



Escribir cómo (cómo) una mujer : Victoria y Silvina Ocampo

Autor:
Astutti, Adriana

Revista
Mora

2000, N° 6, pp. 69-88

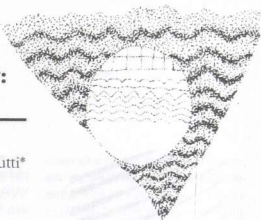


Artículo



Escribir como (cómo) una mujer:

Victoria y Silvina Ocampo¹



Adriana Astutti*

Introducción

La intención inicial de este trabajo era escribir sobre Victoria Ocampo a partir de su desencuentro con Virginia Woolf y leer la clave de ese desencuentro en la formulación de Victoria Ocampo en la carta prólogo a la primera recolección de sus *Testimonios*, donde declara: *Mi única ambición es llegar a escribir un día, más o menos bien, más o menos mal, pero como una mujer. (...) 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.* Mostrar cómo la obra de Victoria Ocampo cumple con este proyecto y entonces construir paso a paso, en la escritura de la "vida" del personaje Victoria Ocampo, un modelo de mujer que sea a la vez la portadora de esa voz de mujer que deberían imitar las escrituras de las mujeres por venir. Mostrar cómo es justamente por el éxito de este proyecto que la obra

de Victoria Ocampo se vuelve contra aquello que resiste, que insiste, en "una", en cualquier, en alguna mujer, en alguna literatura. Que al desentenderse del matiz de ambigüedad que le ofrecía su propio deseo: escribir como una mujer, pero también escribir cómo una mujer, experimentar en el paréntesis que se abre al tratar de asir con palabras un devenir mujer, abandonando los proyectos, Victoria Ocampo se condena a ser una, esa mujer y pierde, al escribir como esa mujer, la posibilidad misma de volverse "lo otro" en la escritura. Pierde, en la individualidad del nombre conquistado, la singularidad de, digamos, la voz inenarrable de Emily Brontë. Y entonces mostrar el desencuentro de Victoria Ocampo con Virginia Woolf allí donde, en la escritura de Virginia Woolf, aún cuando Virginia Woolf es efectivamente una mujer, o es, efectivamente, la "hermana menor" de Vanessa Stephen e incluso escribe ensayos paradigmáticos para la causa de las mujeres, y además hace

literatura, paralelamente a todo eso y no a causa de todo eso, es ocasión de lo menor, de la mujer, de la literatura. Afortunadamente me encontré con un escollo: la cándida violencia de otra hermana menor. No Emily Brontë ni Virginia Woolf sino alguien a la vez más próximo y mucho más distante de Victoria Ocampo: Silvina Ocampo, la dueña de todos los devenires. De todas las Ocampo, la menor.

Siempre es indiscreto hacer referencia a los afectos. Sin embargo, hasta qué punto prevalecen, hasta qué punto impregnan todas nuestras relaciones... (incluso) en lo referente a las lecturas (...) en cada libro hay algo -sexo, personalidad, temperamento- que, al igual que en la vida, suscita nuestro afecto o nuestra repulsión, y, asimismo como en la vida, nos empuja hacia aquí o hacia allá, nos forma prejuicios, y esto, también como en la vida, la razón difícilmente pueda analizarlo. Así comienza Virginia Woolf "Indiscreciones"². Yo no hubiera podido

* Investigadora y Docente de la Universidad Nacional de Rosario.

¹ Este trabajo fue realizado en dos etapas: una primera, acerca Victoria Ocampo en tanto "hermana mayor", fue la respuesta a un seminario sobre "Mujeres y autobiografía" dirigido por Cristina Iglesia, en la Universidad de Rosario, en 1991; en 1997, y en el marco de un seminario de Maestría acerca de la "Escritura de mujeres en América Latina", dictado por Sonia Mattalia, en la Universidad de Mar del Plata, traté de que la lectura de Victoria Ocampo dialogara con la de Silvina Ocampo, la hermana menor.

² WOOLF, Virginia: *Las mujeres y la literatura*. Barcelona, Lumen, 1981, pág. 86.



renunciar a mi espontaneidad para escribir. Yo no trataba de manejar un idioma que no me pertenecía, no podía hacer una especie de comedia con el estilo..., declara Silvina Ocampo³. Victoria Ocampo, en cambio, "prefiere" un tono rotundo: *En mi vida sólo he sabido "preferir" con violencia. Para mí, las cosas que no son "preferidas" se obliteran*⁴. Si la ironía y la impersonalidad marcan el texto y confunden la experiencia de Virginia Woolf con la de "todo el mundo" en una primera persona plural, las frases de Victoria y Silvina Ocampo exponen una primera persona singular precisa y combativa: "yo prefiero",

"yo no hubiera podido". Leídos rápidamente esos sintagmas nos llevarían a pensar que de las hermanas Ocampo la mayor, Victoria, elige, mientras la menor, Silvina, acepta la espontaneidad como imposibilidad de representar la comedia del estilo. Sólo leyendo rápidamente, veremos, podría sostenerse esa afirmación.

PREFERIR Y AMAR: más adelante, Victoria Ocampo escribe: *He declarado a menudo que mi única pretensión es la de amar las cosas de que escribo y escribir sobre las cosas que amo*. Preferir, amar y compartir: *Un apetito irrazonado de compartir mis preferencias, y no de atrincherarme tras ellas, me obliga a menudo a expresarme, es decir, a exponerme y combatir*. Y si para Virginia Woolf los afectos son aquello que precede y subyace a toda lectura, aquello que señala la distancia existente entre quien lee y quien escribe o entre el lector y

lo escrito -distancia que unas veces dice la adhesión y otras el rechazo- pero que más aún señala la íntima distancia de quien lee consigo mismo, en Victoria Ocampo los afectos aparecen como condición de la lectura que los sucede de manera inmediata, como si la distancia entre vida y literatura, o entre lector y lectura quedara obliterada unas veces por el rechazo, y devorada otras por el apetito irrazonado de la preferencia, y como si no hubiera distancia posible entre la intención y la acción.⁵ En cuanto a Silvina, cuando en una de las entrevistas que concedió le preguntan si mientras escribe siente que la verdadera vida pasa por lo que escribe, contesta: *La verdad que sí. Y cuando no escribo siento que la vida se escapa, que no tiene realidad*. Su vida sin literatura hubiera sido, dice, un suicidio. Sin embargo, para Silvina Ocampo, vida y literatura no son equivalentes. Si la verdadera vida

³ ULLA, Noemí: **Encuentros con Silvina Ocampo**. Bs.As., Edit. de Belgrano, 1982, pág. 35.

⁴ OCAMPO, Victoria: **Testimonios I**, Buenos Aires, Sur, 1981, pág. 58.

⁵ Idem, pág. 176. Para un análisis de la relación asimétrica que entabla Victoria Ocampo con Virginia Woolf "en que Europa asume el rol elocuente del que dice y América el rol mudo del que escucha" ver MATAMORO, Blas: **Genio y figura de Victoria Ocampo**, Bs.As. Eudeba, 1986, pp. 189-197. Matamoro diferencia la manera en que se sitúan políticamente, en tanto Victoria cultiva todo el tiempo la imagen de individuo excepcional, "*Su pelea debía ser solitaria y no confundirse con las peleas de las demás mujeres que, en esos años (décadas del 20 y del 30) se agitaban en los sindicatos, los partidos políticos de izquierda, los movimientos feministas. A todo esto llegará tardamente Victoria*" (p.43), mientras Virginia Woolf participa de las luchas de su tiempo asociada a causas y pronunciando conferencias para agrupaciones femeninas. Para un análisis de los malentendidos en esta relación, cfr. MOLLOY, Sylvia: *El teatro de la lectura: cuerpo y libro en Victoria Ocampo*, en **Acto de presencia. La escritura autobiográfica en hispanoamérica**. Méjico, FCE, 1996, pp. 78-106; y SARLO, Beatriz: *Victoria Ocampo o el amor de la cita*, en **La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas**, Bs.As., Ariel, 1998, pp. 93-194, especialmente pp. 156-157.

es la que surge del espacio de la escritura, literatura y vida son dos contrarios, diferentes, que, como todos los contrarios en Silvina Ocampo, se suceden: *-Escribir da más felicidad que haber vivido. Claro que puedo pensar lo contrario en cualquier momento.*⁶

