

# ESCENAS SINGULARES DE UNA INFANCIA COMPARTIDA: LAS AUTOBIOGRAFÍAS DE VICTORIA Y SILVINA OCAMPO\*

*Unique scenes of a shared childhood: the autobiographies of  
Victoria and Silvina Ocampo*

**Natalia Biancotto**

Universidad Nacional de Rosario  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
nbiancotto@hotmail.com

**RESUMEN:** Dos proyectos de escritura del yo divergentes: uno que apuesta a reconstruir la memoria, otro que prefiere la opacidad del recuerdo; dos estrategias de autofiguración disímiles: un yo en primer plano y un yo en fuga, confundido en “ella”, organizan las autobiografías de Victoria y Silvina Ocampo. La línea de interpretación que desarrollo a partir de *Inventiones del recuerdo* (2006), la autobiografía en verso de Silvina Ocampo compuesta por recuerdos infantiles, gira en torno al vínculo entre escritura de los recuerdos, impropiedad del recuerdo –impersonalidad–, y el problema de la infancia (Agamben). En contrapunto, mi lectura de *El Archipiélago* (1979), el primer tomo de la autobiografía de Victoria Ocampo que corresponde al período de la niñez, pretende mostrar el modo en que la autora confía en la posibilidad de narrar con nitidez el tiempo de la memoria, a partir de las estrategias de la autobiografía clásica (Lejeune).

**PALABRAS CLAVE:** Silvina Ocampo; Victoria Ocampo; autobiografía; literatura argentina; siglo XX.

**ABSTRACT:** Two dissimilar strategies of construction of the self organize the autobiographical writings of Victoria and Silvina Ocampo; one pursues the reconstruction of memory, the other prefers the opacity of memory. On the one hand, the line of interpretation I develop from *Inventions of the memory* (2006) –the autobiography in verse of Silvina Ocampo, based on childhood memories– centers around the relation between memory writing, misremembering, and the problem of infancy (Agamben). On the other hand, my reading of *El Archipiélago* [*The Archipelago*] (Sur, 1979) –the first volume of Victoria Ocampo’s autobiography, corresponding her childhood– aims at showing the way in which the author relies on the possibility of clearly narrating the memory time, using the strategies of classical autobiography (Lejeune).

**KEYWORDS:** Silvina Ocampo; Victoria Ocampo; autobiography; Argentinian literature; XXth. century.

---

\* Este artículo es una versión ampliada y corregida de la ponencia presentada en el V Congreso Internacional de Letras realizado en la Universidad de Buenos Aires en 2012.

## En torno al nombre (im)propio

■ En una entrevista de 1979, Silvina Ocampo se refiere a *Inventiones del recuerdo* como “una historia que denominé *prenatal*, escrita casi en verso, pero que no es un poema. Se trata de un libro en el que predomina mi instinto. Era verso y lo destruí. Lo hice en prosa y también lo destruí” (citado en Montequin “Nota al texto” 181). Casi treinta años de sucesivas “destrucciones”, reescrituras y versiones le deparó a Silvina Ocampo la escritura de su autobiografía en verso libre<sup>1</sup>. De esa historia de composición fragmentaria quedaron en su archivo una cantidad de versiones descartadas, cuyos títulos delatan la fluctuación que definió su impulso escriturario en las diferentes etapas. “Exigua autobiografía”, “Poema autobiográfico”, “De memoria” parecen rubricar una intención autobiográfica que el texto mismo se ocupa de velar o desviar con giros hacia la ficción, como los que anticipan los otros títulos desestimados: “Con alma ajena”, “El trompo y el látigo”, “Strobilos” y “Presciencias”. El relato permaneció inédito en vida de la autora y fue publicado en el año 2006 por la editorial Sudamericana. El hecho de que la autobiografía haya quedado, a su muerte, sin editar no implica que ella no hubiera previsto la publicación. De hecho, la anuncia en una entrevista que mantiene con Noemí Ulla en 1982.

Su hermana Victoria también baraja títulos posibles para su autobiografía, pero en su caso son ensayos de coquetería retórica, como cuando dice:

Nuestros amores de niños (y por amor entiendo aquí nuestra manera personal de amar a quienes amamos, padres, hermanos, tíos, maestros, camaradas de juegos, etc.) ¿no son acaso los precursores, los *avant coureurs* de nuestros amores de adultos? En lo que me concierne, es así. Yo podría ponerle como título a mis Memorias la divisa de María Estuardo, usándola al revés: ‘En mi comienzo está mi fin’ (*Archipiélago* 65, subrayado en el original).

