

2015

Victoria Ocampo, ensayista: el testimonio como estrategia

Adriana Vega Mackler

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Mackler, Adriana Vega (April 2015) "Victoria Ocampo, ensayista: el testimonio como estrategia," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 81, Article 18.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss81/18>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact elizabeth.tietjen@providence.edu.

**VICTORIA OCAMPO, ENSAYISTA:
EL TESTIMONIO COMO ESTRATEGIA.**

Adriana Vega Mackler
University of Connecticut, Storrs

”¿Recuerda usted cuánto admiramos ciertas antiguas pinturas chinas donde el vacío se tornaba sensible y significativo mediante una rama o un pájaro dibujados en un ángulo de la tela, como un título: el título del vacío. [...].

”Nuestra pampa, nuestro río, nuestra alma me recuerdan a esas pinturas. Pero, en lo que atañe a nuestra alma, el breve dibujo, ala u hoja, que da nombre al espacio vacío, está apenas esbozado: el título falta.”

Victoria Ocampo, 112

A este “título que falta”, Victoria Ocampo le pone, curiosamente, el nombre de *Testimonios*. Sin embargo, esta “primera compilación de escritos”¹ publicados en 1935 presenta muchas de las características atribuibles al “ensayo” como tipo textual: ofrece reflexiones metadiscursivas sobre los avatares del escribir, plantea el problema de la relación del escritor con la literatura, y, sobre todo, tematiza un *yo*. El presente trabajo se centrará en esta última dimensión, la enunciativa, y dará cuenta de cómo, en su primera serie de *Testimonios*, Victoria Ocampo se construye como ensayista/escritora desde un lugar al que designa como meramente “testimonial”. Como aproximación, se seguirá el marco propuesto por Theodor W. Adorno en sus *Notas sobre literatura*. En este trabajo, se evitan definiciones ontológicas: Adorno usa un ensayo para pensar acerca del ensayo, al que describe como lenguaje que habla de sí mismo, como una “forma” de pronunciarse que define su propio valor epistemológico.

Asimismo, Ocampo habla de su propia escritura escribiendo, sin mencionar al ensayo pero haciendo uso de sus formas de exploración de conceptos y metarreflexión. Adorno sostiene que “el ensayista despidе las propias orgullosas

esperanzas que alguna vez se creen haber llegado cerca de lo último: se trata solo de comentarios a las poesías de otros, eso es lo único que él puede ofrecer y, en el mejor de los casos, “*comentarios a los propios conceptos*” (subrayo, Adorno 19). A su vez, usa el término *écrivain* para aludir al “escritor”, que Ocampo retrata en relación con su propia escritura. A través de este *yo* escritor/ensayista –al que Ocampo pone en lugar de “testigo”–, ambos autores tematizan entre otras cosas un sujeto que, según Adorno, típicamente contraviene al del positivismo científico, ya que se sitúa dentro de su objeto de reflexión, siendo parte inseparable de este, sin contraponerse a pesar de transmitir “comunicaciones de la [propia] experiencia” (Adorno 16-18).

Las variantes de la construcción del *yo*, es decir, el *ethos*² en la serie de textos que analizaré serán clave para explorar la manera como Ocampo proclama su voz como meramente testimonial. Se argumentará que, entre la multiplicidad de estrategias enunciativas desplegadas por la autora, pueden verse dos tipos de *yo* enunciadore más o menos estables. Se analizará cómo coexisten un fuerte *yo* enunciadore/escritore (de manera confesa: Ocampo lo describe frecuentemente en sus ensayos) y un *yo* como mero organizadore/receptor, vehículo de otras voces. Este *yo* humilde, que abreva en pensamientos de otros, la ayuda finalmente a crear una imagen de autora/ escritora. Nuevamente, en términos de Adorno, Ocampo se sume “irónicamente en la pequeñez”, en un típico *yo* ensayístico, de naturaleza tributaria, dependiente de otros géneros que siempre busca aprender, conocer, definir: “En vez de producir algo o de crear algo artísticamente, el esfuerzo del ensayo refleja aun el ocio infantil que se inflama sin escrúpulos con lo que los otros han hecho” (Adorno 12). En constante desprestigio por su ambigüedad genológica, por ser fronterizo como el testimonio mismo, el ensayo “irónicamente se adapta a esa pequeñez, a la eterna pequeñez del más profundo trabajo mental frente a la vida, y con irónica modestia la subraya aún” (19).