En el contrapunto de estas voces ya está implícita una lectura de Victoria y de Silvina Ocampo. Y digo de Victoria y Silvina Ocampo y no de los textos de Victoria y Silvina Ocampo porque en sus casos una personalidad, un sexo, un temperamento, se dicen. Y si Victoria Ocampo, la escritura de y sobre Victoria Ocampo, entonces, se acepta aquí como una escritura indiscreta, como aquella escritura que al recortarse (proyectarse) sobre la **personalidad** de un autor, sobre las connotaciones de un nombre, opuesta a la indiferencia de la crítica y en la suspensión de la distancia entre la voluntad y la escritura dice los afectos (simpatías, antipatías, prejuicios...) de un lector, la de Silvina Ocampo quedará siempre **del lado del secreto**, o mejor, paradójicamente, a la vez secreta y evidente. Silvina dice preferir el anonimato a la fama, a pesar de que *está de moda la curiosidad. Por*

eso la gente inventa. A veces inventa la verdad. La paradoja de Silvina Ocampo es esa: es secreta y misteriosa en medio de una fama tan dudosa como su declarado anonimato: esposa de Bioy Casares, amiga íntima de Borges, hermana de Victoria Ocampo, presentada en prólogos a ediciones francesas por Borges y por Italo Calvino, esta mujer dice de sí misma que es anónima, desconocida. Y si Victoria Ocampo se nos presenta en la escritura como la hermana mayor, la osada y combativa, Silvina Ocampo, apenas "un vago etcétera" en los avatares de la tradición familiar, según sus palabras, es siempre menor: *La infancia está siempre presente en ella a través de los recuerdos y, sobre todo, de su visión del mundo, teñida de la misma ingenua malicia de la que hace gala un niño*, dice Hugo Beccacece en la introducción a su entrevista. Podría decirse que las respuestas de Silvina Ocampo y su ficción tienen la crueldad inocente de la infancia. Como el menor, sabe horadar la superficie, desde el secreto. Pero en un estilo que, como la figura en el tapiz de Henry James, cifra su enigma al ras de la superficie y hace que lo inquietante de los

cuentos de esta escritora esté siempre **enrollado en el lugar común** o en la mirada sobre la vida cotidiana⁷. *Lo infantil y lo fantástico son en estos cuentos comentario excesivo aunque no superfluo de lo obvio, del desajuste que parece decir la auditora hasta el hartazgo en el nivel de la pretendida realidad*⁸. Un mundo a la vez inquietante y trivial cifrado en la mirada perpleja y abierta de la infancia. Un mundo inquietante que brota del malentendido o de la lectura literal. Y es la infancia así entendida la que impregna el estilo en la escritura, nunca añiñada, de Silvina Ocampo. Cuando decimos que la infancia impregna su estilo nos referimos tanto a la imagen de sí que Ocampo construye como a su escritura. A mitad de camino entre la escritura y la teatralidad, entre la voz y el gesto, por el estilo Silvina Ocampo anima una voz que cruza a la vez vida y literatura. Una voz que le pertenece y no a un mismo tiempo. Esa voz, como en pocos grandes escritores, hace aparecer relentes de infancia.

La consecuencia es obvia para nosotros, lectores de las obras ya acabadas de las dos hermanas. Se sabe, el final siempre impone un

⁶ "Escribir da más felicidad que haber vivido", entrevista de María Esther Giglio a Silvina Ocampo, en *Literatura y libros*. LA ÉPOCA, Santiago de Chile, año III, nº 111, 27/5/90, pp. 4-5.

⁷ Decimos inquietante y no fantástico porque no es nuestro interés aquí discutir la acomodación o no de los cuentos de Ocampo a lo fantástico como género sino la insistencia en ella de lo inquietante en sentido que da Freud a "lo siniestro": aquello que siendo familiar vuelve lo familiar extraño, horroroso, extranjero.

⁸ La cita es de Sylvia Molloy: *Silvina Ocampo, la exageración como lenguaje*, en *Rev. Sur* nº 320, set-oct de 1969, p.23. Ver también de Molloy *Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo*, en *Lexis* Vol. II, nº 2, diciembre de 1978.

destino. Lo que no quiere decir que el destino haya estado en el comienzo. Victoria escribe memorias y testimonios. Silvina escribe teatro, poemas y cuentos tan crueles como inocentes con el material que, fugaz, se insinúa en sus recuerdos⁹. Si la mayor trata de reponer los lazos entre un recuerdo y otro y lograr en los mismos una continuidad causal y en lo posible fechada, -a través de la cita de cartas, por ejemplo- para construir así una memoria o un testimonio verosímil, orgánico y veraz, Silvina Ocampo parece perderse siempre en el silencio en que lo desconocido y lo perdido desde siempre y para siempre abisman al recuerdo. Los recuerdos de infancia aparecen como islas rodeadas de un vacío que ni sus palabras ni las palabras de sus

cuentos intentan explicar. Podría decirse que sus cuentos son el desarrollo del vacío que rodea esos recuerdos, si no fuera porque al enunciarlo de esa manera se pierde el tono de los cuentos de Silvina Ocampo, donde el misterio es siempre de entre casa, cursi, precioso y banal.¹⁰ Un misterio que nos fascina tanto como esas cajitas de música inverosímiles fascinan a los niños.

Ahora bien, a la pregunta por **los afectos** en Victoria Ocampo, lector, le sucede, a modo de respuesta, una imagen recurrente en su escritura, la imagen del 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. ¡De mi hambre, tan auténticamente americana!*¹¹. Glotonamente Victoria Ocampo quiere probar todo lo que hay en la mesa de su siglo y el hambre determina sus afectos frente a esa cultura. Es casi natural, entonces, que esos afectos no estén marcados por el gesto de demorar en la selección del manjar más exquisito sino por una velocidad, una avidez, un poder de asimilación y un crédito en los propios instintos que le permiten incorporar todo lo que a primera vista le parece apetecible. Victoria Ocampo, hija de patricios y terratenientes, y educada en dos lenguas extranjeras a la vez tiene hambre, y no se cansa de repetirlo. Hambre porque se siente desvalida como ame-

⁹ Daniel Balderston sostiene que la crueldad y la inocencia son el carácter principal de los cuentos de Silvina Ocampo. Crueldad e inocencia que se unen en la distancia irónica entre narrador ingenuo y crueldad de lo narrado, ligadas siempre a los relatos que rondan la infancia. Señala, también, que Silvina Ocampo comparte el gusto por la crueldad con otros escritores de su generación: Virgilio Piñera, Rodolfo Wilcock y José Bianco y que los hechos crueles de los relatos de estos autores nunca podrían pensarse como formando parte del "mundo fantástico básicamente decoroso de Borges y Bioy". Cita el prólogo de Borges a la edición francesa de los cuentos de Ocampo, donde Borges dice no comprender el "extraño amor por la crueldad inocente u oblicua" de Silvina Ocampo. Cfr. BALDERSTON, Daniel: *The Short Story*, en **The Cambridge History of Latin American Literature**, edited by Enrique Pupo-Walker and Roberto González Echevarría, sin datos de edición; y *Los cuentos crueles de Silvina Ocampo* y *Juan Rodolfo Wilcock*, en *REVISTA IBEROAMERICANA*, nº 125, octubre-diciembre de 1983.

¹⁰ Judith Podlubne, en el texto titulado "De los asuntos de familia al mito de la intimidad protegida" (inédito) se detiene en la insistencia de lo cursi en la producción de Silvina Ocampo que va de *La furia y otros cuentos* a *Los días de la noche* (1959-1970), en el contexto de las políticas del *buen gusto* llevadas a cabo por la revista *SUR*. Silvina Ocampo sería, en ese sentido, el lado opuesto de *SUR*.

¹¹ *Carta a Virginia Woolf*, en **Testimonios, Primera serie/ 1920-1934**. Ediciones Fundación Sur, 1981, pág.8.

ricana o como argentina o como mujer frente a lo que se le aparece como lo otro, que para ella es siempre lo más valioso, lo mejor, y se relaciona con ello en esos términos. Como si fuera posible alimentarse de lo otro y agregarlo a ella misma, nutrirse orgánicamente hasta igualarlo, crecer. Convertir a lo otro en propio a través de la ingestión y de la asimilación. El hambre y la voracidad que lo sucede, entonces, anulan la distancia entre la cultura, la literatura, la lectura, la escritura, y la vida, en tanto el nexo de comparación "como" de "en la literatura como en la vida" de que se sirve, no sin ironía, Virginia Woolf, deviene verbo conjugado en primera persona del presente indicativo cuando Victoria Ocampo, en primera persona da testimonio de cómo, en lugar de experimentar, devora lecturas y las incorpora a su yo. Leer/comer, entonces, equivale a vivir y un episodio de Dante, o los celos de Proust son devorados por un episodio de la vida de Victoria Ocampo o los amores de Victoria Ocampo.

