

DE ENTRE CASA: GÈNERO, ESPACIO Y AFECTOS EN LAS OBRAS DE SILVINA Y DE VICTORIA OCAMPO

JULIA KRATJE

LAURA A. ARNÉS

Universidad de Buenos Aires; CONICET

A partir del cruce entre archivo, ficción y espacio doméstico, indagamos algunas aristas de la relación entre Victoria Ocampo y Silvina Ocampo, su obra y su entorno cotidiano. Desde perspectivas feministas, las casas y las relaciones familiares, con los lazos de obediencia, amor y conflicto que conllevan, brindan un campo privilegiado para explorar la construcción del sistema de identidades individuales, sexuales y generacionales que dejarían rastro en la escritura de las Ocampo y en sus modos de intervenir en la cultura, interrumpiendo y desviando costumbres y cánones, tradiciones, voces y escrituras.

PALABRAS CLAVE: estudios literarios feministas, Victoria Ocampo y Silvina Ocampo, espacio doméstico, literatura argentina del siglo XX.

“De entrecasa”: gènere, espai i afectes a les obres de Silvina i Victoria Ocampo

A partir de l'encreuament entre arxiu, ficció i espai domèstic, indaguem algunes arestes de la relació entre Victoria Ocampo i Silvina Ocampo, la seva obra, i el seu entorn quotidià. Des de perspectives feministes, les cases i les relacions familiars, amb els vincles d'obediència, amor i conflicte que comporten, ofereixen un camp privilegiat per explorar la construcció del sistema d'identitats individuals, sexuals i generacionals que deixarien la seva empremta a l'escriptura de les Ocampo i a les seves formes d'intervenir a la cultura, interrompent i desviant costums i cànons, tradicions, veus i escriptures.

PARAULES CLAU: estudis literaris feministes, Victoria Ocampo i Silvina Ocampo, espai domèstic, literatura argentina del segle XX mestres, escriptura, gènere, revistes, sociabilitat.

“De entrecasa”: Gender, Space, and Affects in the Works of Silvina and Victoria Ocampo

Through the intersection between archive, fiction, and domestic spaces, this article approaches the relationship between Victoria Ocampo and Silvina Ocampo, their works, and their day-to-day environment. According to feminist theories, houses, and family relationships, together with the forms of obedience, love, and conflict they imply, offer an opportunity to study the construction of a system of individual, sexual, and generational identities that will influence Ocampo's works as well as their ways of intervening in culture, interrupting and deviating traditions and standards, voices, and writings.

KEY WORDS: feminist literary studies, Victoria Ocampo and Silvina Ocampo, domestic space, 20th century Argentinian literature.

Dos casonas destacan entre la arboleda de un barrio tranquilo de Mar del Plata: Villa Silvina y Villa Victoria. En décadas pasadas, el mar, seguramente, se vería a lo lejos. En la primera, que hoy es una escuela, veraneaba la menor de las Ocampo; en la segunda, devenida centro cultural, la mayor. Situadas en diagonal la una de la otra, cercanas pero enfrentadas, estas dos edificaciones ponen en escena —incluso en su uso actual— algunas coordenadas que grafican abismos y cercanías en el ánimo y en el legado de las hermanas.

El espacio de la casa —del hogar, de la morada, de la familia— es una entrada fructífera para problematizar la relación entre las personas, su obra y su entorno, y los sentidos que surgen de esa conexión. Si los espacios públicos no urbanos, como el campo y la frontera, fueron centrales para la construcción de una idea de nación y para configurar una tradición literaria argentina,¹ nuestra perspectiva feminista vuelve sobre el espacio de lo privado para confirmar que nunca estuvo cerrado, que siempre fue político y que hay que revisitarlo para entender los desvíos y las proyecciones sobre la vida en común o sobre la comunidad, sobre la cultura, en general, y sobre la literatura, en particular, que allí se cocinaron. En esta línea, consideramos que en el cruce entre archivo, ficción y espacio doméstico se vuelven legibles prácticas culturales y literarias que despliegan cartografías afectivas: exploran dimensiones de la intimidad y la afectividad con relación al mundo histórico y a la vida concreta de quienes habitaron esos espacios domésticos, al tiempo que cifran un modo de vincularse con la literatura. Reflexionar en torno a estas cuestiones también abre resignificaciones de la relación entre casa e *intemperie* (Arnés, De Leone y Punte, 2020), y sobre cómo lo más propio —la autobiografía o la morada, por dar dos ejemplos— se convierte en zonas textuales donde los cuerpos femeninos hacen de su vulnerabilidad y/o de su *diferencia* “una máquina deseante de recuperación de la vida” (Quintana, 2020: 141), a través de procedimientos que los vuelven visibles. Conscientes de la vastedad del objeto que nos proponemos indagar, este artículo se presenta como una revisión —ya sea recuperando textualidades transitadas, ya sea incorporando aspectos menos estudiados— de las series culturales pautadas por el canon crítico, con vistas a volver legibles y a politizar algunas ficciones, mitos culturales, formas literarias, relaciones intelectuales y redes afectivas.²

¹ La crítica feminista latinoamericana (por ejemplo Masiello, 1997; Sommer, 2004; Szurmuk, 2007) ya ha demostrado que las marcas de género son fundacionales también de los imaginarios en torno a la geografía y a la nación.

² Nos adherimos, así, a la línea teórica que propone Halberstam (2005), quien retoma la idea de “archivo de sentimientos” (Cvetkovich, 2003) para pensar la conformación de un archivo en tanto construcción metodológica capaz de hacer surgir sentidos no considerados previamente en las diferentes narrativas y experiencias de las comunidades.

Victoria Ocampo, feminista, escritora y traductora, escribió diez volúmenes de *Testimonios* (1935-1977). Después de su muerte, fueron publicados los seis tomos de su *Autobiografía*. Entre 1924 y 1969 publicó unos quince libros de ensayos, crónicas y críticas. Es muy conocida como fundadora y directora de la revista *Sur* (desde su fundación en 1931 hasta su fallecimiento en 1979) y de la editorial con el mismo nombre, dos proyectos de alto impacto en América Latina que funcionaron como enlace entre la intelectualidad argentina, americana y europea. Entre sus hazañas se cuenta haber sido la *única* mujer civil sudamericana en asistir a los juicios de Núremberg, haberle dado asilo a intelectuales y artistas que huían del nazismo y del franquismo o, en una nota quizá más banal, se puede mencionar que, gracias a su insistencia, (su amiga) Gisèle Freund consiguió sacarle a Virginia Woolf una de sus fotos más distintivas. También fue la primera mujer miembro de la Academia Argentina de Letras. Ese año, en 1977, la Federación Argentina de Mujeres Universitarias le escribía al presidente de la Academia: “Lo auspicioso de la decisión no está en haber elegido a una mujer para ocupar un asiento en esa honorable corporación; está sí en haber elegido a una señora escritora de largo y merecido prestigio, que ha dado claro y valiente testimonio de su amor por la libertad, de apasionado ejercicio de una vocación y de ininterrumpida dedicación al estímulo y a la difusión del pensamiento”.³