Tanto la divisa de María Estuardo al revés, que resume el modo en que entiende la infancia como una etapa de la vida que prefigura a las que siguen, como “Documento”, otro título que, dice ella, podría haber usado, cifran su programa de escritura del yo. Lejos de la ambigua inscripción de Silvina en el género autobiográfico, las memorias de la hermana mayor declaran, desde el título que efectivamente eligió, sus intenciones narrativas. Victoria Ocampo escribe su *Autobiografía* en seis tomos que fueron publicados, por expresa voluntad de la autora, luego de su muerte. Este gesto viene a completar el objetivo general de Victoria al emprender su plan de escritura del yo. Tal propósito no es otro que el de toda autobiografía clásica, entendida en los términos que propone

---

1 Según su editor, Ernesto Montequin, Ocampo habría escrito por fragmentos esta extensa autobiografía en verso entre fines de la década de 1950 y el año 1987. Me remito a los datos de la historia y establecimiento del texto que ofrece Montequin (181-183) en la “Nota al texto” que acompaña la edición de *Inventiones del recuerdo*.

Philippe Lejeune: un relato “retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (48). Las mismas características que calzan a la perfección en el texto de Victoria, excluyen al de Silvina del género autobiográfico: ni retrospectivo, ni en prosa –para empezar–, el relato de la hermana menor escapa a las prescripciones del género, pero aún así, no se sale del todo.

Ninguna de las categorías que propone Lejeune –forma del lenguaje, tema tratado, situación del autor, posición del narrador (48-50)– permite definir a *Inventiones del recuerdo* como una autobiografía, y sin embargo, hay algo que la reinscribe como tal. La de Silvina Ocampo es una autobiografía en fuga. Como la foto de Silvina Ocampo tapándose la cara con las manos, un cuadro que la muestra y la oculta en el mismo gesto, que la muestra ocultándose, el personaje de *Inventiones* aparece como una nena que juega al escondite. Sin embargo, hace trampa y no (se) esconde (del) todo: “se tapó la cara con las manos como si llorara,/ para que los transeúntes se apiadaran de ella [...] Como si sus manos hubieran sido transparentes/ vio la escena./ (El lector sospechará que espiaba entre los dedos, como cuando jugaba a la escondida)” (*Inventiones* 125).

*Inventiones del recuerdo* es una autobiografía que se construye trampeando, esquivando –escondiéndose, diríamos, si pensamos en que los escondites siempre son fallidos en Silvina Ocampo– los presupuestos de la autobiografía clásica. Dice Lejeune: “Para que haya autobiografía (y, en general, literatura íntima) es necesario que coincidan la identidad del *autor*, la del *narrador* y la del *personaje*” (48, subrayado en el original). En *Inventiones* ninguno coincide, y sobre esa no coincidencia Silvina Ocampo construye su escritura del yo. Dos gestos (del personaje, del narrador) que señalan asimismo dos procedimientos de escritura, avalan la disociación: la huida y la elipsis. Según Lejeune, la “*identidad de nombre* entre autor, narrador y personaje” (53, subrayado en el original) se puede establecer o bien de manera patente, cuando el nombre que se da al narrador-personaje coincide con el del autor en la portada, o bien implícitamente. Este último modo, explica Lejeune, es el que compromete al pacto autobiográfico, que puede tomar dos formas: la primera consiste en el “empleo de *títulos* que no dejan lugar a dudas acerca del hecho de que la primera persona nos remite al nombre del autor (*Historia de mi vida, Autobiografía*)”; y la segunda corresponde a una “*sección inicial* del texto en la que el narrador se compromete con el lector a comportarse como si fuera el autor, de tal manera que el lector no duda de que el *yo* remite al nombre que figura en la portada, incluso cuando el nombre no se repita en el texto” (53, subrayado en el original). En la autobiografía de Silvina Ocampo no aparece el nombre propio (no aparece ni siquiera el apellido familiar), y la sección inicial, que con carácter supletorio vendría a despejar dudas y sellar el pacto, funciona precisamente al revés. El poema autobiográfico se inaugura con un relato en tercera persona que pone al lector en situación de no saber a qué atenerse. Cito la primera tirada de versos del poema:

En la oscuridad consecutiva/ lejana como Gilgamesh,/ en la noche del mar,  
desnuda/ [...] vagando por la casa debajo de las alfombras/ como Odradek/  
intenta huir, se queda/ en todas partes, en ninguna parte/ Huye, ha quedado./  
[...] ¡Para qué sirve inventar! (*Invenções* 11).

El texto se abre espacio invocando tres lugares de vacilación, tres puertas hacia lo inquietante: oscuridad, huida, invención. El pacto, si lo hay, es con la invención que se inscribe desde el título, con la huida del personaje –de su referencia–, con la oscuridad de un narrador que no se sabe bien quién es, ni qué relación guarda con ese personaje misterioso, ni cuál con la nena de la foto de tapa.

La otra nena, la de la tapa de *Autobiografía I. El Archipiélago*, de Victoria Ocampo, apoya sus espaldas sobre las de “Tata” Ocampo (su abuelo paterno): se muestra diáfana, recostada sobre el apellido paterno, pero siempre en primer plano. Sobre el apellido familiar, enraizado en el suelo argentino desde la colonia –según manifiesta la primera parte del relato–, el nombre propio torsiona la historia para afirmar su singularidad.