El hambre es un común denominador en la escritura de las dos hermanas. Sólo que, lo que en una simboliza carencia propia y cultural con la consiguiente voluntad de apropiación, en la otra es carencia ajena y literal con la impropiedad como consecuencia. Hambre, para Silvina, tienen "los pobres", los

mendigos, esos que la fascinan y a los que le gusta invitar a su casa a tomar el té, a escondidas de la familia, no por caridad sino por "curiosidad": *Me gustaban mucho los viejos, los cuidaba, los atendía. A la casa de San Isidro iban muchos mendigos. A mí me encantaba servirles té con leche o café con leche; algo que tuviera leche con nata. A mí la nata me parecía asquerosa. Pero me daba curiosidad ver cómo los otros se tragaban la nata tan repugnante*¹². Así, el hambre y la comida, que abundan en los relatos de Silvina Ocampo, siempre dicen el fluir del deseo: en la sensualidad, en el amor, en la muerte, en la venganza o en el ansia. Y lo dicen de manera literal. El hambre no simboliza en Silvina Ocampo una carencia, entonces, sino que dice una potencia inquietante, y al decirlo pone en movimiento lo congelado en el sentido común. En "Malva", una mujer, con una habilidad para contorsionarse digna del mejor de los circos, devora por ansiedad partes de su cuerpo hasta desaparecer: a Malva, literalmente, **la devora la ansiedad**; en *Los amantes*, los personajes comen, una vez por año, al encontrarse, ocho porciones de tortas diferentes que comen con gestos especulares, para después *esbozar algún tímido diálogo relacionado con pícnicos; gente que murió al beber vino, después de comer san-*

día; una araña pollito dentro de una canasta, que sirvió para matar a una muchacha odiada por los suegros, un domingo; conservas en mal estado, aparentemente deliciosas, que causaron la muerte de dos familias, en Trenque-lauquen; una tormenta que ahogó la luna de miel de dos parejas, brindando con sidra y comiendo salchichas con pan, en la orilla del arroyo, en Tapalqué. En Mimoso, una mujer se venga de la maledicencia del mundo, que no admite que pueda ser feliz con su perro embalsamado sin estar loca, en la persona del "tenedor de libros de la casa Merluchi", dándole a cenar a su perro, Mimoso, embalsamado, disfrazado en una salsa envenenada. Durante esa misma cena, el crimen no deja de anunciarse en las idas y vueltas del lugar común:

En China -dijo Mercedes- me han dicho que la gente come perros, ¿será cierto o será un cuento chino?

— Yo no sé. Pero en todo caso, yo por nada del mundo los comería.

— No hay que decir "de este perro no comeré" -respondió Mercedes, con una sonrisa encantadora.

— De esta agua no beberé -corrigió el marido...¹³

La comida en Silvina está siempre ligada a una clandestinidad sin secreto: es uno de los pasajes entre lo clandestino y lo literal.

¹² BECCACECE, "Hugo Silvina Ocampo, en **La pereza del príncipe**. Bs.As., Sudamericana, 1994, p.112.

¹³ *Los amantes* es un cuento de **Las invitadas**, publicado por primera vez en 1961. Al igual que en el caso de *Mimoso*, citamos por la edición de **Silvina Ocampo. Las reglas del Secreto**, antología a cargo de Matilde Sánchez, Bs.As., FCE, 1991, p.115 y 64 respectivamente.

Frente a Virginia Woolf, entonces, Victoria Ocampo, siente: siente hambre y se reconoce orgullosa en ese hambre, y además siente culpa porque roba a la otra el tiempo de la escritura, pero se excusa de ese robo en su carencia, y siente no la ventaja de su distancia, sino su distancia como una urgencia: *Vengo de demasiado lejos y tengo demasiado poco tiempo para permitirle a usted que me distraiga. Flush, por favor, no ronque usted tan fuerte mientras ella habla, le dice, en el colmo del ridículo, al perro de los Woolf. Y en ese encuentro Victoria Ocampo construye sus minorías -en tanto se reconoce americana, o argentina o escritora o mujer-, nunca menor, sino representando, luchando, ella que es, se sabe, la hermana mayor,*

una de las *distinguidas mujeres de las tradiciones letradas de la élite, cercanas a las esferas de influencia pública en la formación de la cultura nacional*, para que también se incluya al menor. Elige, entonces, a la clandestinidad del uso, la seguridad de la militancia y el combate por una reivindicación.¹⁴ *A Victoria le gustaba pelearse, dice Silvina Ocampo. Yo, en cambio, bice desde chica todas las cosas que me prohibían. Las más prohibidas y basta las que no me habían prohibido porque no se les ocurría que alguien de mi edad pudiera hacerlas. (...) Hice de todo a escondidas. A mí me gustaba esconderme. 'La escondida' es un juego precioso...*¹⁵

Ser subalterno, ser definido por una carencia y ser culpable es

uno y un mismo movimiento, dice Josefina Ludmer. Esa culpabilidad del subalterno, latinoamericana y mujer, es la que determina la carrera de Victoria Ocampo para superarse. Silvina Ocampo, en cambio, tiene una velocidad de otro género, una velocidad que no avanza y a la vez opera en el acto. No la que determina la culpa sino la que determinan la clandestinidad y la traición. Como el clandestino y el traidor Silvina Ocampo se metamorfosea, se esconde y huye, pero no por carencia o culpabilidad. No hay culpa en el traidor porque el traidor responde siempre y cada vez a una ley de otro orden. Traidora, clandestina o niña Silvina Ocampo no reacciona como subalterna sino que actúa como menor. Escapa, por tanto, a los estereotipos de la mujer

¹⁴ La crítica señaló ya que Ocampo habló y escribió con palabras de hombres, para autorizarse. Ocampo rara vez cita a otras mujeres, y menos a sus contemporáneas. Blas Matamoro se detiene en esto y habla de una competencia entre hermanas, (contemporáneas) que hace que Ocampo no las cite para reforzar la imagen de individuo excepcional. Molloy rescata sin embargo un detalle en ese uso de la palabra del hombre, del mayor. Según ella, las citas de Ocampo están siempre un poco "descolocadas". Por una cierta inadecuación en su uso, -no ciertamente porque cite mal o desprolijamente, al contrario-, Ocampo extraña esas citas y las contagia de un carácter que en el original no tienen. Esa sería la forma de contagiar de "feminidad" la palabra de la cultura masculina. Quizá también el hecho de llevar los diálogos con esos hombres doctos que tienen lugar en sus escritos en *Sur*, del espacio público a la intimidad de lo privado, sea otra finta de Ocampo que extraña la autoridad de esos estudiosos. Allí, otra vez, la escritura de Victoria Ocampo se le impone a la misma Victoria Ocampo como indiscreción. Cfr. MOLLOY, Silvia: *El teatro de la lectura: cuerpo y libro en Victoria Ocampo*, p. 27, en ORBE, Juan, comp. *Autobiografía y escritura*. Bs.As. Corregidor, 1994. Blas Matamoro, op. cit. cap. 1.

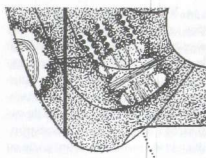
Para la diferencia entre devenir menor, minoritario y constituir, reconocerse en una minoría en el sentido en que aquí son usados cf. DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix: *Kafka, por una literatura menor*, cap. VIII. México, Era, 1975; *Mil mesetas*, cap. 4: 20 noviembre 1923 *Postulados de la lingüística*, y cap. 10: *1730 - Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible*, en especial págs. 290 y siguientes. Valencia, Pre-Textos, 1988.