Silvina Ocampo, la menor de seis hermanas, comenzó pintando y escribiendo poesía, y con el tiempo se fue consolidando como una de las cuentistas más importantes de la literatura argentina, aunque recién sobre los ochenta la crítica empezó a reconocerla: Sylvia Molloy, Alejandra Pizarnik, Enrique Pezzoni, Noemí Ulla, y un poco más tarde, Edgardo Cozarinsky, Nora Domínguez, Adriana Mancini y Judith Podlubne. En 1934, cuando todavía no era conocida como escritora, fundó en colaboración con su prima Julia Bullrich de Saint y el pintor Horacio Butler la compañía de títeres La Sirena, anticipando la ligazón con la infancia que siempre estaría presente en sus escritos. En 1986 vio la luz —en España— la única novela que publicaría en vida y que no se distribuyó en Argentina hasta su reedición en 2007: *La torre sin fin*, un relato que imagina las peripecias de un niño encerrado en una torre sin ventanas, quien sistemáticamente intenta pintar sin éxito a su madre.

Cuando eran niñas, cada verano, la familia entera se trasladaba a Villa Ocampo, la residencia familiar en las afueras de la ciudad de Buenos Aires. Estrenada en 1891, y de cara al Río de la Plata, sería también el hogar que recibiría a invitados de todo el mundo: Albert Camus, Victoria Kent, Igor Stravinski, José Ortega y Gasset, André Malraux, Federico García Lorca, Indira Gandhi, entre muchos otros; porque Victoria residió, hasta sus últimos días, en esa casa que

³ Fragmento de una carta custodiada en el centro de documentación de Villa Ocampo-UNESCO.

también reaparecerá en los textos de otros escritores de la literatura argentina. Pero mientras ella se codeaba con la intelectualidad cosmopolita, Silvina prefería las reuniones más privadas, los encuentros diarios con Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges —con quienes editó dos antologías—,⁴ algunas cenas con Manuel Puig, un viaje con Rodolfo Wilcock —con quien escribió la obra de teatro *Los traidores* (1956)— y, quizás, algunos abrazos con Alejandra Pizarnik, de los que solo restan cartas escritas por la joven poeta.

Victoria, como sostuvo innumerables veces, había querido ser actriz:

lo que me pareció ser mi verdadera vocación se presentó a mí bajo las especies de Marguerite Moreno: el teatro. En cuanto la oí recitar, en cuanto la vi representar ya no pensé en otra cosa [...]. Después de una larga lucha consintieron en dejarme tomar lecciones de dicción con Moreno; aprendizaje que fue para mí una felicidad y una tortura. Yo sabría que nunca tendría el valor de ir hasta y de subir a escena contrariando la voluntad de mis padres. A veces ciertos prejuicios que no respetamos se hacen carne en los que respetamos o amamos, y por eso resulta tan duro pasar por encima de ellos. (1957a: 22)

Victoria no compartía muchas de las creencias de sus progenitores (1979: 13). Sin embargo, su cuerpo y sus acciones se extendían hasta el límite impuesto por ellos; habitaba (aunque siempre un poco fuera de lugar) la forma del mundo que se le imponía desde el espacio privado. Pero si se presta atención al archivo se percibe que sus deseos trazaron líneas de desvío que reorientaron los recorridos previsibles, y dejaron rastro en la revista *Sur* y en la editorial. Así, notamos, por ejemplo, que Victoria mantuvo a lo largo de su vida una relación de amistad y confianza con Marguerite Moreno, quien habría sido pareja de Colette. En esta relación afectiva parecería inscribirse la publicación de *Gigi* —la adaptación para teatro de la obra de Colette que hace Anita Loos— por parte de la editorial *Sur* (1955).

Silvina había querido dedicarse a las artes plásticas, pero su clase (o su casa) tampoco se lo permitió más que como pasatiempo: sirva de ejemplo su rechazo a la propuesta de Emilio Pettoruti de realizar una muestra con sus dibujos de desnudos en París, porque Ramona Aguirre, su madre, se opuso terminantemente (Domínguez y Mancini, 2009: 17). Podría decirse, entonces, que ambas se dedicaron a la literatura casi por un condicionamiento social y que también las dos, de modo diferente, se enfrentaron a lo largo de sus carreras a todo tipo de prejuicios no meramente literarios. En este sentido, es posible afirmar que

⁴ *Antología de la literatura fantástica* (1940) y *Antología poética argentina* (1941).

interrumpieron y desviaron costumbres y cánones, tradiciones, voces y escrituras: “Escribo para poder quedar en el lugar donde viven mis personajes (no hay que ponerse un antifaz ni disfrazarse). Escribo para ser libre”, dijo alguna vez Silvina (en Domínguez y Mancini, 2009: 13). Y en otra ocasión: “Escribo [...] para dejar un testimonio más de la vida o para luchar contra ese exceso de materia que acostumbra a rodearnos” (en Moreno, 2005: 71).

Esta presentación, aunque breve, importa porque, justamente, en el corazón de la escritura de las hermanas persiste un ímpetu vital asociado a los espacios por los que circularon y a las personas que los habitaron. Las pasiones y los deseos de las Ocampo revolotean en las páginas mecanografiadas; los secretos que guardan sus casas, las aperturas y los encierros que supusieron, las jerarquías y los niveles que marcaron o los paisajes que las encuadraron, también. Y es que las casas y las relaciones familiares y amistosas, con los lazos de obediencia, amor y conflicto que instalan, ofrecen un campo privilegiado para la construcción del sistema de identidades individuales, sexuales y generacionales que dejaron rastro en la escritura de las Ocampo y en sus modos de intervenir en la cultura. En efecto, las huellas de sus afinidades y de sus antipatías pueden desandarse tomando como epicentro los vínculos que atan y desatan a Silvina y a Victoria al espacio doméstico, que fue, en ambos casos, a la vez espacio de trabajo y de sociabilidad. Entonces, con este mapeo a mano alzada que proponemos, desde un recorte de escenas heterogéneas, buscamos analizar, en palabras de Sara Ahmed (2018: 7), cómo estas hermanas “encontraron su camino” y dónde llegaron a “sentirse en casa”.