No obstante, al mismo tiempo, desde este lugar liminar, Ocampo contraviene la ortodoxia de pensamiento: construye un lugar de *mujer escritora* a principio de siglo. Desde este lugar, desde lo no “originario”, no solo se inscribe en una “tradición literaria argentina” de comienzos de siglo XX sino también, a nivel institucional, funda un proyecto intelectual que cambiará más de un destino en el ámbito intelectual masculino como expresa Sarlo en *Una Modernidad Periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*: Ocampo será el eje de una red de escritores convocados a escribir en la revista literaria *Sur* (Sarlo 24)

Lo identitario y la cultura de mezcla alrededor del yo escritor

Como mujer de letras, traductora y figura clave en los circuitos literarios de la Argentina de principio de siglo XX, Ocampo muestra muchas de las preocupaciones de los escritores que forman parte de lo que a veces se designa como tradición ensayística “moderna”. Por ejemplo, intenta nombrar, explicar

a través de la escritura qué y quiénes son “América”, proponiendo “cerrar los ojos y avanzar penosamente, a tuestas, hacia nosotros mismos; a buscar en qué sentido pueden acomodarse las viejas explicaciones a los nuevos problemas” (31).³ Sin embargo, este acercamiento al tema identitario/cultural está inserto en un conjunto de transformaciones que se dan a nivel local, en la Argentina, no necesariamente en toda América.

Además de que esta obra se puede identificar temporalmente con momentos decisivos en la vida de Ocampo (de 1920 a 1934 se producen las primeras publicaciones, realiza su primer viaje a los Estados Unidos y se consagra con la fundación de *Sur*), debe considerarse que emerge en una coyuntura de aceleradas transformaciones en el plano cultural, social, político y material, que se están desarrollando en las primeras tres décadas del siglo en la Argentina: la importación cultural e ideológica, el fenómeno masivo de la inmigración europea, la transición política a la dictadura, la aparición de nuevos bienes y tecnologías, y un cambio en las relaciones interpersonales a nivel privado y público alteran radicalmente el paisaje argentino.⁴ A este fenómeno, Beatriz Sarlo lo llama “cultura de mezcla”, espacio repentinamente acelerado y complejo donde coexisten lo nuevo y lo viejo, y cuya densidad semántica dificulta el entendimiento y diluye discursos. Según Sarlo, los intelectuales y artistas que para fin de la década del 20 tenían más de veinte años, que podían recordar una ciudad totalmente diferente, se vieron abrumados por estas transformaciones vertiginosas, extremadamente difíciles de asimilar y articular (Sarlo 28-29).

Victoria Ocampo escribirá estos artículos testimoniales en este contexto cultural, debiendo trabajar con lo residual y lo emergente; con “lo viejo”, que aparece en los referentes a los que siempre vuelve: la música de Wagner, Beethoven, Dante Alighieri, y hasta Montaigne, y con “lo nuevo”, elemento que aparece, por ejemplo, en la figura del fotógrafo Stieglitz, con quien Ocampo se encuentra. Este encuentro representa una etapa que se inaugura con la visita a Nueva York. La decisión de comenzar con el proyecto de *Sur* está vinculada a este viaje, con su relación con Waldo Frank, quien la convence de esto⁵. Este viaje ha sido, sin duda, un punto de inflexión que ha sido bien analizado por otros autores, como Mariano Plotkin.⁶

El contexto de mezcla argentino y sus viajes necesariamente resignificarán algunas de las preguntas que se formula Ocampo sobre la identidad cultural que, según la describe en sus testimonios, aún parece residir en la “cuestión americana”. Lo “americano” y su tensión con este contexto específico local ciertamente postula nuevos problemas y preguntas para el momento en que se publica su primera serie de *Testimonios*. Beatriz Sarlo alude a esto como parte de la modernidad periférica argentina y concluye que:

El impacto de la transformación no era sólo ideológico; los cambios eran un hecho irreversible y la inmigración ya casi había concluido su tarea de convertir a Buenos Aires en una ciudad de mezcla. Por otra parte, nuevas formas de transporte, impuestas en casi todo el perímetro de la ciudad y una acentuada presencia de

la tecnología variaban los códigos referenciales y los modos de percepción del espacio urbano (...).Y, enfatizando estos cambios de más extendida duración, los cambios políticos del 30. Con el golpe de estado aparece una nueva forma de apropiación del poder y comienza un período que, sea cual sea el juicio histórico que se elabore de él, tiene en su base una intervención violenta y traumática (Sarlo 245-246).

No obstante, esta transformación política y de resurgimiento de la violencia (que no necesariamente pertenece al ámbito de lo nuevo) no aparece tratada de manera directa en la escritura de estos testimonios/ensayos. Alicia Salomone nos recuerda el hecho de que *Sur*, aunque un tanto reticentemente al comienzo, sí se había alineado políticamente y se había pronunciado sobre las realidades coyunturales a través de su apoyo a los republicanos durante la Guerra Civil Española y a los aliados durante la Segunda Guerra Mundial (222). A la luz de esto, es curioso ver cómo *Testimonios* omite tales pronunciamientos sobre los procesos de violencia de aquel entonces en Argentina y en el mundo: solo se encuentra algún comentario político, bastante tangencial y poco específico del contexto local.⁷ A su vez, la posición prominente de Ocampo como directora de *Sur*, como —en términos de Viñuela— “hacedora” en el campo cultural, generadora de opinión, queda también velada en la estructura enunciativa de la obra.