¹⁵ *Silvina Ocampo*. Entrevista de Hugo Beccacece, ed.cit., p.113.

como niña o bruja o juguete, fabulándose justamente niña, ventrílocuo o vidente, como veremos más adelante, porque es el otro, aquello **que no es posible decir**, y en relación con el lenguaje ese **no todo puede decirse**, un *devenir siempre en movimiento*, como dice Reina Roffé.¹⁶ Traidora, clandestina o *vago etcétera*, entonces, Silvina Ocampo se vuelve **suplemento** y no **complemento** del mayor.

Esa elección de sí mismas como marginal una o como clandestina la otra determina las velocidades que expresan la situación de Victoria y Silvina Ocampo frente al mayor. Una velocidad altísima que sin embargo nunca en Victoria Ocampo es suficiente. Entonces, allí donde Victoria Ocampo intenta una y otra vez alcanzar la meta que otros, siempre más velozes, señalan con sus records (... *a pesar de que las cosas se apilan de manera pavorosa en las vidas largas y nos hacen tambalear y se amontonan en la cima de la memoria que añora los valles sin pasado de la juventud; a pesar de que todo esto, y más, es mi pan diario, en cuanto abro las Antimemorias compruebo lo poco que he sufrido las turbulencias atmosféricas de mi tiempo, si comparo mi experiencia y su ritmo con el vertiginoso récord de mi*

amigo francés)¹⁷, o allí donde Victoria Ocampo se rebela contra ese tiempo del otro, provocativamente, al esgrimir la pereza como valor, -pereza que no obstante justifica sobre el horizonte de la tarea postergada; pereza que no excede, por lo tanto, el ámbito y los tiempos, las velocidades, del trabajo, del mayor-, allí mismo, en el lugar donde se elige qué hacer frente al tiempo del otro, del mayor, Victoria Ocampo, paradójicamente, crece, satisface su hambre, alcanza la meta y fracasa una y otra vez. Silvina Ocampo, en cambio, parece haber aprendido a tiempo, y no sin esfuerzo, una única lección. Si bien una de las ventajas de los ricos, dice, es no tener que trabajar, ella trabajó muchísimo, dice, durante su juventud, para llegar a ser una gran pintora. Pacientemente Silvina Ocampo siguió los caminos de ese proyecto: en Europa, De Chirico fue uno de sus maestros. Sin embargo por ese camino no llegó sino a la escritura. Comienza allí una etapa signada a la vez por el trabajo y por la distracción, la pérdida y el derroche. Silvina Ocampo, que deja pasar más de diez años entre la publicación de sus dos primeros libros, dice escribir todo el tiempo en hojitas sueltas que pierde en infinitos cajones. Así comienza una entrevista que le hace María Esther



Giglio. Al llegar a casa de la escritora, cuenta Giglio, Silvina Ocampo, que no la esperaba, no porque hubiera olvidado que tenía la entrevista sino porque había olvidado "que hoy era miércoles", se encuentra buscando un cuento entero, perdido. *Era uno o varios. En realidad me buscaba por todos los cajones. Estoy como en un maremagnum. Perros, hombres, mares me esperan en los cajones. Y de tanto en tanto una anotación del carnicero o de la farmacia*.¹⁸ Quizá esa respuesta, que no es sino una digresión previa a la entrevista, dicha al parecer **al azar de la conversación** sea la mejor definición de la literatura de Silvina Ocampo. Una voz de mujer que aparece en medio de un maremagnum donde lo humano y lo animal, la aventura y lo cotidiano, la crueldad y la inocencia, el vértigo y la pausa se suceden sin interrupción.

¹⁶ Cf. *Latinoamérica y la escritura de otro sig(n)/o* Román de la Campa, sin datos de edición; Reina Roffé *Itinerario de una escritura. ¿Desde dónde escribimos las mujeres?*, en MATTALÍA, Sonia y Milagros Aleza Eds.: **Mujeres, escrituras y lenguajes**, Universitat de Valencia, 1995, p. 16.; y MATTALÍA, Gladys, *La mujer y el semblante*, en **La anatomía no es destino**, Universitat de Valencia, 1996, pp. 93-98.

¹⁷ Cf. *El tiempo de Malraux, Testimonios X*, Buenos Aires, Sur, 1977, pág.131.

¹⁸ *Escribir da más felicidad que haber vivido*, entrevista citada, pp.4-5.

Victoria Ocampo no cumple dos anhelos: el de ser actriz, el de escribir una novela¹⁹. Las causas de la primera imposibilidad son expuestas una y otra vez como enteramente ajenas a ella e irrevocables: la inamovible voluntad de sus padres que por otra parte respondía a la inamovible voluntad de su época recortada sobre la inamovible voluntad de su clase. En el tomo II de la **Autobiografía** la traducción de una carta suya a Delfina Bunge del 29/1/1908 donde habla de sus ambiciones literarias y de su incapacidad para la novela, para crear un personaje, justifica la segunda imposibilidad: *todos mis personajes serían yo disfrazada, ¿cómo demonios puede uno desahacerse de su yo?* Estos dos motivos, que se exponen como el origen de un drama, son sin embargo el motor de su escritura. Si el primero es justamente el motivo que elige para darle un origen a la misma el segundo parece determinar su fin: no la escritura como el lugar donde, olvidada de su yo, **perderse en los cajones**, sino como el lugar donde volcar todo su yo hasta agotarlo; donde reflejar su yo con, como Victoria dice en su **Autobiografía**, *la fidelidad de un electrocardiograma* (59). La escritura como un Documento en la *tercera acepción del vocablo*: *‘Cualquier cosa que sirve para ilustrar o*

comprobar algo’ (60). Como si su obra construyera la casa para todas sus huellas, hasta las más nimias, aquellas de las que tanto le cuesta desprenderse justamente porque en su absoluta inutilidad, distintas de los biombos o de las medialunas de brillantes, no son pasibles de ningún intercambio y dicen, simplemente, la propiedad. *Victoria busca un lugar en el mundo, comprende que no existe tal lugar, que todo el mundo es, para el hombre, una impertinencia, una no-pertenencia. La manera de paliar este exilio es construirse una casa, hacer una miniatura de mundo con las propias manos*²⁰. La escritura le sirve a Ocampo, Victoria, entonces, para autorizarse, poseer y poseerse, de la manera más perdurable. Un episodio ilustra hasta lo irrisorio esta afición: mientras en la página sesenta del primer tomo de su autobiografía la autora escribe, muy suelta de cuerpo y muy moderna, *me siento por momentos tan lejos de cierta mí misma como lo puedo estar del pelo que me han cortado y barren en la peluquería, o de la uña que me limo y vuelva al aire hecha polvo. Yo no soy-aquello, lo percedero que formó parte de mí y ya nada tiene que ver conmigo. Soy lo otro. Pero ¿qué?* -Victoria Ocampo siempre se equivoca con la pregunta. Si afirma que es lo otro, inmediatamente se pre-

gunta por el qué, como si la pregunta misma no anulara la afirmación anterior al desconocer que lo otro no es un qué sino un puro volverse, justamente, lo otro cada vez-, en la página 120 del mismo tomo se revela enteramente cuando escribe: *yo no me dejaba cortar las uñas así nomás... (...) Las uñas me pertenecían y no veía con qué derecho iban a imponerme un largo de uñas dinamarcadas*.

Victoria Ocampo decía los dos motivos que le impiden deshacerse de su yo. Pero se vale de ellos para crear, elemental y vigoroso, su propio personaje. Elementales y vigorosos encontraba Virginia Woolf a los personajes de Charlotte Brontë. Jane Ayre, escribe, nunca dejaba de ser una institutriz y de estar enamorada. Por eso, porque en ellos no se dice la intensidad del amor sino la pasión sin yo, le parecían superiores los personajes de Emily Brontë.²¹ Así como a Jane Ayre, al personaje creado por Victoria Ocampo también se le puede reprochar estar siempre sujeto a las variaciones de un mismo guión: el de la generosa, honesta y aguerrida hermana mayor. Porque si Victoria Ocampo, el personaje que nos lega Victoria Ocampo, no puede abandonarse a lo otro sí puede, y abraza en ello su causa, representar a los otros, hablar en nombre de los otros (de Angélica, su hermana menor, de

¹⁹ Sylvia Molloy trabaja, a propósito de la imposibilidad de Ocampo de ser actriz, toda su escritura como teatralidad. Analiza, así, la importancia de la pose en los escritos de Ocampo. Ver: *El teatro de la lectura: cuerpo y libro en Victoria Ocampo*, en Juan Orbe, comp. **Autobiografía y escritura**. Bs.As. Corregidor, 1994. pp.13-30.

