

VICTORIA OCAMPO: UNA DAMA DEL MAR *SULLE SPONDE ITALIANE***Claudia Teresa Pelossi***

Resumen: Conocemos la profunda fascinación que la escritora argentina Victoria Ocampo experimentó a lo largo de toda su vida por la cultura y la lengua francesas. No obstante, muy honda fue también la impronta que la cultura y la lengua italianas grabaron en su espíritu. La escritora viajó a Italia en numerosas oportunidades y encontró allí una tierra fértil en intelectuales, con muchos de los cuales entabló amistades duraderas. Su revista *Sur* constituyó también un importante agente difusor de la literatura italiana contemporánea en Argentina. Pero fue su gran pasión por Dante y su *Divina Comedia* el lazo más firme que la ligó a la península itálica.

En este artículo presentaremos, en el primer apartado, un breve panorama de las relaciones de la escritora argentina con la cultura italiana y, en el segundo, como eco de su amor por el florentino y su obra capital, ahondaremos en los recursos diegéticos utilizados para construir en su *Autobiografía III* —donde relata sus amores con Julián Martínez— una imagen de sí misma, en consonancia con las grandes heroínas de la literatura universal que transgredieron las leyes del matrimonio, entre las que descuella la figura de Francesca da Rimini, protagonista del «Canto v» del *Infierno* dantesco.

Palabras Clave: Victoria Ocampo, *Autobiografía*, *Sur*, Dante, Pasión Prohibida.

Abstract: *We know the deep fascination the Argentine writer Victoria Ocampo experienced throughout his life by French culture and language. However, the imprint that Italian culture and language engraved in his spirit was also very deep. The writer traveled to Italy several times and found a fertile soil in intellectuals, many of whom engaged in friendships there. Its Sur magazine also constituted a major agent of diffuser of contemporary Italian*

*Magíster en Literaturas Comparadas por la Universidad Nacional de la Plata, licenciada en Letras por la Universidad del Salvador, correctora de textos por LITTERAE, y profesora de Castellano, Literatura y Latín por la ENS N.º 1. En la USAL se desempeña como docente de Literatura Francesa y Literatura Italiana (Centro y Pilar) y como directora e investigadora de la Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Correo electrónico: claudia.pelossi@usal.edu.ar.

Fecha de recepción: 02-03-2016. Fecha de aceptación: 24-03-2016.

Gramma, XXVII, 56 (2016), pp. 77-95.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

literature in Argentina. But his passion for Dante and his Divine Comedy was the stronger bond that linked it to the Italian peninsula.

In this article we will present, in the first paragraph, a brief overview of the relations of the Argentinean writer with Italian culture and, in the second, as echo of his love for the Florentine and his capital work, we delve into the diegetic resources used to build in his Autobiografía III — where she recounts his affair with Julián Martínez— an image of herself, in line with the great literary heroines that transgressed universal marriage laws, among which excels the figure of Francesca da Rimini, protagonist of «Canto V» of Dante's Inferno.

Keywords: *Victoria Ocampo, Autobiography, Sur, Dante. Forbidden Passion.*

BREVE PANORAMA ACERCA DE LOS VÍNCULOS DE VICTORIA OCAMPO CON LA CULTURA ITALIANA

Conocemos la profunda fascinación que la escritora argentina Victoria Ocampo (1890-1979) experimentó a lo largo de toda su vida por la cultura y la lengua francesas:

Francia nació para mí cuando empecé a ser consciente de mi propia existencia: el alfabeto en que aprendí a leer era francés, igual que la mano que me ayudó a trazar las primeras letras [...] He comprobado una vez más que aquella ciudad (París) me pertenece tanto como a sus hijos legítimos, aunque yo sea su hija natural (Ocampo, 1979, pp. 128-130).