La imaginación autobiográfica de Victoria Ocampo impulsa un movimiento narrativo que coloca el nombre propio en el centro del relato. En Silvina, los procedimientos de la invención del recuerdo comprometen una sintaxis onírica que redundante en la extrañeza de la narración. El recuerdo infantil supone para Victoria la oportunidad de cimentar allí una primera persona avasallante; para Silvina, la ocasión de descomponer la voz entre un “yo” y un “ella” indefinibles. Procedimiento típico de la autobiografía clásica, la genealogía del nombre es definida por Lejeune en términos a los que *El Archipiélago* responde con una exactitud casi burlesca: “Historia del nombre, establecida a menudo detalladamente, para aburrimiento del lector, en esos preámbulos en forma de árbol genealógico” (56).

Victoria inscribe su nombre en el familiar; pero esa pulsión avasallante no se detiene ni siquiera ante el gesto de convertir el nombre de la tía tocaya en su versión deformada: *Vitola*. Para que no queden dudas de su diferencia, pero tampoco de su linaje, el relato hace de la tía Vitola la guardiana de un nombre signado para y por la modulación propia de Victoria.

La pasión del nombre propio tracciona la autobiografía de Victoria Ocampo de principio a fin, para descubrir y manifestar en él la pasión de una vida: la revista *Sur*. Como vio Judith Podlubne (2012), el personaje que construye el relato es el de la fundadora de *Sur*. Su tema, como prevé Lejeune para toda autobiografía al modo clásico, es la génesis de esa personalidad (48). Con ese propósito, la piedra fundamental se pone en el primer tomo en “el primer nombre recibido y asumido, el nombre del padre, y, sobre todo, el nombre de pila que nos distingue” (Lejeune 56), que son, para el teórico, “sin duda los datos capitales en la historia del yo” (56, subrayado en el original). Desde la vereda opuesta, Silvina Ocampo hace de la elisión del nombre propio y del manto de sombras que en el relato se cierne sobre el pronombre “yo” los pilares de su apuesta narrativa.

El gesto fundante de mostrarse ocultándose involucra un modo trastornado de contar la historia del yo, que el aparato teórico de Lejeune no podría leer<sup>2</sup>.

El poema autobiográfico se ocupa de impedir la identificación entre autor y narrador mediante la elipsis del nombre propio, y de disociar narrador y personaje mediante la huida gramatical. A pesar de que podamos reunir a estos dos últimos (narrador y personaje) recurriendo a la foto de tapa y a la entrevista con Ulla, lo que interesa es el procedimiento que el texto pone en marcha. Sylvia Molloy se refiere al desdoblamiento pronominal entre “yo” y “ella” en términos de juego voyeurístico, en el que la tercera persona corresponde no a un yo pasado sino a un extrañamiento del yo. Pienso, en otro sentido, que la clave de interpretación la da la propia definición de Silvina de su autobiografía como “historia prenatal”. En lo críptico del concepto se pone de manifiesto algo obvio: la aspiración a contar la siempre impredecible historia de un yo incierto, un yo que es anterior a Silvina Ocampo. Lejos de ser el relato que funda y se funda en el nombre propio, es una narración cuya datación es anterior a la del nombre propio.

En este sentido, acierta Lejeune cuando dice que la historia de la adquisición del nombre propio es siempre anterior a la memoria y a la autobiografía, las cuales, agrega, “sólo pueden contar esos bautismos segundos e invertidos que son para el niño las acusaciones que lo congelan en un papel por medio de un calificativo” (56). En la autobiografía de Silvina hay extensos momentos en que el relato gira en torno del mote de “pecadora”, implícitamente atribuido a la protagonista, aunque sea por ella misma. El pecado y la culpa ofician ese bautismo invertido que señala Lejeune, y que en el relato aparece curiosamente enredado –o desplazado, como en los sueños– con otro sacramento, el de la primera comunión. Uno de los episodios más significativos del relato autobiográfico, deformado hasta confundirse con el culposo despertar sexual de la protagonista, es ocasión de uno de los más flagrantes signos de lo que llamo huida gramatical, la del “yo” que se muestra ocultándose en “ella”. En el recuerdo de ese episodio, el sirviente Chango provoca la huida: “Yo lo recuerdo así,/ pero *ella* lo recuerda como el fantasma de una pesadilla,/ como el símbolo del infierno” (*Inveniones* 117, subrayado mío).

Así como la ceremonia de iniciación a la vida católica es travestida en ceremonia pagana y hereje de iniciación sexual, la hermana Clara es convertida toda ella –su inocencia de nombre inmaculado y muerte prematura– en un ángel travesti. Gabriel es el personaje que en la autobiografía de Silvina remite al de la hermana Clarita en el relato –¿más explícito? ¿más fidedigno?– de Victoria.