²⁰ Cfr. Blas Matamoros, ob.cit. pág. 54.

²¹ Cfr. **Las mujeres y la literatura**. Ed.cit. pág. 151.

sus hermanos americanos, de sus hermanas las mujeres) porque tiene una voz que se autoriza en su cultura y en su esfuerzo; familiar a estos otros, pero mayor. La otredad en la que Victoria Ocampo se reconoce, entonces, no es la de lo extraño en lo familiar, al modo en que vuelve presente lo otro la literatura de su hermana, sino la representación (en el sentido orgánico, gremial) reivindicativa, en el seno de una marginalidad compartida en distintos grados, del hermano menor por el hermano mayor.²² Los juegos se reparten. Entonces, si con Silvina se trata siempre de jugar a las escondidas o jugar a las visitas²³, en el caso de Victoria se tratará siempre de "jugar a la maestra", donde la maestra, diría Victoria, porque soy más grande y porque ya sé escribir, soy yo.²⁴ Porque siempre se piensa dentro de la lógica de ese juego es que Victoria no sólo se asombra ante la disparidad de sus recuerdos de infancia, sino que "corrige" el estilo de los de su hermana. Es sabido que Victoria

Ocampo escribió en Sur una reseña a **Viaje olvidado**, el primer libro publicado por Silvina Ocampo. En esa reseña Victoria, que era la directora de la revista, recuerda el día en que Silvina, en sus brazos de madrina, era bautizada. Sus manos de madrina, recuerda, estaban manchadas de tinta y esa tinta manchó la cabeza de su hermana comunicándole una ambición inexistente en la tradición familiar hasta la aparición de Victoria: la ambición de escribir. *Si Silvina Ocampo tuviera necesidad de disculpas, yo vendría a acusarme públicamente de haber puesto en contacto con su cabeza la tinta de mis manos en ese momento* (118). Si ella es la responsable de la ambición literaria de su hermana menor, también, fiel a su papel magistral, lo es de los errores que esta admita en su escritura. Señala, entonces, lo que al estilo de las frases de Silvina le falta. La reseña es ejemplar: *Se tiene la impresión de que los personajes son cosas y las cosas personajes como en la infancia. Y todo eso*

está escrito en un lenguaje hablado, lleno de ballazgos que encantan y de desaciertos que molestan, lleno de imágenes felices -que parecen entonces naturales- y lleno de imágenes no logradas -que parecen entonces atacadas de tortícolis. ¿No serán posibles las unas sino gracias a las otras? ¿Es necesaria esa desigualdad? Corrigiéndose las unas, ¿se corregiría Silvina Ocampo de las otras? Es ese un riesgo que a mi juicio debe afrontar. Antes de renunciar a la destreza, es preciso que se haya tomado el trabajo de investigar qué porcentaje de negligencia entra en la composición de sus defectos y qué pereza la lleva a no ser más exigente consigo misma cuando todo nos demuestra que puede serlo (120)²⁵. Está bien que Silvina Ocampo quiera escribir, entonces. Pero debe trabajar para dominar una lengua, para superar la negligencia y la pereza y poder *mirar a la cara a la gramática* y llegar, así, a ser escritor.

Cuando cuarenta y cinco años después le preguntan a Silvina so-

²² Para el desarrollo de la figura de la hermana mayor cf. **Autobiografía I**, pág. 128/130; **Autobiografía II**, pág. 19; y los ensayos sobre Susan Sontag y sobre **Cumbres Borrascosas** que se citan más adelante. Esta figura es en la obra de Victoria Ocampo el lugar de encuentro de criterios de legitimación del yo que, según Sylvia Molloy son comunes a las autobiografías hispanoamericanas. Esos criterios son: utilidad y representatividad. Además, en el caso de las mujeres, como remedo de la vida pública, se suma el carácter de docencia, mediación, transmisión de autoridad. (cf. MOLLOY, Silvia: *Dos proyectos de vida. Nora y Lange y Victoria Ocampo* en Rev. de Filología XX, Bs. As. UBA).

²³ *Uno no debe jugar al reportaje sino a las visitas* (108), en *Silvina Ocampo*, entrevista de Hugo Beccacece, ed.cit.

²⁴ La Maestra normal, por otra parte, era el lugar que se había asignado a la mujer dentro de las funciones de transmisión en el estado. Una de las formas de perpetuar las consignas del patriarcado: o madre, monja o maestra normal.

²⁵ Victoria Ocampo, *Viaje Olvidado*, publicado en "Notas: Letras argentinas", SUR n° 35, 1937.

bre esa reseña ella dice: *La acepté, pero sin estar de acuerdo, porque decía que era como si las frases hubieran tenido tortícolis, como posiciones falsas. No acepté eso porque me parecía que nuestro idioma era un idioma en formación, y era natural que tuviera esas incompetencias, que careciera de la perfección que tenían otros idiomas, porque la relación que hay entre el lenguaje oral y el escrito, va formando el idioma con el que uno se maneja. (...) Yo no hubiera podido renunciar a mi espontaneidad para escribir. Yo no trataba de manejar un idioma que no me perteneciera, no podía hacer una especie de comedia con el estilo...* (35)²⁶

La reseña de Victoria muestra algo más: la sorpresa que ese libro significó para ella. Dice que la publicación del libro vino a **descubrir un secreto** y una pequeña traición: *Hace años había yo empezado a escribir unos recuerdos de infancia -recuerdos que duermen en un cajón y que quizá publique-. Se me ocurrió preguntarle a Silvina si le gustaría ilustrarlos. Contestó que sí; pero todo quedó en proyectos. Descubrí más tarde que Silvina tenía, en efecto, algo mejor que hacer que ilustrar mis recuerdos. Tenía que contar los suyos propios, a su manera. Y es lo que un día me trajo* (119). No es raro que Victoria Ocampo no supiera que su hermana había decidido

escribir sus recuerdos, contarlos, que es una forma de hablar, de hacerlos variar en la oralidad y no ilustrar, fijar en la imagen, los ajenos.

Se habla mucho de la falta de elocuencia de Victoria Ocampo. José Bianco, por ejemplo, amigo personal y a partir de 1938 y por más de 20 años secretario de redacción de *Sur*, en el ensayo *Victoria*, cuenta que *Victoria quedaba muy bien rodeada de hombres ilustres. Éstos no sólo la admiraban: le tenían afecto. Ella hablaba poco, salvo en tete à tete ... Según Arciniegas le decía en una carta a ella misma, corrigiendo la contrapata que, sin firma, había publicado Bianco para la Quinta Serie de los Testimonios, donde Bianco decía que leer a Victoria Ocampo era hablar con Victoria Ocampo: 'Leer a Victoria Ocampo es no hablar con Victoria Ocampo; porque se habla mucho más con Victoria Ocampo leyéndola que conversando de viva voz'. Bianco concluye: ... creo que Victoria era tan confidencial escribiendo porque lo era tan poco en la vida real. (...) No quiero decir que en la vida real Victoria fuera menos persuasiva que cuando escribía, pero entonces su persuasión no provenía de las palabras. Provenía de su innata aristocracia, de su porte, de su presencia.*²⁷ Como Victoria, pero por timidez y no por falta de elocuencia, Silvina no habla mu-

cho. Distinta de Victoria, paradójicamente en lugar expresarse en la escritura, Silvina se esconde hablando. *A mí me daba miedo hablar y que todos bicieran silencio para escucharme. Entonces hablaba cuando todos hablaban, así lo que decía se perdía en la confusión. Y cuando los demás se callaban, yo también me callaba y si me decían '¿Por qué no hablás?', yo les respondía 'Pero sí ya hablé'. Y después seguía un largo silencio, y de nuevo empezaban a hablar; y yo también.* (111)²⁸ Esconde, como en sus escritos, tras la voz hablada de los otros, su propia voz. Y es perdiéndose de esa manera que encuentra ese estilo impropio, tan inocente y siniestro como el de un ventrílocuo que viene en los cuentos de Silvina Ocampo. No un estilo en que la mujer dice, como un muñeco operado por un hombre, lo que la cultura de los mayores considera apropiado, sino un estilo que, como el del ventrílocuo mismo, inquieta al dejar oír la voz. ¿De dónde viene, a quién pertenece esa voz? Un estilo que evoca el miedo de un niño sensible ante una mala broma. Un miedo replegado en el adulto que sin embargo, como la infancia, no deja de pasar: *Es algo que no deja de pasar. ¿No le sucede así con las cosas de la infancia? ¿Con las cosas del amor? Hay bebichos que siguen doliendo durante toda la vida. Una tarde en San Isidro habían llevado a un ventrí-*

²⁶ ULLA, Noemí: *Encuentros con Silvina Ocampo*. Bs.As., Edit. de Belgrano, 1982.