Desplazamientos: estrategias de un yo escritor

Los testimonios aquí analizados constituyen el primer libro de una serie de 10 volúmenes publicados por la autora, que van de 1935 hasta 1977. Como ya se ha mencionado, esta primera serie abarca escritos producidos desde 1920 a 1934. En un principio, asignar parámetros de lectura a la construcción del yo en la obra de Ocampo no resulta tarea fácil: la multiplicidad de situaciones retóricas y géneros de los que se compone deviene en una variedad de estrategias de enunciación. Los testimonios/ensayos de Ocampo modulan hacia un amplio espectro de géneros: cartas (a otros escritores), cartas a lectores, discursos/conferencias, artículos de periódico, reseñas, biografía, contestaciones, etc. Todos estos, en última instancia, versan sobre la propia posición de Ocampo en relación a la literatura y el arte, fin tradicionalmente asociado con el ensayo. En este sentido, en estos textos existe un desplazamiento de las temáticas que Ocampo declara que abordará. Este desplazamiento a nivel temático es análogo con la referencia de Sarlo al género de Ocampo: en *La máquina cultural*, la autora lo describe como “relato de viajes” (127): [Ocampo] “buscó formas literarias que tienen como condición el desplazamiento en el espacio y el deslizamiento entre lenguas”, y también, cabe agregar, entre temas que presenta como “al margen” pero que centraliza⁸.

Como parte de estos juegos de desplazamiento/deslizamiento, Ocampo rotula a su trabajo “testimonios” y casi no menciona la palabra ensayo, excepto

en circunstancias donde aparece usada por escritores (masculinos)⁹. Esta constituye una omisión bastante significativa interpretada dentro de su contexto histórico: la distribución del trabajo intelectual a comienzo del siglo XX en la Argentina, colocaba al ensayo dentro del ámbito de producción crítico-literaria masculino. En este contexto, un *yo* ensayístico femenino velado, disfrazado de *testigo* adquiere otra significación. La frecuente problematización genológica del ensayo como forma y el desdibujamiento de sus fronteras como una entidad son funcionales a esta estrategia. En la siguiente sección, se analizará de qué manera el *yo* ensayístico en los *Testimonios* de Ocampo está íntimamente relacionado con la alternancia de un *yo* testigo y un *yo* escritor/ensayista.

Testimonio: entre la reproducción y la representación

La literatura acerca del género testimonial, que se desarrolló principalmente en la segunda mitad del siglo XX, le atribuye dos características distintivas. Una está relacionada con el testificar, con el ser “testigo” de una situación, simplemente con la reproducción fiel (mecánica) de algo que pasó o se dijo. La otra es relativa a la función del testigo, que en general “habla por otros”. Tal función enfatiza el carácter vicario del testimonio, la voz de alguien que “habla por la comunidad”, que Beverly llama la “función simbólica” de “héroe épico” (Beverly 26-27). Esto implica un doble papel enunciativo: de vehículo de otras voces, de receptor de una realidad que se transmite y, a su vez, de portador de una voz más prominente, autorizada y veraz, que habla pronunciándose por los demás, como representante de lo colectivo.

Esta dualidad enunciativa del testimonio parece compatible con la construcción del *yo* ensayístico de Victoria Ocampo. En el primer texto que inaugura la primera serie de *Testimonios*, “Carta a Virginia Woolf”, el *yo* enunciativo se presenta como simplemente “adosada” al vacío, a diferencia de Virginia Woolf, figura adosada a una “formidable tradición” anglosajona. El *yo* enunciativo se proclama “latina y de América”, humilde y sedienta de cultura en comparación con la representante de una tradición rica, creadora de cánones y escritores. La autora enmarca este intercambio epistolar en una situación ficcionalizada donde las dos “mujeres [Virginia y Victoria] se miran”. En la penumbra, Ocampo le confiesa a Virginia:

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! Pues en Europa, como le decía a usted hace unos días, parece que se tiene todo, menos hambre.(8)¹⁰

Victoria se presenta como alguien con “hambre” intelectual, que necesita consumir lo que otros producen. Ese *yo* confiesa, con algo de culpa: “Like most

uneducated South American women, I like writing... *y esta vez, el uneducated debe pronunciarse sin ironía*"(9). Más allá de una distinción tipográfica entre la lengua "que dice" y la lengua "receptora", debe prestarse atención a los supuestos de la confesión: el papel de escritor no está dentro de la función que se espera de Ocampo, emerge un horizonte de expectativas que la escritora misma demarca llamando a esto una "confesión". Continuando con el tono de confesión Ocampo agrega que su "única ambición es escribir algún día, más o menos bien, más o menos mal, pero como una mujer".

Esta carta data de 1934, momento en que las primeras obras de Ocampo (*De Francesca a Beatrice*, por ejemplo) ya habían sido publicadas y donde ya la escritora se había ganado indudablemente un lugar institucional y literario en los círculos intelectuales argentinos. Este yo humilde permite a Ocampo retraerse de la posición de poder del escritor, aun cuando ella ya es consagrada como tal. Aquí se perfila un doble juego enunciativo que aparecerá en gran parte de su obra: la caracterización de mero testigo que no sabe escribir y reproduce, pero que a la vez ostenta una posición de poder para reproducir y publicar lo de otros. Por otro lado, se crea un testigo que reforzará, en muchos casos, la idea de Ocampo como escritora creadora de cánones.

