “traer otros veleros, otras armas, para otras conquistas. Y viviendo mi sueño traté de justificar mi vida. Casi diría de hacérmela perdonar” (Ocampo, 2005a: 24).

En ese sentido, creemos válida la afirmación de José Amícola: “Victoria Ocampo procede como lo han hecho ya antes, durante el siglo XIX, los prohombres de la Patria, quienes no veían ninguna diferencia entre sus propios destinos y los de la cosa pública.” (2007: 218)⁴⁸.

Al prefacio le sigue un capítulo titulado “Antecedentes”, que Victoria Ocampo divide en tres partes: “Los Ocampo”, “Los Aguirre” y “Mezcla”. “Los Ocampo” comienza con la historia de su tatarabuelo, Manuel José de Ocampo, quien llegó al Río de la Plata proveniente del Cuzco; su padre fue una de las autoridades de esa ciudad. La autora subraya que una “creencia” familiar hacía descender a la familia de un “conquistador y navegante español [...] paje de Isabel la Católica” (Ocampo, 2005a: 29).

No nos extenderemos en el análisis de esta genealogía, salvo para subrayar el énfasis que Victoria Ocampo pone en señalar que sus abuelos Ocampo tuvieron puestos políticos destacados, y que su “Tata Ocampo” (bisabuelo al que ella conoció nonagenario) fue amigo de Sarmiento y concuñado de Vicente Fidel López, “el hermano del Himno Nacional” (2005a: 30).

Coincidimos con José Amícola cuando escribe que Victoria Ocampo se “sentiría también identificada con Sarmiento, con quien su A⁴⁹ tiende un puente ‘genealógico’” (Amícola, 2007: 219). Pero proponemos alternativas a su afirmación que sostiene que el del sanjuanino oficia como un “nombre tutelar [que] la obliga a una imitación de la red

⁴⁸ Refiriéndose a esta comparación con su bisabuelo, Amícola deduce: “mediante esa comparación política, Victoria vuelve a su metáfora predilecta: su vida es como la Confederación de las Provincias del Río de la Plata que necesita el aval desde el exterior civilizado. Sin tapujos, Nación y su propia vida aparecen como equivalentes” (2007: 263). Para Cristina Iglesia, “el texto fluctúa desde la identificación (Yo soy la patria) hasta la adopción (Yo me hago cargo de la patria)” (1996: 32).

⁴⁹ ‘A’ es utilizado por Amícola con el significado de autobiografía.

masculina de expresión, que condice mal con la influencia más potente y más actualizada de Virginia Woolf” (Amícola, 2007: 219).

A lo largo de este trabajo pondremos énfasis, una y otra vez, en la influencia de la escritora inglesa, y si bien es cierto que Victoria Ocampo probablemente tiene en mente los textos autobiográficos de Sarmiento, su objetivo no es el de presentarse como prototipo y ejemplo para ejercer importantes cargos públicos, sino mostrar aspectos de su vida íntima que de ninguna manera pueden atribuírsele a los textos autobiográficos del llamado “padre del aula”. Porque aunque creemos que ambos, Sarmiento y Victoria Ocampo, tomaron por modelo la autobiografía de Rousseau, mientras que el primero no relató cuestiones referidas a la sexualidad –recordemos que el escritor francés incluso se refirió a un abuso sexual del que fue víctima– o a sus relaciones de pareja, nuestra escritora reveló muchos aspectos de su intimidad: desde los recuerdos de su menarca (Ocampo, 2005a: 116) hasta el descubrimiento de la sexualidad, sus relaciones extramatrimoniales, la posibilidad de abortar, de tener un hijo con su amante, o de suicidarse (Ocampo, 2005b: 58-60).

Por otra parte, no se ha remarcado lo suficiente que al mismo tiempo que Victoria Ocampo se identifica con sus ancestros, subrayando el linaje masculino y asociándolo a la acción que ella desempeñó en el campo político y cultural, también pone de relieve a las mujeres que la antecedieron. Así, resalta el linaje femenino de su familia al advertir que de ahí proviene el gusto artístico, incluso de *avant garde*. Cuenta que su abuela Adela, “refinada, culta y conscientemente seductora”, eligió “a cierto pintor impresionista para que le hiciese un retrato [...] Hecho insólito en aquellos años. Sin embargo, así fue. Y ahí está *tante Adèle* con un sombrerito de plumas rosadas inmortalizado por Renoir” (Ocampo, 2005a: 32).

Como veremos más adelante, lo mismo que Virginia Woolf, Victoria Ocampo se sintió orgullosa de las hermanas de su abuela “sumamente ‘afrancesadas’” (2005a: 32). También, como la escritora inglesa, relató historias de amor trágicas; en su caso, el crimen cometido por un hermano de su abuela, que asesinó a Felicitas Guerrero y que luego “se mató o lo mataron como a un perro rabioso” (Ocampo, 2005a: 35).

En ese sentido, Virginia Woolf tampoco se priva de contar las historias de los que Victoria llama “*skeletons in the cupboard*” (Ocampo, 2005a: 36), ya que se refiere a la

locura de su primo Jim Stephen, que estaba enamorado de su medio hermana Stella y que terminó sus días encerrado en un hospital.⁵⁰

Respondiendo a la indicación de Virginia Woolf acerca de rescatar del olvido las vidas de las personas corrientes y las de “los oscuros”⁵¹, en “Los Aguirre”, Victoria Ocampo reconoce con orgullo descender de “Agueda, una india guaraní, de las que conquistaron en esta tierra a los conquistadores” (2005a: 38).

Además de la consabida revisión de sus antepasados masculinos, también se refiere a Rita Dogan, irlandesa que “trajo a la familia, tal vez, una veta de locura muy saludable” (Ocampo, 2005a: 41); y agrega más adelante: “se me ocurre [...] que le debemos a Irlanda no poco del lado de la imaginación, de las genialidades, de la visión de un José Hernández, de un Prilidiano Pueyrredón, de una Silvina Ocampo...” (Ocampo, 2005a: 43).

De esta manera, atribuye a su genealogía femenina nada menos que la veta artística de la familia. Victoria también resalta en sus antepasadas la belleza y los dones atribuidos tradicionalmente al género femenino, pero siente mayor orgullo cuando a estas características se les suma el temple, la seguridad en sí mismas, la valentía o la posibilidad de tomar decisiones, incluso enfrentándose a sus familias⁵². Esta inscripción en el linaje femenino alcanza un punto relevante en su discurso de incorporación a la Academia Argentina de Letras, en 1977, donde si bien cita autores varones, las palmas se las llevan las mujeres, ya que fueron mujeres quienes de una u otra manera la impulsaron a escribir. Primero, reconoce que fue su tía abuela quien se “empeñó” en hacerla estudiar idiomas en su niñez y adolescencia: “pensando que por mi afición a la

⁵⁰ Jim Stephen había sido tutor del duque de Clarence, nieto de la reina Victoria. Durante su internación se enteró de la muerte del duque y dejó de comer. Tenía apenas treinta y tres años. A las tres semanas murió en el hospital de St. Andrews

⁵¹ Woolf creía que deberían escribirse las biografías de personajes corrientes u oscuros. Ver: “The Lives of the Obscure” (Woolf, 1994: 118). La insistencia en este tópico es muy marcada en Woolf, que reitera el tema en varios escritos. Así, en “Women and Fiction”, se pregunta acerca de la relación histórica –antes del siglo XVIII– de las mujeres con la escritura y asegura: “The answer lies [...] in the lives of the obscure –in those almost unlit corridors of history where the figures of generations of women are so dimly, so fitfully perceived. For very little is known about women” (Woolf, 1980c: 44).

⁵² Entre las mujeres citadas por su participación o compromiso político, incluye a Doña María Josefa [Lajarrota], que se suscribió “con una onza de oro pagadera ‘todos los meses mientras durara la expedición’” (se refiere a una expedición militar en tiempos de la Revolución de Mayo) (Ocampo, 2005a:38). Alude a Florentina Ituarte, hermana de su bisabuela Victoria, diciendo que era una “mujer de temple y segura de sí misma” (Ocampo, 2005a: 43), que pasados los ochenta años “prisionera voluntaria de un claustro vegetal. Escribió en jardines sus poemas” (Ocampo, 2005a: 43). Y, entre aquellas a las que admiró de chica, recuerda a Victoria Aguirre, coleccionista de objetos americanos, que no tenía miedo de vivir sola en un gran caserón (Ocampo, 2005a: 43-4). Más adelante, en el terreno de los afectos, se extenderá en la relación que tenía con sus tías abuelas, especialmente con Vitola, y destacará la campechanía criolla de su abuela Ramona (Ocampo, 2005a: 52).

lectura me darían la llave de secretos maravillosos. Puso en mis manos esas llaves” (Ocampo, 1977: 19).

En segundo lugar, admite su deuda con Virginia Woolf: “Ella me animó a escribir” (Ocampo, 1977: 19).

Luego recuerda a Gabriela Mistral, quien celebró “su verdad y su violencia vital” y reconoció a Victoria “tan criolla” como ella misma (Ocampo, 1977: 21).

Finalmente, Victoria Ocampo establece una línea directa con la “india guaraní, Águeda” con quien simpatiza, dice, “dados mis ‘prejuicios’ feministas”. En un ámbito, el de la Academia, hasta entonces de dominio masculino, instala, de una vez y para siempre, el linaje femenino:

Es para mí un desquite y un lujo poder invitar a esta recepción de la Academia a mi antepasada guaraní y sentarla entre la inglesa y la chilena [...] Esto no tiene que ver con la literatura, me dirán. No. Tiene que ver quizá con la justicia inmanente y quizá con la poesía. Así lo hubiese imaginado la fantasía de Virginia. Así lo hubiese entendido la pasión de Gabriela... (1977: 22)

A través de estas tres mujeres, Victoria Ocampo introduce tres cuestiones disruptivas para la institución que le abre sus puertas: con Agueda, los pueblos hoy llamados originarios; con Virginia Woolf, el feminismo; y con Gabriela Mistral, el americanismo y a una escritora de izquierda. Para Amy Kaminsky, “Ocampo was fully aware of the explosive potential of invoking an Indian woman in the Argentine Literary Academy, an institution carefully protective of its civilized nature and civilizing program. As the first woman named to the Academy, Ocampo opened the door not only to gender disruption, but to racial disorder as well” (Kaminsky, 2008: 3).

Por otra parte, al recordar a su tía abuela, a las parientes que nombra en la autobiografía, y a la india Agueda, Victoria Ocampo se hace eco de lo que Virginia Woolf ya había sugerido en *Un cuarto propio*, cuando después de advertir: “we have lives enough of Jane Austen” (Woolf, 2005e: 45), recordó “all these infinitely obscure lives remain to be recorded [...] feeling in imagination the pressure of dumbness, the accumulation of unrecorded life” (Woolf, 2005e: 88).

La autobiografía es terreno propicio para imprimir y dejar constancia de esas vidas ignoradas, recordar a las mujeres que no pasaron a la historia, pero que dejaron una

impronta en la vida del autobiógrafo⁵³. Virginia Woolf lo creía así, por eso, no es de extrañar que en una entrada de “Apunte del pasado” se haya preguntado, pensando en su medio hermana, muerta cuarenta años antes: “How many people are there still able to think about Stella on the 20th June 1939?” (Woolf, 1985b: 95). En su escrito, la pregunta derivó en un hecho interesante: una parte importante de este texto autobiográfico cuenta la trágica historia de Stella y, de esta manera, Virginia dejó testimonio de la vida y el carácter de una mujer cuya existencia hoy no sería recordada⁵⁴. En su autobiografía, Victoria Ocampo hizo lo propio al recordar la pérdida de su hermana Clara, que falleció a causa de una diabetes infantil, y al enumerar a mujeres, parientas suyas, que tenían rasgos excéntricos y alejados de los roles que el patriarcado adjudicaba al género femenino: buena hija, esposa obediente, buena madre, etcétera.

En “Mezcla”, Victoria Ocampo defendió su opción de dedicar al recuerdo y revisión de sus ancestros las primeras cuarenta páginas de su autobiografía:

El medio en que se ha desarrollado una infancia, ya sea un asilo de huérfanos o un palacio real (la mía no corresponde a ninguno de estos dos extremos), tiene demasiada importancia para que se lo pase por alto. Tiene importancia por las influencias, por las reacciones provocadas a favor o en contra del medio. Además, el factor herencia cuenta en mayor o menor grado.

Desde luego, siempre he pensado que, prescindiendo del medio y de la herencia, factores en que no interviene nuestra voluntad o nuestra elección [...] los hombres y las mujeres son exclusivamente hijos de sus obras y por ellas valen o se condenan (2005a: 49)

José Amícola descrea de la “profesión de fe” (Ocampo, 2005a: 49) (“los hombres y las mujeres son exclusivamente hijos de sus obras...”) enunciada por la autobiógrafa al indicar que Ocampo “construye para el lector una red de significación donde lo que se

⁵³ Reconocer a Agueda en su autobiografía, y proclamar que descendió de una india en su discurso de 1977, al incorporarse a la Academia Argentina de Letras, no es un dato menor. Como señala Amy K. Kaminsky: “In writing and speaking of Agueda, Ocampo reveals the shameful secret of an oligarchic family [...] Ocampo was hardly a revolutionary, but she insisted on attending to the hidden side of culture, to the wives and servants who enabled the heroes to win Argentina’s independence, and in this case to the victims of that struggle” (2008: 3). Cristina Iglesia apunta en una dirección diferente cuando menciona que “no es casual la aparición de Águeda [...] el presente o, también, el pasado peronista inciden en la necesidad de **declarar la india**, darla a luz, traerla al texto, **descubrirla**, para que conquistadores y conquistados –nada menos– la sostengan” (1996: 31).

⁵⁴ Es tanta la dedicación de Virginia Woolf al referirse a Stella Duckworth, que, extrapolando las páginas de los textos autobiográficos que le dedica, y agregando unas mínimas articulaciones, se puede armar una pequeña *nouvelle* o historia de vida.

anuncia (sus propias obras) deberían ser, necesariamente, todavía más suntuosas que su suntuoso linaje, del que ahora dice no depender” (Amícola, 2007: 264).

Pero si conectamos su afirmación de que los hombres y mujeres son exclusivamente hijos de sus obras con lo que había expresado a fines del prefacio, en donde señaló: “viviendo mi sueño traté de justificar mi vida” (Ocampo, 2005a: 24)⁵⁵, vida y obra quedarían justificadas en la prosecución de los ideales expresados en los anhelos y en los sueños. Y es justamente con relación a Virginia Woolf, en el primer tomo de *Testimonios*, donde Victoria Ocampo vuelve a relacionar la riqueza con los bienes simbólicos: la obra, y no con los bienes materiales, ya que al recordar el encuentro con la escritora inglesa se compara con ella desfavorablemente:

Una de ellas ha alcanzado la expresión, porque ha conseguido, magníficamente, alcanzarse; la otra lo ha intentado perezosamente, débilmente, pero algo en sí misma viene impidiéndoselo, precisamente porque, no habiéndose alcanzado, no ha podido ir más allá.

Estas dos mujeres se miran [...] es la más rica la que saldrá enriquecida por el encuentro. La más rica habrá inmediatamente recogido su cosecha de imágenes. La más pobre no habrá encontrado la llave del tesoro. Todo es pobreza en los pobres y riqueza en los ricos. (1981: 7-8)

Por otra parte, es necesario recordar que Victoria Ocampo afirma: [luché] “desesperadamente contra la tiranía de los míos, tanto más cruel por no sentirme yo retenida sino por el cariño que a ellos me ataba” (2005a: 51). El amor por sus padres, la decisión de no herirlos coartaron su camino, de otro modo, asegura: “Ni consideraciones sociales ni ventajas económicas me hubieran paralizado cuando, por ejemplo, soñaba con dedicarme al teatro, ser una gran actriz y trabajar por mi cuenta” (2005a: 51).

Los padres de Victoria Ocampo vivieron lo suficiente como para que, atada a ellos por el afecto, no se decidiera a seguir su vocación. En la época en la que les tocó vivir, era extraño que una joven se rebelara completamente. Virginia Woolf, cuya madre murió cuando tenía trece años, y que perdió a su padre a los veintiuno, se sintió liberada de las expectativas paternas que, aún en 1928, creía que podrían haber coartado su carrera literaria: “Father’s birthday. He would have been [...] 96, yes, today; [...] but

⁵⁵ Esta idea aparece de una u otra manera en varias oportunidades en su autobiografía, como puede verse en la cita de *La desigualdad del hombre*, de Haldane: “La educación universal lleva, no a la igualdad, sino a la desigualdad basada en auténticas diferencias de talento. Allí donde hay igualdad de oportunidades el fracaso no tiene excusas” (Ocampo 2005a: 152).

mercifully was not. His life would have entirely ended mine. What would have happened? No writing, no books; –inconceivable” (Woolf, 1981a: 208).

En los dos casos las expectativas y represión paternas resultaron traumáticas, por lo que en los escritos de Virginia Woolf y de Victoria Ocampo se cumple lo que Domna Stanton especificó como característica de las autobiografías femeninas – a las que llamó “autogynographies”–:

The autogynographical narrative was marked by conflicts between the private and the public, the personal and the professional [...] there was a systematic tension between the conventional role of wife, mother, or daughter and another, unconventional self that had ambition or a vocation. (1987: 13)

La muerte de sus padres significó, para Virginia Woolf, un quiebre con las convenciones familiares y sociales. La bohemia de los amigos de su hermano Thoby, con quienes formaron el grupo de Bloomsbury, era cuestionada tanto por su familia como por las relaciones de sus padres. La primera no vio con buenos ojos que Virginia Woolf contrajera matrimonio con un judío, en tanto que el escritor Henry James deploró que su hermana Vanessa se casara con Clive Bell⁵⁶. Por otra parte, que las hermanas se dedicaran a la escritura y a la pintura profesionalmente y que, además, pretendieran ser rupturistas y revolucionarias en ambas disciplinas implicó un corte definitivo con sus antiguas relaciones.

También Victoria Ocampo se alejó de muchas de las costumbres y de las convenciones de su clase. Como señala Beatriz Sarlo: “su historia es la de una ruptura lenta, trabajosa⁵⁷, nunca completa, con el *chic* conservador de la ‘gente de mundo’, y la

⁵⁶ Henry James, amigo de sus padres, escribió en una carta lo que pensaba de semejante unión: “However, I suppose she knows what she is about, and seemed very happy and eager and almost boisterously in love (in that house of all the Deaths, ah me!) and I took her an old silver box (‘for hairpins’), and she spoke of having got ‘a beautiful Florentine teaset’ from you. She was evidently happy in the latter, but I winced and ground my teeth when I heard of it. She and Clive are to keep the Bloomsbury house, and Virginia and Adrian to forage for some flat somewhere Virginia having, by the way, grown quite elegantly and charmingly and almost ‘smartly’ handsome. I liked being with them, but it was all strange and terrible (with the hungry *futurity* of youth;) and all I could mainly see was the *ghosts*, even Thoby and Stella, let alone dear old Leslie and beautiful, pale, tragic Julia –on all of whom these young backs were, and quite naturally, so gaily turned” (Bell, 1974: 114-5).

⁵⁷ Entre estas rupturas, es relevante la de Ocampo con la religión de sus padres y, sobre todo, con la institución y el clero de la época. En su autobiografía cuenta su fracaso al intentar organizar “un recital de beneficencia” para las “Madres Cristianas (o algo parecido)”, para el que propuso al pianista Claudio Arrau, pero que se vio impedido por intervención del clero como le explicó el presidente Justo: “la señora Ocampo ejerce una gran influencia. ‘Es persona de arrastre’. Hace falta darle una buena lección, para que sirva de ejemplo. Tagore y Krishnamurti, dos enemigos de la Iglesia, son amigos suyos y han sido sus invitados; comunistas (Malraux) escriben en su revista. Es necesario poner fin a esas maniobras” (Ocampo, 2006: 183).

firma de un pacto de identidad con la ‘gente de letras y artes’. Elige la nobleza de toga frente a la nobleza de renta de la que provenía” (1998: 95).

Pero mientras que Victoria Ocampo consideró próximos los sucesos históricos, y sintió ligadas al afecto, como si se hubiera tratado de familiares, a las personalidades que marcaron los dos siglos de historia de un país joven, la Argentina, Virginia Woolf se relacionó de otra manera con el pasado y las tradiciones de Inglaterra. Los ancestros de Victoria Ocampo influyeron en la formación de la patria, los de Virginia Woolf pertenecían a otro tipo de linaje.

Por vía paterna, los primeros Stephen que registró la crónica familiar aparecieron a mediados del siglo XVII. Eran granjeros, mercaderes y contrabandistas. “One, William Stephen, settled in the West Indies and prospered in the unpleasant trade of buying sickly slaves and then curing them sufficiently to make them fit for the market” (Bell, 1974: 1). Por compensación, su descendiente, James Stephen II, que había sido testigo del maltrato a los esclavos negros en Barbados, formó parte de grupos antiesclavistas. Su hijo, James III, el abuelo paterno de Virginia Woolf, fue un exitoso abogado que dejó su próspera profesión para emplearse en la Colonial Office (Oficina Colonial) y así poder continuar con la cruzada familiar contra la esclavitud. Su actitud le valió enfrentar una gran oposición de las minorías blancas dirigentes en las colonias y de sus aliados en el gobierno⁵⁸. Por lo que puede verse, el ascenso social y cultural fue un sino de su ascendencia paterna, pero las relaciones con las clases gobernantes no eran tan estrechas como en el caso de Victoria Ocampo.

Por otra parte, por vía materna, la historia familiar de Virginia Woolf se remonta a Pierre Antoine, Chevalier de l’Etang, *Garde du Corps* de Luis XVI, un caballero de la corte de María Antonieta. Cuestiones sentimentales o relaciones peligrosas lo impulsaron al exilio –algunos decían que lo habían sorprendido en intimidad “in flagrante” con la reina; otros, que con una de sus damas– (Garnett, 2004: 21). Gracias al destierro, el caballero se salvó de la Revolución y posiblemente de perder su cabeza. En Pondicherry se casó con Thérèse Blin de Grincourt, una bella francesa con sangre bengalí y, finalmente, entró al servicio del Nabab de Oudh. Al fallecer, Pierre Antoine dejó tres hijas. Una de ellas, Adeline, contrajo matrimonio con James Pattle, nacido en Bengala y miembro del Bengal Civil Service. Virginia Woolf se sentía orgullosa, como

⁵⁸Lo cierto es que James imponía respeto por su gran capacidad de trabajo, pero había quienes lo encontraban antipático. “His long involvement with the Colonial Office led to the newspapers calling him ‘Mr. Mother-Country Stephen’, for it was he who used the domestic metaphor of England as mother country, likening its colonies to ‘unmarried daughters’” (Hussey, 1995: 265).

toda su familia, del “charm” (Woolf, 1982b: 461) que le legaron sus antepasados franceses.⁵⁹

Cuando quedó viuda Adeline Pattle dejó la India y, alrededor de 1840, regresó a Londres con siete hijas que, aunque criadas en la colonia, habían perfeccionado su educación viajando a Versailles, a visitar a su abuela. Las hermanas Pattle presumían de no ser víctimas de la moda, no usaban los característicos vestidos de crinolina y conversaban entre ellas en hindi. Una de ellas, muy bella y admirada por el escritor William Thackeray, se convirtió por matrimonio en condesa de Somers. Sarah, otra de las Pattle, se casó con el administrador angloindio Thoby Prinsep, y fue anfitriona social y de artistas en su casa “Little Holland House”. Eran *habitués* del lugar Disraeli, Tennyson, sir Henry Taylor y W. Thackeray, también pintores como Holman Hunt y Edward Burne-Jones. Solía alojarse allí el reconocido pintor G. F. Watts, a quien llamaban “*il Signor*”.

Menos hermosa que sus hermanas, pero pionera de la fotografía, Julia Margaret Pattle, casada con el jurista Charles Hay Cameron, sometió a largas sesiones de fotografía a su familia, amigos, y personalidades como Tennyson y Gladstone. La madre de Virginia Woolf fue su modelo preferida. También se llamaba Julia, nació en 1846, en la India, y era la tercera hija del médico angloindio John Jackson y de Maria, una de las bellas hermanas Pattle.

Si bien en sus escritos autobiográficos Virginia Woolf no se refiere a sus ancestros salvo en contadas ocasiones, sí se los menciona con frecuencia en los seis volúmenes en los que se han agrupado sus diarios personales, y en su correspondencia. Además, en su única obra de teatro, *Freshwater*⁶⁰ (*Freshwater. A comedy*), pensada como divertimento familiar para ser representada por familiares y amigos, el personaje principal es su tía abuela, la fotógrafa Julia Cameron; y los personajes que la rodean: su marido, Charles Hay Cameron, el poeta Alfred Tennyson, la actriz Ellen Terry y el pintor George F. Watts.

⁵⁹ Virginia se refiere al tema en varias oportunidades. Registró en su diario una conversación con lady Strachey, durante la cual “[she] told stories of beautiful dead Pattles” (Woolf, 1977a: 107). Volvió sobre la cuestión en 1919, después de leer las memorias de Ethel Smyth, y en una de las cartas que le escribió años después, le cuenta: “If you want to know where I get my (ahem!) charm, read Herbert Fisher’s autobiography. Marie Antoinette loved my ancestor: hence he was exiled: hence the Pattles, the barrel that burst, and finally Virginia” (Woolf, 1982b: 461).

⁶⁰ *Freshwater* es una comedia en tres actos. Fue representada por primera vez, con la actuación de familiares y amigos, en una reunión en la casa de Vanessa Bell, hermana de Virginia Woolf. En 1974 se representó en el Stanford Museum of Art, en Palo Alto, California. En 1983, en Nueva York, actuaron Ionesco, como Tennyson; Alain Robbe-Grillet, como Mr. Cameron y un reconocido elenco (Hussey, 1995: 93).

A diferencia de Victoria Ocampo, que en su autobiografía, pensada para ser publicada, repasa la historia familiar y gran parte de su vida, Virginia Woolf elige escribir acerca de su infancia y primera juventud y, si bien aborda el período en el que, tras la muerte de sus padres, se mudó a Bloomsbury, no llega a referirse ni a su noviazgo ni a su vida posterior.

Como mencionamos, otro hecho que distingue los escritos de Virginia Woolf y de Victoria Ocampo es que la primera los dedica a su entorno cercano, mientras que la escritora argentina indica que se publiquen después de su muerte. Woolf comienza “Recuerdos” (1907), su primer texto autobiográfico, dirigiéndose a su primer sobrino: “Your mother was born in 1879, and as some six years at least must have past before I knew she was my sister” (1985*b*: 28). Inicia “Apunte del pasado” aludiendo a la indicación de su hermana: “Two days ago –Sunday 16th April 1939 to be precise–, Nessa said that if I did not start writing my memoirs I should soon be too old” (1985*b*: 64). Y respecto de “Hyde Park Gate, 22”, texto leído en una de las reuniones del Memoir Club (grupo conformado por amigos), escribe en su diario, aludiendo a una conversación con Maynard Keynes: “The best thing you ever did, he said, was your Memoir on George [...] I was dashed of course (and Oh dear what nonsense –for if George is my climax I’m a mere scribbler)” (Woolf, 1985*b*: 162). Es probable que a Woolf la haya enojado el comentario de Keynes porque, como indicó Domna Stanton, mientras que a la autobiografía escrita por varones se le aplicaron los términos “crafted and aesthetic”, a las escritas por mujeres se las consideró “spontaneous, natural”, ya que han sido estigmatizadas: “to affirm that women could not transcend, but only record, the concern of the private self; thus, it had effectively served to devaluate their writing” (1987: 4). Sin embargo, en las siguientes páginas comprobaremos que el economista tuvo razón en celebrar los textos autobiográficos en los que, al dar cuenta de su vida familiar, Virginia Woolf realizó una pintura acabada de la difícil situación de las mujeres que pretendían dedicarse a las profesiones o al arte en la sociedad victoriana.

3. 2. Familias victorianas. Los hombres en la sociedad patriarcal y el cambio de paradigma

En tanto que Victoria Ocampo admite recurrir a la autobiografía para reelaborar situaciones de su infancia “o por lo menos exorcizarme de ellas fijándolas fuera de mí al contarlas”, y señala que la confesión o el psicoanálisis –al que no le tiene “demasiada

fe” (2005a: 51)– pueden servir a esos fines, Virginia Woolf confiesa en sus textos autobiográficos los efectos catárticos –respecto a la figuras paterna y materna– de la escritura de *Al Faro*: “I suppose that I did for myself what psycho-analysts do for their patients. I expressed some very long felt and deeply felt emotion” (1985b: 81).

Ambas escritoras dan a entender que sus vidas estuvieron marcadas por sus padres, familia y ciertos lugares geográficos, pero también consideran como dato ineludible que los paradigmas de la época victoriana atravesaron y marcaron sus respectivas infancias y adolescencias. Al escribir sus autobiografías, las dos toman, como mujeres, lo que Sidonie Smith llama “la perspectiva de quien habla desde los márgenes del discurso autobiográfico y, por lo tanto, de alguien que a la vez pertenece a la cultura dominante y está marginada de ella” (1991: 98).

Es interesante comprobar que las dos estaban en Inglaterra en 1897, el día que se celebró, tras sesenta años de reinado, el Jubileo de la reina Victoria. Mientras que Virginia, de quince años, asistió al desfile junto a sus hermanos Nessa y Thoby, y a un amigo de su padre, y dejó constancia en su diario de adolescente que la monarca “smiled & nodded her poor tired head” (Leaska, 1992: 105), en su autobiografía Victoria Ocampo retomó notas escritas en su juventud:

Hoy es el santo de una reina tocaya mía. Hemos estado mucho tiempo en un balcón, viendo pasar soldados y las calles están llenas de gente. Estamos esperando, esperando que pase la reina. Ya estoy cansada y aburrida. Por fin llega un coche muy lindo. Adentro, una señora vieja y gorda. Nada más.

A esto le llaman Jubileo. (2005a: 78)

Ninguna de las dos parece haberse dejado impresionar por la soberana que, sin embargo, impuso un modelo de familia que las dos sufrieron particularmente y que delinearon en sus textos.

Respecto al carácter de su padre y de su abuelo, Victoria Ocampo escribió en su autobiografía: “Mi abuelo, neurasténico desde el saque, acabó siéndolo con bombos y platillos en su vejez. Es decir que nadie podía ignorar sus estados de ánimo, porque si bien mi padre era silencioso (aunque creo que con mi madre no lo era) mi abuelo comunicaba al universo sus menores males, y a gritos” (2005a: 53). Y era su esposa, la abuela de Victoria, la que lo trataba como “un hijo malcriado” para quien su “presencia sedante era indispensable” (2005a: 54). Virginia Woolf planteó un cuadro similar al referirse a su padre, al que definió como un tirano doméstico que nunca hacía escenas

delante de extraños, pero que hacía gala de explosiones emotivas ante su madre, su hermana, su esposa o sus hijas:

Woman was then (though gilt with an angelic surface) the slave. But that does not explain the histrionic element in these displays; the breast beating, the groaning, the self-dramatisation. His dependence on women helps to explain that. He needed always some woman to act before; to sympathise with him, to console him⁶¹ (1985*b*: 145).

En la sociedad victoriana los roles asignados a los hombres y a las mujeres eran diametralmente opuestos, y no se podían discutir. Según Virginia Woolf, por las cabezas de sus padres ni siquiera pasó la idea de que ella o sus hermanas mujeres asistieran a una escuela, en tanto que a sus hermanos varones se los preparaba para cursar estudios superiores, y estaban destinados a la Universidad de Cambridge, en la que había estudiado su padre. En sus escritos autobiográficos, ella hace referencia a lo que Leslie Stephen, su padre, esperaba de Thoby, el primogénito y cómo éste cuadraba en el orden de las expectativas familiares: “[Thoby] was feeling earlier than most boys, the weight laid on him by father’s pride in him; the burden, the responsibility of being treated as a man” (1985*b*: 136).