No obstante, muy honda fue también la impronta que la cultura y la lengua italianas grabaron en su espíritu. Victoria viajó a la tierra de Dante en numerosas oportunidades. Llegó por primera vez a los seis años, en 1896, cuando el Reino de Italia había fijado la capital en Roma hacía pocos años. El viaje fue, en realidad, un extenso periplo que duró poco más de un año e incluyó París, Londres, Ginebra y Roma. María Esther Vázquez (2002) rememora acerca de esta travesía:

Hacia el verano europeo y con destino a Cherburgo se embarcaron Manuel, La Morena, sus hijitas Victoria, Angélica y Pancha, una tía abuela (no Vitola), varios sirvientes, dos vacas (las niñas necesitaban leche fresca todos los días), varios cajones de pollo y gallinas vivos y alimentos más que de sobra para una travesía que duraba tres semanas... (p. 31).

Su segundo viaje a Roma lo realizó en 1913, con motivo de su luna de miel, a raíz de su matrimonio con Luis Bernardo de Estrada. En esta ciudad conoció a quien sería el gran amor de su vida: Julián Martínez. Sobre estas relaciones prohibidas versa el tercer tomo de su *Autobiografía*. El encantador ambiente romano la atrajo irresistiblemente hacia sus fiestas y conciertos, cuando ese mundo de la *belle époque* arribaba a su

ocaso. Frecuentó, junto con su esposo, entre otros ámbitos artísticos y aristocráticos, el palacio del conde San Martino de Valperga, de la Academia de Santa Cecilia, un noble amante de la música. Por su belleza, vasta cultura y dotes intelectuales Victoria supo hacerse admirar dentro del círculo más selecto de la alta sociedad romana.

En septiembre de 1934, Victoria Ocampo y Eduardo Mallea fueron invitados por el Instituto Interuniversitario Fascista de Cultura para dar una serie de conferencias en diversas universidades italianas. Si bien la joven expresó que no simpatizaba con el régimen de Mussolini, le aclararon que carecía de importancia. El *Duce*, que se hallaba en el momento más elevado de su popularidad, recibió a Victoria en el Palazzo Venezia. En una charla que duró cerca de una hora, la argentina interrogó a Mussolini sobre la condición de la mujer en el Estado Fascista. La respuesta fue demoledora: el primer deber de la mujer era el de dar hijos al Estado (Vázquez, 2002). Era inevitable que el feminismo y la rebeldía de Victoria chocaran abruptamente con las ideas del *Duce* acerca de la mujer y la familia. En Italia, al igual que hicieron Hitler en Alemania y Franco en España, se promulgaron leyes que regulaban las relaciones entre el hombre y la mujer, y la condición femenina en general. El fascismo esperaba de las italianas que, por un lado, fueran «las señoras de su casa» y, por otro, que participasen en la vida del régimen y le diesen su apoyo. El lema era «una mujer fascista para una Italia fascista». Se pretendía que tuviesen muchos hijos, que estuviesen sanas gracias al deporte y a los cuidados de la asistencia social y, al mismo tiempo, que fueran buenas patriotas. Todo ello redundaría en el crecimiento demográfico y en el mejoramiento de la «raza», así como en producir un caudal de trabajadores y soldados. Mussolini sostenía que el papel femenino por excelencia consistía en «cuidar la casa, tener niños y llevar los cuernos». Si bien la familia era una institución social, también era política, y ejercer la maternidad, en el fondo, era lo único importante que podía hacer una mujer (Montero, 2013, p. 132). Victoria nunca olvidó la lapidaria frase respecto de la mujer, pronunciada por Mussolini en la legendaria entrevista: «Le donne per parire!». Su revista *Sur* tomó partido en favor de Gran Bretaña y Francia, no solo por esto, sino fundamentalmente por sus ideas democráticas: «Permanecer neutrales ante su suerte es permanecer neutrales ante nuestra propia suerte». Finalmente, fundó, junto con Natalio Botana, en 1940 la dinámica Acción Antifascista.

En 1939, invitada por Igor Stravinsky, Ocampo tuvo el honor de participar como recitante en la obra *Perséphone*, en el Mayo musical florentino. Ya lo había efectuado dos veces: en 1936 en el Teatro Colón y en Río de Janeiro. Gracias al gran maestro ruso, la escritora argentina pudo reencontrarse con esa vocación primigenia que la rigidez de su clase no le había permitido ejercer: el teatro.