En contraposición a ese yo pobre, hacia el final de la carta, la autora utiliza un "nosotros" inclusivo, que la equipara con Virginia a través de ciertas analogías dentro del mismo grupo de "escritores":

La historia de la hermana de Shakespeare que de modo tan inimitable cuenta usted, es la más bella historia del mundo. Ese supuesto poeta (la hermana de Shakespeare) muerto sin haber escrito una sola línea, vive en todas *nosotras*, dice usted. Vive en aún aquellas que obligadas a fregar los platos y acostar a los niños, no tienen tiempo de oír una conferencia o leer un libro. Acaso un día renacerá y *escribirá*. *A nosotras toca el crearle un mundo en que pueda encontrar la posibilidad de vivir íntegramente, sin mutilaciones*¹¹(subrayo, 13).

Aquí Ocampo no solo se muestra como una poeta, una escritora que "no puede escribir" sino que también se asigna la misión de preparar el terreno para otras mujeres (de las cuales claramente se diferenciará también más tarde) para simplemente crear un espacio a la literatura o ensayo femenino, que ya existe potencialmente pero que no puede materializarse. Es interesante ver también cómo se alinea con poetas/poetisas y escritores/as canónicos (con Virginia Woolf y con tradiciones shakesperianas). A su vez, este "yo" no solo es capaz de producir, escribir, sino que también es valeroso:

Escribir y vivir en esas condiciones [hablando de Charlotte Brontë y Jane Austen] es tener cierto valor. Y tener cierto valor, cuando no se es insensible, es ya un esfuerzo que absorbe buena parte de todas nuestras facultades¹² (13).

Valerosamente, Ocampo escribirá el porvenir de una generación de mujeres escritoras, lo que la sitúa del otro lado del eje: en el lado de la riqueza más que de la pobreza o “hambre” intelectual. En esta carta, Ocampo es testigo de lo que pasa, cuenta lo que sucede, usa la voz Virginia Woolf para expresarlo, pero también se presenta como capaz de producir una tradición nueva de mujeres escritoras, a través de su habilidad inconfesa, el escribir o el “emborronar” papeles (13).

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 Dostoiewsky, realmente no aprovecharía la ganga (10)

Si bien este *yo* descarta estos cánones como modelos, en cierta medida se inserta en el canon sugiriendo que la escritura canónica podría ser reemplazada por la de ella. Esta alternancia entre *yo* que asume una posición de humildad y, a su vez, una posición de modelo y de excepcionalismo mesiánico de escritor se vuelve una estrategia discursiva explícita si se considera, como se hizo anteriormente, la realidad objetiva de una autora que ya ejercía la escritura desde hace varios años y que había fundado una revista para la época en que se publican estos testimonios.

Estas estrategias ensayísticas de presentación utilizan otras analogías. En muchos ensayos/testimonios prevalece la temática de la relación entre la literatura y el arte. En su “reseña”, “Al margen del ‘Wagner’ de Pourtalès”, Victoria Ocampo recurre a la voz de Nietzsche para describir a Wagner, y lo que pasa con “el hombre superior”

Todo aquello que no es más que humano, demasiado humano, alcanza por la intensidad lo que Nietzsche denomina el “estado de desesperado”. Cada vez que una música, que un poema, que una obra de arte, sea cual fuere su forma, lanza el grito que *llevamos* en silencio, es que un ser excepcional ha sufrido la crucifixión en alguna parte de la tierra (subrayo, 217).

La estrategia más evidente en este caso es el uso del nosotros en “llevamos”. Quizá sea aun más curiosa la propia inclusión de ese *yo* en la categoría de *hombre superior*. Sin embargo, el *yo* escritor/articulador de ideas se construirá también con una analogía más explícita: la autora se compara directamente con Nietzsche, quien durante su juventud afirmaba que no hubiera podido tolerar aquella música. Respecto de esto, la autora vuelve a usar el *nosotros* inclusivo: “Wagner es, en esa crisis, expresión de lo inexpresable que *nos* ahoga” [ese *nosotros* refiere a ella y Nietzsche, y dialoga con él] (219). La utilización del *nosotros* es una de las estrategias que Ocampo utiliza para salirse de la pasividad del testigo, para participar e inscribirse en la historia literaria y en este caso, representada por Nietzsche, la historia del pensamiento. A su vez, desplaza el tema de la reseña en mayor parte para hablar de las cualidades del artista

superior y seguir definiendo su papel en la historia de la crítica literaria. A la luz de la inclusión de Nietzsche como espejo, se entiende también un poco más la inclusión del tono profético de su primer artículo publicado, “Babel”, incluido en este primer libro:

¿Habéis meditado alguna vez en el humillante fracaso de los albañiles de la torre de Babel? (Os hago esta pregunta con la mayor seriedad del mundo). Apuesto que no habéis pensado en ello cinco minutos. Y si lo habéis hecho, probablemente habréis sacado conclusiones distintas a las mías (33-34).