En cuanto a ella, en sus textos autobiográficos, Virginia Woolf especificó que solo recibía lecciones de sus padres o de algunas profesoras que iban a su casa, y recordó cuánto esperaba conversar sobre las lecturas y los estudios con su hermano, y cómo imaginaba:

Shakespeare was to him his other world; the place where he got the measure of the daily world. [...] I felt once that he was half thinking of Falstaff and Hal and Mother Quickly and the rest, in a third class smoker in the underground, when there was some squabble between drunken men; and he sat in the corner, with his pipe in his mouth, looking over the edge of a newspaper; surveying them; unperturbed; equipped; as if placing it all. I felt (not only then) that he knew his own place; and relished his inheritance, I felt he scented the battle; was already, in anticipation, a law maker; proud of his station as a man; ready to play his part among men. (1985*b*: 138-139)

Por su parte, Victoria Ocampo, que tampoco asistió al colegio, y, como sus cinco hermanas, recibió clases con diferentes profesoras, escribió: “La educación que se daba a las mujeres era por definición y adrede incompleta, deficiente. ‘Si hubiera sido varón,

⁶¹ Refiriéndose a su medio hermana Stella, que asumió el cuidado de la casa y se ocupó del doliente viudo en que se convirtió Leslie Stephen, Virginia escribió: “Her stepfather was the charge bequeathed her by her mother” (1985*b*: 45).

hubiera seguido una carrera’, decía mi padre de mí, con melancolía, probablemente” (2005a: 153).

Pero aunque ambas escritoras se refirieron a la deficiente educación de las mujeres y resintieron sus efectos, encararon el tema de manera muy diferente, y en esto tuvo mucho que ver, seguramente, que mientras que el padre de Virginia Woolf era un intelectual reconocido, orgulloso del talento de su hija, y que pronto le habilitó el libre acceso a su cuantiosa biblioteca, y solía guiarla en sus lecturas, el padre de Victoria Ocampo era un ingeniero más ocupado en las cuestiones de campo que en los libros⁶², y no permitía a sus hijas leer lo que les viniera en gana. La censura era tal que Victoria contó que a los diecinueve años le prohibieron leer *De Profundis*; que alguna tía consentía leerle algunos libros en voz alta “saltando pasajes escabrosos” (2005a: 183); y que para escapar de las prohibiciones ocultaba los libros vedados bajo el colchón de su cama (2005a: 183).

Otra cuestión relacionada con los libros y los estudios marca una diferencia entre ambas escritoras, y está también relacionada con las profesiones de sus respectivos padres, ya que si bien para Virginia Woolf el estudio de las lenguas clásicas era un privilegio masculino, dominio del padre y de sus hermanos, que quería conquistar, aunque fuera tomando en su casa clases particulares de griego⁶³, Victoria Ocampo solo llegada a la madurez se arrepintió⁶⁴ de no haberse esmerado en estos estudios:

¡Ay! ¡Cómo he lamentado el tiempo perdido y mi ignorancia, años después! Desde luego, no se hubieran opuesto a que estudiara latín y griego. Y hasta comencé a hacerlo. Pero no pasé de unas declinaciones y del alfabeto griego. En seguida vi la dificultad del asunto y pegué una espantada [...] El latín y el griego representaban

⁶² Como vimos, Beatriz Sarlo grafica la pertenencia social y cultural de los Ocampo cuando se refiere a la escritura de versos en francés de Delfina Bunge, y a un soneto escrito por Victoria Ocampo en 1909 y dedicado a Edmond Rostand y señala: “a la familia Ocampo ni siquiera los versos franceses le hacen mucha gracia, ya que en este aspecto son mucho más conservadores que los Bunge, y ponen de manifiesto las diferencias entre la nobleza de toga y la nobleza de renta” (Sarlo, 1998: 123). Parece acertada la hipótesis de Sarlo por cuanto Victoria Ocampo escribe en una carta a Delfina: “*Literato* es una palabra que sólo se toma en sentido peyorativo en nuestro medio [...] En cambio la palabra estanciero tiene prestigio” (2005a: 216). Por su parte Leonard Woolf se refirió al tipo de intelectuales entre los que se encontraba Lytton Strachey y el padre de Virginia como “[the] intellectual aristocracy of the middle class” (Hussey, 1995: 275).

⁶³ En un principio, tomó clases con Clara Pater (1841-1910), militante por el voto femenino, fundadora del Somerville College, un colegio de mujeres, y era hermana de Walter Pater, un importante crítico victoriano –a quien se nombra en el prefacio de *Orlando*–. Su siguiente profesora fue Janet Case (1862-1937), una sufragista con la que tuvo amistad durante toda su vida. En noviembre de 1897, comenzó a tomar clases de griego e historia en el King’s College de Londres, a cargo del Dr. George C. Warr. También se fijó un plan de trabajo que incluía la relectura de todos los libros que su padre le había recomendado.

⁶⁴ Cabe preguntarse si en este arrepentimiento no influyó que supiera, como escribe en “Virginia Woolf, Orlando y Cía”, que en su juventud, Virginia Woolf “estudiaba griego” (Ocampo, 1984: 15).

un esfuerzo voluntario y casi heroico para una adolescente llena de *joie de vivre*, puesto que nadie se lo imponía. (2005a: 154)

Aunque también disfrutaba de la naturaleza, jugaba críquet, bolos, la deleitaban la playa y el mar, y le encantaban las largas caminatas, para Virginia Woolf la ganancia simbólica que significaba aprender griego superaba cualquier esfuerzo: “I am, however, feeling a little triumph over the Latin language as though I had stolen a march on it—great rough beast that it is! As for Greek, it is my daily bread, and a keen delight to me” (1977b: 35). Aun así, en otros momentos llegaba a confesar:

I went to *Two Dances* last week but I think Providence inscrutably decreed some other destiny for me. Adrian and I waltzed (to a Polka!), and Adrian says he can't conceive how anyone can be idiotic enough to find amusement in dancing, and I see how they do it but feel all the pretty young Ladies far removed into another sphere—which is so pathetic—and I would give all my profound Greek to dance really well, and so would Adrian give anything he had. (Woolf, 1977b: 63)

En sus textos autobiográficos, Virginia Woolf dio cuenta de lo difícil que le resultó atravesar el período de su vida en el que se sentía obligada a corresponder a las expectativas sociales y familiares. La muerte de su madre, y luego la de su medio hermana Stella, tuvieron que ver con el hecho de que su presentación en sociedad no siguiera el camino esperado. Pero aunque su padre no intervino en ese sentido, su medio hermano George Duckworth cumplió un papel determinante.

No more perfect fossil of Victorian age could exist. And so, while father preserved the framework of 1860, George filled in the framework with all kinds of minutely-teethed saws; and the machine into which our rebellious bodies were inserted in 1900 not only held us tight in its framework, but bit into us with innumerable sharp teeth. (Woolf, 1985b: 151-2)

Para Virginia, “he had no instinct, no ability to make him stray beyond the circle of the upper middle class world in the evening drawing room” (1985b: 152). Y fue este hermano, que le llevaba casi veinte años, quien se encargó de presentar a Virginia y a su hermana Vanessa en sociedad. “He made us feel that every party was a test” (1985b: 156), reconoció la escritora, que se sinceró al revelar:

[To the public he represented the good brother; doing his duty by motherless girls]. And he succeeded, of course, in impressing the outsiders. How could we resist his wishes? [...] And anyhow what else did we want? Society in those days was a perfectly competent, perfectly complacent, ruthless machine. A girl had no chance

against its fangs. No other desires –say to paint, or to write– could be taken seriously. (Woolf, 1985b: 157)

El destino liberó a las hermanas Stephen de la tiranía de la sociedad victoriana que tan bien representaba su medio hermano George Duckworth⁶⁵ cuando, en 1904, después de la muerte de su padre, Thoby, Vanessa y Virginia Stephen decidieron, tras muchas vacilaciones y luchas, mudarse juntos a una nueva casa en el entonces poco convencional y bohemio barrio de Bloomsbury.

Podría decirse que a Victoria Ocampo el destino le deparó, antes de que pudiera abandonar la era victoriana, un matrimonio acorde con las expectativas de la clase social a la que pertenecía. En llamativa concordancia, las dos escritoras se refieren a la frustrante prohibición para las mujeres solteras de salir sin compañía de sus casas⁶⁶, o a la obligatoriedad de asistir a fiestas y vestir de etiqueta. En tanto Virginia Woolf es irónica respecto de la elaborada elegancia de George⁶⁷, Victoria Ocampo se burla del tío de una amiga “un gordinflón que nos parece ridículo, y más por estar *à cheval sur l'étiquette*” (2005a: 88).

El caso es que para la Woolf y sus hermanos, la mudanza desde el 22 de Hyde Park Gate, en el elegante barrio de Kensington, hasta Bloomsbury; y la irrupción en la nueva casa de los amigos de Cambridge de Thoby, significaron una revolución de gran magnitud. A partir de ese momento Virginia y Vanessa conversaban con ellos sobre literatura, arte, filosofía:

From such discussions Vanessa and I got probably much the same pleasure that under graduates get when they meet friends of their own for the first time. In the world of the Booths and the Maxses we were not asked to use our brains much. Here we used nothing else. And part of the charm of those Thursday evenings was that they were astonishingly abstract. It was not only that Moore's book had set us all discussing philosophy, art, religion; it was the atmosphere [...] was abstract in extreme. The young men I have named had no “manners” in the Hyde Park Gate

⁶⁵ En sus escritos, Virginia Woolf se refirió a otro tipo de tiranía, al abuso sexual por parte de su medio hermano: “Ah, how pleasant it would be to stretch out in bed, fall asleep and forget them all! Sleep had almost come to me. The room was dark. The house silent. Then, creaking stealthily, the door opened; treading gingerly, someone entered. ‘Who’ I cried. ‘Don’t be frightened’, George whispered. ‘And don’t turn on the light, oh beloved. Beloved’– and he flung himself on my bed, and took me in his arms. Yes, the old ladies of Kensington and Belgravia never knew that George Duckworth was not only father and mother, brother and sister to those poor Stephen girls; he was their lover also” (1985b: 177).

⁶⁶ Escribe Virginia Woolf: “Naturally, at eighteen or so, we had to be brought out” (1985b: 154). Y Victoria Ocampo: “A los diecisiete años, como prueba de liberalidad y de concesión a las ideas modernas (?) reinantes, se me permitió jugar al golf en Mar del Plata con muchachos que eran *hijos de padres conocidos* [...] las madres solían seguir, con anteojos de larga vista, a las parejas...” (2005a: 163-4). “no salí jamás a la calle sin *chaperon* antes de casarme” (2005a: 188)

⁶⁷ “George [...] would tell me scraps of gossip about last night’s party. Then he would kiss me, button up his frock coat, give his top hat a promise with the velvet glove and trot off, handsome, debonair, in his ribbed socks and very small well polished shoes to the Treasury” (Woolf, 1985b: 148).

sense. They criticised our arguments as severely as their own. They never seemed to notice how we were dressed or if we were nice looking or not. All that tremendous encumbrance of appearance and behaviour which George had piled upon our first years vanished completely. (Woolf, 1985*b*: 190-1)

El caso de Victoria Ocampo fue totalmente opuesto, ya que el contacto con jóvenes liberados de los prejuicios y estereotipos de la época le estuvo vedado, y en su autobiografía dictamina:

Los hombres de mi generación y mucho más aún los que me llevaban (como a mí me gustaban) varios años, eran seres insoportables por su cerrazón mental y sus prejuicios de cavernícolas en todo lo que se refería a la mujer. (2005*a*: 192-3)

Y a diferencia de Virginia Woolf, que encontró en su marido, Leonard Woolf, uno de los amigos de su hermano a los que se refiere en la cita, un compañero que siempre valoró su capacidad y su genio, Victoria intuyó, desde mucho antes de casarse, lo que podía esperar de su marido:

Sé que Jérôme [así llamaba a Mónaco Estrada en la correspondencia que sostenía con Delfina Bunge] dijo que escribir versos era una “gracia”, que yo era como los perritos que se paran en las patas traseras. No me gusta...No me gusta nada. Se acabó. Ya no será para mí el que yo soñaba. [...] Ahora que puedo pensar con cordura, comprendo que Jérôme no tomará nunca en serio mis ambiciones. [...] Tengo que dar con alguien a quien le gusten las mismas cosas que a mí. (Ocampo, 2005*a*: 207)

Y en otra de las cartas se pregunta: “¿Qué hacer? ¿La libertad? ¿La gloria? (Pero tengo el camino cortado por los prejuicios caseros. La gloria hubiese sido ser actriz⁶⁸). ¿El amor?” (Ocampo, 2005*a*: 211).

Ninguna de las dos escritoras caen en el mito de la autodeterminación característico de algunas autobiografías masculinas, ya que al dar cuenta de lo influyentes que fueron en su vida sus padres y hermanos, y lo que el contexto esperaba de ellas como mujeres, ninguna se experimentó a sí misma “as an entirely unique entity because [they were] always aware of how [they were] beginning defined *as woman*, that is, as a member of a

⁶⁸ La actuación como vocación primera y la gran frustración que significó para ella no convertirse en actriz, ha sido analizada por Sylvia Molloy, que interpreta: “Ocampo, la actriz, está siempre detrás de Ocampo, la escritora, o más bien, que la escritora es siempre una actriz enmascarada que representa un *rôle manqué*” (2001: 89).

group whose identity has been defined by the dominant male culture” (Smith y Watson, 1998: 75).

En un contexto de encierro y sin poder escapar a la tiranía de las convenciones familiares y sociales, Victoria Ocampo dejó sus dudas y sus intuiciones de lado, y se casó con Mónaco Estrada, pero la atracción física y el enamoramiento no perduraron ni siquiera hasta finalizar la luna de miel, y pronto sintió que su “corazón estaba en disponibilidad” (Ocampo, 2005*b*:17).

Finalmente, se hizo una imagen del marido que concuerda, en mucho, con la descripción que Virginia Woolf hace de su medio hermano George Ducworth. Como este, Mónaco Estrada respondía a un tipo de varón instalado sin cuestionamientos en los prejuicios y estereotipos sociales victorianos. Escribe Victoria: “su carácter, sus ideas convencionales, sus prejuicios, sus reacciones, me llenaban diariamente de malestar” (2005*b*: 17).

Mónaco Estrada, que no la “retenía ni por el corazón ni por la inteligencia, ni por los sentidos”, terminó retratado en su autobiografía como un personaje “susceptible, tiránico y débil, convencional, devorado por el amor propio, católico y anticristiano, exigente y mezquino”, que la “trataba como a país conquistado”, y desconfiaba de ella al mismo tiempo (Ocampo, 2005*b*: 21).

No pasó mucho tiempo hasta que Victoria descubriera en “J” –así llama en su autobiografía a Julián Martínez–, además de un nuevo amor, lo que significaron, para Virginia Woolf, los amigos de su hermano, especialmente Leonard Woolf: un modelo de relación en el que la comunión intelectual y el constante estímulo laboral fueran hechos relevantes.

Cabe aclarar que en Victoria, lo que llama su “genio carnal” (Ocampo, 2005*b*: 17) y su tendencia al enamoramiento físico marcan una diferencia con respecto al carácter y personalidad de la escritora inglesa⁶⁹. Pero además, en su autobiografía, la argentina deja constancia de su noviazgo, de su matrimonio y de las relaciones

⁶⁹ La falta de atracción física que sentía por Leonard fue una de las cuestiones que Virginia Woolf planteó en la correspondencia que sostuvo con él antes de aceptar su propuesta de matrimonio: “The obvious advantages of marriage stand in my way. I say to myself. Anyhow, you’ll be quite happy with him; and he will give you companionship, children, and a busy life– then I say By God, I will not look upon marriage as a profession. The only people who know of it, all think it suitable; and that makes me scrutinise my own motives all the more. Then, of course, I feel angry sometimes at the strength of your desire. Possibly, your being a Jew comes in also at this point. You seem so foreign. And then I am fearfully unstable [...] I sometimes think that if I married you, I could have everything –and then– is it the sexual side of it that comes between us? As I told you brutally the other day, I feel no physical attraction in you. There are moments –when you kissed me the other day was one– when I feel no more than a rock” (1977*b*: 496)

extramatrimoniales que sostuvo, mientras que, por el contrario, la Woolf, tal vez reacia a encarar estos temas abiertamente, no llega a abordar esa época de su vida.

Es interesante destacar, sin embargo, que la liberalidad con la que Victoria Ocampo trata las cuestiones referidas a la sexualidad⁷⁰ y a su relación extramatrimonial va acompañada de una gran profusión de referencias a grandes hitos de la literatura o de la música. Así, en una misma página comienza citando el *Parsifal*, de Wagner, que le sirve para destacar el marco del reencuentro con *J*: “Las grandes oleadas de música me llevaban en su cresta y rompían allí donde él estaba” (Ocampo, 2005b: 27). Sigue con Pascal para referirse a que en sus encuentros: “Los ojos toman la mejor parte”. Y termina volviendo a Wagner para resaltar este tema: “Si la mirada es uno de los grandes temas de *Tristán*, no es por capricho wagneriano” (Ocampo, 2005b: 27).

De ahí en más, Victoria Ocampo aludirá al devenir de su historia de “amor pasión” (expresión que toma de Stendhal), y al triángulo amoroso, anudando etapas de su relación y reflexiones sobre esta con las citas entremezcladas de autores, obras y personalidades que atravesaron situaciones similares o se refirieron al tema. Entrelazados con su relato aparecen la “princesa de Clèves”, Pelléas, Paolo y Francesca, Nietzsche, Wagner y Mathilde Wesendonk, Ana Karenina, Proust, Jung, Shakespeare, Maupassant, Teilhard de Chardin, Bergson, Shelley y Tagore.⁷¹ Pero también se cita a sí misma y reconoce que cuando escribió sobre Paolo y Francesca: “yo pensaba en mis celos y en los de J. Los míos apuntando hacia el pasado; los de J. hacia el futuro” (2005b: 41).

Explicarse ante sí misma, y por vía indirecta ante sus lectores, parece ser el motivo que la llevó a escribir sobre los amantes del Dante de modo que, en su autobiografía, indica a los lectores: “la forma de nuestra felicidad [la de ella y de *J*], maravillosa e infernal, presionada por los ‘tumultuosos y taciturnos dolores de la pasión sensual’ (ver *De Francesca a Beatrice*, y leer entre líneas) cambiaba” (Ocampo, 2005b: 80).

⁷⁰ En varias oportunidades Victoria Ocampo se refiere a su “*génie charnel*” (2005b: 17). “Físicamente, yo era tan normal y hecha para el hombre que el peor amante no hubiese logrado frustrarme. Cuando me enamoraba, de muchacha, sabía (aunque no tenía experiencia del acto sexual entre hombre y mujer) que me atraían también sexualmente” (2005b: 22). Y respecto a cuando conoce a *J*: “Pensé, desdeñosa, que se trataba de un vulgar ‘camote’ físico. Camote que desaparecería tan súbitamente como se había presentado. No le daba derecho de ciudadanía” (2005b: 23).

⁷¹ Como señala Beatriz Sarlo, en Ocampo, la cita es “una inclusión positiva; no la usa para polemizar sino para nombrar mejor” (1998: 128). Pero además, al citar grandes obras de la literatura, “emplea con habilidad la literatura para asignar al yo la mejor parte, disimulando sucesos que podrían darle una imagen adversa, y desviando la lectura de la autobiografía de temas espinosos en potencia” (Molloy, 2001: 96).

Para Smith, es una característica de la autobiógrafa el revelar “el grado de autoconsciencia de su posición como mujer que escribe dentro de un género androcéntrico en los pasajes dramáticos de su texto, en los que habla directamente al lector del proceso de construcción de la historia de su vida” (1991: 99). Contar la historia de su amor prohibido, dar cuenta de su exacerbada sexualidad lleva a Victoria Ocampo a dar explicaciones y a justificarse ante sus lectores; pero su deseo de trascender el ámbito de lo privado, de lo secreto, y de hacer pública su relación y su estilo de vida pueden más que los tabúes y emprende la escritura autobiográfica.

Victoria Ocampo se propone como un nuevo modelo: el de la mujer que busca su autodeterminación, pero se sabe limitada y conformada por la cultura de la sociedad patriarcal en la que ha nacido. Y si bien escribe sin entroncar con un discurso autobiográfico masculino, caracterizado por afirmar que, aun cuando se ve constreñido por las normas de la sociedad, el individuo “puede reivindicar legítimamente una identidad autónoma” (Smith, S., 1991: 100), tampoco adscribe a una identificación con la figura materna –que encarna el “reino de todo lo domesticado y culturalmente desvalido” (Smith, S., 1991: 100)–.

Podría decirse que, gracias a *J*, Victoria Ocampo logró relacionarse con un hombre que difería del modelo masculino propio de la sociedad patriarcal que encarnaban, cada uno a su manera, su padre y su marido, ambos preocupados por su decisión de escribir⁷². En *J*, Victoria encontró, finalmente, el apoyo que Virginia Woolf obtuvo de los amigos de su hermano Thoby, especialmente de Leonard, su marido. La actitud de apoyo por parte de *J* queda de manifiesto en el pasaje en el que Ocampo cuenta que, ante la opinión desfavorable de Paul Groussac y de Angel Estrada sobre la publicación de unas páginas que ella escribió sobre el episodio de Paolo y Francesca, le aconsejó:

Tenés que refregarles por las narices su equivocación. Tenés que probársela de manera contundente. Trabajá como si no pasara nada, como si nada te hubieran dicho, insensible a ese tipo de crítica. Te veo toda acojinada, replegada sobre ti misma, desmoralizada, abatida, consternada. ¿Y por qué? Porque ese pobre Ángel –que no ve más allá de su nariz– te confiesa su terror, parecido al de tus padres, y que conocés perfectamente. Y porque Groussac, cuya intransigencia literaria no es un secreto para nadie te escribe dos o tres maldades que no tendrían que herirte... (Ocampo, 2005b: 85)

⁷² “la publicación de mi primer artículo [...] no fué para mí, como debió ser, un día de franca alegría; [...] Mis padres tenían miedo por mí del camino que me proponía seguir [...] Habían esperado otra cosa de mí y yo los decepcionaba sustituyendo mi sueño al suyo” (Ocampo, 1957:19-20). En contraposición a los padres de Ocampo, Leslie Stephen escribió durante la infancia de Virginia: “Ayer estuve hablando de Jorge II con Ginia. Lo asimila todo y, con el tiempo, será escritora” (Dunn, 2008: 10; Dunn, 1993: 18).

Como José Amícola señala, en su historia de amor con *J*, Victoria Ocampo no exhibe una actitud pasiva, es “en cambio, la mujer movilizada y concretizada en el arte de las vanguardias históricas [...] que es capaz de ir a buscar a su amante conduciendo su propio coche descapotable como en una imagen de los cuadros de los años 20 de Tamara de Lempicka” (2007: 222).

En su autobiografía, la liberación sexual dio paso a una escritura que no acepta la censura y que hace público un amor secreto, o al menos conocido por pocos, y al que la letra impresa le otorga un carácter que se aproxima al de los amores de la literatura y de la música, las grandes pasiones de Ocampo. Al descubrir públicamente su intimidad, como mujer, “es consciente de las posibles lecturas a que será sometida por parte de un público que tiene en sus manos su reputación” (Smith, S., 1991: 98), por lo que se ampara en el poder de citas: la literatura y la música le proporcionan historias de amores que legitiman el suyo.

3. 3. Cuestiones de mujeres: el ángel de la casa, ¿encadenada y contenta?

En el recuerdo de Virginia Woolf, Julia, su madre, era el “Ángel Bueno” (Woolf, 2005b: 118) que socorría a los pobres y necesitados, y que sus hijos reverenciaban, pero también representaba un tipo de mujer que debía ser superado y que denominó, siguiendo el título de un poema de Coventry Patmore “The Angel in the House” (Leaska, 1984: 278). Allí Patmore, que había sido amigo de su abuela Maria Jackson, exaltaba lo que los victorianos consideraban virtudes femeninas: benevolencia, simpatía, belleza y generosidad; ese fue el modelo femenino para Virginia y sus hermanas. Un modelo similar al que tuvo Victoria Ocampo y que terminó siendo para todas ellas asfixiante y perseguidor. En “Professions for Women” [Profesiones para mujeres], la conferencia que dio origen a *Tres guineas*, libro pensado como continuación de *Un cuarto propio*, y uno de los más citados por Victoria Ocampo, la Woolf identificó a su perseguidor:

And the phantom was a woman and when I came to know her better I called her after the heroine of a famous poem, The Angel in the House. It was she who used to come between me and my paper when I was writing reviews. It was she who bothered me and wasted my time and so tormented me that at last I killed her. (Leaska, 1984: 278)

“The Angel in the House” se sacrifica todos los días: “If there was chicken, she took the leg; if there was a draught she sat in it –in short she was constituted that she never had a mind or a wish of her own, but preferred to sympathize always with the minds and wishes of others” (Leaska, 1984: 278). La sombra de sus alas, aseguraba Virginia Woolf, caía sobre las páginas que ella escribía, dejándola sin alternativa:

I turned upon her and caught her by the throat. I did my best to kill her. My excuse, if I were to be had up in a court of law, would be that I acted in self-defence. Had I not killed her she would have killed me. She would have plucked the heart out of my writing. For, as I found, directly I put pen to paper, you cannot review even a novel without having a mind of your own, without expressing what you think to be the truth about human relations, morality, sex. (Leaska, 1984: 279)

En su autobiografía, Virginia Woolf afirma que en la novela *Al faro*, a través del personaje de Mrs. Ramsay, logró exorcizar el fantasma de su madre; y puede leerse allí el retrato más acabado de Julia. Pero es en obras como *Un cuarto propio* y *Tres guineas* donde retomó el tema desde su peculiar militancia feminista. Estos libros significaron mucho para Victoria Ocampo, ya que además de apreciar su calidad literaria, podía leer en ellos parte de su propia historia. Como Virginia Woolf, Victoria sentía un profundo cariño por su madre, pero no compartía su ideal de mujer⁷³.

Al igual que las hijas de Mrs. Ramsay, se puede decir que, en lo que atañe a sus respectivas madres, Virginia Woolf y Victoria Ocampo tenían “infidel ideas which they had brewed for themselves of a life different from hers; in Paris, perhaps; a wilder life; not always taking care of some man or other” (Woolf, 1962: 7).

Lo cierto es que sus madres representaban un modelo de mujer, “el ángel de la casa”, que ambas deseaban superar, lo que implicó para ellas una suerte de desidentificación no exenta de sufrimiento. De acuerdo con la teoría psicoanalítica desarrollada por Nancy Chodorow, la madre es el primer objeto de amor del niño, pero en tanto los varones reprimen ese amor al entrar en la fase edípica, y pasan a identificarse con el padre y separarse de la madre, no ocurre lo mismo con las mujeres:

⁷³ “Julia estaba en contra del voto femenino; además, convencida de que había carreras destinadas exclusivamente a los hombres, creía que las mujeres debían ser educadas hasta cierto punto. De hecho no faltaban quienes, como George Meredith, le reprochaban su convencionalismo con respecto al estatuto de las mujeres. En 1889 Julia firmó un manifiesto contra el sufragio femenino que apareció en el periódico *Nineteenth Century*; y tanto ella como Leslie recibieron las críticas de Meredith, quien les advertía que la suya era una posición que perdía el tren de la historia. Pero como Julia estaba convencida de que ‘las mujeres ya tienen bastante que hacer en su propia casa, sin voto’, nada le hizo cambiar de opinión” (Chikiar Bauer, 2012: 98).

Mothers tend to experience their daughters as more like, and continuous with themselves. Correspondingly, girls tend to remain part of the dyadic primary mother-child relationship itself. This means that a girl continues to experience herself as involved in issues of merging and separation, and in an attachment characterized by primary identification and the fusion of identification and object choice” (Friedman, 1998: 77)

Convertirse en escritoras, no aceptar los roles asignados a las mujeres implicó un distanciamiento y, según consta en sus textos autobiográficos, a pesar del afecto que sentían por ellas, ninguna de las dos escritoras pudo tener una comunicación totalmente sincera o fluida con su madre. Para Virginia Woolf, que la perdió muy joven, Julia fue: “a general presence rather a particular person [...] Can I remember ever being alone with her for more than a few minutes? Someone was always interrupting. When I think of her spontaneously she is always in a room full of people” (1985*b*: 83). Por su parte, Victoria Ocampo señaló: “mi padre y mi madre [...] estaban como en otro plano. Más cerca y más lejos, a la vez” (2005*a*: 52).

El caso es que ambas escritoras se refieren a que sus madres tenían mejor humor que sus padres; la “risa contagiosa” (Ocampo, 2005*a*: 53) de Morena Ocampo, impacta en su hija tanto como la risa de Julia en Virginia Woolf, que en 1940 escribe: “Her voice is still faintly in my ears –decided, quick; and in particular the little drops with which her laugh ended –three diminishing ahs... ‘Ah–ah–ah...’. I sometimes end a laugh that way myself” (1985*b*: 81). Estas madres idealizadas y adoradas son, sin embargo, distantes. La brecha generacional es insalvable en el caso de Victoria Ocampo que, aludiendo a la imposibilidad de comunicarle a la suya su verdadera situación sentimental, siente: “Cuando supe que mi madre iba a morir y que no pude hablar de *eso* con ella, me pareció también que no podía hablar de nada. [...] El silencio sobre lo que me desgarraba era ya la separación. ¡Cuánto la quería y qué lejos estábamos!” (2005*b*: 72).

La imposibilidad de comunicarse libremente con sus madres, de poder confiarles sus anhelos y vocaciones las impulsó a buscar, en las relaciones con sus hermanas y amigas, una suerte de camaradería. Así, mientras que Virginia Woolf sintió: “Nessa and I formed together a close conspiracy” (1985*b*: 143) y, luego de la muerte de su padre, desarrolló una gran amistad con Violet Dickinson, que quedó plasmada en una gran cantidad de cartas, Victoria Ocampo estuvo muy apegada a sus hermanas,

especialmente a Angélica⁷⁴ y a Silvina. Además, estableció una importante amistad de juventud, reflejada en su correspondencia, con Delfina Bunge⁷⁵.

En lo que respecta a Virginia Woolf, Violet Dickinson había sido amiga de su medio hermana Stella, era bastante mayor que ella, y, gracias a que guardó la mayoría de las cartas que Virginia le envió entre 1902 y 1904 (a partir de sus veinte años), se pueden rastrear casi día a día las preocupaciones e intereses de esa etapa de su juventud. En 1905, la aspirante a escritora compartía con su amiga planes y manuscritos:

I want to write like a stream engine, though editors wont take what I write. I must show you what I have done, when it is typed, and please be very kind [...] and please don't say you want to alter heaps of things or I shall give up writing altogether and take to drink or society. (Woolf, 1977b: 172-3)

Violet Dickinson confiaba en que su joven amiga se convertiría en una gran escritora (Spalding, 2006: 59). Y, si bien en un principio Virginia Woolf todavía no sabía si se dedicaría a la historia o encararía la escritura de ficción, desde muy joven comenzó a colaborar en periódicos. Por ese entonces, descartaba la posibilidad de matrimonio y escribía en una de sus cartas a Violet:

If either you or Kitty ever speak of my marriage again I shall write you such a lecture upon the carnal sins as will make you fall into each others arms; but you shall never come near me any more. Even since Thoby died women have hinted at this, till I could almost turn against my own sex!(Woolf, 1977b: 276)

Más adelante, en 1909, ya en plena escritura de su primera novela, le confiaba sus tendencias egocéntricas y lo obsesionada que estaba con su trabajo:

I never can get the sound of my own writing out of my head. That's what comes of being as selfish as I am. I shouldn't wonder if God struck me deaf and blasted me blind and set my own tunes perpetually through my brain, as penance. (Woolf, 1977b: 379)

⁷⁴ En el primer tomo de su autobiografía, Victoria Ocampo cuenta “Yo no imaginaba los juegos, la clase, los paseos, el comer, el dormir, el reír, sin mi hermana [...] No la distinguía de mí misma” (2005a: 105). El hecho de no ir a la escuela y estar todo el tiempo juntas favoreció un tipo de relación que recuerda a la que, también considerando esos motivos, Virginia Woolf experimentó con su hermana Vanessa Bell.