---

2 Sirva de prueba de esta imposibilidad la siguiente afirmación: “En una autobiografía, y dejando de lado el caso del seudónimo, ¿puede tener el personaje un nombre diferente al del autor? –o no tener nombre, como en Silvina Ocampo–. No parece posible; y si, por un efecto artístico, un autobiógrafo eligiese esta fórmula, siempre le quedarían dudas al lector: ¿no está leyendo simplemente una novela? En estos dos casos, si la contradicción interna fue elegida voluntariamente por el autor, el texto que resulta no es leído ni como autobiografía ni tampoco como novela, sino que aparece como un juego de ambigüedad pirandelliana. A mi entender, es un juego al que no se juega con intenciones serias” (Lejeune 55).

La autobiografía de Victoria permite leerse desde la tesis del nombre propio: con los procederes clásicos, todo el relato se orienta hacia el propósito de inscribir el suyo en la historia. La de Silvina Ocampo podría leerse, en cambio, desde la tesis del nombre impropio, la que afirma que las palabras no alcanzan para decir la experiencia, que no hay identidad entre nombre y persona. “Molesta de pronto –se queja la narradora– no saber el nombre de algo,/ o saberlo sin descubrir lo que nombra” (*Inventiones* 30). No sólo no aparece el apellido familiar, sino que de los miembros de la familia sólo se menciona a “Gabriel”, y es un nombre travestido. Los otros no se llaman de ningún modo, o como dice Silvina Ocampo, “Otros nombres quedaron sin personas” (85).

Los procedimientos que definí como huida y elipsis se fundan en una idea de discontinuidad en la que el relato de Silvina Ocampo insiste.

El recuerdo está lleno de desmayos,/ de pérdidas de conocimiento./ Se llega a un lugar sin haber partido/ de otro, sin llegar./ Se ama a una persona que uno no recuerda,/ más que a una persona que uno recuerda./ Hay manos sin caras,/ cuerpos sin palabras,/ palabras sin cuerpos,/ vestidos solos, jabones importantes como personas./ La gama de confusiones es infinita (S. Ocampo *Inventiones* 37).

Discontinuidad, desplazamientos, condensaciones: una sintaxis onírica devela que, para Silvina Ocampo, “Los recuerdos son como los sueños, uno los arma cuando se despierta” (Ulla *Encuentros* 65). A nivel temático y estructural *Inventiones* señala la no continuidad del sujeto, del tiempo, del recuerdo. “La cronología no existe en el tiempo del recuerdo”, dice la narradora (*Inventiones* 28), y el relato sustenta el precepto con sus idas y vueltas temporales, su puesta en imágenes de la fragmentariedad del recuerdo.

Si en la autobiografía de Silvina puede reconocerse una rebelión de la forma, en la de Victoria la transgresión es un efecto de la representación. Muestra excesivamente la imagen de un yo pionero, “la primera mujer que se animó a”. Rebelde, díscola, desprejuiciada, Victoria procura poner de relieve una imagen de sí que se erige, paradójicamente, desde una plataforma de lo más tradicional. Su extraordinario esfuerzo por mostrarse como la mujer más moderna de la época –una que no teme, por ejemplo, dar un espectáculo “bochornoso” frente a espectadores atónitos, envuelta en la bandera argentina– motiva un relato que se atiene, sin embargo, a los paradigmas más clásicos y tradicionales de la literatura autobiográfica. Quiere mostrarse rodeada de figuras excéntricas, amiga de los más revolucionarios artistas del siglo XX, como si tal proximidad le confiriera algo de esa rebeldía que en el fondo, mejor dicho, en la forma del relato, no se permitía. Una cierta reserva clásica le frena el impulso desafiante con el que pretende envolver su representación del yo. La misma resistencia que le impide leer los relatos de su hermana menor sin acusarlos de tortícolis. No diremos que Victoria, la que se animaba a todo, no se animó a experimentar la

transgresión de la forma, sino solamente que esto estaba fuera del horizonte de sus valores literarios.

Su autobiografía involucra una representación del yo que es pura voluntad; confía por demás en el valor de la imagen literaria<sup>3</sup>. La obsesión por mostrar una imagen de sí excepcional se quedó un poco más acá de los límites que trasgredió, por ejemplo, otro de los grandes cultores de la autoimagen de la rareza como fue Lucio V. Mansilla. Mientras que Victoria se retrató incansablemente de frente y perfil, exagerando un primer plano nítido sobre un fondo clásico, Mansilla se hizo retratar desde todos los frentes, incluso de espaldas, para dar forma a un truco óptico que lo mostraba dialogando consigo mismo. Ese yo que gira incesantemente sobre su centro se representa a través de una operación moderna, de un modo ex-céntrico. Mansilla se fragmenta, se des-centra para centrarse mejor, y lo hace con una modernidad inusitada. Victoria, la más moderna, se esfuerza por dejar esa autoimagen bien clara, en primer plano y sin fisuras, desconociendo aquellos trucos con los que la rebeldía formal potencia la del yo representado.