Lo interesante de este *yo* radica en que, precisamente, intenta subvertir los valores patriarcales imitando el tono patriarcal, ofreciendo toda una reflexión sobre la igualdad, que infiere del mito de Babel. La autora arguye que “Jehová no tuvo conciencia de la pavorosa resonancia que su severidad iba a tener en las futuras generaciones” (34). La autora se posiciona dentro de la categoría de “albañiles de Babel”, supeditados a la fuerza superior que los castigó y que los condenó a usar siempre las “mismas palabras con contenido diferente” y a la falta de entendimiento eterna, al perpetuo debate acerca del significado de las palabras, como la palabra *igualdad*. Cada vez que habla de igualdad, se acuerda del “antepasado de Babel de quien” desciende: “Y cada vez que hablo de igualdad, es indudablemente, y a pesar mío, a través de un jirón de su barba patriarcal” (36). Es interesante la coincidencia con la escritora cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda en cuanto a esta metáfora visual de la “barba” para referirse a un mundo de conocimiento dominado por lo masculino. Gómez de Avellaneda presenta abiertamente como ensayo un artículo “La mujer considerada particularmente en su capacidad científica, artística y literaria” en 1860, en el que se refiere a un mundo de conocimiento disciplinado por “academias barbudas” en donde las “gentes de letras” poseen el título más importante: el de “tener barbas” (142). Nuevamente el *yo* construido por Ocampo se posiciona en dos lados, el lado crítico, activo, que llega para subvertir mediante la escritura los valores patriarcales predominantes y, simultáneamente, también se sume en la humildad del albañil.

En su contestación a Max Daireaux, que había publicado un artículo en el *Panorama de la Literatura Hispanoamericana* en donde de manera sarcástica tilda a Victoria Ocampo de “snob” y “coqueta” por el uso del francés, la autora tematiza directamente la cuestión del escritor/testigo.

Si yo fuese escritora, creo que pertenecería a la especie de los de “párpados cosidos”. Pero yo no soy una escritora. Soy simplemente un ser humano en busca de expresión. Escribo porque no puedo impedírmelo, porque siento la necesidad de ello y porque esa es mi única manera de comunicarme con algunos seres, conmigo misma. Mi única manera.

Por eso cuando Daireaux me llama escritora, me siento más bien asombrada que halagada. No soy del oficio, e ignoro cuanto al oficio atañe. A veces tengo

remordimientos a este propósito, pues me repito que si me gusta tanto escribir y si caigo en ello de continuo, sería necesario, al menos, que aprendiese honradamente el oficio. Pero mi pereza encuentra argumentos que tranquilizan a mi conciencia. Por consiguiente, no trataré de responder como “escritora”... (Ocampo 21-22)

Este *yo* construido en esta cita está lejos de ser el *yo* con iniciativa, el *yo* que con la escritura viene a cambiar el mundo de la literatura o el estado de las cosas. Sin embargo, unos párrafos antes este *yo* comenta que

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 (subrayo, 20)

Aunque la autora está describiendo la típica posición de un testigo, la palabra “escribir” aparece de manera muy productiva: no se reproduce simplemente la voz del otro, se escribe sobre uno mismo, desde su relación con la escritura, desde la propia “inteligencia” autónoma y productora. Asimismo, habría que agregar a esto que parte de los problemas que se tratan en este artículo están directamente relacionados con el uso del francés. El problema del francés ella lo utiliza también para construirse como escritora: “pienso en francés”, es decir, pienso en la lengua rica, representante de lo europeo, la lengua del escritor (15)

En este último ensayo analizado Victoria Ocampo tematiza la cuestión de la escritura, de su posición como testigo, presa a su afición de escribir la experiencia sensorial, que no puede dejar de practicar por más que no esté preparada para ello. No obstante, Ocampo hace en varias ocasiones uso de la ficcionalización (que utiliza ya en la carta de Virginia Woolf) y contraviene las reglas del testimonio veraz: la ficción es la actividad creadora por excelencia asociada con el “escritor”, más que de reproducción de hechos pasados es la creación de una realidad a través de la escritura. A continuación examinaré ese artículo: el relato de su encuentro con Stieglitz, al que ella misma le da el nombre de “Testimonio” y que enmarca dentro de la historia de Charles Perrault, “Riquet à la houppe.”

El nosotros americano: más que un cuento de hadas

Para representar la escena de encuentro con Alfred Stieglitz, Victoria Ocampo una vez más alterna distintas construcciones del *yo*, ficcionalizando su encuentro: establece una analogía de su relación con el fotógrafo describiendo la historia de Perrault sobre la princesa “linda, linda, pero tonta de remate” de la que se enamora el príncipe Riquet, quien no estaba agraciado por la belleza, y es descrito como un

Príncipe muy feo, tan feo, que un hada que allí se encontraba en el instante de su nacimiento, movida por compasión sin duda ante tanta fealdad, le hizo don de un gran entendimiento (Ocampo 295)

Tanto Riquet como la princesa lograron comunicarse y a complementarse a pesar de estas diferencias por medio de la magia del hada. Esta historia, antecede la imagen del encuentro entre Stieglitz y Ocampo:

Cuando me dirigí, hace tres años, al 509 de Madison Avenue; cuando, al salir del ascensor, leí en la puerta que se abría ante mí: *An American Place*; cuando entré en una sala de paredes blanqueadas, llena de luz y vacía de muebles inútiles; cuando me sentí inmediatamente como en mi casa en aquella sala tan semejante a lo que prefiero; cuando comprobé mentalmente que por vez primera tenía esta sensación en los Estados Unidos; cuando Stieglitz, por último, avanzó hacia mí con la mano tendida, en manera alguna ignoraba el artista que era y lo que valía; pero estaba muy lejos de saber *quién* era. (Ocampo 296)

El uso de la historia de la princesa “tonta” y el príncipe “entendido” como marco lleva inicialmente al lector a establecer un paralelismo entre la figura de un *yo* testigo inocente, de un *yo* sin mucho entendimiento y la princesa/Victoria y, por otro lado, la figura del príncipe con su palacio y el artista “entendido” en su “*American Place*”, que Ocampo describe con enamoramiento. Esta escena, a su vez, es similar a la descripción que hace de su encuentro con Virginia Woolf, del *yo* humilde sediento de entendimiento que se encuentra con la representante de una tradición rica:

Cuando, sentada junto a la chimenea, Virginia, me alejaba de la niebla y de la soledad; cuando tendía mis manos hacia el calor y tendía entre nosotras un puente de palabras... ¡qué rica era yo obstante! (Ocampo 8)

El “tender la mano” aparece como una escena invertida en el encuentro con Steiglitz, es él quien la tiende. No obstante, la imagen de la mano como puente, como comunicación, está presente así como “la identidad común” del artista “americano”. La mano del artista escritor conecta el “desierto”, el “vacío” (término que Ocampo usa para describir la situación cultural “americana”¹³) con lo nuevo, con la riqueza cultural que hace el artista/escritor posible como nexo. Estos encuentros no solo son una experiencia que se relata a través de un *yo* testigo, tienen un significado mucho más trascendental ligado a la misión del artista/escritor, la de traer cultura al vacío. A su vez, Ocampo se construye como escritora/artista al plantear problemas que considera comunes con Steiglitz. Respecto de *An American Place*, Ocampo reflexiona lo siguiente:

Este modesto departamento (adonde llegaron los primeros Cézanne, los primeros Matisse, los primeros Picasso desembarcados a este lado del Atlántico) había que servido de refugio, *me dicen*, a los que habiendo perdido a los viejos dioses,

sentían dolorosamente la necesidad de buscar otros nuevos.

¿No era precisamente lo que yo había sentido desde el momento que entrara en la sala de paredes claras? (...) Hombres y mujeres que sufrimos del desierto de América porque llevamos todavía en nosotros Europa, y que sufrimos del ahogo de Europa porque *llevamos* ya en nosotros América. Desterrados de Europa en América; desterrados de América en Europa. (subrayo, Ocampo 299)

Aquí también la imagen de testigo se alterna con la de escritor/artista. Por un lado, Victoria Ocampo no se alinea con aquellos escritores/artistas que “habían perdido sus dioses y estaban en busca de otros “nuevos”, utiliza el “me dicen” para alejarse de esto. Sin embargo, por contraposición a lo europeo, Ocampo se describe en la misma situación y con la misma misión que Steiglitz, “el gran artista” o maestro, ya que sufre como él el desierto cultural de América y el destierro en todas partes. Se plantea un problema común desde un *nosotros*: “Lo vemos [a Steiglitz] en trance de resolver su problema –nuestro problema- al modo del hada que no era como las demás hadas” (300). Aquí la figura del *yo* pasa de ser construida como carente de entendimiento a ser parte de ese grupo de hadas que tienden puentes entre la cultura y el vacío, el desierto.

Conclusión

En este trabajo se ha explorado las variantes de enunciación en la primera serie testimonial/ensayística de Victoria Ocampo, y podría argüirse que, pese a la complejidad genológica de los *Testimonios* y a la diversidad de estrategias discursivas, la figura del *yo* se atiene a dos patrones básicos. Uno es la construcción de figuras de testigo y el otro, la construcción de un escritor/artista. Si el *yo* testigo se presenta como un receptor y organizador de voces de otros a través de citas en distintos ensayos, sumiéndose en la humildad y supeditándose a estos en una jerarquía cultural, por otro lado, el *yo* escritor produce cultura, tiende puentes, y crea nuevas tradiciones.

Cabe aclarar que este trabajo no pretende reducir la complejidad retórica de la obra de Ocampo a la construcción de solo dos semipersonajes enunciativos: estos coexisten con otras formas del *yo*: el marcado por el género sexual, el “americano”, el “argentino”, el “europeo”. Esta complejidad estriba en la coexistencia de diversas formas, ya que estos testimonios/ensayos modulan hacia numerosos tipos textuales y crean una compleja trama de situaciones retóricas, por ejemplo, de cartas a lectores (no cualquier lector, el lector de sus artículos), o conferencias, modalidad donde la situación retórica es asimétrica. Este trabajo no agota el estudio de otras estrategias enunciativas en la obra.