⁷⁵ Curiosamente, las cartas de Virginia Woolf a Violet Dickinson se conservaron porque esta las guardó muchos años, y luego se las regaló en un volumen encuadernado. Delfina Bunge hizo algo similar y las cartas retornaron a Victoria Ocampo (ver Chikiar Bauer, 2012: 737 y Ocampo, 2005a: 177).

Finalmente, poco antes de que las circunstancias de su vida de casada y las nuevas amistades terminaran desplazando a Violet⁷⁶ de su círculo íntimo, Virginia Woolf consideró que debería ser de las primeras personas en enterarse de su compromiso matrimonial:

My Violet,

I've got a confession to make. I'm going to marry Leonard Wolf [sic] He's a penniless Jew. I'm more happy than anyone ever said was possible –but I *insist* upon your liking him too. May we both come on Tuesday? Would you rather I come alone? He was a great friend of Thobys, went out to India –came back last summer when I saw him and he's been living here since the winter.

You have always been such a splendid and delightful creature, whom I've loved ever since. I was a mere chit, that I couldn't bear it if you disapproved of my husband. We've been talking a great about you. I tell him you [are] 6ft 8: and that you love me.

My novels just upon finished. L. thinks my writing the best part of me. We're going to work very hard. Is this too incoherent? The one thing that must be made plain is my intense feeling of affection for you. How I've bothered you –and what a lot you've always given me. (Woolf, 1977b: 500)

En 1921, Violet Dickinson le envió a Virginia Woolf un magnífico regalo,⁷⁷ dos volúmenes, mecanografiados y encuadernados, que reunían cerca de 350 cartas que le había escrito desde su juventud. Se trataba de un obsequio espléndido y conmovedor, que le permitió acceder a la escritura, los pensamientos y sentimientos de la joven que había sido. De todas maneras, Virginia concluyó que no estaba segura de que le gustase aquella muchacha; y se sintió feliz de que su sobrina Angelica “hasn't to go through all her Aunt did by her age”. Esas cartas tenían la capacidad de evocar “a gust from her tragic past” y traían a su memoria muchas cosas que había olvidado (1982b: 90).

Lo que estaba en juego en la correspondencia que sostuvieron Virginia Woolf y Victoria Ocampo con sus amigas de juventud era la necesidad de ambas escritoras de escapar de lo que se esperaba de ellas como mujeres. Para Susan Stanford Friedman, que en su trabajo sobre las autobiografías de mujeres retoma las tesis de Rowbotham y

⁷⁶ Por entonces volvió a ver a Violet Dickinson, a quien consideró “una reliquia” del siglo XIX, cuyo estilo de vida parecía haberse cristalizado en la última década del siglo anterior, como si contara con una deidad protectora.

⁷⁷ Regalo que incluso tienen que agradecer los lectores, ya que estas cartas ocupan más de la mitad de las que forman el primer volumen de su correspondencia. (Woolf, 1982b: 89, nota al pie).

Chodorow, las nociones de identificación, interdependencia y comunidad son claves en el desarrollo de la identidad femenina: “A woman cannot [...] experience herself as an entirely unique entity because she is always aware of how she is being defined *as woman*, that is, as a member of a group whose identity has been defined by the dominant male culture” (Friedman, 1998: 75).

Identificar, en sus cartas, las limitaciones que la sociedad imponía a sus deseos de escribir fue el primer paso, pero una vez convertidas en escritoras, ambas se sintieron parte de un colectivo de mujeres que compartían las mismas experiencias, y así lo reflejaron en sus autobiografías y demás escritos, en los que subrayan una y otra vez que se sintieron el producto de una sociedad patriarcal que las limitaba. Según Friedman, la consciencia de esa alienación es lo que lleva a muchas mujeres a escribir este tipo de textos: “alienation from the historically imposed image of the self is what motivates the writing, the creation of an alternate self in the autobiographical act. Writing the self shatters the cultural hall of mirrors and breaks the silence imposed by male speech” (1998: 76)

Proyectarse en modelos identificatorios es una tendencia que también puede verse en la amistad entre Victoria Ocampo y Delfina Bunge, que surgió a pedido de la primera, quien escribió: “Tengo dieciséis años y a esa edad uno necesita confiar en alguien, si no el corazón estalla” (2005a: 176). En su autobiografía, explica que Delfina, mayor que ella, con un hermano y un novio escritores, era: “un ser privilegiado, de acuerdo con mis cánones” (Ocampo, 2005a:175). También evalúa esta relación en términos similares a los que utiliza Virginia Woolf cuando se refiere a Violet:

Delfina tuvo conmigo una paciencia sorprendente (cuando la examino a distancia). La he podido medir al releer mis cartas, que ella guardaba y mandó encuadernar cuidadosamente. No sé cómo las juzgó dignas de encuadernación. Son un tremendo documento de soberbia adolescente (que me avergüenza), de rebeldía continua (que comprendo y que volvería a sentir); una mezcla de clarividencia, de perspicacia y de ignorancia, de orgullo y humildad, de aciertos y disparates, de raciocinio y de delirio y de faltas de ortografía. Centenares de cartas, por lo menos, ya que le escribí todos los días, durante un tiempo largo. Desde que la conocí, hasta que nos fuimos a Europa, en 1908. (Ocampo, 2005a: 177)

En las cartas a Delfina Bunge, Victoria se refirió a su carácter, a su vocación, a sus ambiciones artísticas y, aunque en ellas no descarta la posibilidad de enamorarse y

de casarse, algunos párrafos recuerdan el tipo de preocupaciones de Virginia Woolf en su juventud:

Han publicado un *Rondel* y otro poema mío (“*Aux amis inconnus*”) en un diario [...] ¿Ambiciones literarias? ¡Vaya si las tengo! ¡Si supieras, mi querida, hasta dónde quisiera llegar, a quién querría igualar!

Pero no conseguiré hacer nada en el campo de la novela. Tengo que escribir *à batons rompus*, cuando se me antoje, como se me antoje. Jamás podré crear un personaje. (Ocampo, 2005a: 200-1)

La vocación teatral es un tema central en estas cartas: “*Je rate ma vie*. Presiento que jamás llegaré a ser nada, a cumplir mi destino. Las circunstancias lo impedirán. Había nacido para el teatro” (Ocampo, 2005a: 217).

Como la Woolf, también se refiere a su tendencia egotista (“la mala opinión que tengo de mí, de mi egoísmo” (Ocampo, 2005a: 208). Y envía sus manuscritos y poemas para que su amiga los lea. Por otra parte, confía a Delfina los consejos de su profesora, la actriz Marguerite Moreno, quien le advierte que no se case: “Su inteligencia es mucho más activa que la de él. [...] A los hombres no les gusta eso. [...] la clase de inteligencia que tiene, puede resultar un peligro. Los problemas de la vida en común son complicados, y todo se complica más dado que usted es un fenómeno. Es decir, una mujer con un cerebro muy suyo” (Ocampo, 2005a: 210-11).

Llama la atención que Victoria intuyó que, de casarse, se llevaría una desilusión, como efectivamente sucedió: “Jérôme es una invención mía. Lo he inventado. Es un farsante. [...] Jérôme no tomará nunca en serio mis ambiciones” (Ocampo, 2005a: 207).

A diferencia de Virginia Woolf, que tuvo oportunidad de tomarse el tiempo necesario y de frecuentar e, incluso, discutir largamente por carta con su pretendiente, antes de aceptar el compromiso matrimonial, después de que *Jérôme* se presentó de visita en su casa “tres o cuatro veces”, su padre la convocó:

Y me preguntó *qué pensaba hacer*. ¿Casarme o qué? Seguir así, recibiendo las visitas de ese “mocito” no le parecía bien [...] esta actitud paterna me empujó hacia una resolución que tal vez no hubiese tomado de sentirme libre...es decir, de poder conversar y verme con Jérôme, y con otros amigos, sin preocupación de que ese hecho *tirait à conséquence*. Resolví comprometerme. De otro modo, no vería más a Jérôme. (Ocampo, 2005a: 259)

Después de esa entrevista, Victoria decidió su matrimonio. No contaba con que su marido pretendiera un tipo de unión muy diferente a la que ella aspiraba. En una carta dirigida a Delfina, se espanta: “Mi abuela o bisabuela tenía, me contaba mi madre, una pulsera de oro en que estaba escrito: ‘Encadenada y contenta’. Yo le decía a mi madre: ‘Pero ¿estaba loca?’” (Ocampo, 2005a: 222). Lejos de celebrar el prototipo victoriano de “El Ángel de la casa”, que exaltaba el poema de Coventry Patmore y que la leyenda en la pulsera de su abuela enaltecía, la escritora argentina se lanzó a un matrimonio que debió abandonar para no enloquecer. El ciclo de las mujeres casadas victorianas, esclavas felices o desgraciadas, había llegado a su fin. La relación con *J*, su amante, le habilitó “...una vida perfecta, desde el punto de vista de los sentidos, de la sexualidad, de la ternura compartida, además” (Ocampo, 2005b: 80).

Capítulo 4

Casas

Tanto Virginia Woolf como Victoria Ocampo asignaron a sus viviendas un valor que trascendió el plano hogareño. En sus textos autobiográficos se percibe la importancia de las casas que ocuparon como “estuches”, donde se reflejaron, además de la identidad y el gusto personal de sus dueñas, sus proyectos laborales. En los escritos de ambas hay una descripción detallada de sus hogares de infancia, cuya estética se contrapuso con el estilo de los que construyeron en su vida adulta.

En “Casas de grandes hombres”, Virginia afirmó la importancia del entorno en la vida del escritor y destacó “We know them from their houses –it would seem to be a fact that writers stamp themselves upon their possessions more indelibly than other people”; sus hogares “will tell us more about them and their lives than we can learn from all the biographies” (2009c: 294)⁷⁸

Esto podría aplicarse al caso de las dos escritoras que nos ocupan, ya que sus casas tuvieron una doble funcionalidad; además de establecer allí sus viviendas, se convirtieron en sus lugares de trabajo, de sociabilidad con la familia, los artistas y los amigos, y, en el caso de Virginia Woolf, su hogar llegó a ser la sede de su editorial Hogarth Press.

Sentirse a gusto y representadas por los lugares que habitaron fue, para ellas, una conquista de la modernidad, de la que dejaron constancia en sus textos. De hecho, para Virginia Woolf el estilo de vida victoriano, que abandonó al trasladarse a Bloomsbury, estuvo representado por la casa que ocupó en el 22 de Hyde Park Gate junto con sus padres, en el barrio de Kensington, zona en la que también se había criado la primera mujer de Leslie Stephen, y en la que residía Julia con sus hijos cuando él enviudó. Amigos y parientes vivían cerca unos de otros: “Everybody knew everybody, and everything about everybody, in Hyde Park Gate” (Woolf, 1985b: 121), escribió Virginia Woolf en sus memorias, a la vez que llamó a la casa que ocupaban “the cage” (1985b: 116), término que remite tanto al encierro como a la variedad de caracteres que la habitaban.

⁷⁸ Podemos pensar que Virginia (2009c: 294) se adelantó a Walter Benjamin y su categoría de la casa como “estuche” que delata a su dueño (Benjamin, 1991: 183).

Por su parte, cuando en su autobiografía Victoria rememora el barrio donde nació, cita las calles Florida, Viamonte, Tucumán y Lavalle. Señala también cuestiones de vecindad, ya que “eran el reducto de los Ocampo”; mientras que las calles México, Suipacha y Bolívar –no muy lejos de ahí– eran “los barrios de [su] madre antes de casarse”. Para ella, esos lugares estaban asociados con un estilo pasado: “Aquellas familias pertenecían a una época que ha cumplido su periplo, con las fallas y los aciertos, las cualidades y los defectos de su tiempo. Representaban un *way of life* en trance de desaparecer ahora” (Ocampo, 2005a: 23).

La importancia de los entornos en los que se desarrollaron sus infancias es destacada en los textos autobiográficos de las dos escritoras⁷⁹. Virginia Woolf se refirió a la zona de Kensington y a los paseos por Hyde Park, y dio particular importancia a las vivencias en Talland House, la casa de playa que la familia alquilaba en el pueblo de Saint Ives, y localiza en esos entornos sus primeros recuerdos. A su vez, Victoria Ocampo dio cuenta de lo intrincadas que estaban, en su memoria, la casa de infancia en el centro de la ciudad con las que ocupaban sus parientes y con Villa Ocampo, la casa de San Isidro:

El hermoso sitio [...] las barrancas de San Isidro, donde yo iba a vivir. Y las idas y venidas entre ese lugar y el barrio comprendido entre Florida, San Martín, Viamonte y Tucumán [...] Yo estaba destinada a conocer, pero sin aclamaciones, sin tropas ni armas, esas noches desoladas de viento, de lluvia y de zozobra en las barrancas. ¿Qué contemporáneo no las ha conocido de una u otra manera? Sólo que yo quisiera *leur faire un sort*, contarlas. O por lo menos exorcizarme de ella fijándolas fuera de mí al contarlas. (2005a: 51)

Asociada también a la aventura del viaje, a las *idas y venidas*, Virginia Woolf cuenta que ir a la casa de la playa entrañaba “a heavenly prospect to the minds of the juveniles who adore St. Ives and revel in it’s numerous delights” (2005b: 63-4).

Si bien a fines del siglo XIX no era sencillo recorrer los quinientos kilómetros que separan Londres de Saint Ives, la recompensa era dejar atrás la ciudad, entrar en pleno contacto con la naturaleza y: “the feeling, as describe it sometimes to myself, of lying in a grape and seeing through a film of semi-transparent yellow” (Woolf, 1985b: 65).

⁷⁹ En 1937, antes de que se publicaran los textos autobiográficos de Virginia Woolf, en “Virginia Woolf, Orlando y Cía”, Victoria Ocampo se refiere a la infancia de la autora inglesa y contextualiza: “Era la época de los ‘homes’ con muebles ‘capitonnés’ en que revoloteaban niños por docenas” (1984: 14).

Como si pintara un cuadro, en sus memorias Woolf recuerda el amarillo pálido de las persianas, el verde del mar y el plateado de las pasionarias “everything would be large and dim; and what was seen would at the same time be heard; sounds indistinguishable from sights. Sound and sight seem to make equal parts of these first impressions” (1985b: 66). Como en la cita de Ocampo, los recuerdos de infancia están asociados a imágenes sensoriales: “The quality of the air above Talland House seemed to suspend sound, to let it sink down slowly, as if it were caught in a blue gummy veil” (Woolf, 1985b: 66).

Pero es en la descripción detallada que deja de lado las sensaciones y aborda las estructuras, e incluso el mobiliario de las casas de la infancia, comparándolos con los de su vida adulta, donde estas escritoras pudieron dar cuenta del cambio en el modo de vida que significó el pasaje entre el estilo de vida victoriano y el propio de la modernidad.

4. 1. De “la jaula” a la libertad. Entre Kensington y Bloomsbury

La casa de infancia de Virginia Woolf, en el 22 de Hyde Park Gate, albergaba una familia numerosa compuesta por los anteriores hijos de sus padres, sus hermanos, y varios empleados domésticos. Para evitar el gasto de arquitectos, Julia, su madre, se había encargado de remodelarla según las necesidades familiares. En el lúgubre sótano destinado a los domésticos, Sophie Farrel⁸⁰, la cocinera, pasaba la mayor parte del día, junto con los otros criados, en una oscura sala de estar. En sus memorias, Virginia recuerda un efímero momento de rebelión:

“It’s like hell”, one of them [se refiere a una de las criadas] burst out to my mother as we sat at lessons in the dining room. My mother at once assumed the frozen dignity of the Victorian matron; and said (perhaps); “Leave the room”; and she (unfortunate girl) vanished behind the red plush curtain... (1985b: 116).

Ni el sótano ni las habitaciones del último piso de la casa de Hyde Park Gate eran lugares que pudieran mostrarse a los extraños:

⁸⁰ Virginia escribió un *sketch*, titulado “The Cook”, en el que con aportes ficcionales recuerda a quien había sido la cocinera de la familia por más de cincuenta años (Rosenbaum, 2008: 207-217).

Once when a pipe burst and some young man visitor –Peter Studd?– volunteered help and rushed upstairs with a bucket, he penetrated to the servants’ bedrooms, and my mother, I noted, seemed a little “provoked”, a little perhaps ashamed, that he had seen what must have been their rather shabby rooms. (1985*b*: 119)

Como mencionamos, Virginia Woolf afirmó que los hogares de los escritores pueden revelar más acerca de sus vidas “than we can learn from all the biographies” (2009*c*: 294). En su caso particular, ella siempre tuvo en cuenta lo arduo que había sido mantener el orden doméstico en la época victoriana, y con la posesión de su primera cocina y heladera moderna, sintió una suerte de liberación que en tiempos de su madre había sido impensable. Aunque a comienzos del siglo XX (Woolf, 2005*b*: xii) se instalaron algunas luces eléctricas, la mayor parte de las habitaciones del Hyde Park Gate se iluminaban con velas y con faroles. Finalizada la Primera Guerra Mundial, cuando después de tener la casa paterna en alquiler la pusieron en venta, Virginia Woolf y sus hermanos comprobaron que los interesados esperaban otro tipo de comodidades.⁸¹

Uno de los espacios más importantes de la casa de Hyde Park Gate era el salón doble, presidido por un retrato de Leslie Stephen pintado por Watts, en el que se recibía a los invitados y donde su madre ofrecía el té de los domingos. Según escribió Vanessa Bell, las hermanas pasaron sus tardes más felices en una pequeña habitación vidriada que daba al jardín. Allí, mientras ella pintaba, Virginia leía en voz alta a los novelistas victorianos. En 1949, ocho años después de la muerte de su hermana, Vanessa confesaba, recordando esos momentos: “I can still hear much of George Eliot and Thackeray in her voice” (Stape, 1995: 7).

En el primer piso de la casa estaba la habitación matrimonial. Ese cuarto era “the sexual centre; the birth centre, the death centre of the house” (Woolf, 1985*b*: 118). Allí nacieron los hijos, y allí murieron Julia y Leslie. En esa planta también había una habitación que solía ocupar la madre de Julia cuando los visitaba. En el piso siguiente estaban los cuartos de sus medio hermanos mayores, George, Gerald y Stella; en el de arriba, la sala y el cuarto en el que los cuatro pequeños hermanos Stephen dormían junto

⁸¹ Situación que Virginia utilizó en *Los años* como recurso para marcar el cambio de época. En la novela el encargado de vender la casa se dirige a Eleonor, una de las propietarias: “‘The fact is, our clients expect more lavatory accommodation nowadays,’ he said, stopping outside a bedroom door. Why can’t he say ‘baths’ and have done with it, she thought. [...] she noticed the red ears which stood out over his high collar; and the neck which he had washed imperfectly in some sink at Wandsworth. She was annoyed; as he went round the house, sniffing and peering, he had indicted their cleanliness, their humanity (Woolf, 2008: 204).

a las institutrices. Leslie tenía su estudio en el piso superior, donde también estaban las habitaciones de los criados.

There were different smells on different landings of the tall dark house. One landing smelt perpetually of candle grease; for on a high cupboard stood all the bedroom candles. On another half landing was the water closet; with all the brass hot water cans standing by a sink (My father all his life washed in a yellow tin bath with flat ears on which the soap stood). (Woolf, 1985*b*: 118)

Buena parte de la infancia victoriana transcurría en el cuarto de los niños, donde estos pasaban mucho tiempo en compañía de las niñeras –por lo general, chicas jóvenes con escasa preparación y un sueldo bajo–, y solo veían a sus padres en horarios establecidos. A la muerte de su padre, los hermanos Stephen optaron, pese a los reparos y advertencias de amigos y parientes, por trasladarse del recoleto barrio de Kensington al bohemio Bloomsbury. Su hermana Vanessa, recordó Virginia Woolf, se ocupó de la mudanza: “[she] had wound up Hyde Park Gate once for all. She had sold; she had burnt; she had sorted; she had torn up.” (1985*b*: 184).

Además de vender los viejos muebles en Harrods, Vanessa también desarmó la gran araña que colgaba en el centro del salón. Tomar esas decisiones fue un acto de valentía que significó un quiebre con la vieja manera de vivir. De hecho, en una conferencia pronunciada muchos años después, recordó sus remordimientos al quitar la vieja araña, que desde tiempos inmemoriales estaba en la habitación, y la sensación de bienestar que sintió cuando la luz, que antes se estancaba en los opacos cristales, inundó el lugar (Dunn, 2008: 92).

El 4 de enero de 1905, Virginia Woolf y sus hermanos se instalaron en el 46 de Gordon Square e inauguraron una nueva etapa que ella definió rotundamente: “The gulf we crossed between Kensington & Bloomsbury was the gulf between respectable mummified humbug & life crude and impertinent perhaps, but living” (1977*a*: 206).

No solo la elección de un barrio bohemio, también las innovaciones en la decoración de la nueva casa adquirieron el carácter de una rebelión más o menos encubierta. Parientes y amigos no aprobaban la mudanza,⁸² incluso Violet Dickinson

⁸² Fue Vanessa quien eligió Bloomsbury, “The area she selected was Bloomsbury which, though it adjoined low-class districts, attracted upper-middle-class professional families [...] Despite the elegance of its Georgian squares, it was not popular with London ‘society’ and for this reason her relatives thought the choice unfortunate and eccentric” (Spalding, 2006: 48). En el caso de las hermanas Stephen, como

advertía que la madre de Virginia Woolf no hubiese estado de acuerdo con la elección. Su hermana Vanessa, que estudiaba arte y deseaba ser pintora, se dedicó a renovar el estilo en la nueva casa. En sus textos autobiográficos, Virginia Woolf escribió acerca de lo que fue su hogar: “I can assure you that in October 1904 it was the most beautiful, the most exciting, the most romantic place in the world” (1985*b*: 184). Dicho entusiasmo se traslucía en las cartas a sus amigas:

I wish you could see my room at this moment, on a dark winter's evening –all my beloved leather backed books standing up so handsome in their shelves, and a nice fire, and the electric light burning, and a huge mass of manuscripts and letters and proof-sheets and pens and inks over the floor and everywhere. (Woolf, 1977*b*: 167)

En la casa de Bloomsbury abundaban el espacio, la luz y la libertad, habían desaparecido los muebles negros con líneas doradas y tapizados de terciopelo rojo, elegidos por Julia, y los papeles pintados de Morris con sus intrincados dibujos. Los Stephen pasaron de la era victoriana a la era “Sargent-Furse” (Woolf, 1985*b*: 185); las paredes estaban pintadas al temple, todo eran *experimentos y reformas*:

Things one had never seen in the darkness there [se refiere a la casa de sus padres]—Watts pictures, Dutch cabinets, blue china –shone out for the first time in the drawing room at Gordon Square. After the muffled silence of Hyde Park Gate the roar of traffic was positively alarming. Odd characters, sinister, strange, prowled and slunk past our windows. But what was even more exhilarating was the extraordinary increase of space. At Hyde Park Gate one had only a bedroom in which to read or see one's friends. Here Vanessa and I each had a sitting room; there was a large double drawing room; and a study on the ground floor. (Woolf, 1985*b*: 184-5)

Victoria Ocampo también valoró la luz y los espacios vacíos en las casas que construyó o habitó en su vida adulta. Así, al conocer la casa de Alfred Stieglitz, se sintió “bruscamente” en su casa: “paredes de un blanco-gris, ningún mueble, espacio, luz” (Sarlo, 1998: 172, cita de “La aventura del mueble”, *Sur*, 1, 1931, p.171).

Como Beatriz Sarlo señala con relación al “nuevo buen gusto” que representan las casas modernas de Victoria Ocampo, el despojamiento “es indispensable para lograr decorados *ausentes* que sean capaces de hacer ver el arte moderno [...] Una vez que se

señala Beatriz Sarlo refiriéndose a Victoria Ocampo: “el deseo estético de modernidad está unido al desafío en el plano de las costumbres” (1998: 180).

ha definido el espacio de estas obras, es posible pensar en alguna mezcla [...] siempre que no afecten el principio rector del espacio vacío y prueben, a la primera ojeada, su autenticidad” (1998: 173-4).

Por otra parte, es indudable que, en el caso de Virginia Woolf y su hermana, la nueva decoración y concepción de los espacios y de la luz tuvo que ver con el deseo de incorporar, en la casa, las obras de Vanessa Bell y de los demás pintores y artistas de Bloomsbury. Cuadros, paneles y paredes pintadas, objetos en cerámica, muebles decorados, almohadones bordados con diseños realizados por ellos fueron exhibidos, a partir de la mudanza a Blommsbury, tanto en sus casas de la ciudad como en sus casas de campo.

Si bien Sophie Farrell, la cocinera de la familia, siguió instalada en las dependencias de servicio, también ubicadas en el sótano⁸³, las demás habitaciones de Gordon Square contaban con luz eléctrica; había calefacción a carbón y numerosas chimeneas. Además, a diferencia de Hyde Park Gate, frente a la casa existía una plaza, lo que reforzaba la sensación de claridad y espacio abierto (Mitchell, 1992: 217).

La mudanza también involucró una serie de rebeliones (Woolf, 1985*b*: 185), que implicaron desde pequeñas innovaciones, como no usar manteles en las mesas o tomar café en lugar de té después de la cena, hasta actos de mayor envergadura, como cuando Virginia Woolf y su hermana Vanessa aparecieron maquilladas y vestidas como las mujeres de Gauguin en una muestra de pintores posimpresionistas. El estilo de vida de las hermanas cambió de manera impactante, como quedó reflejado en “Phyllis y Rosamond”, relato que Virginia Woolf escribió en 1906, y en el que una de las protagonistas, una jovencita victoriana habituada al corsé, y a “the stucco fronts, the irreproachable rows of Belgravia and South Kensington” vislumbra que a diferencia de lo que había sido su niñez, si viviera en Bloomsbury “one might grow up as one liked” (1989:24).

Cuando su hermana Vanessa se casó con Clive Bell y se instaló en la casa del 46 de Gordon Square, Virginia y su hermano Adrian (Thoby había fallecido luego de un viaje a Grecia, en 1906, a causa de una fiebre tifoidea), alquilaron una casa en el 29 de

⁸³ En la planta baja se encontraba el comedor, el living y el estudio-biblioteca de Thoby. En el primer piso había un salón, y en los tres siguientes, cuatro habitaciones con sus propias salas. La habitación de Virginia estaba en el piso superior, desde su ventana podía ver las copas de los árboles de la plaza (Chikiar Bauer, 2012: 179).

Fitzroy Square, también en Bloomsbury. Virginia se hizo cargo de la decoración,⁸⁴ y no fue extraño que, a partir de allí, las hermanas compitieran en ese aspecto y no dejaran de comparar sus respectivas casas. Cuando el alquiler del 29 de Fitzroy Square finalizó, como a Adrian y a Virginia se les hacía difícil vivir solos, ocuparon una casa en el mismo barrio, en el 38 de Brunswick Square, cuya dimensión les dio la posibilidad de compartirla con amigos⁸⁵.

Virginia Woolf también tuvo residencias fuera de la ciudad. Antes de casarse con Leonard Woolf, ella alquiló una casa de campo en Firle; cuando venció el contrato, juntos ocuparon una casa en Asheham⁸⁶. Finalmente compraron, en Rodmell, la “Monk’s House”, en la que vivió sus últimos días y que hoy es un museo. Por otra parte, Virginia Woolf influyó en su hermana para que adquiriera una propiedad cerca de la suya: “I’m sure, if you get Charleston, you’ll end by buying it forever. If you live there, you could make it absolutely divine” (1976: 119).⁸⁷

Hay una adquisición que impactó en el ámbito hogareño y resultó trascendente en la vida del matrimonio. El 23 de marzo de 1917, Virginia y Leonard Woolf compraron una imprenta manual en Farringdon Street. La imprenta, del tamaño de una mesa, tenía todos los accesorios y el material necesario para imprimir, incluido un juego de caracteres tipográficos Old Face. Leonard Woolf contó en sus memorias que el vendedor los entusiasmó: “He could not only sell us a printing machine, type, chases, cases, and all the necessary implements, but also a 16-page pamphlet which would infallibly teach us how to print” (Woolf, L., 1975: 232). Cuando la imprenta llegó, la colocaron sobre la mesa del comedor, de este modo nació su casa editorial, que comenzó a funcionar en la “Hogarth House”, casa que ocupaban en Richmond, y que por eso llamaron “Hogarth Press”.

⁸⁴ Duncan Grant recordó que “the more lively rooms were Virginia’s workroom [...] and Adrian’s downstairs. Her room was full of books untidily arranged and a high table at which she would write standing. The Windows on this floor were double. She was very sensitive to sound, and the noise from the mews and street was severe” (Stape, 1995: 136).

⁸⁵ Maynard Keynes ocupó la planta baja –el pintor Duncan Grant la utilizó también como estudio–, Adrian vivió en el primer piso y Virginia en el siguiente. Como quedaba espacio disponible, le ofrecieron a Leonard Woolf, que volvió por entonces del exterior, que ocupara el último piso.

⁸⁶ La misma en la que pasaron su noche de bodas, y que inspiró su relato “La casa encantada”.

⁸⁷ La casa en Charleston que ocuparon Vanessa, su familia y Duncan Grant es hoy un museo.: www.charleston.org.uk. La Monk’s House pertenece también al National Trust. Allí pueden verse decoraciones, pinturas y demás obras de arte del grupo Bloomsbury. En “Evening over Sussex: reflections in a motor car” (“Atardecer en Sussex. Reflexiones sobre cuatro ruedas”) (Woolf, 1974: 7) se puede apreciar el encanto romántico que esos parajes tenían para Virginia Woolf.

En su propio intento de asociar lo artístico a lo comercial, junto con un grupo de amigos, pintores, diseñadores y críticos de arte, Vanessa Bell creó el Omega Workshop, un local de diseño en el que podían comprarse desde sillas, almohadones, vestidos, murales, biombos y pantallas de lámparas hasta todo tipo de objetos de uso cotidiano. Cada cosa era única y estaba trabajada de manera artesanal. Muchos de los objetos intervenidos por su hermana pasaron a formar parte de las casas de Virginia Woolf. En *Bloomsbury Rooms*, Christopher Reed señala que los artistas de Bloomsbury se dedicaron individual y colectivamente a crear condiciones de domesticidad diferentes de las corrientes tradicionales; vivían en ambientes apropiados a sus aspiraciones y nuevas formas de vida, que encuadraron en el modernismo y que les permitieron delinear una identidad colectiva: “Bloomsbury’s artists dedicated themselves, individually and collectively, to creating the conditions of domesticity outside mainstream definitions of home and family” (Reed, 2004: 7). Para los integrantes del grupo “modern houses were not the machines of standardized utopia, but the outcome of an individualism hard-won in the face of repression” (Reed, 2004: 14).⁸⁸

4. 2. De patios y aljibes, pasando por un estilo francés “poco feliz”, al encuentro con la modernidad

Las viviendas que Victoria Ocampo habitó en su infancia representaron, como escribió en su autobiografía, el antiguo “way of life”. También en su caso, familia y amigos eran vecinos. En sus recuerdos destaca especialmente la casa con “tres patios”, de su abuelo Ocampo (2005a: 71); la de sus tías abuelas, en Viamonte y Florida, en la que también había patios, y donde Victoria y su hermana Angélica pasaban el día (2005a: 82); y la de su madrina, en Tucumán 675, en la cual vivieron mientras se construía la nueva casa de sus tías. Esta última se asemeja, en su descripción, a la casa que ocupaba Virginia Woolf en Hyde Park Gate, ya que se trataba de casas con varios pisos y sin patios ni aljibe:

La casa que estaban edificando para las tías, en la misma esquina donde vivían antes, era muy grande y linda. Al lado quedaba la casa nueva que íbamos a ocupar nosotros, y debajo de la nuestra, a la altura de la calle, la de mi tío Narciso (el de

⁸⁸ En su libro *Bloomsbury Rooms*, Christopher Reed estudia la relación entre domesticidad, decoración y arte que establecieron los miembros principales del grupo. Especialmente Virginia Woolf, Vanessa Bell, Duncan Grant y Roger Fry.

los domingueros). Esta vez todos viviríamos casi en la misma casa. [...] La cocina, de difícil acceso para mí, estaba en el sótano. Dos escaleras y dos ascensores llevaban de un piso a otro, y en un descanso de la escalera que daba a Viamonte, una puerta chica comunicaba la casa de las tías con la de mis padres. Por allí se entraba directamente al cuarto de vestir de mamá. Nuestros dormitorios estaban en ese piso (el segundo). En el primero las salas, el escritorio, comedor y billar, con unos muebles que mamá apreciaba mucho por haber pertenecido a un pariente de nombre raro, Prilidiano Pueyrredón. Se los regalaron cuando se casó, En el tercer piso, la cocina, accesible, era muy clara, así como todos los cuartos de servicio. (Ocampo, 2005a: 110)

Respecto a la casa de sus abuelos en la calle Lavalle, Victoria señala:

Si la comida era de primer orden, los muebles, aunque buenos y sólidos, los cuadros que colgaban de las paredes en cantidad, los adornos que poblaban (era la moda) toda la mesa no lo eran. Los sillones, sofás, armarios etc., de la época colonial o poscolonial, de jacarandá, caoba u otras maderas duras no les debían nada a la belleza, excepto en los cartones de Figari, y cuando Prilidiano Pueyrredón o Pellegrini los traducían en su idioma de pintores. Ahora tienen eso que llamamos *carácter*. Representan un pasado. Por eso valen, y a veces por las maderas nobles. No creo que por la línea. Y cuando en las nuevas casas de la familia entraron nuevos muebles, provenían de las mejores mueblerías francesas o inglesas. Eso no les impedía ser muebles *de mueblería*... (2005a: 160-1)

El nuevo estilo no fue del gusto de Victoria Ocampo, que en su autobiografía escribe: “De patios y rejas se pasó a un estilo francés nada feliz, aunque costoso. Estábamos en una mala época, en cuanto a la arquitectura” (2005a: 161). ¿Habría sido ese disgusto lo que la llevó a otra concepción de lo arquitectónico? Como señala Beatriz Sarlo, en su vida adulta, Victoria Ocampo rompió “de modo radical, con la casa ecléctica, con la arquitectura *Beaux Arts* y la decoración en ‘estilos’” (1998: 169).