La casa autobiográfica

Ante el paso del tiempo, Victoria y Silvina intentan escapar del objetivo de la cámara: “¿No será de familia?”, le dice la amiga y fotógrafa lesbiana Sara Facio a Victoria, “porque Silvina se tapa la cara, se me escondía detrás de los caballetes de pintura, hasta se metió debajo de una mesa y se ocultó con el mantel huyendo de mi Leica” (2006: 82). Frente a esta pregunta que convierte un hábito en producto del *habitus* familiar, Victoria asegura que no, que Silvina no solo era aficionada a sacar fotos, sino que de chica posaba como su modelo predilecta. Lo cierto es que las dos hermanas, ya mayores, tal vez por motivos diferentes, eluden la tiranía de la imagen. Prefieren, en cambio, las capturas del pasado en el presente del trazo. Y es que, si la fotografía queda anclada en el referente, la escritura se afirma en la certeza de que la forma de los cuerpos está dada por las historias que se cuentan (que se aprenden, que se repiten). Así, en sus proyecciones imaginarias, la escritura proporciona la posibilidad de desplegar los cuerpos en el tiempo, introducirlos en distintos espacios, materializar gestualidades o linajes, volviendo extraño incluso lo familiar.

La infancia y la memoria, en ambas escritoras, se anclan en el entorno de la casa: ese territorio marcado por los lugares y órdenes que la familia y lo familiar implican. Una vez allí, los tránsitos por el dominio de lo privado (prohibidos o habilitados), las relaciones que se dan puertas adentro (clandestinas, rebeldes u obedientes) orientan a los cuerpos, espacializan los deseos y disponen, además, posibilidades para la mirada. Es en esta línea que Adriana Astutti (2000) afirma, leyendo “Cielo de claraboyas” (1937): “Es esa mirada la que impregna el estilo de Silvina Ocampo: desde abajo y a través de un vidrio” porque, según ella, lo que Silvina entiende es que la infancia, sobre todo, es una cuestión de estatura. Tal vez a consecuencia de su diferencia etaria (cuando la mayor se casa a los veintidós años —escapando de, y al mismo tiempo aceptando, los mandatos familiares—, la menor era todavía una niña), las hermanas se reapropian de la topografía doméstica de maneras muy diferentes. Mientras para Silvina “[l]o que falta en los recuerdos de infancia es la continuidad: / son como tarjetas postales, / sin fecha, / que cambiamos caprichosamente de lugar” (2006: 111), las figuras del *archipiélago* y del *imperio insular* que Victoria elabora en los primeros tomos de la *Autobiografía* muestran otro modo de recortar los episodios significativos o revelables: en prosa, siguiendo el encadenamiento cronológico, guiada por el afán de conservar la memoria familiar, histórica y privada. Pero no importa la intención de Victoria: no hay forma de volver al hogar familiar sin algún efecto de desorientación o extravío, porque el retorno a la infancia solo puede darse a través de *líneas de deseo*: esos caminos que se desvían de los recorridos señalados, esos placeres desobedientes que son adaptación propia respecto del espacio existente. En el primer tomo de su *Autobiografía*, Victoria Ocampo relata:

En una casa rodeada de jardín [...] vivían dos parientas nuestras [...]. Yo prefería a Lita y hubiese pasado horas enteras contemplándola [...]. Su olor era delicioso [...]. Yo hubiese querido decirle: “No sabés lo linda que sos. Sos lo más lindo que he visto en el mundo”. Pero ni que pensarlo [...]. No me sentía con derecho a mirarla como tenía ganas [...]. Al pasar junto a un rosal, quiso cortar una rosa para mí. Veo su gesto, su cabeza inclinada y su pollera que se enganchó en unas espinas [...]. Con reverencia hubiese tocado el ruedo de esa pollera beige y me hubiese pinchado los dedos desenganchándola. Hubiese querido detener el sol [...], inmovilizar el tiempo y que Lita se quedara siglos cortando una rosa, y yo siglos mirándola cortarla [...]. Puse mi rosa en el libro de misa. Estas cosas no eran terrenales. (1979: 132-134)

A partir del relato de una escena familiar, se filtra la aparición de afectividades diferenciales entre mujeres. La mirada de Ocampo-niña sustrae a quien desea y admira de lo familiar, y Victoria queda anclada en su propio anhelo entre tocar y

no tocar, entre lo vedado y lo permitido. Sucede que es en ese espacio intermedio, en ese movimiento suspendido, en ese exceso sin palabras, en esa intemperie donde se encuentra la posibilidad de ver —es decir, la reubicación de Victoria como sujeto portador de mirada— y de contar otra historia. En ese haber mirado lo prohibido, en la aparición de ese deseo al que no se tiene derecho, el relato de Victoria confronta a su propio tiempo: lo reconoce en su moral, en sus lógicas de género y en sus expectativas, y lo desafía (Arnés, 2022). Pero, además, las últimas oraciones recuerdan el cuento “El pecado mortal” —“Los símbolos de la pureza y el misticismo son a veces más afrodisíacos que las fotografías o que los cuentos pornográficos [...]. Con una flor roja llamada plumerito [...], con el libro de misa de tapas blancas, conociste en aquel tiempo el placer —diré del amor [...]” (Silvina Ocampo, 2007a: 444)—, y en ese contacto textual se renuevan los sentido lúbricos y afectivos.

Una de las obsesiones que comparten las hermanas tiene que ver con el erotismo prohibido en la casa de la infancia. En el relato que hace Victoria sobre su primera menstruación (tema tabú para la literatura argentina del momento) —que se le revela, al abrocharse el calzón en el baño, como una desconcertante mancha roja— se pone al descubierto una sexualidad destinada a caer en terreno de lo silenciado: “¿Qué es esto?”, se pregunta, mientras su madre le resta importancia, aunque le informa que requiere de ciertos cuidados (el uso de agua templada) y de ciertos silencios (estaba vedado hablar “de eso” con varones y con sus hermanas menores): “Todo aquello me pareció insólito, desagradable en grado extremo, y por añadidura, humillante. ¿Por qué había que callar eso? ¿Era acaso una vergüenza? [...] ¿Para quién?” (1979: 147).

Mientras que en la escritura de Victoria el sexo en la infancia se instala en el campo de lo secreto o de lo innombrable, sus claros oscuros suelen adquirir, en la obra de la menor, dimensiones ligadas a la violencia. Considerando el paradigma de lectura que sostiene una violación masculina como metáfora de la emergencia de la literatura argentina (Viñas, 1971) (gesto que implicó una lectura diferencial de la historia argentina y sus conflictos socio-políticos así como también una ruptura con la tradición idealista de la historia literaria),⁵ la perspectiva de género