²⁷ *Ficción y reflexión*. México, FCE, 1988. pp. 232-236.

²⁸ *Silvina Ocampo*. Entrevista de Hugo Beccacece, en *La preza del príncipe*, ed. cit.

locuo -cuenta Silvina-. Yo no sabía qué era un ventrílocuo. Estábamos sentados en la mesa tomando el té y, de pronto, escucho una voz extraña que me llamaba: 'Silvina, Silvina...'. Era invierno, soplaban viento y, de tanto en tanto, lloviznaba. Miré a todos los que me rodeaban, pero ninguno de ellos había abierto la boca. Cuando pregunté quién me había llamado, todos dijeron que no habían oído nada. Pero la voz me seguía llamando. Yo estaba aterrada porque me imaginaba los pastizales del Bajo, con los troncos derrumbados, y el trecho que iba de la casa hasta las barrancas, que era un buen trecho, solitario. El hombre que tenía esa voz debía estar allí oculto. Por último me revelaron el secreto. (...) Lo del ventrílocuo no me lo olvidé nunca y terminé escribiendo un cuento con ese tema.²⁹ No sólo escribió un cuento sino que "lo del ventrílocuo" le sirvió para dar vuelta el lugar común de que la mujer "habla por otro", "repite" como se dice que repiten el loro, o el muñeco, o los chicos, o la mujer. Al poner a variar todas las voces de los otros, Silvina Ocampo encuentra una voz que inquieta porque, como la broma del ventrílocuo, es una suma de inocencia y crueldad. Incorregible, entonces, su estilo no sólo insiste en la torticolis sino que su vocabulario alcanza extremos que son ajenos a otros escritores de la oligarquía. Los personajes de Silvina Ocampo hacen el amor y van al



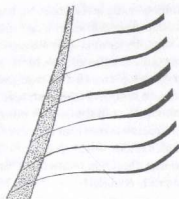
baño; dicen malas palabras (bajo de puta), pronuncian vulgarismos (amueblada, linyera), tienen desaliños de lenguaje (voltié, apreté, abrazada por abrasada). La cita es de Blas Matamoro³⁰. Matamoro señala que por la asunción del mal como forma de vida, esbozada en la presencia de niños terribles en sus cuentos, Silvina Ocampo excede a su clase social, sin que eso implique que cuestiona el orden establecido. El niño terrible no es un revolucionario, sino un traidor. Silvina Ocampo como nena terrible, como traidor, rompe un sistema en el instante en que lo pone en evidencia, sin crear uno nuevo. Y la escritura de Silvina Ocampo pone la traición en todos los mundos, rompiendo toda complicidad. No es una clandestinidad de grupo. Ni de género ni de edad. En sus cuentos tanto los niños traicionan su complicidad con los adultos, como en *Labuelo*, como los adultos fingen desconocer su complicidad con

los niños, como en *La boda*. No hay, para decirlo con la lengua de todos los días, inocencia que valga, en estos cuentos. Por eso los niños, si bien "usados" o excluidos o despreciados en sus cuentos, no son nunca víctimas ni culpables sino niños, literalmente, seres aún fuera de la moral. Traidores de todas las causas que introducen la fisura en la lengua por la oralidad.

Volvamos a Victoria Ocampo. Sumado a la imposibilidad de abandonar el yo, o mejor a la elección de sumar al yo los otros yo en un **nosotros, los que yo represento**, hay otro motivo, u otra cara del mismo, que aleja a Victoria Ocampo de las tablas y de la escritura de novelas: mientras Silvina rechaza **la comedia del estilo** para defender una lengua en formación, lo que Victoria, cultora de un buen estilo literario rechaza, es lisa y llanamente la ficción. Como el actor o como el novelista, Victoria Ocampo quiere que la miren, que la lean, que la escuchan. Quiere que le crean. Pero si ellos aspiran a la espontánea suspensión de la duda que constituye, según Borges, para Coleridge, la fe poética, Victoria Ocampo reclama en cambio un crédito absoluto: no la fe sino la certeza, la anulación (imposible) de la distancia entre la verdad y su escritura. Por lo tanto agota los recursos para provocar un efecto de verdad. Y, así como en su autobiografía cuenta que aprendió a hablar francés e inglés sin saber cómo (*Aprendo el*

²⁹ Idem, pág. 116.

³⁰ Cfr. *La nena terrible*, en *Oligarquía y literatura. Libros del tercer mundo*. Ediciones del Sol, Bs.As., 1973, p. 219.



alfabeto sin saber cómo. Aprendo francés sin saber cómo; Aprendí rápidamente el inglés pero no podría decir cómo), escribió ese personaje de manera tal que el lector lo percibiera como escrito **sin saber cómo**, sin oficio, sin mediación, sin artificio, sin escritura. Como nacido espontáneamente de la realidad, **traducido** de la realidad. No sólo veraz, sincero o espontáneo; **real**. Doble rechazo, entonces, de la paradoja con que Borges dice la literatura: *abandonarse al sueño voluntario que es la literatura*. En una variación que domestica la paradoja la escritura de Ocampo convierte el abandono en deber postergado y el oficio en espontaneidad para exponer el personaje de una mujer, escrito desde ella misma sin proponérselo -*No me he propuesto hablar de mí, aunque el*

-yo- no me parezca aborrecible. Pues ni tengo la pretensión de creer que se pueda realmente hablar de otra cosa, ni la hipocresía de aparentar tontamente creerlo par bienséance. (Testimonios I: 59)- más allá de su voluntad -Desde el momento en que escribimos, estamos condenados a no poder hablar más que de nosotros. De lo que hemos visto con nuestros ojos, sentido con nuestra sensibilidad, comprendido con nuestra inteligencia. Imposible escapar a esta ley (Testimonios I: 20)- y sobre todo sin el oficio -y el artificio- del escritor: He dicho antes que yo no me tengo por escritora, que ignoro totalmente el oficio. Que soy un simple ser humano en busca de expresión (Testimonios I: 31). Un personaje, se dirá, fatal: real y actual.

Hay quien dice que es propio de escritores jóvenes cuidar mucho a sus personajes, mimarlos, y, sobre todo, alimentarlos con solícita puntualidad. Como uno de estos autores Victoria Ocampo cuidó a su propio personaje. Pero, a pesar de que no sólo lo alimentó hasta que el hambre diera paso a la glotonería, sino que le dio casas, jardines, y ciudades para que los habitara. A pesar de que lo dotó de tres len-

guas para que en constantes traducciones tratara de agotar sus experiencias. A pesar de que definió un espacio geográfico: América y en ella el Sur y en él Buenos Aires, prolijamente diagramada en barrios mundanos y en otros reservados para el amor. A pesar de que lo vistió con toda la elegancia y toda la sobriedad y de que le dio a América y Europa como lugares alternativos del exilio. A pesar de que le dio un rostro para cada edad: innumerables Victoria Ocampo niñas, jóvenes, maduras, sentadas, arrodilladas, de frente, en la vejez, que miran serias y atentas el objetivo. A pesar de que lo hizo testigo infatigable, veraz y sensible de todo lo que en el siglo le pareció digno de ver y de "compartir" con el lector, desde el juicio de Nüremberg hasta la música de Stravinsky, la escritura de Dante o la arquitectura de Le Corbusier, y en el colmo de "realización", logró que los otros, los escritores, hablaran de su personaje, que rubricaran sus gestos, sus iras, su voz.³¹ A pesar de que le dio el gusto de los libros y una vida larga en la que las cosas se apilaron de manera pavorosa. A pesar de que su personaje, si bien no igualó pudo comparar su experiencia y su ritmo con el récord vertiginoso de la vida de Malraux³². A pesar de

³¹ Así, una vez muerta, Borges devuelve su voz imperativa para que con un terminante «No sea idiota» le imponga la dirección de la Biblioteca Nacional. (Victoria me dijo: «No sea idiota». Efectivamente, ocupé el sillón de Groussac.») Cfr.: Jorge Luis Borges en *Victoria Ocampo, 1890-1979. Homenaje*. Bs.As. Sur. Enero-Junio de 1980. Cf. también, el homenaje de Enrique Pezzoni, *Distraída del mal*. Pezzoni dice que *Cálera y risa eran los momentos privilegiados de sus contradicciones*.