Su inclinación a la decoración fue lo primero en manifestarse. Al regresar de su viaje de *luna de miel* a Europa, Victoria Ocampo se ocupó del arreglo de su casa en la calle Tucumán: “Me divertía amueblarla. Había traído de París muchas porcelanas de China, antiguas y valiosas, así como biombos Coromandel y dos armarios de laca. Elegí cortinas, ordené bibliotecas, etc. Me gustaba mucho arreglar casas. Sabía hacerlo”. (2005b: 24-7).

Muy diferente fue ordenar el departamento de la calle Garay, cerca del parque Lezama, una zona no concurrida por su familia y amigos, y por eso, elegida por su amante para que allí fueran sus encuentros:

El departamento estaba en una casa de tres pisos, nueva y fea. Con la tristeza que correspondía a su fealdad. [...] El departamento (primer piso, al fondo de un corredor) se componía de cuatro piecitas, un baño y una minúscula cocina. Cuando entré allí, una tarde de invierno, no existían otros muebles que un diván, un escritorio y una silla, en el primer cuarto; una cama, un espejo y una salamandra encendida en el segundo. El único lujo era una espléndida manta de vicuña que cubría toda la cama.

Poco a poco, transformé esos cuartos y quedaron simpáticos. Hice empapelar las paredes con papel blanco. Elegí unos pocos muebles antiguos de caoba, que le hice comprar a J. Alquiló un piano. (Ocampo, 2005b: 39)

Aunque no tenían planificado vivir juntos, los amantes quisieron abandonar el departamento de la calle Garay. Recordó Victoria Ocampo: “J. compró un terreno en Belgrano, en la Avenida de los Incas. [...] Hicimos los planos de la casa y del jardincito. Elegí cortinas, muebles, platos y cacerolas. Mientras construían la casa la visitábamos casi diariamente. Nos encantaba medir el crecimiento de las paredes, vigilar la aparición de puertas y ventanas, mirar cómo colocaban los azulejos en la escalera” (2005b: 68)⁸⁹.

Una vez separada de su marido, y mientras construía su casa en Palermo Chico, Victoria Ocampo vivió en un departamento de la calle Montevideo (Ocampo, 2005b: 108). También construyó una casa en Mar del Plata (que vendió para construir la de Palermo) (Ocampo, 2005b: 110).

Respecto a su vivienda de la calle Rufino de Elizalde, escribe en su autobiografía que su arreglo la “absorbió como jamás lo había hecho Tucumán” (Ocampo, 2006: 147). La explicación podría encontrarse páginas adelante, cuando después de destacar que a Le Corbusier y a Waldo Frank les gustó esta casa de la que “estaba orgullosa” y que “enseguida hablaron de ella en sus libros”, se refiere a la arquitectura moderna:

La arquitectura moderna me parecía uno de los signos más reveladores de nuestra época. Nuevos materiales, nueva manera de vivir: ¿qué expresión encontrarían esas dos exigencias llegadas de afuera? ¿Qué forma de belleza inspirarían? (Ocampo, 2006: 173)

⁸⁹ Respecto a esta casa, Beatriz Sarlo señala que aunque intentó que otras personas adoptaran este estilo, “al único a quien convenció Ocampo fue a Julián Martínez. Hay dibujos de Le Corbusier para una casa en Belgrano R, una carta de Le Corbusier a Martínez explicándole el proyecto y otra al arquitecto Vilar que sería el encargado de construirlo. Todo en 1930” (1998: 177).

Para José Amícola, su “capacidad de seguir de cerca el vanguardismo arquitectónico” hace que “la percepción arquitectónica [de] Victoria Ocampo [esté] en la avanzada”, y “lo mismo puede decirse de su relación con las artes visuales” (2007: 246-7).⁹⁰

Por su parte, Beatriz Sarlo sostiene que “esta casa de Barrio Parque es la *primera gran traducción* encargada por Victoria Ocampo” (1998: 180). Sarlo resalta el hecho de que el arquitecto Bustillo haya proyectado la casa “contra sus convicciones”, pero siguiendo los lineamientos de la dueña; o que ella le hubiera enviado a Le Corbusier “sus propios planitos para que este tuviera una idea de lo que ella estaba buscando” (1998: 181).

En realidad, lo que hizo Victoria Ocampo no difiere de lo que hace cualquier comitente: un plano casero, para guiar al arquitecto, sea quien fuera, en la concreción de una obra que sea de su agrado. Por otra parte, para Sarlo, que Victoria Ocampo vendiera la casa que hizo construir y haya optado por pasar sus últimos años en la quinta familiar de San Isidro se debe a que “no soportó la modernidad imitada de su casa de Barrio Parque” (1998: 184).

Tal vez, habría que pensar que fue una razón afectiva la que pudo haber primado en Victoria Ocampo a la hora de elegir con cuál casa quedarse, ya que, como ella confesó en su autobiografía:

Yo siempre me he comportado como un Mecenaz, sin tener las debidas posibilidades materiales. En cuanto al dinero, siempre he vivido en un equilibrio inestable, dependiendo eternamente de rentas escasas, vendiendo alhajas, muebles (y hasta casas) para llenar huecos y pagar deudas. Ese sistema dura poco tiempo. Se termina en la miseria. (Ocampo, 2006: 189)

Por haberlo experimentado en carne propia, Virginia Woolf y Victoria Ocampo relacionaron los nuevos materiales, las nuevas tendencias en decoración y en arquitectura con nuevas formas de vivir. Los muebles victorianos o coloniales de maderas oscuras, los tapizados en terciopelo bordó, las pesadas arañas y los adornos convencionales quedaron asociados, en su imaginario, con la infancia y lo sombrío; en

⁹⁰ Amícola establece una interesante conexión entre Mariquita Sánchez de Thompson y Victoria Ocampo, llamando a ambas “saloneras” (2007: 261).

tanto que la luz, las maderas claras, y la utilización de materiales no convencionales significaron, para ellas, una suerte de libertad que iba más allá de una cuestión decorativa. Ya transcribimos las vivencias de Virginia Woolf al mudarse a los luminosos departamentos de Bloomsbury, con paredes pintadas a temple y las nuevas adquisiciones y muebles, diseñados y decorados por su hermana. El caso de Victoria Ocampo presenta similitudes:

Tuve, en la Avenida Malakoff (en tiempos de opulencia) un departamento encantador (que inspiró la curiosidad de Chanel y de Missia Sert, cuando lo conocieron), amueblado con mesas de madera blanca (mesas de cocina), sillas y sillones de caña, un canapé y dos sillones confortables recubiertos de chintz gris y nada más. Con excepción de mi cama, el canapé y los dos sillones (que eran de Leys), todo había sido comprado en Printemps (Sección muebles de cocina) por un precio irrisorio. Las paredes blancas y las puertas pintadas de gris (de acuerdo a mis indicaciones) le daban a todo un aire de limpieza y de pulcritud estrictas. En mi dormitorio [...] mis cepillos, mi *nécessaire* de carey claro descansaban sobre la madera blanca que normalmente sirve para recibir las legumbres o las cáscaras y peladuras de éstas y las cacerolas. (2006: 147)

Además de hacer construir o de decorar sus propias casas, Victoria Ocampo se preocupó por lo que sucedía con la planificación de Buenos Aires. Es así como, en “Sobre un mal de esta ciudad”, texto escrito en 1935, se refirió a su falta de planeamiento, a la “mezcla de malos gustos distintos, de inculturas, que se han arrogado el derecho de expresarse en ladrillos”; a la fealdad, que “se vuelve, aquí, símbolo no ya de vanidad ignorante sino de imperdonable desidia criolla” (1984: 212-3). Y, denunciando los loteos que solo apuntaban a una “única idea: la ganancia” (1984: 212), alertó acerca de una ciudad que vuelve “tontamente la espalda” al Río de la Plata, y que, sin embargo, todavía tiene “posibilidades” si se aviene a “las ciudades que hoy es posible construir, bañadas en follaje y en sol” (1984: 217-8).

Victoria Ocampo quiso, para los argentinos, lo que había conseguido para sí misma, y con un optimismo que no tuvo eco en sus contemporáneos, previó una transformación en el estilo de vida que favoreciera la llegada plena de la modernidad:

La arquitectura moderna no es un capricho personal de algunos arquitectos, como tan bien lo dice Gropius, ni esa cosa a la moda, sospechosa por mezclarse en ella los “snobs”. Es una transformación inevitable, importante y sintomática que ganará lentamente terreno: todo un estilo de vida que cambia. (Ocampo, 1984: 218)

Cuando en 1929 Le Corbusier visitó Buenos Aires, Victoria Ocampo conversó con él: “durante su estadía en Buenos Aires hablamos diariamente de una posible transformación de nuestra Capital”. Incluso, Le Corbusier proyectó en San Isidro “unas casitas de veraneo en un terreno de varias hectáreas”. Pero el terreno era propiedad de su madre, y el sueño terminó en frustración para Ocampo, quien confesó: “No la pude convencer. El proyecto, como el del rascacielito de Palermo y otros, quedó en la nada. No contaba yo con medios para esas empresas” (1967: 139-140). Estos fracasos, sostiene Beatriz Sarlo, significaron para ella “una reafirmación de los límites de su clase de origen y un motivo suplementario para imaginar que las transformaciones deseadas dependen de ella y de su propio dinero” (1998: 177).

Pero Ocampo también apuntaba al escaso planeamiento de la ciudad en otros textos. De tal manera, en su “Carta al arquitecto Erich Mendelsohn, de Berlín”, se refiere a la arquitectura de esa ciudad, a sus “casas nuevas, cuya mayor seducción proviene de que irrumpe en ellas el paisaje, de que son atravesadas por él, de que se adueñan y se hermocean con su magia” (1981: 172). Y concluye que ese es el tipo de casas ideales para la Argentina, porque “sientan a nuestro *genre de beauté*” (1981: 172).

Lamentablemente, en nuestras ciudades ve primar un remedo de los viejos estilos europeos y ahora: “Una ciudad construida de acuerdo con las nuevas técnicas, con sus casas bañándose en jardines [...] Desgraciadamente, por no sé qué anacronismo, nunca son nuestros jóvenes países los que tienen la visión de esta verdad, sino, una vez más y siempre, vuestra vieja Europa” (Ocampo, 1981: 173).

La frase, que en principio suena europeizante, acierta en señalar las diferencias entre una ciudad, Berlín, proyectada con estándares de excelencia y modernidad luego de su destrucción, a fines de la segunda Guerra Mundial, y el crecimiento de la ciudad de Buenos Aires que, a partir de la década de los cuarenta, se desarrolló sin la planificación adecuada. Podemos comprobar hoy, después de setenta y ocho años de desidia que afectan a una ciudad que creció, no al ritmo del planeamiento urbano, sino de negocios inmobiliarios, que la preocupación de Victoria Ocampo y de otros como ella no fue tenida en cuenta.

Finalmente, es de destacar que la necesidad de que sus espacios habitacionales y de trabajo se correspondieran con su sensibilidad y sus gustos también fue un tema que las escritoras trataron durante sus encuentros y en su correspondencia. Fue así que Virginia

Woolf le escribió a Victoria Ocampo contándole cómo imaginaba el lugar en el que la argentina vivía:

Every time I go out of my door I make up another picture of South America: and no doubt you'd be surprised if you could see yourself in your house as I arrange it. It is always grilling hot, and there is a moth alighted in a silver flower. And this too in broad daylight. (1982a: 439)

Por su parte, en las primeras páginas del primer tomo de *Testimonios*, Victoria Ocampo se refiere a detalles de la casa de la escritora inglesa, recuerda el encuentro que sostuvieron allí y menciona los paneles pintados por su hermana Vanessa Bell:

Tavistock Square⁹¹, este mes de noviembre. Una puerta pequeña, en verde oscuro, muy inglesa, con su número bien plantado en el centro. Afuera, toda la niebla de Londres. Dentro, allá arriba, en la luz y la tibieza de un *living-room*, de paneles pintados por una mujer, otras dos mujeres hablan de las mujeres. Se examinan, se interrogan. Curiosa, la una; la otra, encantada. (1981: 7)

Virginia Woolf también aludió a esta conversación en su diario del 26 de noviembre de 1934: “there we stood & talked, in French, & English, about the Estancia, the great white rooms, the cactuses, the gardenias, the wealth & opulence of South America; so to Rome & Mussolini, whom she's just seen” (1983: 263).

Así como insistimos en destacar, y seguiremos demostrando en estas páginas, que Victoria Ocampo leyó atentamente la obra de Virginia Woolf, e interiorizó la temática y preocupaciones expuestas en sus ensayos, al punto de referirse (aunque sin citar a la autora inglesa) a las mismas cuestiones casi con las mismas palabras, también hacemos notar que inició el primer tomo de sus testimonios, publicado en 1935, con su “Carta a Virginia Woolf”. En ella escribe:

⁹¹ Los Woolf se mudaron a la casa de Tavistock Square en 1924 “Ubicaron la Hogarth Press en el sótano, donde originalmente funcionaban la cocina y las dependencias de servicio; y mientras que los dos pisos siguientes estaban ocupados por una firma de abogados, los pisos superiores correspondían a su vivienda. Anexado al sótano y a través de un pasillo, se llegaba a un cuarto que había sido utilizado para albergar un billar, donde los Woolf instalaron su depósito. Allí, entre paquetes y repuestos, rodeada del desorden y expuesta a las irrupciones de los empleados de la Hogarth y de todo aquel que entrara a buscar cosas, Virginia acostumbraba escribir, sentada en un sillón y con una pizarra desplegable sobre la falda” (Chikiar Bauer, 2012: 481).

Su nombre, Virginia, va ligado a estos pensamientos. Pues con usted fue con quien hablé últimamente –e inolvidablemente– de esta riqueza, nacida de mi pobreza: el hambre.

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. [...] Usted da gran importancia a que las mujeres se expresen, y a que se expresen por escrito. Las anima a que escriban *all kinds of books*... (Ocampo, 1981: 8)

Acto de obediencia consciente o no, Victoria Ocampo publicó los tomos de su *Autobiografía* y los diez volúmenes de *Testimonios*, y no se ha resaltado suficientemente que esta carta es una larga cita, aunque sin mencionarlo expresamente, de *Un cuarto propio*, libro pionero de los estudios feministas, que brindó, podría especularse, el ámbito propicio a partir del cual Victoria Ocampo desarrolló su propio feminismo.

Que Virginia Woolf le haya escrito “mándeme una descripción muy detallada de su casa” (Ocampo, 1967: 268), y que, en el tomo siete de sus *Testimonios*, Victoria Ocampo haya vuelto a describir las casas de Virginia Woolf expresa con claridad la importancia que las dos escritoras concedían a sus viviendas, lugares en los que expresaban sus gustos, daban cauce a su sensibilidad y producían sus escritos. Pero, también, cuando la persona que la habitó fallece, visitar su casa puede convertirse en una instancia de la elaboración del duelo. Ese fue el caso de Victoria Ocampo, cuando, finalizada la Segunda Guerra Mundial, volvió a Londres y se dirigió a la zona donde había vivido Virginia Woolf⁹²:

A la casa de Tavistock Square la derrumbó un bombardeo. En 1946 pasé por el lugar donde se levantaba: era un baldío con escombros y un alambrado. Virginia ya había muerto, y en busca de su recuerdo y de su marido fui a Sussex. (Ocampo, 1967: 270)

Por entonces, Leonard Woolf estaba instalado en la Monk’s House, la casa de campo que había compartido con su mujer. Victoria, que no la había conocido antes, detalló:

⁹² Victoria Ocampo, que se despidió de Londres en 1939 “con malos presentimientos”, volvió a la ciudad en mayo de 1946, para “encontrar en esa capital [...] muchos amigos ausentes. Es decir, dolorosamente presentes por esa misma ausencia. Virginia Woolf (suicidio)...” (Ocampo, 1980: 265).

Monk's House es una casa modesta y simpática, rodeada de plantas. ¡Cuántas veces he recibido cartas con membrete de la Monk's House! [...] Londres quedó en pie, pero Virginia está ausente de sus calles, de sus parques, de la casita de Sussex. De todas las cosas (gentes, plantas, animales, edificios) que supo contar como aún no se habían contado [...] Virginia-Clarissa, que nos hizo saborear la paz de su casa en verano, cuando a ella vuelve después de las compras matinales, y la recibe. Desde el umbral, el silencioso frescor del hall, subrayado por el intermitente repiqueteo de una máquina de escribir, mientras ella avanza y probablemente endereza alguna flor en el florero de las dalias. (Ocampo, 1967: 270)

La fuerza de la ausencia y la magnitud de su nostalgia son evidentes en este otro recuerdo que pone de manifiesto, una vez más, la importancia que Virginia Woolf tuvo para Victoria Ocampo:

A menudo subí por la escalera empinada de la casa tan característicamente inglesa de Tavistock Square, y entré en el saloncito de paneles pintados por Vanessa Bell. A menudo, después del frío brumoso de la calle, entré en el "confort" de ese cuarto y sobre todo de esa presencia. Pues en cuanto Virginia estaba allí, lo demás desaparecía. [...] Virginia sentada en un sillón, y su perro dormido en el suelo. (Ocampo, 1984: 58)

Capítulo 5

Encuentros y desencuentros

5. 1. Victoria Ocampo, lectora de *Orlando*: posibles identificaciones y proyecciones

Es sugerente comprobar que Victoria Ocampo se haya identificado con Orlando, el protagonista de la biografía ficcional que Virginia Woolf dedicó a su amiga, la aristócrata y escritora Vita Sackville West:

A pesar de “haber consagrado a los escritores mi parte de credulidad” desde muy niña, como el *Orlando* de Virginia Woolf, no tuve la fortuna de conocer a gentes del oficio o interesados por los libros... (Ocampo, 2005a: 190)⁹³

Ocampo utiliza la misma palabra que Woolf para definir la actitud de su personaje, *credulidad*:

Orlando, we have said, had no belief in the usual divinities she bestowed her credulity upon great men –yet with distinction. Admirals, soldiers, statesmen, moved her not at all. But the very thought of great writer stirred her to such a pitch of belief that she almost believed him to be invisible. (Woolf, 2007: 494)

Al asumirse como una suerte de “doppelgänger” del personaje woolfiano, Victoria Ocampo establece una mediación adicional a la ya problemática cuestión del autor, del narrador y del personaje que se plantea en las autobiografías⁹⁴. Pero, además, creemos que esta identificación es relevante, ya que, a diferencia de Virginia Woolf, cuyo padre era un intelectual reconocido, que pasaba la mayor parte del día en su biblioteca y contaba con la amistad de grandes escritores que visitaban asiduamente su casa – Thomas Hardy, Henry James y George Meredith, entre otros–, la infancia de Victoria

⁹³ Sylvia Molloy se refiere en extenso a la “escena de lectura” (2001: 79) que se repite en la autobiografía de Ocampo, y resalta que “Ninguno de los adultos presentes en su niñez está asociado con libros de manera ejemplar” (2001: 80).

⁹⁴ Bajtín sostuvo que el autor de la autobiografía podía llegar a ser un “usurpador” (2008: 133): “Al relatar mi vida cuyos héroes son otros para mí, yo intervengo paso a paso en su estructura formal (no soy héroe de mi vida, pero participo en ella), me coloco en la situación del héroe, abarco a mi persona con la narración; las formas de la percepción valorativa de obras se transfieren hacia mí cuando yo soy solidario con ellos. Así es como el narrador se transforma en héroe” (2008: 134).

parece más cercana a la de la aristocrática Vita⁹⁵, reflejada en las primeras páginas del *Orlando*:

[Orlando] was a nobleman afflicted with a love of literature [...] It was the fatal nature of this disease to substitute a phantom for reality, so that Orlando, to whom fortune had given every gift –plate, linen, houses, menservants, carpets, beds in profusion– had only to open a book for the whole vast accumulation to turn to mist. [...] a fine gentleman like that, they said, had no need of books. Let him leave books, they said, to the palsied or dying. But worse was to come. For once the disease of reading has laid hold upon the system it weakens it so that it falls an easy prey to that other scourge which dwells in the inkpot and festers in the quill. The wretch takes to writing. (Woolf, 2007: 434)

A diferencia del escritor que carece de recursos económicos, el biógrafo de Orlando explica que “the plight of a rich man, who has houses and cattle, maidservant, asses and linen, and yet writes books, is pitiable in the extreme” (Woolf, 2007: 434).

De ahí que no resulte extraño que Victoria Ocampo se haya proyectado en un personaje que afronta lo dificultoso que es “for a nobleman to be a writer” (Woolf, 2007: 436)⁹⁶. Dificultades relacionadas con su educación y con la clase social a la que pertenecía, como las que percibió Virginia Woolf al conocer a Vita Sackville West, y que la llevaron a escribir, refiriéndose a sus respectivos orígenes “we start at different ends” (Woolf, 1980*d*: 86).

Ya advertimos que muchas veces la crítica, al asignarle a Victoria Ocampo una excesiva dependencia del canon masculino, parece dejar de lado que, en su autobiografía y en sus testimonios, existe una fuerte y pregnante relación con la obra, los escritos autobiográficos y el diario de Virginia Woolf. A esto se le suma, como dato significativo, la posibilidad de establecer un interesante cotejo con la biografía imaginaria *Orlando*, libro al que la argentina le dedicó especial atención en “Virginia

⁹⁵ Vita Sackville West (1892-1962). Poeta, novelista, biógrafa. Hija única del Tercer Baron Sackville y Lady Victoria Sackville. “Woolf and Sackville West had a long and serious love affair beginning in 1923” (Hussey, 1995: 246). Publicó varios libros en la Hogarth Press, editorial de los Woolf. En 1927, Vita comenzó un *affair* con Mary Campbell. “Mitchell Leaska has argued that this precipitated Woolf’s beginning *Orlando* [...] Knowing that Sackville West, whose physical demands Woolf could not meet, was slipping away from her, she wrote *Orlando* as both farewell and also a way of enchanting Sackville West in a way none of her other ‘2nd rate schoolgirl’ lovers (as Woolf described them to Ethel Smyth) could” (Hussey, 1995: 247). Dado que en su condición de mujer, Vita no pudo heredar el título de su padre, y su amado castillo de Knole, DeSalvo interpretó que, gracias a *Orlando*, “Vita Sackville-West owned Knole in a way that she could never own it in reality” (Hussey, 1995: 247).

⁹⁶ Entre esas dificultades, como en el caso de Victoria Ocampo, una de las principales fue que su familia aceptara su vocación. Orlando hace imprimir una obra suya: “but though the sight of it gave him extreme delight, he had never dared show it even to his mother, since to write, much more to publish, was, he knew, for a noble an inexpressible disgrace” (Woolf, 2007: 435).

Woolf, Orlando y Cía”. De hecho el personaje de Virginia Woolf, inspirado en su amiga, la aristócrata y escritora Vita Sakville-West, se ajusta, de alguna manera, a Victoria Ocampo.

Como Orlando, que, desilusionado de la vida social, luego de haberse relacionado con embajadores jueces, “the loveliest ladies of the land [...] and the sternest warriors” (Woolf, 2007: 438), solo aspira a conocer a los escritores más famosos de su tiempo, Victoria Ocampo hizo lo posible por frecuentar a los del suyo.

La historia de Orlando comienza en 1586, cuando el personaje cuenta dieciséis años. Virginia Woolf le asigna, en primera instancia, el género masculino, pero en un punto de la narración el protagonista cambia de sexo, continúa su existencia como mujer, y atraviesa varios siglos hasta llegar a 1928 con apenas treinta y seis años. De esta manera, *Orlando* es a la vez una biografía imaginaria y un libro que juega con las nociones convencionales del tiempo, de la consciencia unificada –Orlando reconoce tener “a great variety of selves to call upon” (Woolf, 2007: 548)–, y de la sexualidad. También es un libro en el que Virginia Woolf compone su ideal de escritor andrógino, que incorpora lo femenino y lo masculino (“the change of sex, though it altered their future, did nothing whatever to alter their identity”) (2007: 466).

Cuando es hombre, Orlando tiene una sensibilidad que podría calificarse de femenina, y cuando es mujer no pierde ciertos rasgos, como la capacidad para la acción, atribuidas culturalmente al temperamento masculino.

Luego de una desilusión amorosa, Orlando se refugia en la soledad y en los libros: “standing upright in the solitude of his room, he vowed that he would be the first poet of his race and bring immortal lustre upon his name”. Ante la pregunta, ¿qué quedaba de sus ancestros, conquistadores y guerreros?, responde: “A skull; a finger” (en la cripta familiar). En contraposición, comparando los logros y faenas de sus antepasados con la obra de Sir Thomas Browne, Orlando “cried out that they and their deeds were dust and ashes, but this man and his words were immortal” (Woolf, 2007: 437).

Es posible que Victoria Ocampo haya emprendido su aventura editorial y su vocación literaria con ímpetus similares, pero en su autobiografía, escrita en la madurez, al compararse con uno de sus antepasados, confiesa con cierta desilusión:

Tal vez habré fracasado, como fracasó don Manuel Hermenegildo en su misión diplomática [...] como don Manuel Hermenegildo se trajo de Norteamérica el *Horacio* y el *Curiacio*, y armas que le costaron tantos dolores de cabeza, yo soñé

con traer otros veleros, otras armas, para otras conquistas. Y viviendo mi sueño traté de justificar mi vida. Casi diría de hacérmela perdonar”. (2005a: 24)

También, como Orlando, Victoria Ocampo pudo haber sentido que las batallas de sus ancestros, esos caballeros con armadura, “were not half so arduous as this which he now undertook to win immortality” (Woolf, 2007: 437). La escritura, para Orlando y para Victoria Ocampo, es la más difícil de las batallas:

Lo poco que he hecho en mi vida (y no lo califico de poco por falsa modestia sino porque mis planes eran más ambiciosos) lo he hecho a pesar de verme privada de las ventajas de ser hombre. Pero a ese poco no habría alcanzado de no tener inmovible convicción de que era necesario luchar por darle el lugar que le correspondía a la mitad de la humanidad. La lucha, en mi caso, consistía en obedecer a una vocación: la de las letras. Vencer en ese sector, así fuera ínfima la victoria, era ayudar al gran movimiento de emancipación que estaba en marcha. (Walsh, 1993: 19-20, cita de *La Nación*, 9 de enero de 1966)

Sugestivamente, en “Virginia Woolf, Orlando y Cía”, Victoria Ocampo se inscribe en el linaje femenino a través de la autora inglesa, cuyo recuerdo convalida su *lucha*:

El encuentro con la autora de *Orlando* me ha traído una vez más –entre otras cosas– la certidumbre de que nada de lo que yo había imaginado de la mujer, soñado para ella, defendido en su nombre, es falso, exagerado ni vano. Y al pensar en Virginia Woolf no puedo olvidarlo ni un momento. (1984: 13)

La crítica autobiográfica feminista ha insistido en el aspecto “relacional” del género cuando es abordado por las escritoras mujeres⁹⁷. Pero también hay que considerar que Victoria Ocampo tuvo contratiempos y desilusiones, y que muchas veces no le fue fácil la relación con los críticos y escritores; y en eso también se asemeja a Orlando. De hecho, en su condición de mecenas, el personaje de Virginia Woolf logra conectarse con el famoso escritor Nicholas Greene (Woolf, 2007: 438)⁹⁸, pero después de alojarlo, brindarle todas las comodidades disponibles en su castillo e incluso pagarle una pensión

⁹⁷ Como dice José Amícola. “es la relación que creamos con los otros la que forja nuestra personalidad, pero esto rara vez se percibe en los escritos autobiográficos que se delinearán como la gesta del Yo” (2007: 209).

⁹⁸ Personaje basado posiblemente en Robert Greene (1558-92), un contemporáneo de Shakespeare. En su amarga autobiografía (*Greene's Groatsworth*) el escritor llamó a Shakespeare “upstart Crow” (Hussey, 1995: 105). En *Orlando*, Greene predispone al protagonista contra sus autores favoritos: Shakespeare, Marlowe, Ben Jonson y Donne (Woolf, 2007: 440).

mensual, “Greene dashed off a very spirited satire there and then. It was so done to a turn that no one could doubt that the young Lord who was roasted was Orlando”. (Woolf, 2007: 443).

Lo más doloroso, para Orlando, es que el escritor introduce pasajes apenas disfrazados de una de sus obras. El panfleto tiene gran éxito, por lo que, desilusionado de los hombres, a diferencia de Victoria Ocampo, que persistió en su relación con los escritores, incluso cuando sabía que algunos se burlaban de ella⁹⁹, Orlando se recluye entre sus perros y en la naturaleza. El episodio entre Greene y Orlando recuerda aspectos de los malentendidos que caracterizaron la relación de Victoria Ocampo con Keyserling¹⁰⁰, quien dio su versión de los hechos en sus memorias. Escritos que, a su vez, llevaron a Victoria Ocampo a brindar su opinión en *El viajero y una de sus sombras. Keyserling en mis memorias*. Leer en conjunto ambos libros, sugiere Amy Kaminsky:

Allows us to get to the bottom of the count’s ruminations on Argentina. To put it much less delicately than Ocampo herself did, Keyserling characterizes all of Argentina as a backward, sexually confused, primitive nation because Victoria Ocampo, who for him embodied that nation, wouldn’t go to bed with him. (2008: 75)

Curiosamente, Ocampo llega a Keyserling, como Orlando llega a Greene, después de experimentar el “amor- pasión” (por *J*, la argentina; por Sacha, el personaje literario). Mientras que para Orlando, tras su desilusión amorosa, los escritores forman parte de una suerte de “blessed, indeed sacred, fraternity” (Woolf, 2007: 437), para Victoria Ocampo, el final de la relación con *J* coincidió con un momento en que su “búsqueda del absoluto” la puso en contacto con Keyserling (Ocampo, 2006: 24). También es un hecho significativo que, en su contestación a las memorias del alemán, Ocampo utilice, como epígrafe, un párrafo de *Orlando*:

⁹⁹ Escribe María Elena Walsh en 1979: “fue un lugar común y un ‘número chistoso’, hasta hace pocos años, agredir a V.O. desde todos los frentes: era de buen tono referirse a ella mordazmente en las tertulias, desde cierta prensa, en nuestros sacrosantos y por fortuna desaparecidos cafés” (1993: 20).