⁵ Probablemente, una de las hipótesis y una de las metáforas más fascinantes para la crítica literaria argentina haya sido la expuesta por David Viñas (1964): la literatura argentina habría nacido de una violación, en “El matadero” (Esteban Echeverría, 1838). A partir de la lectura del cuerpo de un joven unitario vejado por los mazorqueros, la violación (sobre todo de varones) se convierte en matriz del aparato interpretativo de Viñas. Pero esta escena de violencia que se convertiría en motor de nuestra literatura puede encontrarse con variaciones a lo largo del siglo XIX y XX. Tal como señala Alejandra Laera (2010: 163), se trata siempre de la *representación* de la violación en tanto es lo que habilita un doble juego crítico: la representación de la violación devuelve, como reflejo invertido de la literatura, la mirada y la violencia que una clase (la élite, la

exige revisar —y carga de sentidos éticos, afectivos y políticos— las representaciones de violencias que sufren los cuerpos femeninos, ya no en el espacio público sino también en el de lo privado. La violación o el abuso sexual, dos tópicos que se reiteran en la escritura de Silvina, fueron transitados por la crítica, especialmente en relación con “El pecado mortal” (1961), texto que relata el despertar sexual de una niña y en el que un sirviente la obliga a mirarlo mientras se masturba. Este hecho, varias veces aludido por la autora como autobiográfico, es reescrito en *Invencciones del recuerdo*: “Sola, en aquel cuarto, / tuvo que mirar. / La cerradura obra como un vidrio de aumento / [...] / No vio nada al principio, / luego vio algo que desearía no haber visto” (2006: 134). Pero es “La calle Sarandí” (1937) el cuento que presenta el escenario más perturbador:

En la mitad del trayecto, de la casa donde vivíamos al almacén, un hombre se asomaba [...] y decía palabras pegajosas, persiguiendo mis piernas desnudas con una ramita de sauce [...]. Ese hombre formaba parte de las casas, estaba siempre allí como un escalón o como una reja [...]. Una tarde [...], el hombre ya no estaba en el camino. De una de las ventanas surgió una voz enmascarada por la distancia, persiguiéndome, no me di vuelta pero sentí que alguien me corría y que me agarraban del cuello dirigiendo mis pasos inmóviles adentro de una casa envuelta en humo y en telarañas grises [...]. El hombre estaba detrás de mí, la sombra que proyectaba se agrandaba sobre el piso, subía hasta el techo [...]. No quise ver más nada y me encerré en el cuartito oscuro de mis dos manos [...]. (2007b: 55-56)

La lectura que proponemos insiste en la percepción parcial de la niña: la *pegajosidad* de las palabras es el primer indicio de que el cuerpo se estaría viendo afectado en sus límites. El espacio, en la escritura de las hermanas, no contiene al cuerpo; en cambio, los cuerpos lo configuran a través de la afectividad que despliegan. Así, son las emociones y sus recuerdos los que determinan la cercanía o la lejanía de los objetos que orbitan en torno a la niñez.

Ante la publicación, por la editorial Sur, de *Viaje olvidado* (1937), antología en la que se encuentra aquel cuento, Victoria reseña en su revista:

Hace años había yo empezado a escribir unos recuerdos de infancia [...]. Se me ocurrió preguntarle a Silvina si le gustaría ilustrarlos. Contestó que

oligarquía) ejerce sobre otra (el pueblo, las clases populares); o, dicho de otro modo, en el revés de la trama de la representación literaria se revelaría la verdad de las relaciones entre clases sociales. En definitiva, la escena de la violación, su representación literaria y su detección crítica, viene a facilitar, mejor que otro motivo, matriz o metáfora, el pasaje entre la literatura (argentina) y la realidad (política).

sí; pero todo quedó en proyecto. 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 [...]. Estos recuerdos, relatados bajo forma de cuentos y mezclados de abundantes invenciones, habían podido ser los míos; pero eran distintos [...]. Desde el fondo de un pasado común, vivido en la misma casa, inclinado sobre el mismo catecismo, abrigado por los mismos árboles y las mismas miradas, estos recuerdos me lanzaban señales en el lenguaje cifrado de la infancia. (1984: 63-54)

En Victoria asoma cierta extrañeza, quizá también un poco de irritación por la aparición distorsionada del pasado compartido, e incluso la alarma ante la posibilidad, como sostiene Podlubne (2006), de que la infancia de la que hablaban esos relatos estuviese tan lejos de la suya como de la de su hermana. Si bien es de suponer que Victoria había leído y aprobado la publicación del libro, su mirada implacable de hermana mayor señala, a lo largo del texto, aciertos y desaciertos, incluyendo una suerte de moraleja sobre la importancia de hacer a un lado la pereza para doblegar los defectos. Pero puesto que las cualidades de los cuentos resultan notables, alienta a la menor a que continúe por esa vía en un segundo libro: reclama una apuesta superadora, asumiendo una figura de autoridad que se hace eco de la severidad de esa antigua institutriz rememorada en “Malandanzas de una autodidacta” (1957a), que espeluzna y reaparece también en los cuentos de Silvina. Aunque aborrece la disciplina, Victoria insiste en que, sin dedicación, sin perseverancia, es imposible gozar de lo que arrebatara con verdadera pasión, sea el arte, el amor o una escritura por derecho propio. De hecho, cuando recibió el Premio Alberdi-Sarmiento, expresa que fue de la mano de la vigilancia sostenida de su tía abuela Vitola que, en sus primeros años de vida, aprendió francés e inglés: “Ella tenía ambiciones para su sobrina nieta. Le parecía necesario que estudiara” (1967: 247).

Como resultado de estas enseñanzas, para las dos hermanas, desde el principio, aparece un desafío: cómo escribir en una lengua materna que aprendieron a considerar inadecuada y encuentran incómoda y poco familiar para expresarse con naturalidad. Sin embargo, las “desatenciones” de Silvina no son necesariamente consecuencia de esto. Son, probablemente, parte de la búsqueda por romper con las imágenes y formas tradicionalmente provistas por la literatura y el lenguaje (de fisurar éticas afectivas instaladas y jerarquías esperables) y de violentar incluso las relaciones sintácticas y las temporalidades narrativas que son también siempre políticas y afectivas. Así, la importancia de la reseña citada se renueva si se considera que Victoria es capaz de ver las razones por las que décadas más tarde Silvina será aclamada por la crítica: “Y todo eso está escrito en un lenguaje hablado, lleno de hallazgos que encantan y de desaciertos que molestan,

lleno de imágenes felices —que parecen entonces naturales— y lleno de imágenes no logradas —que parecen atacadas de tortícolis” (1984: 65-66). El lenguaje coloquial de Silvina, sus imágenes desarticuladas y sorprendentes, el predominio de lo visual, las voces ambiguas y los finales vacilantes consolidan la construcción de un habla menor —en sentido deleuziano— y desenvuelven una reflexión original sobre la niñez y sobre la adultez; una vuelta sobre el mundo de la infancia que parecería continuarse en la actitud juguetona de la adulta que se esconde abajo de la mesa para no ser fotografiada.