Entre los vínculos de Victoria con figuras italianas de los tiempos del fascismo, no podemos dejar de mencionar a Margherita Sarfatti, la amante judía de Mussolini. Fue

una mujer hermosa, culta y apasionada, dominaba cuatro idiomas y conoció al *Duce* durante sus juveniles luchas marxistas. Lo siguió en su rápido ascenso al poder, hasta convertirse en una de sus propagandistas más convincentes dentro y fuera de Italia, incluso en los Estados Unidos. Mantuvieron un prolongado romance de veinte años, que concluyó cuando el *Duce* aceptó someterse a las leyes raciales que exigía Hitler. Se la autorizó, entonces, a partir hacia el exilio. Resonante difusora de las ideas cautivantes del fascismo, ahora Margherita devenía su víctima. Había quedado entre dos fuegos: el odio de los antifascistas y el odio de los fascistas, que no le perdonaban su origen judío. Luego de pasar por París y no lograr ingresar en los Estados Unidos, fue a establecerse durante siete años a Uruguay y la Argentina. Margherita publicó varios libros, muchos dedicados al arte. Fue la autora de la primera biografía oficial del *Duce* — *Dux*— que se tradujo a dieciocho idiomas, agotó innumerables ediciones y le dio fama universal. Lo exaltó como el hombre que se hizo a sí mismo y enderezó la historia de Italia. A Margherita la calificaron como «zarina del arte». Ante su presencia se inclinaban, reverentes, funcionarios y diplomáticos. Enterado de su tragedia, el pintor Emilio Pettoruti, quien había sido celebrado en el salón de Margherita en Milán y que en ese momento dirigía el Museo de Bellas Artes de La Plata, la invitó inmediatamente, pero chocó con la intelectualidad antifascista que no olvidaba los servicios que ella había prestado al odiado movimiento. Los judíos italianos la esquivaron. Tampoco pudo conseguir el apoyo del importante periodista Natalio Botana ni de los grandes diarios *La Prensa* y *La Nación*. Pero Victoria Ocampo, fiel a su estilo rebelde, se compadeció de ella (Aguinis, 2008, pp.71-72). Margherita le anunció su llegada a Buenos Aires y es probable que se hubiesen conocido en Europa. Ambas tenían mucho en común. Como la italiana, Victoria había nacido en un hogar rico y refinado, había trascendido largamente el módico espacio que las convenciones sociales les asignaban a las mujeres de la época. Se había relacionado con escritores de todo el mundo y había pretendido erigirse en árbitro cultural de un país. Se trataba de un personaje clave para lo que buscaba Sarfatti, que era contactarse con el ambiente local, venciendo los prejuicios que generaba su persona. El 15 de agosto de 1940, en la postdata de una carta a su amigo, el escritor francés Roger Caillois, Victoria justificaba su cercanía a una mujer como Margherita. Y también mostraba que tenía la misma curiosidad que todo el mundo por el pasado de la visitante italiana:

Recibí carta de M. Sarfatti: vendrá a Buenos Aires. La haremos hablar de Ben Hito.

Ya ves, perdono muchas cosas. Incluso creo en las personas con tal de que existan y de que pueda pensar que no son insustanciales. O para decirlo mejor (¿pues quién soy yo para perdonar lo que fuera?), puedo soportar bien las cosas pero no el género insustancial (Gutman, 2006, p. 106).

Así, en la primera presentación pública de Margherita Sarfatti en Buenos Aires, Victoria se mostró junto a ella, para dar una señal inequívoca de su apoyo. También la presentó el 5 de septiembre, cuando la italiana dio una conferencia en el Club Amigos del Libro Americano, titulada «De la novela histórica a la historia novelada», que dedicó casi en su totalidad a la literatura francesa.

El Diario *La Nación* contó al día siguiente:

Doña Victoria Ocampo evocó la vida de Margherita Sarfatti desde los días en que a los catorce años escribía artículos anónimos en los diarios socialistas; recordó la admiración que inspiraba la escritora; su compañía en pro de las libertades amenazadas en 1914; su discurso sobre Miss Cavell; su primer libro, *La milicia femenina en Francia*; sus conferencias y cursos en italiano, francés, inglés y alemán; su actuación en las universidades de Berlín, de Colonia, de Amsterdam, de Grenoble y de Niza y en L'École du Louvre, de París; su vida en el Uruguay, "lejos de la tierra que fue su razón de ser", y su amor por los valores auténticos del arte italiano (Gutman, 2006, p. 107).