¹⁰⁰ “Hermann Keyserling’s name is no longer familiar to students of philosophy; but in the decades between the two world wars he had a considerable following and was considered by many, including Carl Jung, Paul Tillich, Herman Hesse and Ocampo’s friend Rabindranath Tagore, to be a major philosophical voice” (Kaminsky, 2008: 71).

Addison, Dryden, Pope... Tales nombres tenían aun para ella gran poder de encantamiento. En algo, quizá, hemos de creer, y como Orlando, lo repetimos, no creía en las divinidades ordinarias, había consagrado a los grandes hombres su parte de credulidad –sin embargo, hacía una distinción. Ni los almirantes, ni los soldados, ni los hombres de Estado la conmovían. Pero sólo el pensar en un gran escritor despertaba en ella un tal cúmulo de fe que hasta llegaba casi a imaginárselo invisible. (1951: 7)

La cita elegida pone de manifiesto que, al homologarse con Orlando, Victoria Ocampo era consciente de que Keyserling y otros escritores a los que estimulaba o había sostenido económicamente la menospreciaban¹⁰¹. Lo cierto es que, al igual que Orlando, Victoria Ocampo buscó mentores que terminaron por decepcionarla, ya que ni Ortega y Gasset, ni Tagore ni Keyserling la valoraron como escritora. En ese contexto, la lectura de *Un cuarto propio*¹⁰² y de *Orlando* debió haber sido reparadora, ya que le mostró que su caso distaba de ser único.

A pesar de su experiencia con Greene, ya convertido en mujer, y como cabía esperarse de una señora de la época, Orlando recibe a otros escritores y lleva a cabo la tan inglesa como victoriana ceremonia del té. Y aunque ellos la desencantan como seres humanos, ya que comprende que, como al resto de la humanidad, los arrasan las pasiones más mezquinas: vanidad, celos, orgullo y odio, Orlando, al igual que Victoria Ocampo cree, más que nada, en el arte. El sujeto de la biografía imaginaria, Orlando, y la autobiógrafa escritora argentina, Victoria Ocampo, comparten también una misma desdicha:

A woman knows very well that though a wit sends her his poems, praises her judgement, solicits her criticism, and drinks her tea, this by no means signifies that he respects her opinions, admires her understanding, or will refuse, though the rapier is denied him, to run her trough the body with his pen. (Woolf, 2007: 501-2)

¹⁰¹ A diferencia de Sarlo, que señala que usa este epígrafe “sin captar, creo, la ironía de la cita de Woolf” (1998: 148), nuestra interpretación es que Ocampo utiliza la cita con plena consciencia.

¹⁰² En *Un cuarto propio*, Woolf se ocupa de señalar las opiniones que los hombres, a lo largo de los siglos, expresaron acerca de las mujeres: “Wherever one looked men thought about women” (Woolf, 2005e: 30). Además de recalcar que “it is fairly evident that even in the nineteenth century a woman was not encouraged to be an artist” (Woolf, 2005e: 54), alerta a sus lectores acerca de una frase escrita en 1928: “female novelists should only aspire to excellence by courageously acknowledging the limitations of their sex” (Woolf, 2005e: 74). La contestación de Woolf a este tipo de afirmaciones debió inspirar a Victoria Ocampo: “Lock up your libraries if you like; but there is no gate, no lock, no bolt that you can set upon the freedom of my mind” (Woolf, 2005e: 75).

En el párrafo citado, Virginia Woolf advierte las dificultades que atravesaban las mujeres de cualquier clase social al intervenir en el campo literario. Adscripta, aun con reservas, al Partido Laborista, Virginia Woolf no pertenecía a la nobleza, sino a lo que en Inglaterra se ha dado en llamar “aristocracia intelectual”, categoría no fácilmente extrapolable a la Argentina, ya que se refiere a un grupo social que sumaba, a sus conexiones familiares, más o menos cercanas con la aristocracia, el haber pertenecido a círculos de saber legitimados por grandes universidades, como Cambridge. Al elitista grupo podían acceder, por méritos, personajes como su marido, Leonard Woolf, de origen judío y que pertenecía a una familia que se había empobrecido tras la muerte de su padre. Podría decirse que, por herencia paterna, por las conexiones de sus hermanos, y por su marido, Virginia Woolf formaba parte –aunque ella siempre se calificó a sí misma de *outsider*– de esa misma aristocracia intelectual. En ese punto se diferenciaba tanto de su amiga, Vita Sakville-West, como de lo que representaba Victoria Ocampo en la Argentina.

Otra cuestión aproxima a Victoria Ocampo con Orlando: los dos actúan como mecenas. En tanto la argentina vende rápidamente y sin fijarse en el precio su “media luna de brillantes” (Ocampo, 2005b: 135), lo que le permite alojar a Tagore; en el libro de Woolf, Orlando se relaciona de manera similar con los escritores: “And so she lavished her wine on them and put bank-notes, which they took very kindly, beneath their plates at dinner, and accepted their dedications, and thought herself highly honoured by the exchange” (2007: 501). De tanto prodigarse, y a causa de los litigios legales que casi la llevan a perder su título nobiliario, al final del libro, Orlando “though she was infinitely noble again, she was also excessively poor” (Woolf, 2007: 524). Por su parte, como menciona en su autobiografía, al final de su vida, Victoria Ocampo había visto disminuir su fortuna considerablemente.

Que Victoria Ocampo le haya dedicado al *Orlando* una atención especial parece indicar la identificación o proyección con este personaje tan peculiar que, como ella misma indicó en su artículo, “como un niño”, “se escapaba de sus escritos y de sus libros, sorbido por la vida múltiple y rumorosa. Lo que no impedía que fuera un apasionado del escribir y del leer; tan apasionado como del vivir” (1984: 24).

¿No se quejaba Victoria Ocampo de su propia falta de rigor y de que su espíritu vitalista solía alejarla del estudio o de la escritura? En *Orlando*, la argentina dice que encuentra páginas que expresan, como “nunca”, “lo que el gusto, la pasión de la lectura

pueden significar para un ser” (1984: 26). Sylvia Molloy supo advertir que la autobiografía de Victoria Ocampo privilegia muchas escenas de lectura, al punto de señalar que, en sus textos, “queda el gesto desnudo –leer– perpetuándose como único impulso generador de un largo y único acto autobiográfico” (Molloy, 1994: 15).

Siguiendo a Molloy, la “capacidad autorrepresentativa que [Ocampo] atribuye a los libros” permite que entienda como “categorías intercambiables, *lo leído y lo vivido*” (1994: 17). El caso es que Victoria Ocampo sostuvo que “cada ser lleva dentro de sí la misma escena [...] hasta dar con su acontecimiento, su personaje” (Ocampo, 1984: 115-16). De esto, Molloy deduce que Victoria Ocampo “se lee” a sí misma, por ejemplo, en la Corinne de Madame de Stäel, o en la Francesca de Dante (Molloy, 1994: 21).

Es interesante destacar que, para Harold Bloom, “el amor, en *Orlando*, es siempre el amor a la lectura” (2011: 452). Y si bien establece una suerte de analogía con la autora al señalar que “el muchacho Orlando es la muchacha Virginia cuando se le representa en su papel primordial, el de lector” (2011: 453), más adelante sugiere que “Orlando no es ni Vita ni Virginia, sino que se convierte en la personificación de la postura estética, de lo que significa para el lector estar enamorado de la lectura” (2011: 455). Desde nuestro punto de vista, Victoria Ocampo, además de reconocerse en este tipo de lector, se sintió proyectada en el protagonista woolfiano.

Son varias las páginas de “Virginia Woolf, Orlando y Cía” que dedica a resumir el argumento pormenorizado del libro, en tanto intercala reflexiones que tienen que ver con su propia experiencia como lectora y mecenas. Así es como, después de comentar el episodio en el que Greene le cuenta a Orlando sus problemas de salud, afirma: “Yo creo que los escritores –y que ellos me perdonen– apenas han cambiado, en general, bajo este aspecto. No he conocido ninguno que no se quejara obstinadamente de tener una o varias vértebras ardientes y las otras heladas. Escribir debe ser probablemente muy malo para la salud” (Ocampo, 1984: 28).

Al comentar la escena en la que Pope “decepciona terriblemente a Orlando, a la vez que la encanta, también”, Victoria parece hablar a partir de su propia experiencia cuando escribe: “A pesar de sus múltiples inconvenientes, los genios son genios. En el momento de mal humor quisiera uno abandonarlos” (Ocampo, 1984: 33).

Las posibles proyecciones no terminan allí. Como Orlando, que una vez convertido en mujer toma consciencia de que, con solo mostrar un tobillo, puede provocar que un

marinero se caiga del palo mayor, Victoria Ocampo comprobó que el espectáculo de su belleza, así como su actitud abierta y de espontánea admiración podía confundir a los escritores que idolatraba. Así lo entiende Molloy cuando afirma:

Ortega, muy sensible a su atracción física, se deshace por un lado en elogios de sus virtudes “femeninas” mientras que, por el otro, la critica insidiosamente en su epílogo a *De Francesca a Beatrice* [...] Keyserling, por su parte, nunca pudo aceptar que la pasión de Ocampo por sus libros no fuera una invitación a compartir placeres menos cerebrales. Que hay un fuerte impulso sexual y sensual en Ocampo, la mujer –lo que Drieu La Rochelle, amigo y, a principio de los años 30 amante, llamaba su *génie charnel* (II, 11)– es indudable. (1994: 23)

Finalmente, la identificación con Orlando es total cuando concluye que el personaje vive “con duendes, como vivimos todos. [...] ‘haunted’, ‘hantés’. No hay término en castellano que traduzca exactamente el matiz de esa palabra: algo así como habitados, perseguidos por fantasmas” (Ocampo, 1984: 37).

Pero las coincidencias y posibles proyecciones que articulan el personaje de *Orlando* con Victoria Ocampo se acaban en un punto. El comportamiento de Orlando al final del libro y la actitud de Vita Sackville West, quien durante sus últimos años prefirió recluirse en su jardín y rehuyó el contacto con los escritores e intelectuales, difieren de lo sucedido con Victoria Ocampo, que persistió en su fe hasta el final: “Una de las cosas que más he admirado es la cosa escrita” (Ocampo, 2005a: 58).

En las últimas páginas del libro de Woolf, Greene, convertido en académico y crítico relevante del siglo XIX,¹⁰³ se reencuentra con Orlando y hace publicar un poema suyo que se convierte en un éxito de ventas y por el que obtiene un suculento premio literario. Aunque había llegado a especular con la posibilidad de convertirse en “a critic and write the best English prose” (Woolf, 2007: 538), Orlando se burla de los críticos, de su propia fama y piensa que escribir versos es “a secret transaction, a voice answering a voice” (Woolf, 2007: 557).

¹⁰³ La voz narradora advierte que, “the scurrilous penny-a-liner” (Woolf, 2007: 534) del siglo XVII, adquiere nuevo estatus en el siglo XIX: “was now risen in the World and become certainly a Knight [...] he was a Litt. D.; he was a Professor. He was the author of a score of volumes. He was, in short, the most influential critic of the Victorian age” (Woolf, 2007: 534).

Creemos que, a diferencia de Orlando, Victoria no cejó, hasta el último momento de su vida, en su intento de obtener un reconocimiento que se le escapaba y que, según Noé Jitrik,¹⁰⁴ ambicionó alcanzar con la escritura y publicación de su autobiografía.

5. 2. Un encuentro visagra: Victoria Ocampo lee, conoce y edita a Virginia Woolf

En 1929, en París, Sylvia Beach¹⁰⁵ le recomendó a Victoria Ocampo que leyera *Un cuarto propio* diciendo: “Estoy segura de que con este libro sueña usted” (Ocampo, 1979: 214). Creemos que esta lectura fue fundamental y determinante en su futuro como escritora. Además, se dio en sincronía con acontecimientos que iniciaron un ciclo que, en su autobiografía, tituló de modo elocuente con el término “Viraje”¹⁰⁶. Dicho período comenzó con la fundación de la revista *Sur*, en 1931, hecho que inició una etapa en la que se convirtió en directora de una revista y escritora. Para Sarlo, se trata de un momento clave: “el cambio entre 1929 y 1930 es extraordinario. Ocampo hizo un curso acelerado en arte moderno, acertando a veces y no entendiendo nada, otras” (1998: 132).

Desde nuestro punto de vista, esta etapa es importante porque le permitió dar los pasos que la llevarían, en noviembre de 1934, a conocer a la escritora que le mostró el camino para alcanzar su propia expresión. El encuentro tuvo lugar en Londres. Aldous Huxley, que sabía de su admiración por Virginia Woolf, le dijo que posiblemente asistiera a una exposición de fotos de Man Ray. Entusiasmada, Victoria lo acompañó con la esperanza de que se la presentara. Al recordar ese momento, escribió: “Yo la miré con admiración. Ella me miró con curiosidad. Tanta curiosidad por una parte, y admiración por otra, que en seguida me invitó a su casa” (1979: 41).

La relación que establecieron entonces no se apartaría de esos parámetros. A la admiración en aumento de Victoria Ocampo, Virginia Woolf le correspondió con curiosidad e interés, como queda demostrado en una anotación de su diario íntimo:

¹⁰⁴ Para Jitrik, Victoria Ocampo intentó “ingresar de pleno derecho a la literatura” a través de su *Autobiografía* (1997: 75).

¹⁰⁵ Sylvia Beach (1887-1962). Norteamericana dueña de la famosa librería Shakespeare & Company de París. La primera en atreverse a publicar el *Ulysses*, de Joyce.

¹⁰⁶ Cristina Viñuela también se refiere a este período que considera clave, y cuyo inicio sitúa en 1929 cuando Ocampo “construye su primera casa en Mar del Plata y estrena otra más, la casa de Rufino de Elizalde diseñada por Alejandro Bustillo”. En esa época, en Europa, conoce a Keyserling, Anna de Noailles, Gisèle Freund, Paul Valéry, Pierre Drieu La Rochelle y Bernard Shaw. “De regreso a Buenos Aires tiene lugar el encuentro con Waldo Frank y, por su intermedio, con Eduardo Mallea, que tanto tuvieron que ver con la creación de **Sur**” (2004: 21).

A South American rasta¹⁰⁷—was that what Roger called these opulent millionaires from Buenos Aires? Anyhow she was very ripe & rich; with pearls at her ears, as if a large mouth had laid clusters of eggs; the color of an apricot under glass; eyes I think brightened by some cosmetic; but there we stood & talked, in French, & English, about the Estancia, the great White rooms, the cactuses, the gardenias, the wealth & opulence of South America; so to Rome & Mussolini, whom she's just seen [...] She said he is the Coué of Italy: repeats every day & every way &c. Also spoke of women: how no great man —Bismark, Napoleon, Caesar, needed them: how Beatrice was only Florence. And how we all makes mistakes: hers had been that she made an unhappy marriage. “But now go & have a child” he told her... (Woolf, 1983: 263)

Sin que tuviera que moverse de su isla, Victoria Ocampo le permitía proyectarse en los viajeros ingleses que observaron la realidad americana. Como sugiere una carta que dirigió al escritor Hugh Walpole, donde la llamaba “Baronesa Okampo”¹⁰⁸ y la comparaba con la anfitriona social londinense Sybil Colefax (Woolf, 1982a: 350), Virginia no la consideraba seriamente, al menos no desde el punto de vista literario. Según cuenta la propia Victoria, lo que a la escritora inglesa le llamaba la atención era el elemento “exótico” (Ocampo, 1979: 214) que ella representaba en su imaginario. Sin ofenderse, y aunque se sintió una “impostora al explotar esta primera impresión” (Ocampo, 1979: 214), Victoria Ocampo la aprovechó para iniciar una relación que resultó muy beneficiosa para el público de habla castellana, ya que habiendo iniciado la editorial Sur, cartas y conversaciones mediante,¹⁰⁹ consiguió traducir y publicar *Un cuarto propio*, *Orlando* y *Al faro* (Woolf, 1982a: 358).

Entre noviembre y diciembre de 1934, las cartas de Virginia Woolf a sus amigos denotan que Victoria Ocampo, a su manera, la había impactado. Sorprendida porque le enviaba orquídeas y rosas, le contaba a Walpole: “she (the Bss) is a generous woman who seeds orchids as easily as buttercups” (Woolf, 1982a: 350).¹¹⁰ Si bien le pidió que no le enviara más regalos, la divertía su original adquisición, y con el fin de azuzar la curiosidad de su amiga, la aristócrata y escritora Vita Sackville West, le escribía: “I am

¹⁰⁷ “Un *rasta* (corto para *rastaquouère*) es un advenedizo social: un nuevo rico que se viste opulenta y exageradamente. *Estancia* en castellano en el original” (Chikiar Bauer, 2012: 696).

¹⁰⁸ Virginia siempre escribió “Okampo” en sus cartas a Victoria o en las referidas a ella, hasta que comenzó a llamarla por su nombre de pila, después de entrar en confianza, a las pocas semanas (Chikiar Bauer, 2012: 696).

¹⁰⁹ Victoria Ocampo le envió ejemplares de D. H. Lawrence impresos por Sur. Virginia Woolf agradeció el envío y sugirió: “I shall be proud to see *A Room* look like that. I think the *Room* is the best to begin on: then perhaps, if you want another, *Orlando* or *The Lighthouse*” (1982a: 358).

¹¹⁰ “Botón de oro”, *buttercup* en inglés, es una florcita medicinal de poca monta. Virginia quiere enfatizar lo notable que le parece que alguien se deshaga de valiosas orquídeas como si fuese este tipo de flor vulgar.

in love with Victoria Okampo” (Woolf, 1982a: 355). O: “I have had to stop Victoria Okampo from sending me orchids. I opened the letter to say this, in the hope of annoying you” (Woolf, 1982a: 359).

Para Sarlo, Virginia Woolf “nunca comprendió del todo el dispendioso homenaje” (1998: 137) y se sintió desconcertada por “el dispendio en el envío de grandes ramos de flores” (1998: 155)¹¹¹ por parte de Ocampo. Sin embargo, también es posible que la escritora inglesa se sirviera de esa anécdota para despertar los celos de Vita Sackville West, que también acostumbraba hacerle regalos que conllevaban, de su parte, el mismo tipo de comentarios¹¹². Lo cierto es que, por entonces, Virginia temía que su amistad con Vita se estuviera enfriando y escribía en su diario: “My friendship with Vita is over. Not with a quarrel, not with a bang, but as ripe fruit falls...But her voice saying ‘Virginia?’ outside the tower room was as enchanting as ever...[...] And there is no bitterness, & no disillusion, only a certain emptiness” (Woolf, 1983: 287).

La distancia se interponía entre ella y Vita, la mujer que había sido ocasionalmente su amante, y a la que había dedicado el *Orlando* como forma de atraer su atención y de demostrarle que, si en un plano pasional no podía competir con otras mujeres con las que aquella se relacionaba sexualmente, ninguna podría escribir libro semejante. Por eso, no es arriesgado pensar que así como Vita le hablaba de sus amantes¹¹³, Virginia utilizara el nombre de Victoria Ocampo para generar una atención que a su entender declinaba.

¹¹¹ Invocando la lectura de las cartas entre Vita Sackville West y Virginia Woolf, Sylvia Molloy, por su parte, interpreta que Victoria Ocampo compensa la “falta de elocuencia con gestos [...] el colmar de regalos extravagantes a Virginia Woolf quien se burlará malignamente de esa munificencia” (1994: 24). Nuestra lectura de esas cartas, de las que Woolf le escribió a Ocampo, y de lo que escribió en sus diarios nos llevan a otro tipo de conclusiones.

¹¹² Luego de recibir uno de los regalos que Vita le envió a poco de conocerla, Virginia le escribió: “Oh you scandalous ruffian! To come as far as this house and make off! When the Cook came up to me with your letter, and flowers and your garden, with the story that a lady had stopped a little boy in the village and given him them I was so furious I almost sprang after you in my nightgown. [...] Another present from you, and a tea cosy worked with parrots and tulips will arrive, and what will you do then? No: write to me; or better, come and see me; but I will let Leonard decide (Woolf, 1980d: 207).

¹¹³ Vita le contó a Virginia Woolf acerca de sus relaciones amorosas con otras mujeres. La relación con Violet Trefusis (entre 1918-1921) tomó estado público, además las dos mujeres escribieron novelas relacionadas con su *affair*. Ver *Challenge*, (de Vita Sackville West) y *Broderie Anglaise* (de Violet Trefusis). Aunque estimulaba sus confesiones, en ocasiones Virginia confiaba, en su diario, que podía cansarla que Vita le hablara “of her Campbells & Valery Taylors” (Woolf, 1981a: 165). Por otra parte, mientras trabajaba en *Orlando*, le escribía a Vita: “If you’ve given yourself to Campbell, I’ll have no more to do with you, and so it shall be written, plainly, for all the world to read in Orlando” (Woolf, 1980d: 431).

A pesar de pertenecer a continentes diferentes y a espectros sociales distintos, Virginia Woolf y Victoria Ocampo tenían más cosas en común de lo que se aprecia a simple vista. Escritoras, editoras, criadas en el seno de familias tradicionales en sus respectivos países, defensoras de los derechos de las mujeres, incluso compartían lecturas.¹¹⁴ En sus *Testimonios*, Victoria recordó que había leído que Darwin, durante su viaje a Sudamérica, quedó hipnotizado por las mujeres de Buenos Aires, a las que comparó con sirenas. Por eso, la primera vez que fue a casa de Virginia Woolf, buscó conseguir un efecto similar y apareció vestida con “un traje bordado con medias lunas de lentejuelas plateadas y doradas, lo más aproximado a las escamas que corresponden a la mitad pez de toda sirena respetable” (Ocampo, 1979: 215). Victoria rememoró su actuación, mientras comían un lenguado cocinado por la propia Virginia:

Como ante un chico que sigue con los ojos un sonajero, o un trompo que gira, agitaba, para interesarla, un mundo de insectos, de pumas, de papagayos, de floripondios, de “señoritas” (mis bisabuelas) envueltas en mantillas de finísimos encajes (como las vio Darwin), de ñandúes veloces, de indios mascando coca, de gauchos tomando mate, todos deslumbrantes de color local; en fin, la rodeé del torbellino humano, animal y vegetal de Hispanoamérica. Así pagaba el lenguado comido con los Woolf y entraba en su intimidad, coronada por la fauna y la flora de todo un continente. (1979: 216)

Victoria Ocampo tuvo una intuición salvadora: se presentó no como una escritora más, a quien, por otra parte Virginia Woolf no podría leer, ya que desconocía el castellano, sino como un ser extravagante, una rareza. “Se me ocurre —escribió sin inmutarse— que Virginia al principio sentía cierto asombro al comprobar que yo podía articular palabras” (Ocampo, 1979: 47).

Lo que algunos críticos han interpretado como un “montón de malentendidos” (Sarlo, 1998: 156), síntoma —en este y otros casos— de “barreras culturales” (Sarlo, 1998: 140), que Victoria Ocampo no registraba porque pretendía una relación simétrica con los intelectuales europeos¹¹⁵, se puede entender de manera diferente. Así lo ha

¹¹⁴ Ocampo escribe que, durante su primer encuentro, Virginia Woolf le preguntó si había muchas mariposas en la Argentina, creencia que —dice Victoria— pudo haber recogido de “un libro de viajes de Darwin” (Ocampo, 1979: 215). También le preguntó a qué jugaba en la infancia, cuántas hermanas tenía, cómo eran su casa y el campo; además se mostró interesada por conocer la impresión que le había dado Mussolini. En cuanto a Darwin en Buenos Aires, recordemos que escribió, refiriéndose a sus mujeres: “Al principio me sorprendí tanto como si me encontrara entre un grupo... de sirenas. No les podía quitar los ojos de encima” (Ocampo, 1979: 215).

¹¹⁵ Beatriz Sarlo considera una serie de “malentendidos”, entre ellos señala: con Tagore “hubo un malentendido de lenguas” (1998: 137); los malentendidos con Keyserling, cuyo método filosófico era “tan abierto a los malentendidos como Victoria Ocampo” (1998: 153), que “asedia y trata de forzar a la dama” (1998: 151); destaca que Ortega y Gasset “le hace homenajes sibilinos”; y que “la correspondencia

observado Amy Kaminsky al analizar el conocido episodio del estuche de mariposas que Victoria Ocampo le envió de regalo a Virginia Woolf: “She would trade butterflies and the fanciful Argentina they represented for access to the Europe of her own desires” (2008: 1). Para Kaminsky, Ocampo “does not conceal her calculating manipulation of Woolf’s naively colonialist view of Latin America. Hardly a rustic denizen of the Argentine plains, she encourages Woolf to enjoy imagining her in that way” (Kaminsky, 2008: 2).

Luego de recibir las mariposas, la escritora inglesa le escribió a Ocampo y le contó el episodio: “two mysterious foreign ladies”¹¹⁶ se habían hecho presentes en su casa de Londres y murmuraron “some musical but ininteligible remarks about ‘giving it into your own hands and vanished’” (Woolf, 1982a: 438).

Esa noche, durante una comida en la que estuvo presente E. M. Forster, Woolf no dejó de observar, por sobre la cabeza de sus invitados, la caja de mariposas, lo que la llevó a pensar en la “difference between two worlds” (1982a: 438). Para ella, Sudamérica era un continente remoto e inaccesible, que solo conocía a través de las lecturas de los antiguos relatos de viajeros ingleses y de naturalistas que, como Darwin, poblaban la biblioteca de su padre. Virginia imaginaba una tierra de fantasía y se refería a Victoria como habitante de un sitio encantado; una especie de Miranda, la protagonista de *La Tempestad* shakesperiana:

How remote and sunk in time and space you seem, over there, in the vast –what d’you call them– those immense blue grey lands with wild cattle and the pampas grass and the butterflies? Every time I go out of my door I make up another picture of South America: and no doubt you’d be surprised if you could see yourself in your house as I arrange it. It is always grilling hot, and there is a moth alighted in a silver flower. And this too in broad daylight. (1982a: 439)

con Roger Caillois está llena de movimientos pasionales que no encuentran en su destinatario la respuesta esperada” (1998: 137-8). Creemos que, dado que en todos estos casos, o los hombres malinterpretaron la admiración intelectual que Ocampo les profesaba; o –en el caso de Caillois y Drieu La Rochelle– sostuvieron con ella una relación amorosa, más que de un malentendido cultural, se trata de un malentendido de género. Además de ser atractiva, Ocampo era una mujer latinoamericana que les resultaba exótica. Ella misma da a entender que los malentendidos se debieron a proyecciones e interpretaciones de lo que, según esos autores, debía ser el comportamiento de una mujer: “¿Qué no puede leerse en las cartas de una desconocida, devota lectora, mujer de otro continente y de otra raza?” (Ocampo, 1951: 33). En este capítulo y en el siguiente analizamos, desde otra perspectiva, lo que Sarlo llama malentendido con relación a Virginia Woolf y a Simone de Beauvoir.

¹¹⁶ En las memorias que escribió después de leer estos comentarios de Virginia, Victoria Ocampo se ocupa de subrayar que las dos mujeres no tenían nada de “misteriosas” ni de “incomprensibles”. Una de ellas era prima de Victoria, y hablaba inglés, y la otra, “Miss May era tan inglesa como Virginia” (1979: 44). Las cartas que Victoria le escribió a Virginia pueden leerse en el Apéndice de *Virginia Woolf en su diario* (Ocampo, 1982: 101) y en el primer tomo de *Testimonios*.

Lo que llamó un regalo “fantastically inappropriate” la estimuló a escribirle a Ocampo: “I must say it was an extraordinarily imaginative thought on your part. I can’t, in spite of my puritan ancestor, disapprove and regret it” (Woolf, 1982a: 439). No parece que el regalo haya sido fuente de un malentendido, sino de alegría. Desde chica, Virginia Woolf conocía de mariposas y en su infancia, además de consultar libros de entomología, solía salir a cazar mariposas nocturnas con sus hermanos. En *El cuarto de Jacob* (*Jacob’s Room*) recrea una de esas escenas de infancia; los niños coleccionan insectos, cazan mariposas nocturnas y las clasifican con rigor científico:

The upper wings of the moth which Jacob held were undoubtedly marked with kidney-shaped spots of a fulvous hue. But there was no crescent upon the underwing.[...] Morris called it ‘an extremely local insect found in damp or marshy places’. But Morris is sometimes wrong. Sometimes Jacob, choosing a very fine pen, made a correction in the margin. (Woolf, 2007: 22)

Los regalos de Victoria han sido interpretados por Beatriz Sarlo, quien sostiene que cuando le envía “un estuche con mariposas. La inglesa queda estupefacta”; también infiere que por medio de la carta de agradecimiento “Victoria Ocampo, que cree pertenecer al mismo mundo que Woolf, es restituida a su remoto lugar de origen” (1998: 156).

La cuestión adquiere otro matiz si tenemos en cuenta que el primer tema de conversación, cuando se conocieron, fueron las mariposas y las pampas. El hecho quedó registrado en una entrevista radial con Viviane Forrester, quien reunió a diversas personalidades que intimaron¹¹⁷ con Virginia Woolf. Allí Victoria contó: “En nuestro primer encuentro me hizo un montón de preguntas. ¿Había muchas mariposas en mi casa? Las mariposas eran su obsesión” (Forrester, 1988: 90).

La argentina estaba en lo cierto: las mariposas ocuparon un lugar destacado no solo en la infancia, sino en el imaginario de Virginia Woolf. Lo demuestra la siguiente

¹¹⁷ Es importante destacar que Victoria Ocampo es la única entrevistada, entre los que conocieron a Virginia Woolf, que no es inglesa. Los entrevistados fueron: John Lehmann (escritor y socio de los Woolf en la Hogarth Press), Quentin Bell (sobrino de los Woolf), Alix Strachey (psicoanalista, responsable con su marido de la traducción de Freud para la Hogarth Press), Stephen Spender (poeta, y relación de los Woolf en los últimos años de Virginia). El libro se completa con textos de Woolf, de personas próximas a ella y con la opinión de las escritoras feministas Monique Wittig y Ann Thomas.

anécdota, registrada en su correspondencia. En 1927, la escritora recibió una carta de su hermana en la que le contaba que una gran mariposa había entrado en la casa:

Le administramos toda una botella de éter que habíamos comprado al farmacéutico, pero todo fue en vano. La llevamos al farmacéutico, que le administró cloroformo durante un día entero... y también en vano. Por fin se murió por agotamiento y yo la clavé, ¡y ahora aparece otra!, un ejemplar todavía mejor... (Dunn, 1993: 186).

A vuelta de correo, Virginia Woolf le escribió: “Tu historia de la mariposa me ha fascinado de tal manera que voy a escribir un cuento basado en ella” (Dunn, 1993: 187). Efectivamente, Virginia comenzó a elaborar una historia “The Moths” (Las mariposas nocturnas), que terminó dando lugar a su novela *Las Olas*¹¹⁸. En cuanto a la obsesión por las mariposas cabe señalar que, además de aparecer en este libro y como vimos, en *El cuarto de Jacob*, hay mariposas en *La señora Dalloway*¹¹⁹ (*Mrs. Dalloway*), en *Los años*¹²⁰, en “Oxford Street Tide” (“El oleaje de Oxford”)¹²¹, y adquieren particular sentido en su diario: “everything becomes green & vivified in me when I begin to think of the Moths. Also, I think, one is much better able to enter into other’s” (Woolf, 1981a: 236). Pero es en *Un cuarto propio* donde las mariposas sugieren una escena de intimidad, característica de la amistad entre mujeres, que probablemente deleitara a Victoria Ocampo. Allí, Cloe y Olivia conversan y la voz narradora observa la escena: “For I wanted to see how Mary Carmichael set to work to catch those unrecorded gestures, those unsaid half-words, which from themselves, no more palpably that the shadows of moths on the ceiling, when women are alone, unlit by the capricious and coloured light of the other sex” (Woolf, 2005e: 83).