El *yo* testigo en Ocampo se presenta como preso de un tormento, atrapado en la paradoja del espíritu americano y la lengua francesa, que conviven en la Ocampo escritora. Experimenta el trauma identitario y, en este sentido, la figura del *yo* sí se acerca a las convenciones temáticas del testimonio. La complejidad

cultural de comienzo del siglo XX, inasimilable a nivel subjetivo, parece reflejarse en esta enunciación desdoblada. Por otra parte, los desplazamientos de Ocampo, señalan no solo un movimiento geográfico –de Buenos Aires a París, o a New York–, sino también un silencio respecto de algunos de los temas más conflictivos de la sociedad argentina que entraba en la “década infame”. Desde este punto de vista, Ocampo se inserta en una tradición de escritores que se enfocan en el plano cultural exclusivamente. ¿Qué es “escribir un país” para esta época (infame) en la Argentina? ¿Qué tipo de preguntas caben hacerse? En 1929, Ocampo ya se pregunta sin contestarse: “¿Sería posible vivir de otro modo este momento de la historia?” (114).

La violencia simbólica del período de transición entre décadas aparece desplazada en la obra de Ocampo, pero la violencia y la exclusión de una sociedad patriarcal se tratan de manera abierta, por más contradictoria que sean las analogías que la autora establece entre su misión de escritora y la de otros autores canónicos hombres. Tomando a la modernidad en el sentido de Octavio Paz, como una tradición de desalojo de lo anterior, pero que da lugar a otra tradición, de continua fundación de “lo nuevo”, esta primera recopilación de ensayos de Victoria Ocampo puede calificarse sin duda de moderna (15-20): busca espacios para la literatura de élite femenina, que tiene carácter de ruptura, y al mismo tiempo, se inserta en la corriente de formulación de preguntas sobre “el problema” americano que, a su vez, soslaya otras paradojas como el fortalecimiento de las capas medias en una sociedad de creciente alfabetización o el debilitamiento de un sistema democrático.

Por último, me gustaría retomar una de las preguntas de Salomone para ofrecer una reflexión sobre esta doble estructura enunciativa que elige Ocampo: “¿Es Ocampo escritora o difusora intelectual?” (218). Para responder, al menos parcialmente, es necesario considerar la manera como ella entra en la elocución de sus obras, su *ethos*. La figura objetiva de poder que representa socialmente Ocampo para su audiencia, por más selecta que esta sea, no puede dejar de tomarse en cuenta en este análisis. Por un lado, se presenta un conflicto entre la dificultosa realidad de Ocampo en sus comienzos como escritora, es decir, su falta de aceptación en una comunidad literaria masculina y sus intenciones de ensayista.¹⁴ Este conflicto lleva a Ocampo a acudir a las técnicas de géneros menores no vedados para las mujeres (testimonios, cartas, reseñas, etc), y a no nombrar su obra *ensayo*¹⁵.

Existe, por otro lado, un conflicto latente adicional. Este *ethos* no contempla la figura de poder que Ocampo representa en el plano intelectual/literario. El *yo* retraído de Ocampo le permite un doble juego estratégico, seguir “en su lugar” de escritora mujer, velando la verdadera influencia que tiene como una de las voces más prominentes en el campo literario argentino de principio de siglo XX y, a su vez, dar lugar a la voz de “escritor” en su obra, un lugar protagonista, un lugar institucional influyente en lo económico y lo político, tal como el que ocupa como directora de *Sur* en el mundo cultural. Desde esa perspectiva,

Ocampo no ha estado al margen o al “borde de todo”, sino que ha sido una figura central, contestataria y funcional a la vez en un campo literario argentino masculino. Ha sido una (des)hacedora cultural, uno de los ejes matrices que pueden alentar o desalentar la producción y difusión de ese mismo *ensayo* que evita traer a sus *Testimonios*.

NOTAS

1 Expresión usada por Alicia Salomone en “Testimonio de una búsqueda de expresión: la escritura de Victoria Ocampo”.

2 Amossy, Ruth. Ethos es una categoría discursiva que propone la autora que toma de la noción propuesta por Maingueneau y se refiere a qué escenario elige el orador para presentarse de una manera determinada más allá del tipo de discurso elegido. Por ejemplo, el tipo de discurso sermón puede ser proferido desde un ethos pedagógico o desde un ethos profético. La autora desagrega la situación retórica, desvinculando el tipo genológico del papel del enunciador.

3 Beatriz Sarlo, en su obra *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, también contribuye a la definición de Sarlo como moderna: “Victoria Ocampo impulsa y es impulsada por un movimiento de importación cultural y diálogo textual. En esto es perfectamente moderna (...) Lo que está ausente en su caso es la dimensión conflictiva de ese contacto” (129).