Pero lo más notorio —su papel como árbitro cultural de la Italia fascista y sobre su cercanía con Mussolini— Victoria Ocampo, piadosamente, no dijo una sola palabra (Gutman, 2006, pp. 106-107). No sería exagerado afirmar que, gracias a Victoria, las puertas del ambiente cultural no se le cerraron a Margherita Sarfatti y así empezó a publicar artículos en diarios y revistas junto a las firmas más destacadas del momento, todas ellas antifascistas. Victoria demostró hacia esta mujer, que deslumbraba por sus conocimientos sobre la literatura de diversos países europeos y era experta insuperable en la *Divina Comedia*, no solo una gran generosidad sino también una gran apertura mental que le permitió dejar de lado los aspectos ideológicos —oscura y pesada carga para la italiana— para ponderar una serie de valores humanos y culturales que claramente Margherita poseía; supo separar así «la paja del trigo». Durante el resto de su vida, Margherita Sarfatti prefirió concentrarse en sus caudalosos conocimientos artísticos y marginarse de la política hasta su muerte en Italia, en 1961.

La reconstrucción histórica del circuito de la literatura italiana en Argentina en el siglo XX debe rastrearse —según Alejandro Patat— en tres revistas fundamentales: *Nosotros* (1907-1943), *Martín Fierro* (1924-1927) y *Sur* (1931-1981). Con respecto a la revista dirigida por Victoria Ocampo, *Sur*, la difusión, la traducción y la crítica de la cultura italiana presenta dos grandes períodos. El primero (1931-1945) tuvo como intérprete a Leo Ferrero, amigo personal de Victoria Ocampo e hijo del historiador antifascista Guglielmo Ferrero. Se conocieron en París, donde la familia se había exiliado. Con la publicación en el número 4 de *Sur* de «El malestar de la literatura italiana», manifiesto de la revista italiana *Solaria*, Ferrero difundió las mismas ideas polémicas

que protagonizaron el debate italiano de los años treinta: la necesidad de una élite intelectual contraria al irracionalismo y al experimentalismo de las vanguardias, el europeísmo contra toda forma de nacionalismo, la busca de la desprovincialización de la propia cultura, el rechazo del positivismo. El malestar de los escritores italianos se ajustaba a la visión que un artista argentino podía hacer de su propia realidad. Leo se transformó en uno de los tantos espejos de Victoria, ya que la cultura italiana se volvía por primera vez en *Sur* una cultura con la cual identificarse.

A partir de 1946, tras la condena definitiva del fascismo, *Sur* comenzó a difundir en la Argentina los nuevos nombres de la literatura italiana, con lo cual superaba la fase impuesta por la figura y la obra de Ferrero. Un nuevo colaborador se sumaba a la revista: Attilio Dabini, verdadero artífice de la renovación de las letras italianas en la Argentina. Con su obra de crítica en *La Nación*, de traducción para Losada y de colaboración en *Sur*, Dabini difundió en la Argentina la obra de Pavese, Vittorini, Piovene, Moravia, Silone, Brancati, Alvaro, Pratolini, Flaiano y otros.