³² Cf. *El tiempo de Malraux* en *Testimonios*. Décima serie. Sur. Bs.As. 1977, pág. 138/139.

todo eso Victoria Ocampo, por no querer, aun habiéndose adelantado en reconocer el valor de Proust³³, deshacerse de su yo, llegó demasiado tarde para escribir una novela. Entonces, consciente, justamente por haber leído a Proust, de que después de la Recherche, lo que en la novela no podía ya ser escrito es el nombre propio o la persona "en tanto libertad moral dotada de móviles y de un exceso de sentidos"³⁴, pero a pesar de eso, decidida a nombrar a una Victoria Ocampo real, ejemplar y moral, se atrincheró tercamente en los espacios de la escritura que todavía la dejan alimentar esta ilusión y ocupa con esta persona casi todo el espacio de los tomos de sus testimonios, ensayos, autobiografía. Elige la ilusión de verdad a la literatura. Dicho otra vez, elige, con el gesto engañoso de quien acepta lo fatal, el efecto de verdad al efecto de literatura para escribir una literatura que autorice y a la vez se autorice en los afectos de un personaje "real y ejemplar".

Mientras para la hermana mayor la ejemplaridad está en ese personaje representado, para la menor verdad y espontaneidad que-

dan ligados a la falta de ejemplaridad. Para Silvina Ocampo, no representar **la comedia del estilo** no significa el descrédito de la literatura, sino la defensa de aquello que de más verdadero tiene la literatura: el lugar en que el estilo, por impropio, por excesivo, por incorrecto, lleva a la literatura, en la lengua de todos los días, fuera de sí misma. No es que Silvina Ocampo no represente una comedia. De hecho ella también construye un personaje de sí misma, tan seductor como banal, en sus respuestas. Repite todos los lugares comunes imaginables respecto de la mujer: seductora, añorada, frívola, atraída sólo por lo íntimo, lo doméstico, tímida, etc. etc. Los repite tan puntualmente que los señala como comedia. Una comedia en que Silvina Ocampo se repite a sí misma para devenir, en el pasaje por cada lugar común, otra cosa. No representar la comedia del estilo, entonces, implica decir con impropiedad siempre una verdad. Con impropiedad porque se dice a la vez en un estilo menor, descuidado, que la mayor sanciona, pero también porque la verdad que se dice es una verdad ajena, robada del centro del este-

reotipo y del sentido común. Una verdad que es a la vez, evidente e inaudita y que Silvina Ocampo dice cada vez al desarrollar lo oculto en lo literal. Una verdad no ejemplar sino de entre casa, enrollada en el lugar común, que, como se sabe, es el reino otorgado a la mujer y está no en la palabra escrita sino en la oralidad. **No representar la comedia del estilo** entonces, es también no escribir con lo que la cultura ya escribió sino escribir escuchando las voces, para ponerlas a variar con lo oral. Por eso la escritura de Silvina Ocampo no representa la forma en que se habla, sino que dice la oralidad cifrada en lo que se dice, al poner a variar los dichos de esa oralidad. Al cambiar, en la literatura, el sentido dado en lo oral: *No hay que decir 'de este perro no comeré' (...). De esta agua no beberé, corrigió el marido.*

Como es sabido, Victoria Ocampo no comienza a escribir su autobiografía hasta 1952 y ésta no se publica sino después de su muerte, por su propia decisión. Su personaje, sin embargo, aparece tempranamente, disperso en sus ensayos y en la correspondencia³⁵. Allí Vic-

³³ Victoria Ocampo lee a Proust mucho antes de que su obra haya sido canonizada. Proust, sin embargo la atrae y la decepciona. Blas Matamoro sostiene que esa atracción se debe a que la clase social que aparece en las novelas de Proust es aquella a la que Victoria cree pertenecer. Me inclino a pensar que, más allá de las identificaciones de clase, Victoria Ocampo es capaz de valorar la obra de Proust. Sí, en cambio, me parece muy acertada la observación de Matamoro respecto del elemento decepcionante en Proust. Proust, dice Matamoro, decepciona porque no tiene ninguna verdad que decir, al revés de Gandhi o Tagore. *no se puede ser hijo de Proust porque no esgrime ninguna autoridad paternal. (...) Proust carece de normatividad.* Op.cit, pp.168-173.

³⁴ Cfr. Roland Barthes, *S/Z*, pág. 78: *El nombre propio*. Siglo XXI, España, 1980.

³⁵ Respecto del contexto histórico en que se inscribe el «mito personal» de Victoria Ocampo, cfr. Cristina Iglesias: *Islas de la memoria*. Bs.As. Cuenca del plata, 1996.

con el recuerdo incluso amplificado, ni con la obsesión. De hecho, el artista (...) es un vidente, alguien que deviene en una visión detenida en el tiempo y en el espacio. De lo que se trata es de liberar la vida allí donde está cautiva⁴⁷. Por eso Ocampo dice que la infancia no se consumió en ella y a la vez no la abandonó nunca. La infancia en Silvina Ocampo no es el espacio de la memoria sino estilo: visiones detenidas en el tiempo y en el espacio. Un estilo que no es infantil, como el de Victoria Ocampo, sino que en él la infancia se repite en lo infantil. La infancia en Silvina Ocampo es el gran malentendido que lo impregna todo: desde el modo de entender y enunciar el lenguaje hasta el punto de vista desde el cual se cuenta el cuento. Como Virginia Wolf, Silvina Ocampo sabe que la infancia no es cuestión de verosímil sino de estatura. Desde abajo (*una noche de invierno anunciaba las nueve en un reloj muy alto de madera, que crecía como un árbol a la hora de acostarse*) y desde afuera, entonces, entendiendo todo a medias, como viendo vivir a través de vidrios



cuadrículados y verdes a una familia, pero a la vez con una aceptación reposada e instantánea que suspende el juicio, es como se enuncian estos cuentos. Así, en *Cielo de claraboyas*, que es un relato de **Viaje Olvidado**, una nena va a casa de una tía y ve cómo otra nena es maltratada por *la sombra de una falda disfrazada de tía, como un diablo negro con los pies embotinados de institutriz perversa*, arriba. Lo ve a través del vidrio verde de la claraboya y lo relata a partir del movimiento de los pies, de los colores de las ropas y de los tonos de las voces que llegan desde arriba. Finalmente la nena de arriba muere, cuando la amenaza de la tía-institutriz, *¡voya matarte!*, que es un lugar común, fatalmente

se vuelve literal. La sangre de la cabeza de la nena de arriba cruza la barrera de vidrio y pasa abajo. Por el flujo de esa sangre las sombras y las voces de arriba se materializan abajo, otra vez filtradas por la mirada de la nena: *De una rotura del vidrio empezaron a caer anchas y espesas gotas petrificadas como soldados de lluvia sobre las baldosas del patio*⁴⁸. Es esa mirada la que impregna el estilo de Silvina Ocampo: desde abajo y a través de un vidrio que sólo deja ver sombras y colores y contar la crueldad y la violencia del piso de arriba a través de indicios pueriles, que traduce la violencia a un juego de guerra particularmente cruel, *soldaditos petrificados de sangre*. Un estilo en que la infancia, clarividente, convive con la muerte.

En el ensayo sobre las Brönte Victoria Ocampo habla del regreso de Charlotte Brontë al presbiterio donde vive su familia, luego de un año en un colegio y dice: *Ese fue siempre su papel en la familia. Como un pájaro que busca continuamente briznas para construir su nido, Charlotte trae al presbiterio, a sus hermanas, todo lo que ha*

⁴⁷ Gilles Deleuze y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993, p.172.