Gayatri Ch. Spivak advierte en esta escena entre Cloe y Olivia una “filiación impredecible” (2009: 55), que puede tener consecuencias efectivas para el armado de comunidades y para el feminismo transnacional: “las consecuencias impredecibles de insertar a las mujeres como mujeres en la cuestión de la amistad” (2009: 55). En estas

¹¹⁸ La traducción en castellano admite los términos “mariposas nocturnas” o “polillas”. Así son mencionadas en *Las olas*: “‘I love’, said Susan, ‘and I hate. I desire one thing only. My eyes are hard. Jinny’s eyes break into a thousand lights. Rhoda’s are like those pale flowers to which moths come in the evening’” (Woolf, 1931:15-6).

¹¹⁹ Las mariposas aparecen cuando se explicita el amor por las flores de Clarissa Dalloway: “and how she loved the grey-white moths spinning in and out, over the cherry pie, over the evening primroses!” (Woolf, 2005f: 13).

¹²⁰ “Now there were three moths dashing round the ceiling. They made a little tapping noise as they dashed round and round from corner to corner. If she left the window open much longer the room would be full of moths” (Woolf, 2008: 201).

¹²¹ “But until some adroit shopkeeper has caught on to the idea and opened cells for solitary thinkers hung with green plush and provided with automatic glowworms and a sprinkling of genuine death’s-head moths to induce thought and reflection, it is vain to try to come to a conclusion in Oxford Street” (Woolf, 2009e: 287).

páginas dejamos entrever, a través de sus textos, lo que resultó del vínculo que establecieron Victoria Ocampo y Virginia Woolf, pero no nos interesa tanto especular acerca del grado de amistad que sostuvieron. Lo que resaltamos, es la necesidad de Ocampo de establecer una filiación (comunidad, en el sentido que le da Spivak), una amistad con Woolf, a partir de la cual reconocerse en una genealogía literaria femenina, y una práctica feminista que concretiza en su propia escritura.

5. 3. Las fotos del desencuentro

Si bien, como señala Kaminsky, “the gift of the butterflies, which is a gift of Woolf’s own imagination made concrete, becomes a trope that unifies the correspondence of these two culturally influential women” (2008: 3), también hubo motivos para el desencuentro. En 1939, cuatro años después del episodio de la caja de mariposas, Victoria Ocampo visitó nuevamente a Virginia Woolf.

Agobiada por la escritura de la biografía de su amigo, el crítico de arte Roger Fry, y por la sucesión de numerosas visitas, el 23 de junio, Woolf se refirió a la argentina con un lacónico “Okampo today” (Woolf, 1985c: 219). Ese mismo año, en enero, y a pedido de Victoria, le había escrito a Vita Sackville West, le dijo que ella estaba en París y deseaba conocerla:

A woman, Victoria Okampo, who is the Sybil (Colefax) of Buenos Aires, writes to say she wants to publish something by you in her Quarterly “Sur”. She is in Paris, has heard you are going there to lecture –I presume wants to meet you. I’ve told her to write to you; but that I would explain. She’s immensely rich, amorous; has been the mistress of Cocteau, Mussolini –Hitler for anything I know: came my way through Aldous Huxley; gave me a case of butterflies; and descends from time to time on me, with eyes like the roe of codfish phosphorescent: whats underneath I don’t know. (Woolf, 1982b: 310)

Días después, Virginia volvió a escribirle a Vita preguntándole si había conocido e intimado con la “Ocampo” (DeSalvo y Leaska, 1985: 354). No es fácil imaginar cómo pudo haber sido ese encuentro. Se sabe que Victoria Ocampo le obsequió a Vita un ramo de orquídeas y también que la paseó en su lujoso automóvil, pero no es probable que la haya impresionado favorablemente, ya que, poco después, la aristócrata inglesa le escribía a Virginia:

I then got a letter from her, saying how ardently she craved for the country and the wide, open spaces of the pampas etc—Well, I thought, why doesn't she go there? What stops her? If she really pines for it as she says, why does she spend her time in Paris and London? I have no patience with such humbug. (DeSalvo y Leaska, 1985: 355)

En respuesta, tomando en broma a la argentina, Virginia subrayaba: “Yes that is Okampo; I think she wanted a poem: also, had wind you were coming” (Woolf, 1982b: 310).

Pero lo que finalmente complicó la relación fue el episodio de las fotografías. Según recordó Victoria Ocampo, el 23 de junio iba por Picadilly para despedirse de Virginia Woolf: “El tráfico estaba imposible y el taxi se detuvo a la altura de Fortnum & Mason”. En ese momento, vio que la famosa fotógrafa Gisèle Freund viajaba en otro taxi y le hizo señas para que se detuviera: “Le grité: Gisèle, voy a ver a Virginia Woolf. Venga conmigo. Tiene que fotografiarla. Gisèle, encantada (estaba fotografiando a los grandes escritores y no había conseguido incluir a Virginia en su colección)” (Ocampo, 1979: 45).

Victoria Ocampo era una mujer acostumbrada a imponer su voluntad y su actitud fue, cuanto menos, prepotente. Sabía que Virginia Woolf no había aceptado ser fotografiada por Freund, pero eso no le impidió ser intrusiva. Irrumpió vigorosamente en la casa de los Woolf acompañada por la fotógrafa, lo que enojó a la escritora inglesa que escribió en su diario: “Ocampo bringing Giselle Freund [...] And the upshot is, a sitting —oh curse this petty vulgar photography-advertising stunt—at 3. No getting out of it, with Okampo on the sofa, & Freund there in the flesh. So my afternoon is gone in the way to the most detestable & upsetting of all” (Woolf, 1985c: 220).¹²²

Por su parte, Victoria reconoció que era evidente que Virginia “se puso tiesa, se empacó” (Ocampo, 1979: 46). Y aunque se sintió obligada a acordar una sesión de fotos, después de que Freund se retiró, el resto de la visita transcurrió entre una mujer “crispada” —Virginia— y otra “inhibida” —Victoria— (Ocampo, 1979: 46).

Esa fue la última vez que Victoria Ocampo vio con vida a Virginia Woolf, ya que poco después comenzó la Segunda Guerra Mundial; pero durante el intercambio

¹²² Gisèle Freund recordó que Virginia “fumaba sin cesar”. También que cuando instaló una pantalla y proyectó retratos en color de varios escritores, demostró “un gran interés, especialmente por el significado psicológico que encerraban tales imágenes”. Por otra parte, Woolf le regaló a Freund un ejemplar del libro de fotos de su tía abuela, pionera de la fotografía, Julia Cameron, editado por la Hogarth Press (2008:113).

epistolar que siguió a esa visita, Virginia le reprochó a Victoria su actitud.¹²³ A vuelta de correo Victoria le escribió una respuesta que consideró “muy seca” (Ocampo, 1979: 46) y luego recibió disculpas por parte de Virginia (Ocampo, 1979: 46).

Lo que quisiera resaltar es un aspecto de la carta que Virginia Woolf le envía a Victoria tres días después del episodio. Allí dice: “Twice I had made excuses so as not to sit to Madame Freund. And then bring her without telling me, and that convinced me that you knew that I didn’ want to sit, and were forcing my hand. As indeed you did. Its difficult to be rude to people in one’s own house” (Woolf, 1982*b*: 342-3). Luego de acusarla directamente, Woolf agrega:

So I was photographed against my will about 40 times over, which annoyed me. But what particularly annoyed me was that I lost all chance of talking to you. That you will agree is a proof that I did want to see you. And there wont be another chance till Heaven knows when. And Heaven knows too what is the point of these photographs. (Woolf, 1982*b*: 343-4)

Esta carta no deja lugar a dudas, a Virginia Woolf la enojó la actitud de Ocampo, pero además le hace saber que por esa actitud perdió la oportunidad de conversar con ella. Y si bien Virginia Woolf no sabía cuál era *el punto*, o la importancia de esas fotos,¹²⁴ que Freund logró obtener gracias a la inesperada e intrusiva mediación de Victoria Ocampo, estas son las últimas que le fueron tomadas por un fotógrafo profesional y las únicas imágenes a color que se conservan de ella.

Respecto de la sesión, según escribió Gisèle Freund, Virginia Woolf se prestó a “todas [sus] exigencias”; juntas vieron “todos sus vestidos y [eligieron] los colores entre las dos”. También le pidió que fotografiara a Leonard y finalmente, “los dos esposos posaron juntos, con el perrito a sus pies” (2008: 112). Esos retratos que Virginia odió tomarse, pero que su marido apreciaría años después¹²⁵, resultan una conmovedora

¹²³ En sus recuerdos Victoria justifica su “atrevimiento” “porque era importante que quedara una buena foto de Virginia” (Ocampo, 1979: 46).

¹²⁴Respecto al tema, Virginia le contaba a Vita: “I’m in a rage. That devil woman Giselle Freund calmly tells me she’s showing those d—d photographs— and I made it a condition she shouldn’t. Don’t you think it damnable? —considering how they [Ocampo and Freund] filched and pilfered and gate crashed— the treacherous vermin. Do give her a piece of your mind if you see her, I loathe being hoisted about on top of a stick any one to stare at” (Woolf, 1982*b*: 351). Por su parte, Gisèle Freund recordó que Virginia “era la encarnación misma de su prosa. [...] Era alta y espigada, y los rasgos de su rostro, sensuales y ascéticos a la vez, sorprendían por su belleza. Unas cejas prominentes coronaban sus ojos graves de profundas órbitas. Su boca de labios turgentes y tiernos tenía una expresión de tristeza patética. Su nariz recta y fina parecía carecer de carne. Su rostro, como bañado por una luz interior, reflejaba a un tiempo una sensibilidad visionaria y una gran sinceridad” (2008:112).

¹²⁵ Cuando Freund quiso mostrarle las fotos a Virginia, ella no estaba en Londres. Recién cuando, finalizada la Segunda Guerra Mundial, pudo regresar a Inglaterra, se las mostró a Leonard Woolf: “las encontró muy bellas y me pidió varias copias —escribió Freund—. Desde entonces, cada vez que viajaba a

evidencia que da cuenta, como surge de sus diarios personales, de la gran depresión que atravesaba. Ninguna de las personas que la rodeaban parecía percibirlo. Incluso cuando le preguntaron a Victoria Ocampo si en esa ocasión había “notado en ella alguna señal de desequilibrio”, la escritora argentina aseguró que Virginia “era un fuego de artificio” (1979: 46).

Este análisis de la relación personal entre Victoria Ocampo y Virginia Woolf puede verse iluminado desde otra perspectiva, la encarnada por la mirada de Jorge Luis Borges, a quien Victoria encargó la traducción de dos libros de la autora inglesa. En una entrevista con Osvaldo Ferrari publicada en 1985, con prólogo del mismo Borges, él dice, refiriéndose a *Un cuarto propio*: “...ahora voy a confiarle, ya que estamos solos los dos, un secreto, y es que ese libro lo tradujo realmente mi madre. Y yo revisé un poco la traducción, de igual modo que ella revisó mi traducción de *Orlando*” (1992: 306).

A continuación, Borges reconoce que *Un cuarto propio* le interesó menos: “...bueno, el tema, desde luego, es digamos, un mero alegato a favor de las mujeres y el feminismo. Pero, como yo soy feminista, no requiero alegatos para convencerme, ya que estoy convencido” (1992: 306).

En la entrevista Borges arremete contra Virginia Woolf: dice que se convirtió en una suerte de “misionera” (1992: 306) feminista, y, aunque concede que *Orlando* es “un libro incomparable” (1992: 307), también señala que le “agradan menos” (1992: 307) sus libros de crítica y lo que a su entender son errores de la escritora inglesa. La transcripción de la entrevista revela que Borges quiere abandonar el tema Woolf, pero no lo hace sin antes mencionar que Victoria Ocampo le “había hablado de un número de *Sur* dedicado a la literatura inglesa”, lo que lo decidió a juntarse con Bioy Casares y reunir una serie de textos: “y luego resultó que Victoria se había encargado de publicar una selección hecha por Victoria Sackville West y por Virginia Woolf en Inglaterra” (Borges, 1992: 308). Borges no quería publicar esos poemas: “porque a mí no me gustaban” (Borges, 1992: 308). Pero Victoria Ocampo “dijo que no, que el número estaba organizado, y entonces salió así” (Borges, 1992: 308).

Cierto enojo con lo que él considera el autoritarismo de Victoria Ocampo –que por otra parte no parece, según surge de sus palabras, haberle encargado la selección de poemas que él decidió realizar con Bioy Casares– y un declarado menosprecio por la

Londres me recibía en su despacho de la Hogarth Press con gran cordialidad y me daba consejos acerca de qué escritores añadir a mi colección” (2008:114).

selección que adjudicó a las inglesas, a las que incluso acusa de favorecer a sus amigos, se cuelan en las palabras de quien líneas antes se había considerado a sí mismo feminista:

Después yo fui publicando en Sur los textos que habíamos elegido, bueno, de autores que habían sido arbitrariamente excluidos por Virginia Woolf y por Victoria Sackville West. Creo que esas dos escritoras querían que aparecieran escritores de su grupo. En cambio, yo había pensado en una antología que representara toda la literatura inglesa contemporánea. (Borges, 1992: 308)

Borges desestimó el criterio de una escritora singular que escribió importantes trabajos sobre la literatura de su tiempo, como “Modern fiction” y “Mr. Bennet and Mrs. Brown”¹²⁶; una autora que, en seis tomos de ensayos publicados, repasó gran parte de la literatura inglesa y que, como editora, publicó por primera vez a Thomas S. Eliot y a Katherine Mansfield; una autora, en fin, que revolucionó la literatura inglesa. Al pasar por alto estas cuestiones, y atribuirle que haya hecho una selección priorizando a sus amigos, Borges muestra lo difícil que fue, para muchos de los escritores y críticos de su tiempo, reconocer en paridad la escritura y el criterio de las mujeres. Y si eso le pasaba con Virginia Woolf, qué cabría esperar respecto a Victoria Ocampo.

Finalmente, quisiera retomar las palabras de Victoria, cuando, terminada la Segunda Guerra Mundial, ya muerta Virginia Woolf, regresa a Londres, y se detiene frente al lugar que ocupaba su hogar en Tavistock Square, destruido por los bombardeos, y que se había convertido en “un terreno baldío, cercado”:

Me detuve delante de él como si fuera su tumba. Como Lily Briscoe pensando en Mrs. Ramsay muerta, tuve la sensación de que si decía en voz alta “Virginia”, ella me oiría, y casi no podía callar. Salí huyendo. (Ocampo, 1982: 89)

Victoria entra así en un juego de proyecciones e identificaciones que constela inequívocamente el linaje femenino. Lily Briscoe, considerada un “alter ego” de Virginia Woolf, es uno de los personajes protagónicos de su novela más autobiográfica, *Al Faro*. El otro personaje mencionado, Mrs. Ramsay, es un retrato de su idolatrada

¹²⁶ Respecto a estos dos ensayos, relevantes críticos han señalado que “Modern Fiction” “is, along with T. S. Eliot’s ‘Tradition and the Individual Talent’ and Ezra Pound’s ‘A retrospect’, one of the main manifestos examined in the study of literary modernism” (Goldman, 2006: 103); en tanto que “Mr. Bennett and Mrs. Brown” es considerado “one of the most influential manifestos of literary Modernism” (Hussey, 1995: 168).

madre, Julia. La escena a la que Victoria Ocampo hace alusión, ocurre después de la Primera Guerra Mundial, cuando Lily vuelve a la casa de Mrs. Ramsay, que ha muerto, y desea gritar su nombre, recuperarla. Como dijo Virginia Woolf en *Un cuarto propio*: “For we think back through our mothers if we are women. It is useless to go to the great men writers for help, however much one may go to them for pleasure” (2005e: 75).¹²⁷

Al compararse con Lily Briscoe, Victoria Ocampo se asume como hija, siendo Virginia Woolf, como Mrs. Ramsay, una especie de figura materna. De esta manera, Ocampo se inscribe así, como autora, en un linaje femenino¹²⁸, que, creemos, va más allá de las citas y está inscripto en el cuerpo de sus textos.

¹²⁷ Respecto a la traducción de Jorge Luis Borges ver nota 132 del capítulo 6 de este trabajo. A pesar de que la narradora es mujer, Borges utiliza el género masculino al traducir: “Porque nosotros si somos mujeres pensamos a través de nuestras madres. Es inútil pedir ayuda a los grandes escritores, por más que uno les pida solaz...” (Woolf, 1980b: 75).

¹²⁸ Esta inscripción en el linaje femenino, podría entenderse, también, como un deseo de inscribirse en la familia de Virginia Woolf. De hecho, en “Virginia Woolf en mi recuerdo” (Ocampo, 1984: 277) Ocampo utiliza las mismas palabras que aquella en la dedicatoria a su hermana, en su segunda novela, *Noche y Día*: “A Vanessa Bell. /Pero buscando una frase, no hallé ninguna que pudiera ponerse junto a tu nombre”. Tras el suicidio de Virginia Woolf, la escritora argentina declara su afecto: más que escritora admirada, siente a Virginia como una hermana.

Capítulo 6

Aproximación final a cuestiones de genealogía literaria

Como hemos visto, algunos críticos han pensado que Victoria Ocampo se autodefine y convalida como escritora a través de un canon masculino. Sin embargo, para contextualizar esa afirmación, habría que considerar las pocas voces femeninas legitimadas en el campo literario de su época y también que, muchas veces, aun sin citarlas explícitamente, ella retoma y continúa ideas propuestas por autoras contemporáneas como Virginia Woolf o Simone de Beauvoir. Por otra parte, que no cite muchas mujeres nos recuerda las dificultades de Virginia Woolf para apreciar las autoras de su tiempo, dificultad que resultó evidente en su compleja relación con Katherine Mansfield.¹²⁹ A pesar de ello, en su editorial Hogarth Press, Virginia Woolf publicó, como Victoria Ocampo en *Sur*, a muchas de sus contemporáneas. Además, no es un dato menor, que ambas escritoras hayan alentado la escritura y la educación de las mujeres.

Estas cuestiones, una lectura detallada y el análisis comparativo de la obra de Virginia Woolf y de Victoria Ocampo nos inducen a afirmar que hay tres citas que son determinantes, ya que dan cuenta de la adscripción de esta última a un linaje o genealogía literaria que remite a Virginia Woolf. Dicha lectura permite, además, explicar tanto los temas como el estilo de la escritora argentina. Esta afirmación nos lleva a concluir que estas tres citas, y la elaboración y el desarrollo que adquieren en su escritura, tienen una importancia superlativa en relación con todas aquellas que pudiera hacer basándose en el canon masculino. Lo significativo es que Ocampo hace suyas las palabras e ideas de Woolf sin mencionar o especificar la fuente, y no creemos que lo haga por sentirse inclinada al plagio, sino porque, como anticipamos en este trabajo, las ha interiorizado. Estas citas a partir de las que estructura su propia obra son:

¹²⁹ Woolf y la escritora neozelandesa tenían una relación de celos y rivalidad. En junio de 1917, en condiciones de reconocerlo, Katherine le escribía a Virginia: "Consider how rare is to find some one with the same passion for writing that you have, who desires to be scrupulously truthful with you". Aunque Katherine admiraba "the strange, trembling, glinting quality of [the] mind" de Virginia, siempre conservó sus reservas, y en agosto de ese año exclamaba: "To Hell with the Blooms Berries" (Smith, A., 2007: 35). Por su parte, aunque cuando la conoció Virginia Woolf dijo de ella: "she stinks like a –well civet cat" (Woolf, 1977a: 58), llegó a escribir que la autora de "the only writing I have ever been jealous of" había muerto dejándola sin interlocutor (Woolf, 1978: 227).

- “Escribir como una mujer” (Woolf, 1980b: 91). “[she] mastered the first great lesson; she wrote as a woman” (Woolf, 2005e: 91).
- “Escriban toda clase de libros¹³⁰” (Woolf, 1980b: 106). “I would ask you to write all kinds of books, hesitating at no subject however trivial or however vast: By hook or by crook, I hope that you will possess yourselves of money enough to travel and to idle, to contemplate the future or the past of the world, to dream over books and loiter at street corners and let the line of thought did deep into the stream. For I am by no means confining you to fiction. If you would please me – and there are thousands like me– you would write books of travel and adventure, and research and scholarship, and history and biography, and criticism and philosophy and science” (Woolf, 2005e: 107).
- “The common reader, as Dr Johnson implies, differs from the critic and the scholar. He is worse educated, and nature has not gifted him so generously. He reads for his own pleasure rather than to impart knowledge or correct the opinions of others” (Woolf, 1984: I).

Pasemos a considerar cada una de las tres citas

6. 1. Escribir como una mujer

El deseo que Victoria Ocampo expresa acerca de “escribir como una mujer” remite directamente al ensayo de Virginia Woolf *Un cuarto propio*, libro que le brinda, además, en diacronía y sincronía, un mapa de la exclusión de la mujer del campo literario inglés, que la guía a la hora de analizar lo que sucede en la Argentina de su tiempo. Después de haber leído el libro y de haber conocido a su autora personalmente, Victoria Ocampo le escribe una carta con la cual, significativamente, inicia el primer tomo de sus *Testimonios*:

Mi única ambición es llegar a escribir un día, más o menos bien, más o menos mal, pero como una mujer. Si a imagen de Aladino poseyese una lámpara maravillosa y por su mediación me fuera dado el escribir en el estilo de Shakespeare, de un Dante, de un Goethe, de un Cervantes, de un Dostoiewsky, realmente no aprovecharía la ganga. Pues entiendo que una mujer no puede aliviarse de sus sentimientos y pensamientos en un estilo masculino, del mismo modo que no puede hablar con voz de hombre. (1981: 9-10)

¹³⁰ El subrayado es propio.

Como se ha dicho, para impresionarlos, Victoria citaba ante los autores párrafos de sus obras, como demostración evidente de que los había leído¹³¹. La cita precedente parafrasea dos de las ideas principales de *Un cuarto propio*. Allí Virginia Woolf, refiriéndose a una escritora ficticia a la que llama Mary Carmichael, escribe:

Awkward though she was and without the unconscious bearing of long descent which makes the least turn of the pen of a Thackeray or a Lamb delightful to the ear, she had –I began to think– mastered the first great lesson; she wrote as a woman, but as a woman who has forgotten that she is a woman, so that her pages were full of that curious sexual quality which comes only when sex is unconscious of itself. (2005e: 91)

Páginas antes advierte, refiriéndose a las escritoras del siglo XIX; “they had no a tradition behind them, or one so short and partial that it was of little help”:

For we think back through our mothers if we are women.¹³² It is useless to go to the great men writers for help, however much one may go to them for pleasure. Lamb, Browne, Thackeray, Newman, Sterne, Dickens, De Quincey –whoever it may be– never helped a woman yet, though she may have learnt a few tricks of them and adapted them for her use. (Woolf, 2005e: 75)

Vemos que también para Virginia Woolf el canon masculino era incuestionable porque remitía a una tradición literaria de siglos, tradición literaria de la que las mujeres carecían. De lo expuesto se deduce que tanto la escritora inglesa como la argentina

¹³¹ Señala José Amícola: “Victoria Ocampo aceptaba el predominio del pensamiento masculino sobre su personalidad, pues una de sus costumbres frente a los individuos ‘geniales’ que frecuentaba era repetir ante ellos de memoria frases de los libros que ellos mismos habían escrito” (2007:257). Siguiendo este razonamiento, dado que encontramos la repetición de frases de Woolf, podríamos deducir que Ocampo acepta el *predominio* de su pensamiento.

¹³² En este trabajo mencionamos la traducción de Jorge Luis Borges, publicada por *Sur*. Es importante señalar que esta traducción es revisada por Leah Leone, quien en “A translation of his own: Borges and *Room of One’s Own*”, busca “to highlight the aspects of Borges’s translation strategy that have created undermining or contradictory meanings in the text and to inquire about the consequences of those practices on *Un cuarto propio* and its legacy in the Spanish language” (2009: 47). Para Leone, hay una subversión del mensaje feminista en la traducción de Borges. Entre los ejemplos que da esta autora, indica que en *Un cuarto propio*, la palabra “mind”, si se refiere a una mujer, se traduce como “espíritu”, pero, si se refiere a un hombre, se traduce como “inteligencia”. Leone destaca que Borges modifica el estilo, lo que impide al lector de *Un cuarto propio* el acceso a “Woolf’s innovative mode of synthesis for her feminist arguments” (2009: 53). También marca la tendencia de Borges a la “neutralization or masculinization of undetermined or even specifically female referents” (2009: 55), como en el caso del párrafo citado, en el que dado que la autora y la narradora son mujeres, prefiere utilizar el “nosotros”. Además, hay eliminación de nueve notas al pie. La conclusión de Leone es “part of Borges’s translation’s ‘life of its own’ is the fact that it embodies a concrete act of anti-feminism. It is not an exaggeration to state that the damage already done by Borges’s translation is incalculable” (2009: 64). Ver también: “La novela cautiva: Borges y la traducción de *Orlando*” <<http://www.accessmylibrary.com/article-1G1-185031944/la-novela-cautiva-borges.html>>

sufrieron lo que Sandra M. Gilbert y Susan Gubar llaman “[the] loneliness of the female artist”:

The loneliness of the female artist, her feelings of alienation from male predecessors coupled with her need for sisterly precursors and successors, her urgent sense of her need for a female audience together with her fear of the antagonism of male readers, her culturally conditioned timidity about self-dramatization, her dread of the patriarchal authority of art, her anxiety about the impropriety of female invention— all these phenomena of “inferiorization” mark the woman writer’s struggle for artistic self-definition and differentiate her efforts at self-creation from those of her male counterpart. (2007: 452)

Es evidente, como veremos en este capítulo a través de las tres citas a las que hicimos referencia, que Victoria Ocampo encontró en Virginia Woolf una predecesora. Como destaca Eduardo Coutinho, en la actualidad, en el proceso de comparación, la literatura comparada considera que el “texto segundo” (en nuestro caso el de Ocampo) no es “sólo el ‘deudor’, sino también el responsable por la revitalización del primero, y la relación entre ellos, en vez de unidireccional, adquiere sentido de reciprocidad, volviéndose en consecuencia más rica y dinámica” (2003: 19).

Da cuenta de esta relación, el carácter dialógico presente en una carta que Ocampo le envía a Woolf, donde queda en evidencia el carácter batallador de la argentina, a quien le cuesta aceptar la segunda parte de la proposición expresada en *Un cuarto propio* (De lo que se trata es de “escribir como una mujer” pero “abandonando la queja, el rencor, el reclamo¹³³”):

Dice usted que Jane Austen hizo un milagro en 1800: el de escribir, a pesar de su sexo, sin amargura, sin odio; sin protestar contra...sin predicar en pro... Y así (en ese *état d’âme*) es como escribió Shakespeare, añadía usted.

Pero, ¿no le parece a usted que, aparte de los problemas que las mujeres que escriben tenían y tienen aún que resolver, se trata también de diferencias de carácter? ¿Cree usted, por ejemplo, que la *Divina Comedia* haya sido escrita sin vestigios de rencor y agitaciones?

En todo caso, estoy tan convencida como usted de que una mujer no logra escribir realmente como una mujer sino a partir del momento en que esa preocupación la abandona, a partir del momento en que sus obras, dejando de ser una respuesta disfrazada a ataques, disfrazados o no, tienden sólo a traducir su pensamiento, sus sentimientos, su visión. (Ocampo, 1981: 11-12)

Como Lily Briscoe, la pintora modernista protagonista de *Al Faro*, que a lo largo de toda la novela intenta plasmar su visión, tanto Virginia Woolf como Victoria Ocampo se

¹³³ Es importante destacar, sin embargo, que cuando Woolf se refiere a que se debe abandonar “la queja, el reclamo, el rencor”, se refiere a la escritura de ficción, específicamente a la narrativa, tipo de escritura que Ocampo no abordó. Además, como lo hace Woolf en *Un cuarto propio* y en *Tres Guineas*, desde su militancia feminista, Ocampo no puede dejar de denunciar injusticias de género.

sentían pioneras, por lo que no establecían una genealogía con las escritoras o artistas del pasado sino que apuntaban a lograr cambios radicales que influyeran en sus continuadoras. Dado que Virginia Woolf manifiesta en su obra, en sus diarios y en sus cartas la necesidad imperiosa de expresar su “visión”¹³⁴, creemos que la utilización de la frase por parte de Ocampo no es fortuita. Las últimas palabras de *Al Faro* lo demuestran: “Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision” (Woolf, 1962: 242).

En cuanto a la escritora inglesa, si revisamos sus seis tomos de ensayos literarios, que contienen una ingente cantidad de reseñas de libros y de referencias a escritores, veremos que tampoco puede hablarse de que haya citado mayoritariamente a escritoras mujeres, ya que, como dijimos, creía que hasta el momento las escritoras no habían podido escribir libremente, sin ataduras, censura o intervenciones masculinas. Además, Woolf, como Ocampo, siempre lamentó no haber gozado de la educación superior de la que disponían los varones¹³⁵.

Para José Amícola, en la inscripción en una genealogía femenina, Victoria Ocampo “parece ubicarse en muchos sentidos entre las dos ‘femmes de lettre’ más influyentes del siglo para la constitución del feminismo moderno: Virginia Woolf y Simone de Beauvoir” (Amícola, 2007: 232).

Pero no creemos que pueda aceptarse sin discusión su afirmación de que, a diferencia de la francesa, Virginia Woolf “buscaba prestigiar a las mujeres profesionales mediante la búsqueda de una genealogía común con el hombre” (2007: 232).

¹³⁴ En una carta a Clive Bell, en 1909, Virginia Woolf, que todavía no había publicado ninguna novela escribe: “The only possible reason for writing down all this, is that it represents roughly a view of one’s own” (1977b: 383). Comparándose con su hermana, en 1929 escribe en su diario: “So I have something instead of children, & fall comparing our lives. I note my own withdrawal from those desires; my absorption in what I call, inaccurately, ideas: this vision” (1981a: 217). Por otra parte, Desde un punto de vista autobiográfico, Virginia explicó *Las olas* como un intento de plasmar “that vision” o estado mental que experimentó cuando terminaba *Al faro* (1981a: 302).

¹³⁵ En *Tres Guineas* cita la biografía de Mary Kingsley, en quien ve una representante de todas “[the] educated men’s daughters”, que durante generaciones sacrificaron su propia instrucción, contribuyendo a sostener la costosa escolarización de sus hermanos. Virginia llama F.E.A. (fondo de educación para Arthur) al “voracious receptacle” que sostuvo durante generaciones los privilegios de la educación masculina en Oxford y Cambridge (Woolf, 2006c: 7-8). Por otra parte, en *Un cuarto propio* señaló que hasta principios del siglo XIX las mujeres no gozaban de las mínimas libertades, “she was debarred from such alleviations as came even to Keats or Tennyson or Carlyle, all poor men, from a walking tour, a little journey to France, from the separate lodging which, even if it were miserable enough, sheltered them from the claims and tyrannies of their families” (Woolf, 2005e: 52).

Es más, tanto *Un cuarto Propio* como *Tres Guineas* han sido leídos por gran parte de la crítica como textos fundantes del feminismo de la diferencia,¹³⁶ ya que en ellos se ocupa de señalar que, a su entender, las escritoras deberían encontrar la manera de escribir como una mujer; y que las mujeres podrían modificar las sociedades “by the means that a different sex, a different tradition, a different education, and the different values which result from those differences have placed within our reach” (Woolf, 2006c: 134).