En su autobiografía, o incluso más allá de ella, en el gran texto autobiográfico que configuran sus escritos en conjunción con sus intervenciones públicas, Victoria se muestra siempre un paso adelante. Como si se asignara a sí misma una y otra vez el título de la Adelantada Victoria, en el sentido épico de los antiguos conquistadores: es la que llega primero y funda. Antes que los tristes rezagados que instituyen la Academia Argentina de Letras, según declara, desafiante, en su discurso de incorporación a la misma, ella ya había fundado *Sur*, una institución más influyente en la cultura argentina que cualquier academia. El mérito de esa empresa nunca será tan reconocido como lo fue por ella misma, parece decir, y gran parte de ese mérito radica en su carácter inaugural y extraordinariamente temprano: “Cuarenta y seis años es mucho para una revista y poco para una academia” (“Mujeres” 214)<sup>4</sup>. Se puede leer la obra en el conjunto de sus seis tomos a partir de la premisa que instala desde el primero, esto es, que un hombre es hijo de su empresa:

Desde luego, siempre he pensado que, prescindiendo del medio y de la herencia, factores en que no interviene nuestra voluntad o nuestra elección (me refiero a caracteres físicos, aunque los medios económicos pesan en las posibilidades de desarrollo, de educación, a la vez favorable y desfavorablemente, de manera imprevisible), *los hombres y las mujeres son exclusivamente hijos de sus obras y por ellas valen y se condenan* (*Archipiélago* 48, subrayado mío).

---

3 Incluso en los retratos que pueblan Villa Ocampo, aún en los más raros, como los de Man Ray, Victoria aparece como una mujer moderna, fuerte, adelantada a su época, pero siempre desde los modos clásicos del busto, el retrato o la imagen de cuerpo entero, atravesados por un tono en cierto modo épico.

4 Asimismo, al inaugurarse la Feria del Libro de Buenos Aires, Victoria atiende el stand de *Sur*, una editorial que ya tiene para entonces veinte años de antigüedad.

Se tiene, así, que el personaje que construye su autobiografía no tiene genealogía más adecuada que la de su propia empresa: Victoria Ocampo es hija de *Sur*. Ésta podría ser la tesis que sustenta el relato. En este sentido, Podlubne afirma que su voluntad autobiográfica está animada por la pregunta sobre cómo llegó a fundar *Sur*. El relato de la fundadora de *Sur* tiene entonces el propósito de revelar, a contraluz, una figura de genealogía inversa: el nombre Victoria Ocampo nace de la empresa *Sur*, como de las entrañas de un ser mitológico. Su autobiografía emprende una fundación mitológica del nombre propio.

La referencia que hace Victoria Ocampo a la importancia relativa de los medios económicos para una iniciativa cultural, la coloca de nuevo en el centro del asunto y le confiere el rol, que nunca perdió, de pleno sujeto creador de su obra. Si bien los medios que le permitieron llevar adelante el proyecto son producto de una contingencia en la que no intervino su voluntad, la decisión de ponerlos en función de la empresa cultural, incluso a riesgo de expoliar esa fortuna, le infunde un protagonismo absoluto, cuando no ciertas ínfulas de “mártir cultural” (la que da todo por la cultura, sin reparar en gastos)<sup>5</sup>.

Mientras Victoria cimenta su genealogía en su obra personal, Silvina se construye como huérfana por elección, como los niños de muchos de sus cuentos. Una imagen configurada a partir de la elipsis de los padres —o de su desfiguración atroz, como la madre de la nena de “Viaje olvidado” (1937)—, sumada a la huida del lugar que le era asignado por su cuna. Una nena con máscara de huérfana, huye y se esconde en las dependencias de la servidumbre.

## Narradora sonámbula, narradora lúcida

Cuando Victoria Ocampo anuncia el propósito de su autobiografía —para ello dedica una sección especial, la tercera— declara:

Lo que intento escribir se parece a la confesión, porque pretende ser verídico y porque proclama una fe, al margen de la fe que me enseñaban cuando, arrodillada en el reclinatorio de las Catalinas, pedía al cielo, con fervor, un destino muy distinto del que escondía el enrejado de madera mirado con curiosidad y aprensión por mis ojos tan nuevos. [...] Estas páginas se parecen a la confesión en tanto que intentan explorar, descifrar el misterioso dibujo que traza una vida con la precisión de un electrocardiograma (*Archipiélago* 59).

Con esta profesión de fe, Victoria manifiesta su confianza absoluta en la posibilidad de narrar con fidelidad el tiempo de la memoria. El declarado propósito de proclamar esta creencia le confiere a su autobiografía una prerrogativa dogmática; del mismo modo en que ella confía en la memoria, en lo fidedigno de las imágenes de la memoria, el lector debe abrazar esa fe.

---

5 A supuestas y polémicas deudas con la cultura hace referencia la entrevista que Tomás Eloy Martínez le realiza en 1966 para *Primera Plana*, titulada “Victoria Ocampo: ¿Cuánto le debe la cultura argentina?”.