El «redescubrimiento» de la literatura italiana tiene una fecha en la Argentina: el mes de diciembre de 1953, cuando *Sur* publica el número 225 enteramente dedicado las letras y a las artes de Italia. A partir de entonces, Attilio Dabini y Enrique Pezzoni, como críticos y traductores, ejercerán un rol hegemónico en la difusión de la cultura italiana en la revista. En el prefacio de ese número, Victoria Ocampo, entusiasmada por el nuevo cine italiano, afirmaba que De Sica y su fiel asociado Zavattini habían hecho por el cine italiano lo que los autores, cuyos textos fueron publicados por *Sur*, habían hecho por la literatura italiana: colocarla en primera fila. Para la escritora, nada se parecía tanto a lo que podría ser una película argentina de éxito mundial, por su calidad, como una buena película italiana. Para ella, ese camino era también el suyo y el de sus compañeros (Ocampo, 1953). La élite intelectual argentina, la que establecía gustos y modas, legitimaba a la cultura italiana contemporánea fuera del esquema clasicista, trascendía el magisterio indiscutible de Dante y cerraba definitivamente la visión escindida, dual, de Italia en Argentina: una de alta cultura, cuna de un patrimonio cultural y artístico imponente, y otra popular y mísera, compuesta por una masa informe de hombres y mujeres, en muchos casos pobre y analfabeta, que buscaron fortuna en el país (Patat, 2006, p. 1-2).

Este número especial de *Sur*, titulado *Letras Italianas*, constituía un frondoso volumen de más de ochocientas páginas, con artículos de ensayistas, narradores y poetas de la Italia de la posguerra. En aquellos tiempos, el comité de redacción de *Sur* estaba compuesto por nombres de fama internacional: Borges, Bioy Casares, Mallea, Silvina Ocampo, Guillermo de Torre, Ernesto Sábato, con José Bianco como Secretario de redacción. Para todos ellos, el apoyo a la Inglaterra, la Francia y la Italia de la reconstrucción posbélica pasaba también a través de la promoción de las voces más notables de la

literatura, arte y música. *Letras italianas* propuso tanto páginas de crítica literaria, firmadas por Pampaloni, Ferrata, Cardarelli, como textos literarios: cuentos o fragmentos de novelas de Moravia, Bacchelli, Brancati, Landolfi, Gadda, Comisso, y las poesías de Montale, Ungaretti, Penna, Sereni, Sinisgalli, entre otros. Gracias al lanzamiento de *Sur*, la narrativa italiana se tornó un *boom*, potenciado también por la llegada de filmes de Rossellini y De Sica, que gozaban de gran estima entre los espectadores argentinos.

A esta altura, queda claro que Italia constituyó siempre para Victoria una tierra familiar, cuya cultura y literatura admiraba, pero también fértil en afectos. Cuando retornó a este país en 1951 con el propósito de lograr acuerdos con editores para completar el número monográfico, la esperaban con fervor figuras estelares: se encontró con Elio Vittorini en Milán, frecuentó a los grandes artífices del cine neorrealista italiano, a quienes admiraba profundamente, como Zavattini y De Sica en Roma, y visitó viejos amigos, como Attilio Rossi.

No obstante, si tuviéramos que definir qué aspectos concretos de la cultura y la literatura italianas echaron las raíces más profundas en su alma, la respuesta sería incuestionable: la figura de Dante y su *Divina Comedia*.

En su *Epístola a Can Grande della Scala*, Dante escribe que el fin de la *Divina Comedia* es alejar al hombre del estado de miseria interior para llevarlo hacia un estado de alegría y de paz. Victoria, que desde los dieciséis años había quedado atrapada por el poema, sentía que muchos de los versos de Dante estaban escritos para ella y que ese pasaje de la miseria a la paz y a la alegría debía ser su propio camino. A tal punto lo vivía así que no vaciló en escribir: «Yo vivía a Dante». Tomaba notas para leerlo mejor. Julián [Martínez] la animaba a escribir sus reflexiones y así nació el primer intento de Victoria de comentar el poema (Vázquez, 2002, pp. 94-95).

El primer artículo que publicó al respecto fue en francés, en *La Nación*, el 4 de abril de 1920; se llamó «Babel» y fue un comentario al canto XV del *Purgatorio* de *La Divina Comedia*; allí desarrollaba un tema que la acuciaba desde su adolescencia: la desigualdad entre los seres humanos. Luego de esta nota decidió profundizar en la interpretación de la máxima obra dantesca y así nació *De Francesca a Beatrice*, publicada por Ortega en 1924 como segundo tomo de la *Revista de Occidente*. El ensayo se erige como una guía de lectura para el lector común:

...abrigo yo la esperanza de poder ser útil a quienes quieran atravesar conmigo, de manera — ¡ay!— muy rápida y somera, la *Divina Comedia*, de Francesca a Beatrice. Yo trataré de guiarlos por este camino que de tantos y tan diversos modos he recorrido y amado, y me atrevo a esperar que mis turistas no se sentirán demasiado exasperados de ver hasta qué punto mis medios de expresión son endebles junto al gran fervor que me anima a utilizarlos. [...]. No me dirijo a los dantólogos, ni a los eruditos, pues nada puedo yo enseñarles. Me dirijo al

lector común, a aquellas personas que podrían amar este hermoso y tremendo libro y que, por una u otra razón, aún no se acercaron a él. Me dirijo, sobre todo, a quienes lo han hojeado perezosamente (1983, pp. 27-28).

Muchos años más tarde, Victoria confiesa en su *Autobiografía III* que escribió este texto crítico «como un escolar» impulsada por su desesperado amor por Julián Martínez.: «Me pregunto si alguna vez ese gran poema ha sido leído así, con esa necesidad de encontrar en él un eco fraterno de nuestra congoja y la esperanza de hallar alguna respuesta» (1981, p. 44). Gracias a esta mención autointertextual, se comprende el exagerado arrebató emocional de la autora — poco acorde con un texto supuestamente crítico— cuando habla de los amantes italianos, Paolo y Francesca, condenados al quinto círculo del Infierno, en quienes había claramente proyectado su propia situación de adulterio: «Francesca, Paolo, yo os veo pasar incesantemente, en el abrazo frénético de vuestras dos soledades, como el doble espectro del jamás más absoluto, más desesperado, que haya arrancado el arte a la vida» (Ocampo, 1983, p. 39).

También reflexiona en esta obra acerca de su atracción por Dante y la *Comedia*:

Mi necesidad de comentar la *Divina Comedia* nacía de un intento de aproximarme a la puerta de salida de mi drama personal, tanto como mi real entusiasmo por el poeta florentino, mi hermano. Hoy compruebo, sin amargura, que nada he dicho de ese poema o de la piedra preciosa que llevo. Y ya no lo diré puesto que demasiados años han pasado (1981, p. 98).

Y en otra parte del este tomo confiesa, en un momento álgido de su relación con J.:

En esa crisis me puse de nuevo, buscándole explicaciones a mi drama, a releer la *Divina Comedia* (of all books!) segura de que Dante, como gran conocedor de los pecados, *es decir del sufrimiento de la condición humana*, tendría oculto allí gran consuelo, alguna revelación, algún bálsamo (1981, p. 94).

Así, su deseo de reflexión sobre Dante y su obra máxima obedecía claramente a dos motivos: literario, por su entusiasmo por el poeta florentino, y personal, por la ingente necesidad de buscar una puerta de salida a su drama íntimo.

DE FRANCESCA A VICTORIA

*Entonces recordó a las heroínas de los libros que leyera,
y la lírica legión de aquellas adúlteras mujeres comenzó a cantar,
con voces de hermanas que la seducían, en su recuerdo.*

GUSTAVE FLAUBERT, *Madame Bovary*

Si bien Victoria se sintió llamada a fijar por escrito sus impresiones de viajes y los recuerdos de grandes personalidades de la cultura internacional, bajo el título de *Testimonios*, fue en su madurez cuando decidió escribir una gran obra de seis tomos titulada *Autobiografía* (publicada en forma póstuma entre 1979 y 1984).