La casa y sus dependencias

Reflexionando en torno a los estatutos de la ficción, Victoria escribe: “También a mí me hubiera aliviado hablar en tercera persona de mí misma, no solo por las ventajas que ofrece (especialmente si uno habla de sí mismo en esa *tercera-primer-persona* que son tan a menudo las novelas y cuentos), sino porque me siento, por momentos, tan lejos de *mí misma* como lo puedo estar del pelo que me han cortado y barren en la peluquería” (1979: 61). Como ya notó Sylvia Molloy (2001), en Victoria *lo leído y lo vivido* son categorías complementarias y a menudo intercambiables, y su escritura parece siempre perseguir el pedido que le habría hecho Woolf en 1934: “Hasta ahora, muy pocas mujeres han escrito autobiografías veraces [...]. Espero que escriba un libro entero de crítica” (2020: 47-48). En definitiva: escribe su propia vida como un documento cuya meta es comunicar, arriesgando, a su vez, una radiografía de la vida cultural durante casi un siglo. Al registrar circunstancias domésticas y no domésticas del archivo prolífico que provee la vida cotidiana, Victoria traza derivas que permiten reconocer períodos, lugares y personas. Porque por más que todo ejercicio de autobiografía conlleve un desdoblamiento de sí, su primera persona conserva una coherencia narrativa con relación a quien firma. Así, al exteriorizar predilecciones, se expone al combate de ideas y, al mismo tiempo, voluntaria o involuntariamente, se construye a sí misma como personaje. La pluma de Silvina, en cambio, recrea el espacio a través de poesías y relatos ficcionales que multiplican los puntos de vista: “Como su amigo Manuel Puig [...] Silvina descrea de la necesidad de señalar con claridad los límites de la palabra propia, descrea incluso de la propia voz y la literatura es una forma de renovarla” (Speranza, 2002: 289).

La rutina de Victoria, narrada con precisión de relojero en una de las cartas que le envía a la poeta Gabriela Mistral en 1954, deja entrever su dedicación al trabajo, su desvelo por seguir el propio ritmo y por abrirse paso en un campo cercado por varones. En cambio, las semblanzas de Silvina (y no solo aquellas

escritas por terceros),⁶ resaltan rasgos más bien enigmáticos y elusivos, como si habitara su tiempo “con el sigilo y la astucia de quienes confían en la trascendencia de su obra” (Domínguez y Mancini, 2009: 9). Última de seis hijas, ella misma se consideraba “el etcétera de la familia”. Esta fórmula que sobreentiende una prolongación, un desplazamiento abierto, también implica su preferencia por las zonas periféricas de la vida recoleta y su fascinación por las niñeras, las costureras, las planchadoras y las cocineras que vivían en el último piso de la casa, donde tempranamente encuentra abrigo. En efecto, la inclinación de la autora por el mundo invisibilizado del trabajo doméstico es un tópico sobre el que Lucrecia Martel, en su película *Las dependencias* (1999), insiste en llevar la atención.⁷

El entramado de conexiones afectivas, relaciones de poder y situaciones de subordinación que la cineasta documenta adquiere volumen en las entrevistas con Jovita Iglesias (ama de llaves de la casa del matrimonio Ocampo-Bioy), con Elena Ivulich (secretaria de Silvina), con Adolfo Bioy Casares y con los amigos Ernesto Schoo y Juan José Hernández, quienes mencionan diferentes facetas de la vida de la escritora: la relación amorosa con Bioy Casares (“Se pasaba la vida esperándolo ahí [en un diván al lado de la puerta principal]”); la relación con su hermana (“Silvina rehuía, Victoria perseguía”); la devoción por las magnolias o sus complejos —esa voz golpeada que, como Sylvia Molloy (2003) relata varias veces, podía confundirse con un timbre masculino. En los pliegues del espacio íntimo, las entrevistas se intercalan con grabaciones, fotos, videos, recortes de diarios, cartas, dibujos y vistazos del jardín, de las bibliotecas, de los salones de la casa, en la búsqueda por acercarse a una figura que aparece con la claridad de una luciérnaga cuando deslumbra la sombra. Pero también, como una luciérnaga, se disipa. La grabación de los versos de “La casa natal” (1962), cuyo título original era “La casa autobiográfica”, bifurca la voz de Silvina, la despega del cuerpo y le da un estatuto opaco: “Yo huía de la sala, de la gran escalera, / del comedor severo con oro en la dulcera [...] / porque a mí me gustaban solo las dependencias / que estaban destinadas a la servidumbre”. Algunos críticos (Enríquez, 2014; Matamoro, 1975) han comentado, en diferentes contextos, que las simpatías o las curiosidades por “lo otro” conformaban caprichos de clase y que por eso nunca llegarían a ser en Silvina conciencia política o acción social concreta; como si su literatura no tuviese una potencia transformadora; como si no hubiese desafiado convenciones literarias y creencias propias de su época y de su entorno; como si no hubiese presentado una poética que es también una ética afectiva, política y literaria.

⁶ Ver, por ejemplo, la entrevista realizada por María Moreno para *El cronista Cultural* en 1975 (2005).

⁷ Sobre el filme de Lucrecia Martel, ver Kratje (2020).

Mientras en Silvina el personal doméstico, a la vez que adquiere un carácter ficcional y colectivo, presenta un lenguaje y una subjetividad diferencial probablemente inaugural en la literatura argentina, en Victoria el nombre propio y la sensibilidad histórica, nuevamente, anteceden. Es curioso, como nota Julio Schwartzman, que en ese primer testimonio que Victoria le dedica a la empleada doméstica que la acompañó toda su vida, calle el apellido de la evocada y, “puesta en la encrucijada de definir, opta por los descartes, las intensificaciones, los títulos simbólicos: ‘Más que mucama, más que ama de llaves, se convirtió en la eminencia gris de la casa’” (1996: 96). Con una cita indirecta a Aldous Huxley y en un señalamiento indirecto hacia la propia Ocampo, Fani es convertida en “consejera de soberanos” y presentada, también, aunque Schwartzman no lo dice, como figura de apego central: “¿Quién podía entender que volver a casa, para mí, era volver a Fani? ¿Y que sin Fani no habría casa adonde volver?” (1957b: 117). En esta metonimia afectuosa y desolada, que no deja de estar, inevitablemente, atravesada por jerarquías de clase y género, se rearticulan los vínculos familiares y las dependencias (en el doble sentido de la palabra). Años más tarde, en la introducción al *Índice Sur* Victoria vuelve a hablar de Fani: porque Fani era su casa y su casa era *Sur*. Queda así en evidencia cómo trabajo y morada, público y privado se superponen, y cómo el hogar se encuentra siempre allí donde la pasión de la autora habita:

Sur empezó su vida en un modestísimo cuartito de mi casa que servía de Redacción y Administración [...]. Era un *Sur* hogareño. Cuando me mudé por un año a la Avda. Quintana, *Sur* me siguió allí. Un día se me ocurrió pedirle a mi madre que me dejara ocupar un local que servía de depósito [...]. Ese fue el tercer domicilio de *Sur*, no muy brillante. El cuarto domicilio, más ambicioso, fue el primer piso de la esquina Viamonte y San Martín [...]. Allí vivieron [...], en distintas épocas, Roger Callois, Martínez Estrada, Baeza, William Walton [...]. Allí velamos a Fani [...], *Estefanía Álvarez*, una criada asturiana que pasó cincuenta años con nosotros y que queríamos como a un miembro de la familia. (1966: 8)