Según parece, Victoria Ocampo simpatizó más con Virginia Woolf que con Simone de Beauvoir¹³⁷. Al menos, creyó reconocer ciertas falencias en la escritora francesa, mientras que nunca detectó errores o fallos en la inglesa. De hecho, en una carta a José Bianco, cuenta:

Ayer almorzó aquí en mi cuarto Simone de Beauvoir. Tuvimos una conversación muy instructiva. ¡Qué mezcla de saber y de ignorancia! Por ejemplo: me preguntó si yo había leído “A room of one’s own”. Le dije que lo había traducido y publicado. Entonces le pregunté si también le gustaba “Three guineas”. No sabía nada de ese libro. Ni tampoco del tan importante (desde el punto de vista feminista) prefacio de Virginia al conjunto de testimonios de obreras (que explican y cuentan sus experiencias). (Sarlo, 1998: 157)¹³⁸

¹³⁶ Los estudios feministas de la obra de Virginia Woolf surgieron al tiempo que la disciplina se expandió en los Estados Unidos en la décadas de los setenta y los ochenta, del siglo XX, y se incluyeron en los debates sobre Marxismo y feminismo materialista, y la emergencia de las teorías de androginia. Entre las principales obras que discuten como enmarcar el discurso feminista de Woolf, pueden citarse: *Virginia Woolf and the Flight into Androgyny*, de Elaine Showalter; *Virginia Woolf on Women and Writing* (1980), de Michèle Barret; *Art and Anger: Reading like a Woman* (1988) y *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy* (1988), de Jane Marcus; *Virginia Woolf and the Real World* (1986), de Alex Zwerdling; *Sexual, Textual Politics: Feminist Literary Theory* (1985), de Toril Moi; y solo para citar algunos más: *Virginia Woolf and the Problem of the Subject* (1987), de Makiko Minnow-Pinkney; y *Virginia Woolf: Feminist Destination* (1988), de Rachel Bowlby.

¹³⁷ Una mención aparte merece la relación entre la autora de *El segundo sexo* y Victoria Ocampo. Mientras que José Amícola señala que “no puede decirse que haya abrazado la causa de Simone de Beauvoir con el mismo ímpetu” (2007: 232) que le dedicó a Woolf, Sarlo sostiene que la argentina no terminó de “entenderse tampoco con ella” (1998: 156-7). Para Amícola la dificultad podía deberse a que “las ideas de la escritora francesa venían de la mano de un apoyo a las izquierdas y a la política por la integración de la mujer en la Unión Soviética” (2007: 232).

¹³⁸ Punto seguido a esta cita, Beatriz Sarlo interpreta: “Así contado parece un juego de pregunta y repregunta donde la francesa se ubica en una posición condescendiente informando a la editora argentina de toda la obra de Woolf publicada en español, sobre la existencia de uno de sus libros. Resentida, la argentina deja caer un título que la francesa no conoce y, doblando la apuesta, se sorprende porque la francesa no conoce justamente aquel prefacio que, por su tema, debería haber leído con más atención que la oligarca argentina. ¿Quién es usted para suponer que yo he leído menos que usted?” (Sarlo, 1998: 157). Para nosotros, ante la pregunta de la escritora francesa, Ocampo desea demostrarle que en la Argentina, por su intermediación, el libro es conocido. Pero también intenta seguir comentando la obra de Woolf que, lamentablemente, la francesa desconoce. Esto evidentemente la sorprende, ya que considera que *Tres Guineas* es una lectura feminista fundamental, y es probable que le llame la atención que Beauvoir, habiendo publicado *El segundo Sexo*, no la haya tomado en cuenta.

De lo expuesto, se deduce que Victoria no se dejó intimidar por la francesa, ya que no le dejó pasar inadvertido que no conociera *Tres guineas*, libro que consideraba, como muchas críticas literarias feministas de la actualidad, un libro ineludible tanto desde el punto de vista pacifista como feminista.

En cuanto a la relación de Ocampo con Woolf, Amícola señala que, si bien la argentina se sentía deslumbrada por “la personalidad aristocrática de la escritora inglesa a quien pretendía emular, en primera instancia, como modelo de clase”, no reveló interés por publicar “textos que esa escritora había compilado basándose en documentos reales escritos por obreras inglesas que reclamaban igualdad por sus derechos” (2007: 216). Nos parece pertinente reparar en un par de cuestiones. En primer lugar, fue la propia Virginia Woolf quien le sugirió a Victoria cuáles obras consideraba que podrían traducirse y publicarse en castellano, y dichos textos no estaban incluidos. Por otra parte, los escritos de las obreras inglesas mencionados por Amícola habían sido publicados por Virginia no porque sintiera la necesidad personal de hacerlo, sino en reconocimiento a su amiga Margaret Llewelyn Davies, presidenta del Women Cooperative Guild (brazo femenino del movimiento cooperativo, relacionado con el Partido Laborista, para el que también trabajaba Leonard Woolf). La contribución de Virginia fue escribir una introducción, en forma de carta a Davies, para el libro *Life as we have known it* (1931). Este volumen reunía cartas de mujeres trabajadoras, quienes describían sus oficios, sus familias y su despertar a la conciencia política a principios del siglo XX. Pero a pesar de dar su apoyo, que significaba mucho proviniendo de una escritora reconocida, tras redactar la introducción del libro, Virginia Woolf se quejó por tener que cumplir con la obligación impuesta por la amistad: “With great plodding I have managed to write about Women’s Guild” (Woolf 1980b: 304). “I have to write about working women all the morning” (Woolf, 1981b: 175).

Finalmente, como no recibía comentarios de Margaret a la carta introductoria, y, temiendo que no le hubiera gustado, escribió: “Never –this is the moral– do a kindness in writing. Never agree to use one’s art as an act of friendship” (Woolf, 1981a: 307).

De lo anterior se infiere que es poco probable que Woolf quisiera que este texto se publique en castellano. El caso es que, en esa etapa de su vida, Virginia Woolf sospechaba que tras las actividades filantrópicas o políticas podía esconderse el orgullo o el amor propio; la fuerza de las circunstancias hizo que cambiara de opinión en los

albores de la Segunda Guerra Mundial.¹³⁹ Su muerte, en 1941, impidió nuevas aproximaciones sobre el tema.

En el prefacio a la décima y última serie de sus *Testimonios*, publicada en 1977, dos años antes de su muerte, Victoria Ocampo retoma la “necesidad de repetir” cosas que sentía que no habían sido escuchadas. También reafirma la vocación descubierta setenta años antes, en 1907, “expresar lo que llevaba dentro” (alusión a Mme. de Staël), como parte de un “destino literario” contrapuesto a lo que se estilaba: “las mujeres de mi juventud recibían una educación reducida a lo que del sexo femenino se esperaba: que brillara por su ignorancia” (Ocampo, 1977: 7).

Este tomo de sus *Testimonios* se inicia con el discurso de su incorporación en la Academia Argentina de Letras: el recorrido ha finalizado, Victoria Ocampo cumplió a su manera con la invocación de *Un cuarto propio*. En el discurso, como ya analizamos, cita a tres mujeres: a su antepasada indígena, Agueda; a una americanista, Gabriela Mistral; a una feminista, Virginia Woolf. Por otra parte, el primer artículo del volumen lo dedica a otra mujer, una de esas mujeres *oscuras*¹⁴⁰ cuyas vidas apasionaban a la escritora inglesa; se trata de Abigail Smith (mujer del segundo y madre del sexto presidente de los Estados Unidos). El segundo artículo es el gran descubrimiento de los últimos años de Victoria Ocampo, en él se refiere a Susan Sontag, una intelectual para quien el cuarto propio no era un sueño, sino una realidad:

Calculo que Susan andará en las proximidades de los cuarenta. Esto quiere decir que tuvo veinte años hacia 1955, mientras yo cumplí los míos en 1910. Entre dos mujeres del siglo XX, cuarenta y cinco años equivalen a enormes diferencias en

¹³⁹ Refiriéndose a las actividades filantrópicas de Mrs. Ramsay, en *Al Faro*, se sugiere; “For her own self-satisfaction was it that she wished son instinctively to help, to give” (Woolf, 2006a: 108). Por otra parte, en sus diarios de 1919, escribe “It seems to me more & more clear that the only honest people are the artists, & that these social reformers & philanthropists get so out of hand, & harbour so many discreditable desires under the disguise of loving their kind, that in the end there’s more to find fault with in them than in us” (Woolf, 1977a: 293).

¹⁴⁰ En este tomo de *Testimonios*, y, siguiendo la línea de Woolf, interesada en las biografías y autobiografías de mujeres comunes, Victoria Ocampo reseña las memorias de Rosina Harrison: “mucama de lady Astor durante 35 años, me han interesado principalmente porque me proporcionaron la ocasión de comparar el comportamiento de una inglesa de Yorkshire, hija de una lavandera y de un albañil, con el de una asturiana, hija de un minero de Trubia. Fani” (Ocampo, 1977: 88). Fani, quien trabajó hasta su muerte con Victoria Ocampo, la cuidó desde pequeña. Victoria escribió sobre ella en otro de sus *Testimonios* y agregó “el tema da para un libro” (Ocampo, 1977: 89). Además, compara la relación de lady Astor y Rosina, con la suya con Fani. En otros tomos de sus testimonios, así como en su autobiografía, Ocampo se ocupó de describir personalidades “oscuras” (es decir, en el sentido que le da Woolf, personas sin trascendencia pública pero acerca de cuyas vidas sentía que era necesario dejar constancia).

cuanto a posibilidades, circunstancias, experiencias, educación, libertad. Piedra preciosa tallada y piedra bruta. (Ocampo, 1977: 31)

Cuando conoce a Sontag, Victoria Ocampo se siente “embobada a la manera de una madre que perdió de vista a una hija de meses y se la encuentra, de improviso, adulta y encarnando su sueño (sueño que para la madre no pasó de serlo...)” (Ocampo, 1977: 31-2).

Ya señalamos que Virginia Woolf enunció “we think back through our mothers if we are woman” (Woolf, 2005e: 75). Y si, como venimos afirmando, Victoria Ocampo encontró una predecesora en la escritora inglesa, podemos concluir que al incluirla en sus *Testimonios*, Susan Sontag representa una continuidad que Ocampo expresó con una metáfora matrilineal característica de *Un cuarto propio*. Escribir “como una mujer” puede considerarse la cita que inauguró un camino, mientras que el encuentro con los libros de Sontag indicaría el cierre de una trayectoria, interpretación a la que Ocampo nos invita cuando escribe: “La respeto. Con placer le cedo el paso. *Dein Kampf*, Susan” (Ocampo, 1977: 38)¹⁴¹.

Lo que Ocampo respeta es la inteligencia, la escritura y el pensamiento feminista de Susan Sontag. Un pensamiento y una lucha que encuentra eco en muchos de sus *Testimonios*, ya que aun cuando no cite una mayoría de mujeres, en gran parte de estos textos explicita sus preocupaciones sobre la condición femenina. Así, por ejemplo, en la extensa reseña del libro de Malraux *La condición humana*, lo que más le llama la atención es:

La actitud de uno de los hombres (Kyo) y de las dos mujeres [...] una afirmación rotunda de absoluta igualdad entre los derechos del hombre y de la mujer, un rehusarse a aceptar, por parte de las mujeres, ninguna diferencia y un repudio abierto de los privilegios (que se adjudican o adjudicaban) los varones. (Ocampo, 1977: 145)

¹⁴¹ En “La mujer y su expresión” Ocampo se refiere al “sentimiento de maternidad hacia la humanidad femenina futura”, y, en coincidencia con lo planteado por Gilbert y Gubar, señala: “lo que nuestro trabajo [se refiere al trabajo que tiende a lograr la libertad y educación de las mujeres] compra es el porvenir de las mujeres. No nos aprovechará personalmente. Pero esto no tiene porqué entristecernos. ¿Acaso puede agriar a una madre la promesa de que su hija será más hermosa que ella?” (Ocampo, 1984: 180-81).

Es notable que en este artículo, de ochenta páginas (de la 127 a la 207), Ocampo realice una conexión entre Malraux y Virginia Woolf. Conexión que nos lleva a afirmar que ella leyó en inglés el volumen de escritos autobiográficos de Virginia Woolf publicados en 1976. Ocampo dice en 1977:

No sabemos aún qué nos reservan las páginas “diferidas” de las *Antimemorias* pero sabemos lo que contienen los escritos no publicados de Virginia. Lo hemos sabido a última hora, cuando estaba en prensa este número de homenaje a Malraux y he querido, de prisa, establecer este curioso paralelo. (Ocampo, 1977: 201)

El “esfuerzo” (“effort”) por conseguir la educación y la libertad de las mujeres, que alentó Virginia Woolf en *Un cuarto propio* (1980b: 110, 2005e: 112), y que Victoria Ocampo asumió como suyo utilizando en “La mujer y su expresión” la misma palabra, “esfuerzo”, (1981: 14, 1967: 182) tuvo sus frutos. Contra los pronósticos que decían que su revista “duraría poco” y que aseguraban que se trataba de un “pasatiempo de oligarca, destinado a terminar cuando dejara de ser un juguete nuevo”, y que señalaban como una debilidad del proyecto que “además era una mujer” (Ocampo, 1977: 288), Victoria Ocampo gestionó la revista hasta su muerte, e incluso proyectó el futuro de esta, de la editorial que había fundado y de las propiedades que todavía le quedaban.

Al recordar que Waldo Frank “no quedó del todo satisfecho con el rumbo de la revista nacida de su inspiración”, ella contestó: “¡Claro! Respondía a lo que yo había imaginado y deseado” (Ocampo, 1977: 288). Entre las cosas que Frank le reprochaba estaban sus predilecciones literarias: “Tagore, Virginia Woolf o T. E. Lawrence” (Ocampo, 1977: 288).

Lo cierto es que, contra viento y marea, ella defendió hasta el final sus preferencias literarias, su credo feminista y haciendo gala de ese “esfuerzo” (Ocampo, 1981: 14, 1967: 182) (Woolf, 1980b: 110), cierra las últimas líneas del último tomo de sus *Testimonios*, al tiempo que recuerda la profecía de su padre que le había asegurado que se fundiría económicamente:

No me arrepiento del tiempo que algunos consideran perdido, y menos de las pérdidas anunciadas [...] y que se cumplieron. “Te conozco”. No sé si a él también lo habría defraudado en esta carrera que elegí en épocas en que no se les daba ninguna carrera a las mujeres. (Ocampo, 1977: 290)

6. 2. Escriban toda clase de libros

Para Virginia Woolf, “books continue each other, in spite of our habit of judging them separately” (2005e: 79). De ahí que en *Un cuarto propio* invite a las mujeres a escribir para establecer una tradición propia. Una invitación que, seguramente, Victoria Ocampo sintió que la convocaba:

I would ask you to write all kinds of books, hesitating at no subject however trivial or however vast: By hook or by crook, I hope that you will possess yourselves of money enough to travel and to idle, to contemplate the future or the past of the world, to dream over books and loiter at street corners and let the line of thought did deep into the stream. For I am by no means confining you to fiction. If you would please me –and there are thousands like me– you would write books of travel and adventure, and research and scholarship, and history and biography, and criticism and philosophy and science. (Woolf, 2005e: 107)

Victoria Ocampo, que aseguraba que ella no era “una escritora”, sino “simplemente un ser humano en busca de expresión” (1981: 21), pudo haber proyectado su caso en el de las mujeres a las que Woolf invitaba a escribir *toda clase de libros*, y es evidente que la lectura de *Un cuarto propio*, que hizo apenas dos años antes de fundar la revista *Sur*, influyó en su deseo de publicar, a lo largo de cuarenta años, la obra de Virginia Woolf. Además, como ella misma reconoció, sus *Testimonios* reflejan su necesidad de comunicar y “traducir su pensamiento, sus sentimientos, su visión” (Ocampo, 1981: 11-12).

Otra indicación de la influencia woolfiana en sus escritos es que la conclusión de la carta que le escribe a Virginia Woolf –con la que inicia sus testimonios– remite directamente, como podemos observar al poner en paralelo ambos párrafos, al final de *Un cuarto propio*.

Carta de Victoria Ocampo:

Y si, como usted espera, Virginia, todo esfuerzo, por oscuro que sea, es convergente y apresura el nacimiento de una forma de expresión que todavía no ha encontrado una temperatura propicia a su necesidad de florecer, vaya mi esfuerzo a sumarse al de tantas mujeres, desconocidas o célebres, como en el mundo han trabajado. (1981: 14)

Escribe Woolf en *Un cuarto propio*:

Then the opportunity will come and the dead poet who was Shakespeare’s sister will put on the body which she has so often laid down. Drawing her life from the lives of the unknown who were her forerunners, as her brother did before her, she will be born. As for her coming without that preparation, without that effort on our part, without that determination that when she is born again she shall find it

possible to live and write her poetry, that we cannot expect, for that would be impossible, But I maintain that she would come if we worked for her, and that so to work, even in poverty and obscurity, is worth while. (2005e: 112)

Por otra parte, en los textos “El despuntar de una vida”, “La mujer, sus derechos y sus responsabilidades” y “La mujer y su expresión”, publicados en la segunda serie de sus *Testimonios*, Ocampo sintetiza ideas centrales de *Un cuarto propio* sin citarlo. Así, sigue los mismos lineamientos en lo referido a temas como el acceso de las mujeres a la educación y a las profesiones, y la relación entre hombres y mujeres. Ocampo recurre a la idea de tiempo y advierte que “desde hace siglos, toda conversación entre el hombre y la mujer, apenas entran en cierto terreno, empieza con un: ‘no me interrumpas’ de parte del hombre” (1984: 173).

Por su parte, Woolf, pensando en la historia de la relación entre hombres y mujeres escribió su célebre frase: “Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size” (2005e: 35).

Pero es respecto a sus interpretaciones acerca de lo que debería ser la escritura de mujeres donde encontramos opiniones comunes. Para Woolf “it is one of good offices that sex can discharge for sex – to describe that spot the size of a shilling at the back of the head [...] A true picture of man as a whole can never be painted until a woman has described that spot the size of a shilling” (2005e: 89). Pensando también en el futuro de la materia, Ocampo señala que “la literatura mundial se enriquecerá” cuando la mujer hable “del hombre, a su vez, en calidad de testigo sospechoso” (1984: 179).

En cuanto al tema de la necesidad de adquirir una tradición literaria, vimos que Woolf destaca que las mujeres no tuvieron una tradición propia (2005e: 75), mientras que Ocampo afirma que “la tradición literaria (que) casi no existe entre las mujeres” (1984: 180).

También, cuestión muy significativa, desarrolla, en paralelo con la inglesa, ideas sobre la relación de la guerra y el rol de las mujeres en la sociedad patriarcal. Así, en “La mujer: derechos y responsabilidades”, escrito en junio de 1936, escribe:

Por esta razón creo también que en el programa de toda persona deseosa de luchar por esta causa [la educación de la mujer] debe ir, en primer término, lo que se refiere a la elevación del nivel espiritual y cultural de la mujer y que al trabajar por

esto se trabaja por la paz entre las naciones y dentro de las naciones. (Ocampo, 1984: 165-6)

Por su parte, en *Tres Guineas*, libro que comenzó a escribir a mediados de la década del treinta y que publicó en 1938, Virginia Woolf opina:

Unless they are helped [the honorary treasurer of the society for helping the daughters of educated men to enter the professions, and the honorary treasurer of the college rebuilding fund] first to educate the daughters of educated men, and then to earn their livings in the professions, those daughters cannot possess an independent and disinterested influence to help you to prevent war. The causes it seems are connected. (2006c: 101).

Mientras que, como señala Toril Moi, Woolf elaboró “una teoría extremadamente original sobre las relaciones entre sexismo y franquismo” (Moi, 1999: 20), Victoria Ocampo, atenta lectora de *Tres Guineas*, y quien tuvo oportunidad de conversar con Virginia Woolf luego de conocer a Mussolini, también supo hacer esta conexión. Así, en “El despuntar de una vida” manifiesta: “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” (Ocampo, 1984: 155).

Es interesante destacar que ambas escritoras sentían, antes de que se desencadenara la Segunda Guerra Mundial, afinidad con el pensamiento pacifista de Aldous Huxley. En tanto que, en su diario de 1936, Virginia Woolf anotaba: “He’s [Huxley] a pacifist. So am I” (1985c: 17), Ocampo coincidía con el folleto “Paz Constructiva”, publicado en ese entonces por Huxley: “Porque esto de la paz, o se ha de tomar como una nueva religión [...] o más vale ni mencionarlo, de inútil que resulta” (Ocampo, 1984: 167).

6. 3. El lector común

Virginia Woolf toma la expresión “lector común” del doctor Johnson. Victoria Ocampo los retoma a ambos en “Virginia Woolf, Orlando y Cía” para explicar lo que constituyó, según ella, una mala interpretación en el congreso del PEN Club, en Buenos Aires:

Sabiendo yo que tendría que hablar ante una brillante asamblea de literatos y habiendo transferido a estos señores mi parte de credulidad¹⁴², me creí en el deber de advertirles que sólo me atrevía a dirigirme a ellos a título de “common reader”. Esta aclaración, con la que me proponía sencillamente indicar qué humilde era el puesto que yo me asignaba, junto al de ellos, fue muy mal interpretada por Marinetti. Mal informado sobre el libro de Virginia Woolf y siempre movido por la necesidad de buscar camorra y embarullar espectacularmente el juego de sus supuestos adversarios políticos, se las compuso para crear un malentendido tan espeso alrededor de los términos “common reader” que este malentendido siguió flotando hasta el fin en la atmósfera de la ilustre asamblea. (Ocampo, 1984: 41)

A continuación del párrafo precedente, se propone “poner en claro el sentido del título dado por Virginia Woolf a su libro de crítica”:

Es por modestia –absurda en ella y justificada en mí– por lo que Virginia ha elegido ese título, recordando una frase del Dr. Johnson: “Me alegro de coincidir con el *lector común*; pues ante el sentir común de los lectores no corrompidos por los prejuicios literarios, después de todos los refinamientos sutiles y el dogmatismo de la erudición, debe en última instancia decidirse toda concesión de honores poéticos”. 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. No tiene un método sino una pasión: la lectura. No acepta métodos fuera de sus gustos, sus inclinaciones y su instinto. (Ocampo, 1984: 41-2)

Al denominarse a sí misma “common reader”, Ocampo confiesa, refiriéndose a la Woolf, que es “imposible descubrir, en el caso de ella, rastro de ignorancia”, por lo que deduce que su propia elección fue “mucho menos modesta que lo que pudiera parecer a primera vista” (1984: 43).

En el sentido que le dan tanto Johnson como Woolf, la palabra “común” alude a un lector no especializado y que lee por placer. Como Victoria Ocampo, Virginia Woolf siempre proclamó su condición de autodidacta¹⁴³. Por su parte, Woolf no dudó en identificarse con la figura del *outsider*. Es significativo señalar que las dos escritoras tuvieron, sin embargo, una educación de la que muchas de sus contemporáneas carecían.

¹⁴² En este punto, Ocampo se identifica con Orlando sin citar la fuente. Identificación que, como vimos en el capítulo 5, también utilizando el término credulidad, está presente en el primer tomo de su autobiografía. (Ocampo, 2005a: 190).

¹⁴³ Victoria Ocampo se refirió al tema en “Malandanzas de una autodidacta”, ver *Testimonios. Quinta serie*. En cuanto a Virginia Woolf, tanto en su autobiografía como en sus cartas se percibe cuánto lamentó no haber tenido una educación formal, en tanto que sus ensayos *Un cuarto propio* y *Tres Guineas* tratan directamente un tema que desde la ficción abordó en toda su literatura: los efectos de la tiranía doméstica y las injusticias de la sociedad patriarcal que impedían a las mujeres el acceso a la educación y a las profesiones.

En el caso de Virginia Woolf se debió a la influencia de su padre, y a que él le permitió tomar lecciones de griego con profesoras particulares. En el caso de Victoria Ocampo, la pertenencia social la habilitó a un conocimiento de idiomas solo consentido a las jóvenes de su estrato social. Pero la cuestión de género fue para las dos una limitante en el acceso a la educación formal. De ahí que Julia Briggs acierte al afirmar que en el libro de ensayos de Virginia Woolf *El lector común*: “the woman reader gives place to the common reader, though the suspicion that the common reader may, even so, be a woman remained, to emerge as a significant undercurrent running through [the book]” (Briggs, 2005: 118).

Virginia Woolf pretendió que los ensayos reunidos en *El lector común* oficiaran como una suerte de testimonio: “a rough, but vigorous statue testifying before I die to the great fun & pleasure my habit of reading has given me” (1978: 259).

En cuanto al estilo de los textos allí reunidos, Andrew Mc Neillie sostiene que están escritos desde “the point of view of an educational outsider, a woman set to school in her father’s library”, y que en este libro Woolf realizó una lectura “uncanonical, literary-cum-historical and feeling somehow obscure herself, she takes a lively interest in obscurities” (Woolf, 1984: xiii).

En cuanto a la idea de escribir *El lector común*:

El plan de este libro de ensayos, que recién publicó en 1925, podría remontarse a 1921, y especialmente a 1922, cuando Virginia escribió acerca de la necesidad de expresar la exquisita relación que había experimentado con los libros desde muy joven, cuando su padre, una autoridad de la Biblioteca de Londres, le permitió acceso libre a la suya.¹⁴⁴ Estaba convencida de que la “conexión entre vida y literatura debe ser hecha por las mujeres”. Por otra parte, en *El lector común* intenta responder a la pregunta que se había hecho en 1903: “¿Qué derecho tengo yo, una mujer, a leer todas estas cosas que los hombres han hecho?”. (Chikier Bauer, 2012: 496)

Lyndall Gordon sostiene que las críticas y ensayos reunidos en este libro “poseen la jovialidad seria de la lectura desinteresada [...] Mientras que un tono académico se

¹⁴⁴ En “Hours in a Library” (*Horas en una biblioteca*), Virginia recalca “the true reader is essentially young” y diferencia “the man who loves learning and the man who loves reading” (1990: 55). En este artículo hace un repaso de las lecturas de sus veinte años: todo Meredith e Ibsen, un poco de Bernard Shaw, Conrad, Thomas Hardy, Henry James, George Eliot, todas las novelas de Jane Austen –más de una vez–, Thomas Lowe Peacock, los viajes de Haklyut, “if we follow the reader through his months it is clear that he can have done practically nothing but read. Elizabethan literature is gone through with some thoroughness; he read a great deal of Webster, Browning, Shelley, Spenser and Congreve; Peacock he read from start to finish; and most of Jane Austen’s novels two or three times over” (1990: 56).

interpone entre el autor y el lector diciendo: ‘La única ruta es a través de mí’ [...] Woolf invita al lector a una respuesta directa y vigorosa. Le infunde energía” (1986: 239).

En ese sentido, podría decirse que el estilo de Victoria Ocampo se inscribe en los mismos lineamientos que Briggs, Mc Neillie y Gordon le atribuyen a Virginia Woolf, ya que, en su autobiografía, en sus reseñas, sus artículos y demás escritos agrupados en *Testimonios*, insiste en señalar su condición de *outsider*, de autodidacta, de “lectora común” que lee por placer y que escribe sin pretensión académica. Se define a sí misma como una escritora apasionada por la literatura, pero que no ha recibido una educación formal:

[...] yo escribo para mí, para explicarme a mí misma las cosas, y [...] no experimento placer al hablar de un libro sino cuando me gusta. Ahora bien, cuando se gusta de un libro, se siente la necesidad de hacer su elogio. Es verdad que se pueden poner restricciones a la obra más perfecta; pero ése es un género de reflexiones hacia las que no siento por ahora ninguna inclinación. Tengo una fuerte aptitud para darme a mí misma la ilusión de una belleza completa allí donde la belleza no existe, acaso, sino parcialmente. Tengo esa aptitud, y la guardo. Por otra parte, he declarado a menudo que mi única pretensión es la de amar las cosas de que escribo y escribir sobre las cosas que amo. (Ocampo, 1981: 59)

Esta noción de placer implicó, para Ocampo, una conexión íntima entre la literatura y la vida, lo que explica también que se haya dedicado a escribir textos de carácter autobiográfico. En una entrevista con Fryda Schultz de Mantovani, reconoció este vínculo: “En mi infancia, adolescencia y primer chapuzón en la juventud yo vivía en los libros lo que no podía vivir en la vida [...] Después, yo viví en la vida lo que antes vivía en la literatura; y la literatura palideció. Quedaba para contar, de manera más o menos indirecta o directa, lo vivido” (Ocampo, 1971: 297).

Se ha señalado que, en los dos tomos de *El lector común*, “dialogism in the sense of intersubjectivity is the ultimate aim making Woolf’s project” (Koutsantoni, 2009: 3). También, que la mayoría de los ensayos de Virginia Woolf “remain in the margins of critical analysis” (Koutsantoni, 2009: 9).

Por otra parte, ya que en estos ensayos “the key ingredients of the genre, subjectivity and dialogism are the two most vital elements” (Koutsantoni, 2009: 27), es posible hacer una conexión adicional con el estilo de la escritora argentina. Tanto Virginia Woolf como Victoria Ocampo adhirieron al modelo de ensayo que expresa opiniones personales, reflexiones y pensamientos; ninguna de las dos pretendió alcanzar

una supuesta objetividad, sino que pusieron énfasis en destacar que escribían desde su posición de lectores “comunes” e invitaban a sus propios lectores al diálogo¹⁴⁵.

A la luz de lo que venimos exponiendo, no es arriesgado sostener que Victoria Ocampo se haya sentido especialmente estimulada y orientada en su escritura, tanto por lo expuesto en los ensayos feministas y en los ensayos de crítica literaria, como por el estilo coloquial utilizado por Virginia Woolf. Una lectora que se decía a sí misma “común”, pero que no lo era en absoluto, y que a pesar de la distancia que su genio e inteligencia podían imponer a sus admiradores, siempre estaba dispuesta a estimular la escritura de los demás cuando se refería a textos de carácter autobiográfico¹⁴⁶. En ese sentido, coincidimos con Katerina Koutsantoni cuando afirma:

Virginia Woolf’s objective is the construct a system in which the common reader is a common critic. Georgia Johnson, being the only critic who treated detects great value in this last essay in that it gives the common reader the task of being the common critic and even the common writer (2009: 63)

Jane Marcus apunta en la misma dirección cuando escribe:

When Woolf defined herself as a critic she also destabilized the critic’s role from an authoritarian act of the one who stands in for the reader to a common practice of one who stands with and among other readers. The word “common”, which had come to mean coarse or vulgar, is restored to its democratic origins in her notion of the common reader. (1988: 115)

En cuanto a la autobiografía, sostiene Marcus, Virginia Woolf la entiende como un ensayo: “Reading autobiography is a rehearsal for reading the world. The writer is a reader. [...] Woolf claims, like Paul de Man, that the site of autobiography is in the reading process itself” (Marcus, 1988: 116).

¹⁴⁵ Diálogo que es explícito cuando dirigen sus textos públicos, en forma de carta, a interlocutores específicos.

¹⁴⁶ Solo para nombrar algunos casos, señalamos que, además de sugerirle a Victoria Ocampo que escribiera la suya, Virginia Woolf estimuló a Ethel Smyth, compositora y directora de orquesta, a quien conoció después de leer su autobiografía, a que continuara con la escritura de esta. Y sobre el primer tomo, *Impressions that Remains*, escribió: “It’s a pity she can’t write. [...] But it fascinates me all the same. [...] Of course the book is the soul of the nineties” (Woolf, 1976: 405). También estimuló a otros amigos, como Desmond Mac Carthy, para que abordaran el género. Se podría decir que el Memoir Club, creado por la esposa de este último, tuvo por intención que él escribiera algo más que periodismo. Los principales integrantes del grupo que se reunían para leer textos autobiográficos fueron: Molly y Desmond, Leonard y Virginia Woolf, Maynard Keynes, Lytton Strachey, Clive y Vanessa Bell, Duncan Grant, Morgan Forster, Sydney-Turner, Sydney Waterlow y Roger Fry. Con el tiempo, el Memoir Club sumó más invitados, entre ellos David Garnett.