Al diccionario positivista con el que presenta sus memorias para referirse a la precisión y al diagnóstico como instrumentos para “descifrar” el misterio de una vida, le suma un ingrediente con el que pretende reinscribir su proyecto en el campo del arte: el talento, que viene de la mano de la sinceridad. Es evidente la preocupación de Victoria por el oficio de escribir o, para decirlo como ella lo dice, por el arte de la escritura (“para que la cosa escrita cobre vida ha de ser arte o será nonata” (*Archipiélago* 59)). Se reiteran en el texto los momentos de autorreflexión sobre la escritura y sobre los problemas de la verosimilitud y la veracidad en el arte. Un escritor debe ser sincero, y para llegar a serlo necesita talento: si logra conjugar estas dos virtudes, parece decir Victoria, entonces es un artista.

Si la precisión, la fidelidad y la claridad son para la hermana mayor los valores de su escritura del yo, para Silvina resulta más propicio el atributo de la opacidad. Victoria entiende la escritura de una autobiografía como el proceso mediante el cual se hace posible echar luz sobre una vida, volver su historia clara y evidente. El texto es, según su declaración de principios, el instrumento para ilustrar y descifrar la propia vida. En Silvina Ocampo prevalece, al contrario, la intención de opacar, o más bien, de poner de manifiesto la esencial opacidad del recuerdo, la imposibilidad de su esclarecimiento. Éste permanece como cifra, en tanto que no hay verdad oculta que dilucidar allí. Vaga y confundida, la voz que habla en la autobiografía de Silvina se deja atravesar por la conmoción que perturba los recuerdos. En las antípodas, el personaje que construye Victoria para narrar sus memorias se ubica a sí mismo en el extremo de la lucidez, muy consciente en todo momento de la actividad que está llevando a cabo. Tiene fe en su memoria y en su conciencia. Percatada, advertida, enterada, la que habla en la autobiografía de la hermana mayor es –dice ser– una narradora lúcida.

La narradora sonámbula, aquella que con balbuceos de imágenes abstrusas merodea, perdida, el tiempo del recuerdo caracteriza bien a la voz que habla en *Inventiones*. Confunde los pronombres para develar que no hay sujeto en el recuerdo, como no lo hay en el sueño. La sonámbula, una imagen recurrente y obsesiva en los relatos de Silvina Ocampo, transita entre el sueño y la vigilia para contar unos recuerdos que no son propiamente del “yo” ni del “ella”: indefiniblemente para siempre ajenos y para siempre suyos. Ese hiato constitutivo se vuelve procedimiento en la escritura del yo que emprende Silvina.

Ahora siento que no me pertenece –afirma la autora sobre su texto autobiográfico–, que casi no lo puedo tocar, que casi no lo puedo corregir. Es como un experimento. Yo he dibujado con los ojos cerrados. Bueno, con *Inventiones del recuerdo* siento algo parecido. Como ocurre con los sueños, que perdés detalles, que son muy intensos, y que suelen no tener explicación (Pichon Rivière 37).

Aunque decidida a tomar firmes las riendas del relato de su vida, sin hacer demasiadas concesiones a las grietas y fisuras del yo que parecen fascinar a la

hermana menor, Victoria advierte la imposibilidad de aprehender el propio sí mismo. Podría decirse que, como la conoce bien, escribe para conjurar esa certeza y erige su texto sobre el deseo de olvidarla.

También a mí me hubiera aliviado –confiesa– hablar en tercera persona de mí misma [...] porque 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 vuela al aire hecha polvo. Yo no soy ‘aquello’, lo perecedero que formó parte de mí y ya nada tiene que ver conmigo. Soy lo otro. Pero ¿qué? (*Archipiélago* 61, subrayado en el original).

Hasta aquí, sorprende la actualidad de las ideas de Victoria acerca de lo que, al menos en este párrafo, parece remitir a una noción contemporánea de la infancia. Incluso en cierto uso de las analogías sobre el pelo cortado y la uña limada recuerda el modo en que Giorgio Agamben (1978) explica el carácter negativo e inapropiable de la experiencia. A partir de los relatos de Montaigne y Rousseau –que, según entiende, anuncian el surgimiento y difusión del concepto de inconsciente en el siglo XIX–, Agamben se refiere a aquellas experiencias que no le pertenecen al sujeto, del mismo modo que “los dolores que los pies y las manos sienten mientras dormimos no nos pertenecen” (Montaigne, citado en Agamben 39).

El acierto del pronombre neutro para denominar lo otro de sí misma, indefinible –muy cerca del “Ello” del psicoanálisis–, pronto queda sepultado bajo el poderoso voluntarismo de un “yo” que se autoproclama fiscal, intérprete y garante de una pretendida verdad sobre la infancia. La modernidad de Victoria encuentra su límite en cuanto asegura, en relación con sus recuerdos de infancia, estar “en condiciones de controlar con algún rigor su autenticidad” (*Archipiélago* 66).