La casa de las mariposas

Hay casas (como la de la propia Victoria, en la que se hospedaron figuras como Victoria Kent, Gabriela Mistral, Grete Stern o Gisèle Freund) que, marcadas por el afecto feminista (por la alegría, la lucha y también el dolor), reaparecerán en la escritura de Victoria. Para estas mujeres que se visitan, que se ayudan, que se escriben y se publican (y que conocen los secretos rebeldes de sus vidas erótico-afectivas), la política y la literatura nunca se separan de los afectos, de los cuidados y de los tiempos compartidos. Así, por ejemplo, en la elegía que Ocampo escribe a la muerte de Gabriela Mistral, las diversas moradas donde

se encontraron —enumeradas metonímicamente como ciudades— y los sentimientos que en ellas se cobijaron adquieren un lugar central:

En Madrid (cuando me la presentaron). / En Mar del Plata (donde vivió feliz). / En Buenos Aires (con sus amigos, en mi casa). / En Niza (con su sobrino). / En Roma (con su angustia). / En Washington (aquella noche, [...] después de recibir el Premio Nobel, cuando me contó el suicidio del sobrino) [...]. / En Rosslyn (entre los árboles sin hojas de la casa de Doris Dana). / En el sanatorio anónimo de Hempstead (viéndola pasar por el momento ya previsto y descrito por ella): [...] (“Tómale la mano”, me dijo Doris. La débil mano quedó inerte entre las mías). (1957c: 75)

Pero hay una casa, o una habitación, que cobró especial importancia en la imaginación de Victoria: “Tavistock Square [...]. Una puerta pequeña, en verde oscuro, muy inglesa, con su número bien plantado en el centro. Afuera, toda la niebla de Londres. Dentro, allá arriba, en la luz y la tibieza de un *living-room*, de paneles pintados por una mujer, otras dos mujeres hablan de las mujeres. Se examinan, se interrogan. Curiosa, la una; la otra, encantada” (1981: 7). El comienzo de la “Carta a Virginia Woolf” (1934) abre la primera serie de *Testimonios* y, mientras detalla una forma de percibir el espacio y los vínculos, anuncia una forma de escritura. Dos mujeres, cercanas y a la vez distantes, anglosajona una, la otra de América Latina, se encuentran. Una calle, una ciudad, una casa definen un punto de vista situado en los umbrales de lo público y lo privado donde se trazan las coordenadas de un modo de pensar la literatura: enlazada a otras artes, habitada por experiencias que se imprimen sobre el cuerpo, permeable a lo conocido y a lo extranjero, como una atmósfera, incluso. En ese relato es perceptible la postura que luego se imprimiría en la escritura de Ocampo: el clima, el entorno cotidiano y el humor afectan la disposición subjetiva y son fundamentales para repensar las formas de expresión y la posibilidad de escribir “como una mujer” (1981: 9).

Sylvia Beach, la famosa librera de la *Rive gauche* —ese territorio feminista y lesbiano en el que también Silvina tuvo su estudio de pintura— con quien Victoria mantendría una amistad a lo largo de los años, la introdujo en las lecturas de la inglesa: “Desde nuestro primer encuentro [Sylvia] me habló de Virginia Woolf y me recomendó *Un cuarto propio*, publicado hacía poco [...]. Además, me aconsejó que fuera a visitar a la señora Woolf si iba a Londres. El libro me gustó tanto que lo elegí como uno de los primeros que publicaría *Sur*” (1971: 7). El contacto con Woolf afecta sensiblemente la escritura y el pensamiento de Ocampo. En efecto, las sensibilidades ligadas a las disidencias sexo-genéricas y al feminismo, aunque no se supo ver, reverberaron en las decisiones editoriales de la revista y de la editorial provocando grietas o ambivalencias en ese cosmopolitismo

(eurocéntrico, masculino, heterosexista y liberal) a través del cual la crítica (Gramuglio, 2010; Piglia, 1986) ha tendido a pensar el grupo Sur.⁸

Si en *La promesa* (2011), la novela póstuma de Silvina en la que la protagonista promete “dar su intimidad a cualquiera”, puede rastrearse cierta influencia de la escritora inglesa, la mayor de las Ocampo, a lo largo de todos sus años de escritura, irá y volverá sobre sus encuentros,

La vi. Y más de una vez, para mayor felicidad mía. A menudo, después del frío brumoso de la calle, entré yo en el “confort” de ese cuarto y sobre todo de esa presencia. Pues en cuanto Virginia estaba allí, lo demás desaparecía [...]. Con esto les estoy confesando que yo no podía, sin esfuerzo, irme de su lado [...]. En esta casa todo se me aparecía a la vez como irreal y como lleno de la más sustancial realidad. (1937: 63-64)

De ese modo Victoria relata en “Virginia Woolf, Orlando y Cía.” su encantamiento. Deslumbrada, le envía el regalo más “fantásticamente inadecuado” (Woolf, 2020: 56) que se instalará para siempre en el hogar de los Woolf: una caja repleta de mariposas⁹ que Virginia cuelga sobre la escalera de Tavistock Square, sobre sus ancestros puritanos. El exceso sudamericano que llega de manos de una mujer se instala en aquella pared dedicada a la herencia y la familia, interrumpiendo con su diferencia el orden legado, abriéndolo a otras genealogías e historias y habilitando la aparición de nuevas imaginaciones: “Cada vez que salgo [...] me hago una imagen diferente de Sudamérica, y sin duda se sorprendería si pudiera verse a sí misma en su casa como yo me la imagino” (57), le escribe Woolf.

Con el envío de la Unión Argentina de Mujeres, que funda en 1936 junto a Ana Rosa Schlieper de Martínez Guerrero, Perla Berg, María Rosa Oliver y Susana Larguía, Victoria escribe dos textos que la sitúan de lleno en el debate feminista: “La mujer, sus derechos y responsabilidades” (1936), que sería primero repartido como volante en la calle (y por el que habría incluso mujeres detenidas), y “La mujer y su expresión” (1936), tal vez el primer ensayo bien instalado en lo que hoy llamamos crítica literaria feminista argentina. El arco que abren estos ensayos culmina con la publicación en 1971 del número bianual de la revista *Sur* titulado *La mujer*, en el que muchas de sus amigas y conocidas feministas participarían (Mildred Adams, María Rosa Oliver, Indira Gandhi), y en el que, con un tono tal vez menos encantado, Ocampo revisita una cena con Woolf —y la anécdota de las mariposas. Este número ambicioso, que pretende analizar un siglo de la relación

⁸ Sobre las disidencias sexoafectivas en el interior del “grupo Sur”, ver Arnés (2017).