Lectora ávida de Virginia Woolf, Victoria Ocampo retomó y encarnó la categoría de lectora “común”, se convirtió en escritora y encontró en la escritora inglesa el estímulo que otros escritores y críticos le negaron. De hecho, en 1934, luego de leer la traducción de un texto de Victoria Ocampo sobre Aldous Huxley, a quien ambas conocían y que las había presentado, Woolf le escribió:

Yesterday we came down here, and the first thing I did was to read your [Aldous] Huxley –the other. I’m so glad you write criticisms not fiction. And I’m sure it is good criticism –clear and sharp, cut with a knife, not pitchforked with a rusty old hedge machine. (I see one going across the meadow). (1982a: 356)

Vuelve a escribirle poco después de recibir el segundo tomo de los *Testimonios*: “Your magnificent book has come. How tempting it is –I cant read a word of it, and yet every other word is almost one I know. I must wait for the French edition –or shall I begin to learn Spanish?” (Woolf, 1982a: 372).

En estas cartas, Virginia Woolf mostró interés en la personalidad de Victoria Ocampo y en sus escritos críticos y, a continuación de celebrar el que escribió sobre Huxley, expresa confianza en que la argentina podría escribir el tipo de autobiografía que le gustaría leer:

I hope you will go on to Dante, and then to Victoria Okampo. Very few women yet have written truthful autobiographies. It is my favourite form of reading. (I mean when I’m incapable of Shakespeare, and one often is). (1982a: 356)

En la misma carta, luego de declarar: “I still have a dream of your America”, Virginia Woolf expresa lo que podría entenderse como una demanda sumamente halagadora: “I hope you will write a whole book of criticism and send me, if you will find the time, now and then a letter” (1982a: 356).

No llama la atención, entonces, que Victoria Ocampo reconociera en una de sus cartas: “if there is anyone in the World who can give me courage and hope, it is you” (Meyer, 1979:124).

Lamentablemente, la muerte de la escritora inglesa, ocurrida en 1941, coartó un intercambio que Victoria Ocampo encontraba estimulante.

Aun así, en 1974, en el último texto que le dedica, “Virginia Woolf en su diario”, afirma que sentía que había crecido una amistad más íntima que la que las ligó en vida¹⁴⁷: “me siento, hoy, más cerca de Virginia Woolf; puedo más libremente hablar con ella de esto y aquello, con ella *laugh at gilded butterflies* y asomarme al misterio de las cosas *as if we were God’s spies*” (Ocampo, 1982: 99).

¹⁴⁷ Sin citarla, Victoria Ocampo toma esta idea de la propia Woolf que al escribir la biografía de su amigo Roger Fry “sintió crecer entre ambos una amistad más íntima que la que los ligó en vida” (Ocampo, 1982: 98). Es interesante destacar que Ocampo indica el camino a las lecturas críticas que insisten en la unilateralidad de su amistad con Virginia Woolf al señalar que su amistad era “unilateral, pues yo la conocía y ella no a mí; pues ella existía intensamente para mí y yo para ella fui una sombra lejana en un país exótico creado por su fantasía” (Ocampo, 1982: 98). Ocampo da pie para que gran parte de la crítica insistiera en la disparidad del vínculo. Sin embargo, Hermione Lee advierte que “Virginia listened eagerly to her histories, asked endless questions (naturally she wanted her to write an autobiography) and responded kindly but moderately to her advances, attributing her own reserve to her puritan ancestors. Though, at the same time, she used this new devotee for credit with Vita” (1999: 649). Por otra parte, Vita Sackville West, a quien Victoria Ocampo publicó en *Sur*, le aseguró en los años cincuenta: “I don’t think it is in the least true to say that you had no real existence for her, because she often talked to me about you even before I had met you” (Lee, 1999: 649).

Conclusiones

El estudio comparativo de los escritos autobiográficos de Virginia Woolf y de Victoria Ocampo, de los textos en los que cada una de ellas hace referencia a su relación personal y de sus libros publicados nos permitió abordar la escritura de Ocampo desde una nueva perspectiva; y además, contextualizar el tipo de vínculo que se estableció entre ambas.

Primero analizamos cómo estas escritoras se inscribieron en la tradición autobiográfica de sus respectivos países, así como en el campo de las autobiografías escritas por mujeres, razones que nos llevaron a señalar que, mientras que Woolf contaba con una gran cantidad de predecesoras en lengua inglesa, en la Argentina el género apenas había sido desarrollado por estas.

Por otra parte, la identificación de Ocampo con Sarmiento y su manifiesta tendencia a homologar sus destinos personales con los destinos de la patria no debe confundir la actitud de Ocampo, que a diferencia del sanjuanino, supo revelar muchos aspectos de su intimidad relacionados con su vida marital y sexual. Pese a que en este aspecto su autobiografía difiere de la de Woolf, que no llega a exponer este tipo de cuestiones, establecimos una suerte de paralelismo, ya que las dos autoras asumieron haber sido determinadas por condiciones sociohistóricas que las marcaron durante toda la vida e influyeron en sus obras. De esta manera, a pesar de pertenecer a culturas diferentes, a dos clases sociales no homologables, y de la circunstancia de que hablaban distintos idiomas, encontramos que una razón autobiográfica las vincula, no solo porque Woolf estimuló a Ocampo a escribir su autobiografía, sino porque ambas se declararon víctimas de la cultura patriarcal.

En sus autobiografías, estas escritoras empatizan con sus antepasados masculinos en tanto representantes de la acción política (en el caso de Ocampo), o del quehacer intelectual (en el caso de Woolf), pero rechazan el modelo patriarcal y privilegian el linaje femenino, asumiendo que de este proviene la veta artística que heredaron. Y aunque toman distancia del modelo materno, las dos hacen referencia a mujeres, amigas o parientes suyas, que de alguna u otra manera no encajaban en el molde patriarcal (el *del ángel de la casa*).

Y si bien tanto Woolf como Ocampo ubicaron su escritura en el centro de su universo personal, mientras que la primera encontró en su marido un compañero que

valoró su capacidad y la apoyó constantemente, la segunda solo pudo abrazar plenamente su vocación luego de su divorcio.

El tránsito entre el estilo de vida victoriano, que caracterizó la infancia y primera juventud de estas escritoras, y la asunción, tanto en la vida como en la obra, de los presupuestos de la modernidad, que alcanzaron en la madurez, puede seguirse a través del análisis del estilo de sus respectivas viviendas, comparando las que ocuparon en la infancia, y las que diseñaron y habitaron en su vida adulta. Por otra parte, Woolf y Ocampo se refirieron profusamente a sus respectivos hogares, cuestión que también se refleja en la correspondencia que sostuvieron. Para las dos escritoras, fue fundamental vivir en ambientes que resultaran apropiados a sus aspiraciones y a su nueva forma de vida; además, compartieron la necesidad de que sus espacios habitacionales y de trabajo se correspondieran con su sensibilidad y sus gustos.

El estudio comparativo nos brindó, también, un nuevo campo de análisis y nuevas perspectivas de lectura de la obra de Ocampo, ya que pudimos determinar que, como lectora atenta de los escritos de Woolf, realizó una suerte de proyecciones e identificaciones que le permitieron inscribirse en un linaje femenino acorde con su credo feminista. Asimismo, verse reflejada en el protagonista del *Orlando*, de Virginia Woolf, la facultó a elaborar una suerte de malentendidos y ciertos desplantes que sufrió de parte de algunos escritores a los que apoyó y a los que admiraba.

Consideramos que el encuentro, en 1934, de Victoria Ocampo con Virginia Woolf fue fundamental y se dio en una etapa clave de la vida de la argentina, quien había comenzado a editar la revista *Sur* en 1931 y a delinear su proyecto editorial en 1933. Un atento cotejo de las cartas y de las opiniones que cada una vertió sobre la otra nos permitió matizar el tipo de afirmaciones tendientes a destacar la unilateralidad de la relación y que apuntan a que Woolf estaba menos interesada en sostener una amistad con Ocampo, mientras que esta última intentaba desesperadamente fortalecer el vínculo. Nuestro análisis nos llevó a mostrar la necesidad de Ocampo de instaurar una filiación con Woolf, tanto en el aspecto personal como literario, que le permitió reconocerse en una genealogía literaria femenina y en una práctica feminista concreta, que se manifiesta en su propia escritura.

A diferencia de las interpretaciones que afirman que Victoria Ocampo, a pesar de su militancia feminista, se reconoce, proyecta, y pretende incluirse en un canon masculino, el estudio comparativo de sus textos con los de Virginia Woolf nos habilitó para establecer otra aproximación a la genealogía literaria. Encontramos tres ideas de Woolf

que Ocampo hace suyas, aunque no siempre cite sus fuentes. La propuesta de *escribir como una mujer*, expresada en *Un cuarto propio*, es receptada y llevada a la práctica por Ocampo, en un estilo combativo que revela su necesidad de denunciar las injusticias de género, materia que para ella es determinante. Ocampo también retoma la idea de Woolf respecto de que como mujeres “we think back trough our mothers”, de ahí su decisión de reconocer, en su discurso de incorporación a la Academia Argentina de Letras, su filiación con su antepasada indígena, Agueda, y con las escritoras Gabriela Mistral y Virginia Woolf. En este aspecto, también consideramos relevante la metáfora matrilineal con la que trata de conectarse con Susan Sontag y con las mujeres del futuro. La invitación de Virginia Woolf a sus lectores, *escriban toda clase de libros*, fructificó en la escritura de Ocampo, que encontró una posibilidad de expresión en sus *Testimonios*, en su autobiografía y en otros textos publicados.

El cotejo textual nos llevó a señalar que además de ocuparse de temas similares, como la educación de las mujeres, el acceso de las mujeres a las profesiones, sus relaciones con los hombres, sus lugares en la sociedad, las relaciones entre sexismo y cultura patriarcal, o entre guerra y sexismo, en no pocas ocasiones el estilo utilizado por Ocampo remite directamente al de Woolf. Estilo que se pone de manifiesto desde el momento en que las dos se proclaman autodidactas y se ven a sí mismas como lectoras *comunes* y por derivación, en sus ensayos, asumen el punto de vista no académico, y un tono dialógico que nunca pretende alcanzar una supuesta objetividad, sino reflejar la propia subjetividad.

Victoria Ocampo mantuvo sus predilecciones literarias pese a las críticas de escritores como Waldo Frank o Jorge Luis Borges. A ella le debemos la publicación, por primera vez en castellano, de la obra de Virginia Woolf, cuyos textos oficiaron como una especie de faro para Ocampo quien, contra viento y marea, no hizo otra cosa que expresar lo que la escritora inglesa consideraba trascendente, el alma de la escritura: su propia *visión*.

Bibliografía

- Amícola, José (2003), *La batalla de los géneros. La novela gótica versus la novela de educación*, 1.^a ed., Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- (2007), *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*, 1.^a ed., Rosario, Beatriz Viterbo Editora-CINIG.
- Anderson, Linda (2011), *Autobiography*, 2.^a ed., Londres, Routledge.
- Arfuch, Leonor (2010), *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, 1.^a ed., 3.^a reimp., Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- (2013), *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*, 1.^a ed., Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mijail (2008), *Estética de la creación verbal*, 2.^a ed., Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Barthes, Roland (1985), *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós.
- (1993), *El placer del texto*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Bassnett, Susan y col. (1998), Romero López, Dolores (comp.), *Orientaciones en Literatura Comparada*, Madrid, Arco/Libros.
- Batticuore, Graciela (2005), *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores de la Argentina: 1830-1870*, 1.^a ed., Buenos Aires, Edhasa.
- Beauvoir, Simone de (1999), *El segundo sexo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Bell, Quentin (1974), *Virginia Woolf. A biography*, Vol. I, Estados Unidos, Harcourt.
- Benjamin, Walter (1980), *La metafísica de la juventud*, Barcelona, Paidós.
- Bhabha, Homi K. (2010), *Nación y narración*, 1.^a ed., Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- (2011), *El lugar de la cultura*, 1.^a ed., 2.^a reimp., Buenos Aires, Manantial.
- Black, Naomi (2004), *Virginia Woolf as feminist*, Estados Unidos, Cornell University Press.
- Bloom, Harold (2011), *El canon occidental*, 6.^a ed. en “Compactos”, Barcelona, Anagrama.
- Borges, J. y O. Ferrari (1992), *Diálogos*, Buenos Aires, Editorial Planeta Argentina.
- Briggs, Julia (2006), *Virginia Woolf. An inner Life*, Estados Unidos, Harcourt.
- Brunel, Pierre y Yves Chevrel (dirs.) (1994), *Compendio de Literatura Comparada*, México, Siglo Veintiuno Editores.
- Bruss, E. (1991), “Actos literarios”, en *Suplementos Anthropos: La autobiografía y sus problemas teóricos*, N.º 29, diciembre, pp. 62-79, Barcelona, Editorial Anthropos. Promat.
- Camarero, Jesús (2011), *Autobiografía. Escritura y existencia*, Barcelona, Anthropos.
- Catelli, Nora (2007), *En la era de la intimidad: seguido de El espacio autobiográfico*, 1.^a ed., Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Coutinho, Eduardo F. (2003), *Literatura Comparada en América Latina*, Cali, Programa Editorial Universidad del Valle.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2010), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, 9.^a ed., Valencia, Pre-Textos.

- De Man, Paul (1991), “La autobiografía como desfiguración”, en *Suplementos Anthropos: La autobiografía y sus problemas teóricos*, N.º 29, diciembre, pp. 113-118, Barcelona, Editorial Anthropos. Promat.
- Derrida, Jacques (1984), “Nietsche. Políticas del nombre propio”, en *La filosofía como institución*, Barcelona, Juan Garnica.
- (2008), *Memorias para Paul de Man*, Barcelona, Gedisa.
- (2009), *El monologüismo del otro. O la prótesis de origen*, 1.ª ed., 3.ª reimp., Buenos Aires, Manantial.
- DeSalvo, Louise y Leaska Mitchell (eds.) (1985), *The letters of Vita Sackville-West to Virginia Woolf*, California, Cleis Press.
- Dunn, Jane (1993), *Vanessa Bell. Virginia Woolf*, Barcelona, CIRCE.
- (2008), *Virginia Woolf and Vanessa Bell. A very close conspiracy*, Londres, Virago Press.
- Eakin, Paul (1991), “Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje”, en *Suplementos Anthropos: La autobiografía y sus problemas teóricos*, N.º 29, diciembre, pp. 79-93, Barcelona, Editorial Anthropos. Promat.
- Elgue Martini, Cristina (2001), “Cultural Studies: Its Impact on Education”, en *Bitácora*, Año 4, N.º 8, primavera, pp.287-298.
- (2003), “La literatura como objeto social”, en *Revista Académica de la Universidad de Centro Educativo Latinoamericano*, Año 6, N.º 11, Noviembre, pp.9-20.
- (2009), “Literatura comparada: algunas problemáticas y aproximaciones actuales”, *VI Encuentro de Difusión de Proyectos de Investigación Investigaciones en la Patagonia IV*, ILLPAT, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco, Trelew, Chubut.
- (2012), “Algunas direcciones de la literatura comparada en los comienzos del nuevo milenio”, *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria-IdIHS/CONICET, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 7-9 de mayo.
- Elgue Martini, Cristina et al., (eds.), (2005), *Espacio, Memoria e Identidad. Configuraciones en la Literatura Comparada*. Tomo I y II. Córdoba: Comunicarte, Asociación Argentina de Literatura Comparada y Universidad Nacional de Córdoba.
- Forrester, Viviane (1988), *Virginia Woolf: el vicio absurdo*, 3.ª ed., Barcelona, Ultramar.
- Franco Carvalhal, Tania (1996), *Literatura Comparada*, Buenos Aires, Corregidor.
- Freund, Gisèle (2008), *El mundo y mi cámara*, Madrid, Ariel.
- Friedman, Susan S. (1988), “Women’s Autobiographical Selves: Theory and Practice”, en *The private self*, Benstock, S. (ed.), pp. 34-62, Estados Unidos, University of North Carolina Press.
- (1998), “Women’s Autobiographical Selves: Theory and Practice”, en *Women, autobiography, theory*, pp. 72-82, Madison, Wiscosin, The University of Wisconsin Press.
- Garnett, Henrietta (2004), *Anny: A life of Anne Isabella Thackeray Ritchie*, Londres, Chatto and Windus.
- Genette, Gerard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Gilbert Sandra y Susan Gubar (2007), *Feminist Literary Theory and Criticism*, New York, Norton.

- Goldman, Jane (2006), *The Cambridge Introduction to Virginia Woolf*, reimp. 2008, Nueva York, Cambridge University Press.
- Gordon, Lyndall (1986), *Virginia Woolf. Vida de una escritora*, Barcelona, Seix Barral.
- Gusdorf, George (1991), “Condiciones y límites de la autobiografía”, en *Suplementos Anthropos: La autobiografía y sus problemas teóricos*, N.º 29, diciembre, pp. 9-18, Barcelona, Editorial Anthropos. Promat.
- Heilbrun, Carolyn (1991), “No-autobiografías de mujeres ‘privilegiadas’: Inglaterra y América del Norte”, en *Suplementos Anthropos: La autobiografía y sus problemas teóricos*, N.º 29, diciembre, pp. 106-112, Barcelona, Editorial Anthropos. Promat.
- (2008), *Writing a Woman’s Life*, New York, Norton.
- Hussey, Mark (1995), *Virginia Woolf A TO Z. A comprehensive Reference for Students, Teachers and Common Readers to Her Life, Work and Critical Reception*, New York, Facts On File.
- Iglesia, Cristina (1996), *Islas de la Memoria*, Buenos Aires, Kairos.
- Jitrik, Noé (1997), *El ejemplo de la familia. Ensayos y trabajos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Eudeba.
- Kaminsky, Amy A. (2008), *Argentina. Stories for a nation*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Koutsantoni, Katerina (2009), *Virginia Woolf’s Common Reader*, Surrey, Ashgate.
- Kristeva, Julia (1978), *Semiótica I*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- Leaska, Mitchell (1992), *Virginia Woolf. A passionate apprentice. The early journals 1897-1909*, Estados Unidos, Harcourt.
- (ed.), (1984), *The Virginia Woolf reader*, Estados Unidos, Harcourt.
- Lee, Hermione (1999), *Virginia Woolf*, Nueva York, Vintage Books.
- (2009), *Biography. A very short introduction*, New York, Oxford University Press.
- Lejeune, Philippe (1991), “El pacto autobiográfico”, en *Suplementos Anthropos: La autobiografía y sus problemas teóricos*, N.º 29, diciembre, pp. 47-61, Barcelona, Editorial Anthropos. Promat.
- (1996), *Le pacte autobiographique*, París, Seuil.
- (2005), *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, París, Seuil.
- (2013), *Autogenèses. Les Brouillons de soi, 2*, París, Seuil.
- Leone, Leah (2009), “A translation of His Own: Borges and *A Room of One’s own*”, en *Woolf Studies Annual*, vol. 15, Nueva York, Pace University Press.
- Loureiro, Ángel G. (1991), “Problemas teóricos de la autobiografía”, en *Suplementos Anthropos: La autobiografía y sus problemas teóricos*, N.º 29, diciembre, pp. 2-8, Barcelona, Editorial Anthropos. Promat.
- Marcus, Jane (1988), “Invincible Mediocrity: The Private Selves of Public Women”, en *The private self*, Benstock, S. (ed.), pp. 114-146, Estados Unidos, University of North Carolina Press.
- Marler, Regina. (ed.), (1998), *Selected letters of Vanessa Bell*, Estados Unidos, Moyer Bell.
- Masiello, Francine (1997), *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

- Mellino, Miguel (2008), *La Crítica poscolonial. Descolonización, capitalismo y cosmopolitismo en los estudios poscoloniales*, 1.^a ed., Buenos Aires, Paidós.
- Meyer, Doris (1979), *Victoria Ocampo. Against the Wind and the Tide*, Nueva York, George Braziller.
- (1981), *Victoria Ocampo. Contra viento y marea*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Mignolo, Walter (1996), “Linguistic Maps, Literary Geographies and Cultural Landscapes: Languages, Languaging, and (Trans) nationalism”, en *Modern Language Quarterly*, vol.57, N.º 2, June, pp.181-196.
- Minellono, María (1997), “Literatura e Historia”, *Cuadernos del CISH*, vol. 2, N.ºs 2-3, La Plata, Editorial de la Universidad de La Plata.
- (2004), “La tensión de los opuestos. Libros y autores de la literatura argentina del ‘80”, en María Minellono (comp.^a), *La Tensión de los opuestos...*, Buenos Aires, Nuevo Hacer.
- (comp.) (2008), *La distorsión del espejo. Estrategias de la representación en textos de literatura argentina y comparadas*, La Plata, Al Margen.
- Moi, Toril (1999), *Teoría literaria feminista*, 3.^a ed., Madrid, Ediciones Cátedra.
- (2008), “I am not a woman writer. About women, literature and feminist theory today”, *Feminist Theory*, vol. 9, N.º 3, pp. 259-71.
- Molloy, Sylvia. (1994), “El Teatro de la lectura: cuerpo y libro en Victoria Ocampo”, en Juan Oribe (comp.), *Autobiografía y escritura*, Buenos Aires, Corregidor.
- (2001), *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, 1.^a reimp., México, Fondo de Cultura Económica.
- (2010), *La viajera y sus sombras. Crónica de un aprendizaje*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Montezanti, Miguel (comp.) (2012), *El resto es silencio. Ensayos sobre literatura comparada*, Buenos Aires, Biblos.
- Ocampo, Victoria (1936), *La mujer y su expresión*, Buenos Aires, Ediciones Sur.
- (1946), *Testimonios. Tercera serie*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- (1951), *El viajero y una de sus sombras. Keyserling en mis memorias*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- (1957), *Testimonios. Quinta serie (1950-1957)*, Buenos Aires, Sur.
- (1963), *Testimonios. Sexta serie (1957-1962)*, Buenos Aires, Sur.
- (1967), *Testimonios. Séptima serie (1962-1967)*, Buenos Aires, Sur.
- (1971), *Testimonios. Octava serie (1968-1970)*, Buenos Aires, Sur.
- (1977), *Testimonios. Décima serie (1975-1977)*, Buenos Aires, Sur.
- (1979), *Testimonios. Novena serie (1971-1974)*, 2.^a ed., Buenos Aires, Sur.
- (1980), *Soledad sonora*, 2.^a ed., Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- (1981), *Testimonios. Primera serie (1920-1934)*, Buenos Aires, Sur.
- (1982), *Virginia Woolf en su diario*, 2.^a ed., Buenos Aires, Sur.
- (1984), *Testimonios. Segunda serie (1937-1940)*, Buenos Aires, Sur.
- (1984b), “Virginia Woolf en mi recuerdo”, en *Testimonios. Segunda serie (1937-1940)*, Buenos Aires, Sur.

- (2005a), *Autobiografía I. El archipiélago. El imperio insular*, 2.^a ed., Buenos Aires, Victoria Ocampo.
- (2005b), *Autobiografía II. La rama de Salzburgo. Viraje*, 2.^a ed., Buenos Aires, Victoria Ocampo.
- (2006), *Autobiografía III. Figuras simbólicas. Medida de Francia. Sur y compañía*, 2.^a ed., Buenos Aires, Victoria Ocampo.
- Olney, James (1980), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton University Press.
- (1991), “Algunas versiones de la memoria/ Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía”, en *Suplementos Anthropos: La autobiografía y sus problemas teóricos*, N.º 29, diciembre, pp. 33-47, Barcelona, Editorial Anthropos. Promat.
- Panesi, Jorge (1996), *El precio de la autobiografía: Jacques Derrida, el circunciso*, en *Orbis Tertius*, N.º 1, Año 1, segundo semestre, pp. 65-77.
- Parrot, Fiona G. (2004), “Friendship, Letters and Butterflies: Victoria Ocampo and Virginia Woolf”, en *STAR Project Archive*, abril.
- Popovic, Pierre (1994), “L’*intervention du texte*: éléments pour une lecture sociocritique de ‘Ça’ de Tristan Corbière”, en *Québec français*, N.º 92, pp. 84-91.
- Pozuelo Yvancos, José M. (2006), *De la autobiografía*, Barcelona, Crítica.
- Praver, Siegbert S. (1998) “¿Qué es la literatura comparada?”, en Bassnett, Susan y col., Romero López, Dolores (comp.), *Orientaciones en Literatura Comparada*, Madrid, Arco/Libros, pp. 21-35.
- Prieto, Adolfo (2003), *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires, Eudeba.
- Reed, Christopher (2004), *Bloomsbury rooms*, Nueva York, Yale University Press.
- Ricoeur, Paul (2010), *La memoria, la historia, el olvido*, 2.^a ed., 1.^a reimp., Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Rodriguez Cascante, Francisco A. (2004), *Autobiografía y dialogismo: El género literario y El río, novelas de caballería*, Costa Rica, Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Romero López, Dolores (1998), “Im/pulsos en literatura comparada”, en Bassnett, Susan y col. (1998), Romero López, Dolores (comp.), *Orientaciones en Literatura Comparada*, Madrid, Arco/Libros.
- Rosa, Nicolás (2004), *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*, 1.^a ed., Rosario, Beatriz Viterbo Editores.
- Rosenbaum, S. P. (ed.), (2008), *Virginia Woolf. The platform of time*, London, Hesperus.
- Rousseau, Jean-Jacques (1870), *Las confesiones*, Barcelona, José Codina Editor.
- Salomone, Alicia (2006), “Virginia Woolf en los *Testimonios* de Victoria Ocampo: tensiones entre feminismo y colonialismo”, en *Revista chilena de literatura*, N.º 69, pp. 69-87.
- Sarlo Beatriz (1998), *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires, Ariel.
- (2012), *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, 1.^a ed., 2.^a reimp., Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Sarmiento, Domingo Faustino (1954), *Obras completas*, t. XLVI: *Páginas Literarias*, Buenos Aires, Editorial Luz del Día.
- Silver, Brenda (1999), *Virginia Woolf icon*, Chicago, The University of Chicago Press.

- Smith, Angela (2007), *Katherine Mansfield & Virginia Woolf. A public of two*, reimp., Nueva York, Oxford University Press.
- Smith, Sidonie (1987), *A poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*, Bloomington, Indiana University Press.
- (1991), “Hacia una poética de la autobiografía de mujeres”, en *Suplementos Anthropos: La autobiografía y sus problemas teóricos*, N.º 29, diciembre, pp. 93-105, Barcelona, Editorial Anthropos.Promat.
- Smith, Sidonie y Julia Watson (eds) (1998), *Women, autobiography, theory*, Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press.
- (2010), (eds.), *Reading autobiography: a guide for interpreting life narratives*, 2.ª ed., Minneapolis, London, University of Minnesota Press.
- Spalding, Frances (2006), *Vanessa Bell*, Gloucestershire, Tempos.
- Spivak, Gayatri Ch. (1998), “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”, en *Orbis Tertius*, N.º 6, Año 3.
- (2009), *La muerte de una disciplina*, México, Universidad Veracruzana.
- Sprinker, Michael (1991), “Ficciones del ‘yo’: el final de la autobiografía”, en *Suplementos Anthropos: La autobiografía y sus problemas teóricos*, N.º 29, diciembre, pp. 118-128, Barcelona, Editorial Anthropos. Promat.
- Stanton, Domna C. (ed.) (1987), *The Female Autograph*, Chicago, University of Chicago Press.
- Stape, John H. (1995), *Virginia Woolf. Interviews and recollections*, Iowa, University of Iowa.
- Starobinski, Jean (2008), *La relación crítica*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Viñuela, Cristina (2004), *Victoria Ocampo. De la búsqueda al conflicto*, 1.ª ed., Mendoza, Ediunc.
- Walsh, María E. (1993), *Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Williams, Raymond (1982), *Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Paidós.
- Woolf, Leonard (1975), *Beginning again. An autobiography of the years 1911 to 1918*, Estados Unidos, Harcourt Brace.
- Woolf, Virginia (1931), *The waves*, Nueva York, Harcourt, Brace and Company.
- (1962), *To the lighthouse*, Londres, Dent.
- (1974), *The death of the Moth and Other Essays*, Estados Unidos, Harcourt.
- (1976), *The question of things happening. The letters of Virginia Woolf, Volume two: 1912-1922*, Nicolson, Nigel (ed.), Londres, The Hogarth Press.
- (1977a), *The diary of Virginia Woolf, Volume one: 1915-1919*, Olivier Bell, Anne (ed.), Estados Unidos, Harcourt.
- (1977b), *The letters of Virginia Woolf, Volume one: 1888-1912*, Nicolson, Nigel y Trautmann, Joanne (eds.), Estados Unidos, Harcourt.
- (1978), *The diary of Virginia Woolf, Volume: Two: 1920-1924*, Olivier Bell, Anne (ed.), Estados Unidos, Harcourt.
- (1980a), *El cuarto de Jacob*, Barcelona, Lumen.
- (1980b), *Un cuarto propio*, 2.ª ed., Buenos Aires, Sur.
- (1980c), *Women and writing*, Michèle Barrett (ed.), Nueva York, Harcourt.

- (1980d), *The letters of Virginia Woolf, Volume three: 1923-1928*, Nicolson, Nigel y Trautmann, Joanne (eds.), Estados Unidos, Harcourt.
- (1981a), *The diary of Virginia Woolf, Volume: Three: 1925-1930*, Estados Unidos, Harcourt, Olivier Bell, Anne (ed.).
- (1981b), *The letters of Virginia Woolf, Volume four: 1929-1931*, Nicolson, Nigel y Trautmann, Joanne (eds.), Estados Unidos, Harcourt.
- (1982a), *The letters of Virginia Woolf, Volume five: 1932-1935*, Nicolson, Nigel y Trautmann, Joanne (eds.), Estados Unidos, Harcourt.
- (1982b), *The letters of Virginia Woolf, Volume six: 1936-1941*, Nicolson, Nigel y Trautmann, Joanne (eds.), Estados Unidos, Harcourt.
- (1983), *The diary of Virginia Woolf, Volume four: 1931-1935*, Olivier Bell, Anne (ed.), Estados Unidos, Harcourt.
- (1984), *The common reader*, Estados Unidos, Harcourt.
- (1985a), *Freshwater. A comedy*, Estados Unidos, Harcourt.
- (1985b), *Moments of being*, Estados Unidos, Harcourt.
- (1985c), *The diary of Virginia Woolf, Volume five: 1936-1941*, Olivier Bell, Anne (ed.), Estados Unidos, Harcourt.
- (1989), *The complete shorter fiction of Virginia Woolf*, Estados Unidos, Harcourt.
- (1990), *The essays of Virginia Woolf, Volume II: 1912-1918*, McNeillie, Andrew (ed.), Estados Unidos, Harcourt
- (1993a), *Cartas a mujeres*, Barcelona, Lumen.
- (1993b), *Diarios: 1925-1930. Virginia Woolf*, Madrid, Siruela, Olivier Bell, Anne (ed.).
- (1994), *The essays of Virginia Woolf, Volume IV: 1925-1928*, McNeillie, Andrew (ed.), Estados Unidos, Harcourt.
- (1998), *La Sra. Dalloway*, Andrés Bosch (trad.), 2.^a ed., Barcelona, Lumen.
- (1999), *Tres Guineas*, España, Lumen.
- (2001), *Viajes y viajeros*, Barcelona, Plaza&Janés.
- (2005a), *Horas en una biblioteca*, Barcelona, El Aleph Editores.
- (2005b), *Hyde Park Gate News. The Stephen Family Newspaper*, Londres, Hesperus Press.
- (2005c), *Londres*, Buenos Aires, Lumen.
- (2005d), *Orlando*, Barcelona, Edhasa.
- (2005e), *Room of one's own*, Estados Unidos, Harcourt.
- (2005f), *Mrs. Dalloway*, Estados Unidos, Harcourt.
- (2006a), *Al faro*, 3.^a ed., Madrid, Cátedra.
- (2006b), *Las olas*, Buenos Aires, Lumen.
- (2006c), *Three guineas*, Estados Unidos, Harcourt.
- (2007), *The selected Works of Virginia Woolf*, Gran Bretaña, Wordsworth.
- (2008), *The years*, Estados Unidos, Harcourt.
- (2009a), *El lector común*, Barcelona, Lumen.
- (2009b), *Los años*, Barcelona, Lumen.

— (2009c), *The essays of Virginia Woolf. Volume five (1929-1932)*, Clarke, Stuart N. (ed.), Londres, The Hogarth Press.