La primera persona, como una prosopopeya del nombre propio, tiene, para el dogma autobiográfico que profesa en sus “Propósitos”, la facultad de garantizar o dar fe de un yo unívoco que confiesa su –única– verdad. Victoria expresa una voluntad de reconstruir aquella verdad de la memoria a la que cree posible acceder por un esfuerzo de la conciencia:

Como esos sueños que no conseguimos reconstruir, al despertar, sino por fragmentos, y de los que conservamos, por lo contrario, la atmósfera de angustia o de felicidad, mis primeros recuerdos emergen en mi memoria consciente como un Archipiélago caprichoso en un océano de olvido (65).

Su propósito, bien lo expresa, es dirigir las palabras hacia el relato iluminador y sincero de una vida que, confía, es posible descifrar. Victoria liga esa posibilidad a un concepto de inconsciente que desarrolla con un entusiasmo algo neófito:

¿Por qué tal recuerdo y no otro? Este es el gran enigma que no ha sido resuelto. Esa elección que se produce, involuntaria como el parpadear cuando se nos entra una nada de polvo en el ojo, ha de estar ligada a la marea baja o alta del inconsciente (¿o subconsciente?), a sus flujos y reflujos. Ha de significar, ha de traducir una naturaleza, una *intolerancia* para determinadas temperaturas

o incitaciones exteriores. Ha de dibujar el carácter de un ser, pues evidentemente recordamos siempre lo que nos ha causado mayor impacto o lo que queda asociado a una circunstancia que lleva una máscara (*Archipiélago* 65, subrayado en el original).

Por un lado, la confianza en la posibilidad de “traducir” los recuerdos le confiere a su metodología el carácter de una transposición ciertamente simplista, aunque conveniente a sus propósitos. Por otro, la analogía entre recuerdo y sueño a través del carácter fragmentario e inconsciente de ambos se acerca a la que hace Silvina cuando afirma que los recuerdos son como los sueños. Pero los presupuestos sobre los que se erige la escritura de cada una trazan puntos de partida bien diferentes. La voluntad que expresa Victoria en su autobiografía de re-construir unos recuerdos en un orden cronológico y con un valor de verdad que el propio “yo” les atribuye contrasta con la definición de “historia prenatal” que le otorga Silvina a la suya. La primera narra desde la “memoria consciente” y la voluntad de reconstrucción; la segunda, desde el recuerdo “prenatal” –pre subjetivo– y la invención.

Con la forma de un diálogo obturado entre personajes extraños a sí mismos, Silvina Ocampo escribe su autobiografía en la lengua de la invención narrativa. El procedimiento de la huida pronominal señala la idea de que el sujeto del recuerdo no es contemporáneo al yo. Esta premisa narrativa reaparece en otros relatos de la autora, especialmente en aquellos en los que se reeditan episodios y personajes de su autobiografía. Es el caso de “El pecado mortal”, de *Las invitadas* (1961), en el que una voz que le habla a un “tú” impreciso cuenta los juegos perversos entre el sirviente “Chango” y la nena, en vísperas de su primera comunión. Se trata de una escena que retorna en *Inventiones del recuerdo*, con una frase repetida: “Muñeca, tenés que mirar por la cerradura de la puerta./ Te voy a mostrar algo muy bonito” (*Inventiones* 121)<sup>6</sup>. Un anacronismo deliberado posibilita que la voz que narra le diga a esa nena: “Aquel día la cara de Chango estaba más borrosa que de costumbre: en la calle no lo hubiéramos conocido ni tú ni yo, aunque tantas veces me lo describiste” (“El pecado mortal” 446). Con una estrategia de desdoblamiento que la coloca fuera de la escena del “crimen”, la narradora acusa a su interlocutora/ *alter ego*:

Como dos criminales paralelos, tú y Chango estaban unidos por objetos distintos, pero solicitados para idénticos fines. Durante noches de insomnio compusiste mentirosos informes, que servirían para confesar tu culpa. Tu primera comunión llegó. No hallaste fórmula pudorosa ni clara ni concisa de confesarte (447).

La confesión aparece, a destiempo, transformada en autobiografía. Pero no una “pudorosa”, “clara” y “concisa” como la que se adjudica la hermana mayor,

---

6 De manera análoga, en el cuento aparece, en boca del sirviente Chango: “Mirarás por la cerradura, cuando yo esté en el cuartito de al lado. Voy a mostrarte algo muy lindo” (S. Ocampo “El pecado mortal” 446).

sino que, siéndole a ella negados dichos atributos, ensaya una confesión en la que se conjuga el goce con la penitencia. La “confesión” que Victoria Ocampo pretende que se lea en su autobiografía tiene el tenor de una redención envuelta en el acto de escribir, otorgada a quien escribe por quien escribe.