⁹ Esta anécdota ha sido analizada numerosas veces. Entre ellas, en Chikier Bauer (2021) y Vázquez (2019).

de las mujeres con el espacio público y privado, abre con dos imágenes y dos dedicatorias: a Virginia Woolf, por supuesto. Pero también a su antepasada Águeda. Justo después del recuerdo del encuentro con la inglesa aparece la genealogía familiar, femenina y guaraní de Ocampo. Hecha una breve reseña de su árbol familiar, Victoria afirma que es descendiente de una criada: “[...] el asunto tiene que ver con el status de la mujer india en la época de la conquista. Y ante todo importa porque quiero poner otro nombre, insignificante en sí, junto al brillante nombre de mi amiga [Virginia]. Con cierto orgullo lo saco del anonimato, llevando a cabo un acto de justicia retrospectiva” (1971: 8). Lo que se hereda es lo que se sitúa como punto de llegada al orden familiar y social: no tiene que ver con una elección. Al poner estos dos nombres uno al lado del otro, Victoria se reapropia de sus orígenes y no solo enmarca su espacio privado, sino que inaugura una serie que revisita el dominio del hogar y de la tradición, y despliega un archivo diferencial marcado por el género y la raza. Águeda hace su entrada como algo negado o desconocido que solo resulta accesible a través de la mediación de una mujer. Y, además, en un gesto que rompe con el orden falocéntrico y blanco, Victoria reafirma unos párrafos más adelante: “En lo que a mí toca me siento solidaria de la criada [Águeda] y no del patrón” (1971: 9). En este linaje que arma familia no solo con una mujer sino con una indígena que habitaba las dependencias, Victoria se separa de esas familias históricas y literarias construidas por figuras como Borges y visibiliza otras herencias —otras *casas*— para las intelectuales latinoamericanas. Así, funda un relato que absorbe del feminismo europeo lo necesario para legitimar la existencia de saberes minoritarios.

Como producto de esta publicación, en una conferencia titulada “Un tema de nuestro tiempo” (1975a), Victoria arremete contra quienes “se asustan” al oír la palabra “feminismo”:

Lo curioso es que uno de ellos es mujer: Silvina Ocampo [...] declara que para ella hablar de feminismo es como hablar de un viaje en globo. Supongo que esto significa cosa ya pasada [...]. Es una grave equivocación. (169)

Y en una nota al pie completa la idea (recordemos que el primer libro de Silvina lo publica la editorial Sur, por no decir Victoria):

Cuando yo publiqué mi primer artículo en *La Nación* se miraba todavía (en nuestro medio social) con cierto recelo a las mujeres que escribían [...]. Silvina Ocampo, cuando publicó por primera vez, no se encontró con obstáculos. Entró en el mundo de las letras cuando el camino estaba despejado, SUR existía y le tendió la mano. Esa mano era la de otra mujer. (169-170)

No obstante, y como una intervención feminista que nos permitimos realizar en retrospectiva, se podría afirmar que los cuentos de Silvina actúan como caja de resonancia de las heridas causadas, históricamente, por el sexismo omnipresente no solo en la vida pública sino también en el espacio doméstico. Abortos, femicidios, asesinatos, abusos, maternidades no deseadas, infancias tristes: sus ficciones desentrañan los conflictos, las inclusiones y las brutales exclusiones que se producen en la topografía de lo familiar y de lo social; pero, además, Silvina es pionera en darle lugar a otras sexualidades que se escapan de los imaginarios heterosexuales para filtrarse hacia otras formas del afecto, que llegan a poner en crisis lo humano, sus valores y temporalidades, y que desbordan, incluso, hacia relaciones con otras especies.

La casa propia

La primera casa que Victoria tuvo en Mar del Plata no fue la que mencionamos al comienzo del ensayo. Hubo otra que, repudiada por los vecinos, fue tal vez la primera casa moderna de Argentina: ejecutada en 1927 por un constructor de galpones y diseñada por ella misma, una casa austera, cercana a la costa y alejada de la villa familiar, inspirada en la obra de Gropius y Le Corbusier, desafiaba el consenso en torno al buen gusto. Pero también, modelada por la misma Victoria, ponía en crisis la tradición y la autoridad masculina de la arquitectura hecha por “maestros europeos”. En este sentido, Beatriz Sarlo comenta: “No es una casa refinada ni se origina en la intervención estética de un arquitecto, sino el *gesto taquigráfico* de la casa moderna realizado por una aficionada” (1998: 136). Después de pasar un verano allí con su amante, Victoria la vende para redoblar la apuesta en Buenos Aires y realizar lo que podríamos pensar como una versión acabada de ese “gesto taquigráfico” inaugural. Alejandro Bustillo, quien ni siquiera se atrevió a firmar la obra, edificó, en uno de los enclaves más aristocráticos de la ciudad de Buenos Aires, una casa cubista (que hoy pertenece al Fondo Nacional de las Artes) basada en planos de Le Corbusier pero ideada y modificada, nuevamente, por Victoria.¹⁰

Mientras Silvina, después de su regreso de París, crece y envejece en el mismo departamento en el que su madre también vivió y murió, rodeándose poco a poco de objetos familiares y viendo las paredes descascararse, Victoria nunca perdió ese ímpetu que ya sentía a principios del siglo XX. Tenía hambre de paredes blancas y vacías, explicaba (1975b), en una reformulación del famoso borrón y cuenta nueva y reforzando lo que tiempo antes había afirmado: “me gustan las casas vacías de muebles e inundadas de luz. Me gustan las casas de paredes lacónicas que se abren,

¹⁰ Sobre esta casa, remitimos al documental *Victoria Ocampo. Historia de una casa* (Ignacio Masllorens, 2019). Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=ikrGVAm8UFE>>.

amplias, dejando hablar al cielo y a los árboles” (1931: 171). Renegando de los ornamentos pretenciosos y de los retratos y cuadros que pesaban en genealogía y herencia, Victoria elige expresiones que alientan nuevas maneras de vivir; que se abren a la naturaleza y la incorporan, que cuestionan los cánones de belleza tradicionales, las costumbres en la organización doméstica y, también, los valores culturales que se asocian a los modos en que la arquitectura funciona no solo como tecnología productora de subjetividad —y de hábitos de los cuerpos— sino como pieza fundamental en la creación pública de lo privado. Así, esta primera casa fue, sin lugar a duda, una declaración de principios: “un ensayo de emancipación en todos los sentidos” (Sarlo, 1998: 137). Tal vez inspirada en esta casa, Silvina escribe “La casa de azúcar” (1959). Allí leemos: “Por fin encontré una casita [...], que parecía de azúcar. / Su blancura brillaba con extraordinaria luminosidad [...]. / Cuando Cristina la vio, exclamó: ¡Qué diferente de los departamentos que hemos vivido! / Aquí se respira olor a limpio. Nadie podrá influir en nuestras vidas / y ensuciarlas con sus pensamientos que envían el aire” (2007c: 193). Esta cita resulta ejemplificadora del modo en que, para las Ocampo, casi anterior a la relación con los seres amados, los vínculos con el espacio resultan “fundantes” de la forma de percibir y de vivir. Siguiendo a Anne Dufourmantelle (2021: 168), podríamos decir que cada espacio, para ellas, tiene una capacidad de resonancia que, al antojo de las impresiones afectivas, traza en el espacio urbano la cartografía íntima de sus lazos.