4 Sarlo ofrece una descripción de estas transformaciones “...los cables de alumbrado eléctrico, ya en 1930, habían reemplazado los antiguos sistemas de gas y kerosene. Los medios de transporte modernos (sobre todo el tranvía, en el que viaja permanentemente el paseante arltiano) se habían expandido y ramificado; en 1931, en medio de un escándalo denunciado por algunos periódicos, se autoriza el sistema de colectivos. La ciudad se vive a una velocidad sin precedentes y estos desplazamientos rápidos no arrojan consecuencias solamente funcionales. La experiencia de la velocidad y la luz modulan un nuevo elenco de imágenes y percepciones...” (16). En cuanto a las relaciones interpersonales, Sarlo hace alusión al cambio que afectaría a las costumbres privadas y públicas, nuevos modelos de relaciones difundidos en los medios gráficos como *Caras y Caretas* y los nuevos espacios de interacción: proliferaciones de restaurantes, cines, teatros, que celebran la modernidad (21-27).

5 Tanto Sarlo, en *La máquina cultural* (135), como María Luisa Bastos, en “Escrituras ajenas, expresión propia: *Sur* y los *Testimonios* de Victoria Ocampo” (124) hacen mención a esto.

6 Plotkin, M. “Aprendiendo a entender. Victoria Ocampo y su descubrimiento de los Estados Unidos”.

7 En su “Carta a Virginia Woolf”, Ocampo comenta: “Acontece con esto como con la diferencia que se observa en Argentina entre los hijos de inmigrantes y los de familias afincadas en el país desde hace varias generaciones. Los primeros tienen una susceptibilidad exagerada con respecto a no sé qué falso orgullo nacional. Los segundos son americanos desde hace tanto tiempo que se olvidan de aparentarlo”. Esta parecería ser la única referencia concreta al momento socio.político argentino en 1934, año con que aparece fechada la carta (12).

8 Por ejemplo, el artículo “Al margen del ‘Wagner’ de Pourtalès”.

9 A propósito de la crónica de viajes de Aldous Huxley, Ocampo lo cita: “Si yo tuviese que definir mi posición con referencia al sistema de Jung, declara Huxley en su ensayo, diría que soy un intelectual moderadamente extravertido” (Ocampo 278).

10 Bastardillas en el original.

11 Bastardillas en el original.

12 Bastardillas en el original.

13 “Cultura americana”, frase usada por Ocampo, puede ser visto aquí como un juego de palabras entre lenguas. “Americana” alude, ciertamente, a Latino América, pero también podría referirse a toda América como “nuevo mundo”, un lugar (*An American Place*) con una identidad en formación.

14 Cabe recordar que el campo intelectual recibe “duramente”, según Salomone, *De Francesca a Beatrice*, su ensayo/comentario del Dante, catalogado de impúdico por Ángel Estrada, y un tanto descalificado por el mismo Ortega y Gasset en su prólogo (Salomone 207).

15 Esto permite plantearse por qué Ocampo va escribiendo paralelamente unas *Autobiografías* más explícitamente alusivas al fenómeno de la marginalización de la mujer, tanto a nivel social como a nivel literario, que sólo se publican luego de su muerte.

OBRAS CITADAS

Adorno, Theodor W. “El ensayo como forma”. *Notas sobre literatura*. Tr. Manuel Sacristán. Madrid: Ediciones Akal, 2003.

Amossy, Ruth. “Ethos at the Crossroads of Disciplines: Rhetoric, Pragmatics, Sociology”. *Poetics Today* Vol. 22, Núm 1 (2001): 1.23. Duke University Press.

Bastos, María Luisa “Escrituras ajenas, expresión propia: Sur y los Testimonios de Victoria Ocampo”. *Revista Iberoamericana*. Vol XLVI (enero-junio 1980): 124-137. 16.10.2001 <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/3439/3618>

Gómez de Avellaneda, Gertrudis. “La mujer considerada particularmente en su capacidad científica, artística y literaria”. *Estética hispanoamericana del siglo XIX*, Miguel Gomes, ed. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 2002. 141-145.

Gugelberger, George M. *Testimonial Discourse in Latin America*. Durham and London: Duke University Press, 1996.

Ocampo, Victoria. Testimonios; primera serie, 1920-1934. Buenos Aires: Ediciones Fundación Sur, 1985.

Paz, Octavio. “La tradición de la ruptura”. *Los hijos del Limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974. 16-27.

Plotkin, M. “Aprendiendo a entender, Victoria Ocampo y su descubrimiento de los Estados Unidos”. *Anuario de Estudios Americanos*, Vol. 59, Núm 2(2002): 565-588. 16.10.2011 <http://estudiosamericanos.revistas.csic.es/index.php/estudiosamericanos/article/viewArticle/186>

Salomone, Alicia N “Testimonio de una búsqueda de expresión: la escritura de Victoria Ocamp”. *Revista Universum*. Núm. 14 (1999): 206-231. 16.10.2011 <http://universum.otalca.cl/contenido/index-99/salomone.pdf>

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

-----, *Una modernidad periférica, Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

Viñuela, María Cristina. “Delfina Bunge. Victoria Ocampo. Hacedoras de un espacio literario 1920-1940”. *Revista de literaturas modernas. Los espacios de literatura*, Núm. 34(2004): 183-204. 12.10.2011 http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/147/VinuelasRML34.pdf