La narradora de “El pecado mortal” concluye su relato con una sentencia que pone magistralmente de manifiesto el carácter asignado al desdoblamiento de los personajes en el texto: “Te buscaría por el mundo entero a pie como los misioneros para salvarte si tuvieras la suerte, que no tienes, de ser mi contemporánea” (448). En más de una ocasión en los relatos de Silvina Ocampo, el recuerdo se narra como un diálogo entre dos personajes no contemporáneos. En la ficción de una conversación imposible, la infancia reaparece “como si esa chica que yo recuerdo que era, me hubiera educado, me estuviera educando” (Ulla “Silvina Ocampo” 100). En la entrevista con Luis Mazas, Ocampo insiste sobre esta idea:

Siempre recuerdo aquel verso que dice: *¡Oh, infancia! ¡Oh, mi amiga!* Y lo que importa en él es lo que no se dice. Nuestra infancia es ciertamente nuestra amiga, pero nosotros no fuimos amigos de nuestra infancia porque entonces no existíamos como somos ahora. Aquel ser desvalido que fuimos a veces nos conmueve porque nadie pudo comprenderlo del todo, salvo nosotros... que todavía no estábamos a su lado (Citado en Montequin 181, subrayado y puntos suspensivos en el original).

El verso que Ocampo recuerda y cuyo autor no menciona probablemente provenga de la autobiografía de William Wordsworth, que Ernesto Montequin, en la nota preliminar a *Inventiones del recuerdo*, señala como una de sus posibles influencias, junto con otras autobiografías en verso de la literatura inglesa, de la que Ocampo fue lectora y traductora. Tal vez las palabras que cita Ocampo, borronadas en el recuerdo, sean las del comienzo del poema de Wordsworth:

OH, there is blessing in this gentle breeze,/ That blows from the green fields  
and from the clouds/ And from the sky; it beats against my cheek,/ And seems  
half conscious of the joy it gives./ *O welcome messenger! O welcome friend!*  
[...] Thus far, O friend, did I, not used to make/ A present joy the matter of  
my song,/ Pour out that day my soul in measured strains (Wordsworth 1-2.  
Subrayado mío).

El verso libre, la escritura fragmentaria y diferida de la obra, la cualidad narrativa del extenso poema, el relato centrado en los años de infancia y su publicación póstuma son los más significativos rasgos que *The Prelude*, el poema autobiográfico de Wordsworth, e *Inventiones del recuerdo* tienen en común. Un dato más: en ambos, los episodios se narran sin atender al orden cronológico. La negación de la contemporaneidad y la continuidad definen, en la narrativa ocampiana, el tiempo del recuerdo: “Lo que falta en los recuerdos de infancia es la continuidad:/ son como tarjetas postales,/ sin fecha/ que cambiamos caprichosamente de lugar./ Algo se interrumpe y se corta para siempre” (*Inventiones* 111).

La idea de que el recuerdo corresponde a un tiempo anterior, en lugar de a uno menos reconocible definido por su no contemporaneidad con el yo, organiza, desde otra retórica de la enunciación, la autobiografía de Victoria Ocampo. A pesar de que Victoria también aluda a lo caprichoso de su “archipiélago” de memorias, la diferencia esencial radica en su fe manifiesta en la posibilidad de recomodar, ordenar y explicar esa materia que pertenece a su pasado. Si la autobiografía de Victoria es fiel al tiempo de la memoria, al relato retrospectivo, la de Silvina compromete el tiempo del recuerdo, signado por la inestabilidad de lo que aparece siempre a destiempo.

## Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. *Infancia e historia*. 1978. Trad. Silvio Mattoni. Madrid: Editora Nacional, 2002.
- Lejeune, Philippe. “El pacto autobiográfico”. *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona: Antrhops, 1991. 47-112.
- Molloy, Sylvia. “Sola, en la casa de la memoria”. *La Nación*, Suplemento Cultura (30/06/2006). En línea. Consultado el 12/02/2012.
- Montequin, Ernesto. “Nota preliminar” y “Nota al texto”. *Inventiones del recuerdo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006. 7-10; 181-183.
- Ocampo, Silvina. “El pecado mortal”. *Cuentos completos I*. 3era. ed. Buenos Aires: Emecé, 2010. 444-448.
- \_\_\_\_\_. *Inventiones del recuerdo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006.
- Ocampo, Victoria. *Autobiografía I. El Archipiélago*. 2da. ed. Buenos Aires: Sur, 1980.
- \_\_\_\_\_. “Mujeres en la Academia”. *Testimonios. Series sexta a décima*. Eduardo Paz Leston, ed.. Buenos Aires: Sudamericana, 2000. 213-222.
- Pichon Rivière, Marcelo. “Quién se acuerda de Silvina Ocampo”. *Revista Con-firmado* (10/12/1975): 36-37.
- Podlubne, Judith. “Victoria Ocampo: La autobiografía como aventura espiritual”. *Retratos latinoamericanos*. Jorge Myers y Sergio Miceli (eds.). Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2012. En prensa.
- Ulla, Noemí. *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Leviatán, 1982.
- \_\_\_\_\_. “Silvina Ocampo: escribir toda la vida”. *Vigencia* 49 (Junio de 1981): 98- 101.
- Wordsworth, William. *The Prelude of 1805, in Thirteen Books*. 1805. Oxford: DjVu Editions, Global Language Resources, 2001.

---

Fecha de recepción: 28/06/2013 / Fecha de aceptación: 09/02/2014