Con este recorrido por algunas de las casas reales y literarias de Victoria y de Silvina, que retoma experiencias, ficciones y reflexiones en torno a las maneras de habitar, de recordar y de escribir, proponemos una lectura que aleja y acerca la vida y la obra de las hermanas. Así como Woolf veía en el merodeo callejero una oportunidad para salir al mundo después de abandonar la soledad de la habitación, volver sobre los lugares propios de las hermanas Ocampo, es decir, volver sobre sus escritos y sus *ficciones*, implica entrar a sus mundos, tanto íntimos como públicos: espacios textuales donde se sintieron como en casa, donde las derivas y los desvíos del deseo desacomodaron normas familiares, donde se sostuvieron afinidades electivas, donde la intemperie viró en potencia creativa, donde pudieron habitar y reinventar esa cartografía interiorizada de espacios y recuerdos hojaldrados desde la infancia, y donde pudieron, también, vivir y escribir el presente y proyectar, además, su futuro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ahmed, Sara (2018), *Vivir una vida feminista*, Barcelona, Ediciones Bellaterra.
- Arnés, Laura A. (2017), “Afectos y disidencia sexual en Sur: Victoria Ocampo, Gabriela Mistral y cia.”, *Badebec*, 6 (12): 154-167.
- (2022), “Escenas lesbianas. Miradas disidentes y comunidades afectivas en torno a Victoria Ocampo”, *Interdisciplina*. En prensa.
- Arnés, Laura A., Lucía De Leone y María José Punte (coords.) (2020), *En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta, Historia feminista de la literatura argentina*, tomo V, Villa María, Eduvim.
- Astutti, Adriana (2000), “Escribir como (cómo) una mujer: Victoria y Silvina Ocampo”, *Revista Mora*, 6: 69-88.
- Cvetkovich, Ann (2003), *An Archive of Feelings. Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Durham, Duke University Press.
- Domínguez, Nora y Adriana Mancini (2009), “Cronología”, *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Editorial de la FFyL de la UBA: 9-34.
- Dufourmantelle, Anne (2021), *En caso de amor. Psicopatología de la vida amorosa*, Buenos Aires, Nocturna editora.
- Facio, Sara (2006), *Victoria Ocampo en fotografías*, Buenos Aires, La Azotea.
- Gramuglio, María Teresa (2010), “Sur, una minoría cosmopolita en la periferia occidental”, *Historia de los intelectuales en América Latina*, Carlos Altamirano (ed.), Buenos Aires, Katz: 192-209.
- Kratje, Julia (2020), “Contagiosas, sinuosas, insinuantes: La naturaleza de las voces insumisas en *Las dependencias* de Lucrecia Martel”, *Revista Digital DocuDAC*. <<http://revistadocudac.com.ar/es/dossier-la-naturaleza>>
- Laera, Alejandra (2010). “Para una historia de la literatura argentina: orígenes, repeticiones, revanchas”, *Prismas*, 14: 163-167.
- Molloy, Sylvia (2001), *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (2003), *Varia imaginación*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Moreno, María (2005), “Silvina Ocampo. Ella escuchó a un mono cantar (1975)”, *Vida de vivos*, Buenos Aires, Sudamericana: 69-78.
- Ocampo, Silvina (2007a), “El pecado mortal”, *Cuentos Completos I*, Buenos Aires, Emecé: 444-448.
- (2007b), “La calle sarandí”, *Cuentos Completos I*, Buenos Aires, Emecé: 55-57.
- (2007c), “La casa de azúcar”, *Cuentos Completos I*, Buenos Aires, Emecé: 192-198.

- (2006), *Invencciones del recuerdo*, Buenos Aires, Sudamericana.
- (2011), *La promesa*, Buenos Aires, Lumen.
- Ocampo, Victoria (1931-1966), *Índice Sur*, Buenos Aires, Sur.
- (1931), “La aventura del mueble”, *Sur*, 1: 166-174.
- (1937), “Virginia Woolf, Orlando y Cía.”, Buenos Aires, Sur: 10-67.
- (1957a), “Malandanzas de una autodidacta”, *Testimonios, quinta serie, 1950-1957*, Buenos Aires, Sur: 15-22.
- (1957b), “Fani”, *Testimonios, quinta serie, 1950-1957*, Buenos Aires, Sur: 108-118.
- (1957c), “Y Lucila, que habla a río”, *Sur*, 245: 75.
- (1967), “Aries y Capricornio”, *Testimonios, séptima serie, 1962-1967*, Buenos Aires, Sur: 240-250.
- (1971), “La trastienda de la historia”, *Sur: La mujer*, Buenos Aires, Sur: 5-21.
- (1975a), “Un tema de nuestro tiempo”, *Testimonios, novena serie, 1971-1974*, Buenos Aires, Sur: 169-183.
- (1975b), “A propósito de la Bauhaus”, *Testimonios, novena serie*, Buenos Aires, Sur: 67-72.
- (1979), *Autobiografía i. El archipiélago*, Buenos Aires, Sur.
- (1981), “Carta a Virginia Woolf”, *Testimonios, primera serie, 1920-1934*, Buenos Aires, Sur: 7-14.
- (1984), “Viaje Olvidado”, *Testimonios, segunda serie, 1937-1940*, Buenos Aires, Sur: 63-66.
- Piglia, Ricardo (1986), “Sobre Sur”, *Crítica y ficción*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral: 47-50.
- Podlubne, Judith (2006), “Infancia, sueño y relato (algo más sobre la reseña de Victoria Ocampo a *Viaje olvidado*)”, *ReOrbis tertius*, 12: 1-10.
- Quintana, Isabel (2020), “Lo residual como gesto crítico: un porvenir de los restos”, *En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta, Historia feminista de la literatura argentina*, Laura A. Arnés, Nora Domínguez y María José Punte (dirs.), tomo V, Villa María, Eduvim: 137-150.
- Masiello, Francine (1997), *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Sarlo, Beatriz (1998), *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires, Ariel.
- Schwartzman, Julio (1996), “Victoria Ocampo: una ínsula para Fani”, *Revista Mora*, 2: 95-101.

Sommer, Doris (2004), *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica.

Speranza, Graciela (2002), “La voz del otro: Bioy Casares y Silvina Ocampo”, *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra*, Alfonso de Toro y Susanna Regazzoni (eds.), Madrid & Frankfurt, Iberoamericana Vervuert: 285-292.

Szurmuk, Mónica (2007), *Miradas cruzadas: narrativas de viaje de mujeres en Argentina, 1850-1930*, México, Instituto Mora.

Woolf, Virginia y Victoria Ocampo (2020), *Correspondencia*, Buenos Aires, Rara Avis & Fundación Sur.