⁴⁸ Las citas son de *Cielo de claraboyas*, publicado en **Viaje Olvidado**. Sur, 1937. Las tomamos de **Las reglas del secreto. Antología**. Bs.As., FCE, 1991, pp23-24. Matilde Sánchez está a cargo de esta antología. En ella ordena los cuentos de Silvina Ocampo en cuatro series: las series de la crueldad, de las metamorfosis, de las miniaturas y de la ficción. En la introducción a la serie de la crueldad dice en la p.16, siguiendo a Deleuze y coincidiendo con nuestro planteo, que en *la serie de la crueldad, ocurre que subalternos y mujeres se identifican con los niños. Todos ellos pueden ocupar el casillero inferior, pues el "mundo bajo" es el que tiene la mayor intensidad de deseo. Se trata de la fuerza de los débiles, para agregar otro oxímoron en la búsqueda ocampiana de un contrario en el interior de cada entidad.*

podido recoger en los libros, en el colegio, en el mundo. Siente que sus hermanas están hechas para una instrucción esmerada que ni por asomo reciben, y a ella le toca suplirla (pág.18). Sin embargo, los recuerdos de las hermanas Ocampo parecen mostrar cuánto se aleja esa relación familiar del nido y de la desinteresada generosidad a los que se refiere Victoria en su ensayo.

Pero retomemos, mejor, la *inverosímil historia* de Emily Brontë. Un episodio de la vida de infancia de los pequeños Brontë retorna en el prólogo en los avatares del acceso a la escritura. Si siendo niños los hermanos encontraban en el uso de máscaras la libertad necesaria para responder las preguntas de su padre, adultas y escritoras, las hermanas Brontë recurren a otras máscaras para ser atendidas por los editores. Así, después de recurrir a la firma con *iniciales sin sexo* (pág.21) se enmascaran directamente detrás de nombres masculinos. Pasan entonces de ser las hermanas Brontë a ser los hermanos Bell y con estos nombres consiguen la atención para sus tres primeras novelas y publica Emily **Cumbres borrascosas**. Los primeros lectores de la novela, los contemporáneos a su primera edición, no sabían, entonces, que **Cumbres Borrascosas** había sido escrita por una mujer. Cuenta Victoria

Ocampo que la novela de Emily no fue comprendida por esos lectores, que tanto consideraban que su *estilo era demasiado ferozmente masculino para que pudiese pertenecer a una mujer* como sospechaban en su autor a un *ser huracán, grosero y brutal* o la reducían a mero borrador perteneciente a la misma pluma que luego escribiría la exitosa Jane Ayre. La crítica falseaba la identidad del autor, dice Victoria Ocampo. No es eso lo que aquí importa. Lo que sí importa es que Emily Brontë, huraña, reservada en la vida, había dejado en la escritura de ser una mujer autora de una novela para volverse otra cosa que no era ya una mujer, ni un hombre ni un autor, sino eso: algo ferozmente masculino, ferozmente huracán, ferozmente otro. Acertados en su error (a diferencia de Victoria Ocampo) sus contemporáneos supieron ver lo complicado de la autoridad de **Cumbres Borrascosas**. Y no justamente por la máscara que oculta el nombre del autor sino por lo inaudito, lo nunca oído del estilo de la escritora. Porque escribe en un estilo desautorizado, entonces, y no por los hombres sino por la lengua, por la tradición, y porque ese estilo, extraño a su carácter, dice los afectos de un autor, es que **Cumbres Borrascosas** es algo ajeno a la propia

Emily Brontë.⁴⁹ Algo que excede y cruza la vida y la literatura allí donde vida no significa expresión personal del autor, allí donde lo femenino y lo masculino son arrastrados hacia otra cosa, y la literatura se aleja de todo lo conocido, de todo lo dado como el viento que sopla en las líneas de **Cumbres Borrascosas**.

Indiferente al valor de este acontecimiento, indiferente a su propia intuición de lector, el prólogo de Victoria Ocampo trata de explicar, de encontrar, en el carácter de Emily Brontë, en el páramo, en su entorno, las causas que vuelvan necesarias y familiares la extrañeza y la violencia del estilo de **Cumbres Borrascosas**. Así, para explicarlas y explicarse, Victoria Ocampo se reconoce en las dos Brontë. Iguala la generosidad de la hermana mayor y comparte las experiencias de la hermana menor. Si ellas son el pasado remoto de la imagen de la mujer que Victoria Ocampo construye y si Emily y Charlotte le sirven para valorar en otras historias los rasgos que subraya en la propia (la voluntad de una y la generosidad de la otra), Susan Sontag, para una Victoria ya entrada en la vejez, es otra vez un involuntario espejo, la ocasión de un "repentino reconocimiento", esta vez en una hija soñada y ahora encarnada, más fiel a sus deseos *que lo que*

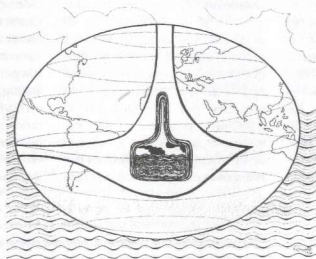
⁴⁹ ...el afecto no es un sentimiento personal, tampoco es un carácter, es la efectuación de una potencia de manada, que desencadena y hace vacilar el yo. (...) Terrible involución que nos conduce a devenires inusitados. Es en este sentido que el afecto que dice **Cumbres Borrascosas** no se explica acudiendo a la psicología de Emily Brontë ni revela el carácter de Emily Brontë. cf. DELEUZE Gilles y GUATTARI, Félix: *Mil mesetas*, cap. X: 1730- *Devenir intenso, devenir animal, devenir imperceptible*, ed.cit, pág 239. Cfr. también Gilles DELEUZE, *¿Qué es la filosofía?*, cap. VII. pp. 170-175.

suelen ser los hijos carnales, y de una inteligencia que tiene el resplandor de las piedras bien talladas y limpias. Una hija que le hace recordar lo que decía (con peores armas, ya que la época se lo permite) lo que Victoria balbuceaba en cartas de su juventud dirigidas a y conservadas y encuadernadas por una amiga. Lo que su época sólo le permitió a Victoria expresar en privado es lo que ahora Susan Sontag dice en público⁵⁰. Esta *hija silenciosa e inmediatamente reconocida como tal* es, como Victoria, una hermana aventajada que *no tolera a las mujeres que, por ser excepcionales, no sienten solidaridad por sus hermanas* (pág. 34). Susan Sontag le parece entonces valiosa, no por lo que ha escrito (que Victoria Ocampo aún no leyó) sino porque comparte con ella una misma causa: la delimitación de y lucha por una minoría, la de la mujer, que

en el campo del adversario (*quiere*) entrar con todo su ejército. La mujer privilegiada vuelve sobre su propia minoría y se convierte, para esa misma minoría, en mayor. Por fidelidad hacia *sus propias hermanas menos favorecidas por la naturaleza (cuestión de cromosomas)*, -dice Victoria Ocampo- construye su propio aparato de Estado, su propia minoría para luchar, *en pie de igualdad con el varón*, con el mayor. A esa mujer que milita por subir un escalón en una posición siempre subalterna, Victoria Ocampo, el 20 de julio de 1975, le cede el paso en las páginas de La Nación.

Silvina Ocampo en cambio no tiene sucesión. Es, en la historia de la literatura argentina, todavía, una excéntrica: *Me siento una escritora extranjera, y me gusta...*, dice. Alguien que está siempre un poco fuera de lugar, un vago etcétera,

que construye una voz sin semblante en la traición: de todas las Ocampo, la menor. ¿Por qué no terminar con sus palabras?: *Hay voces que no se distinguen de los instrumentos musicales, adquieren esa impersonalidad de los instrumentos. Eso me conmueve mucho, cuando una voz deja de ser personal, cuando una persona deja de querer imponer su personalidad y pierde su poder. Lo que hace importante una expresión artística es la entrega de sí misma sin querer perdurar. Querer perdurar es algo que nos hace desaparecer.* O si no ¿por qué no terminar como comenzamos, con palabras de Virginia Woolf?: *20/6/1929 ...esto será la infancia; pero no deberá ser mi infancia; botes sobre el estanque; el sentir de los niños; irrealidad; las cosas en proporciones desusadas.* (Virginia Woolf *Diario de una escritora*).



⁵⁰ Las citas y la glosa se refieren a *Susan Sontag y una encuesta*, en **Testimonios X**, Buenos Aires, Sur, 1977, pp30-38. No creo necesario aclarar que lo que sigue no responde a mi propia valoración de la obra de Susan Sontag sino de la imagen de Susan Sontag que se desprende del ensayo de Victoria Ocampo.