En esta obra se cumple a la perfección la definición que Philippe Lejeune nos ofrece sobre autobiografía: «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» (1994, p. 50). El pacto autobiográfico, del que habla este mismo autor, no deja lugar a dudas: la identidad autor-narrador-personaje queda sellada a través del título de la obra *Autobiografía* y de la presencia del nombre de su autora en la tapa: Victoria Ocampo. No obstante, ¿en qué medida el personaje coincide perfectamente con el autor? El hecho de escribir acerca de la propia vida implica una operación de autoconstrucción muy compleja. Es decir, se plantea la necesidad de un Yo-narrador de construir un Yo-personaje con el fin de crear una imagen pública determinada, destinada a producir efectos determinados. En el caso de Victoria Ocampo, a través de su construcción autobiográfica lo que intentó fue justificar acciones, evaluaciones y sentimientos —muchas veces transgresores— ante una sociedad en cuyo campo intelectual, minado por las baterías masculinas, la autora luchó por ingresar. De los seis tomos, el que reviste particular interés en este sentido es el tercero, titulado *La rama de Salzburgo*, en el que la escritora relata sus amores prohibidos con Julián Martínez, a quien conoció en Roma, en plena luna de miel y de quien quedó profundamente enamorada, como ya hemos apuntado. El desafío planteado en este tomo consistía en hallar los artilugios narrativos necesarios que le permitieran relatar una historia íntima con ribetes escandalosos, salvaguardando la imagen pública que, con denodado esfuerzo, venía construyendo en los volúmenes anteriores. Para ello necesitaba ennoblecer ese amor, dignificarlo, quitarle todo conato pecaminoso. ¿Cómo lograrlo?: escudándose en la profusa retórica de la alta literatura amorosa occidental, lo cual le permitía alejarse de una versión popular y brutal del amor y del adulterio, que hubiese empañado su imagen y su recuerdo¹.

En este segundo apartado, intentaremos comprender este proceso de autoconstrucción, rastreando algunos puntos clave de esta amplia red intertextual que la escritora teje mediante citas y alusiones, con el doble fin de explicar la esencia de ese amor y justificar ante la sociedad un proceder opuesto a «la moral y a las buenas costumbres».

La literatura amorosa occidental hunde sus raíces en el llamado «amor cortés», que se desarrolló originariamente en la vida ociosa de las cortes provenzales del siglo XII. Estos caballeros, que habían regresado de las cruzadas, cantaron a las damas casadas de los cas-

1. Tomo como punto de partida la tesis expuesta por José Amícola en *Autobiografía como autofiguración*, en el capítulo VII, dedicado a Victoria Ocampo (pp. 203-265)

tillos, en una demostración de devoción basada en un código muy estricto, en el que la mujer, absolutamente idealizada, ocupaba un sitio de honor. André le Chapelain escribió en el siglo XII un tratado *De l'amour*, donde aparecían las famosas 31 reglas que dominaban esas prácticas. A la escritora argentina le resultó funcional echar mano de una literatura regida por un código que despreciaba el matrimonio y exaltaba la clandestinidad del amor y las relaciones adúlteras, en un marco aristocrático y literario. El tercer volumen autobiográfico se inicia, así, con una confesión que lanza la primera justificación:

Unas semanas después de mi casamiento estábamos en París [...]. Cuando, los domingos, íbamos al Bois y nos cruzábamos en algún sendero con una pareja abrazada, besándose, me sentía sola. No era lo bastante feliz, ni estaba lo bastante enamorada para no envidiarla [...]. Instalada en una dicha mediocre (como en un buen hotel, en que nada me pertenecía) ya ni creía en ella. [...] Pero con mi consentimiento o sin él, mi corazón estaba en disponibilidad. Los hechos lo probaron (11); Descristalizaba con velocidad, porque M. [su marido] no me retenía ni por el corazón, ni por la inteligencia, ni por los sentidos. Era un objeto creado por mí, que se me deshacía entre las manos (1981, p. 18).

Esta disponibilidad se hace carne inmediatamente, cuando conoce a J.² Detengámonos en el relato de sus primeras impresiones:

Antes de saber que era J., éste me atrajo como jamás me había atraído nadie. Me ruboricé cuando M. me lo presentó (p. 19). [...]. En el momento en que lo vi de lejos, su presencia me invadió. Él echó una mirada burlona y tierna [...]. Miré esa mirada y esa mirada miraba mi boca, como si mi boca fuesen mis ojos. Mi boca, presa en esa mirada se puso a temblar. No podía desviarla como hubiese desviado mi mirada. Duró un siglo: un segundo (p. 20). ...sabía [...] que una afinidad física, de la que desconfiaba, me arrastraba cada vez más hacia el otro. Una afinidad más fuerte que mi desconfianza y que las leyes. [...] “¡Qué es esta locura!” pensé. “Si no lo conozco...” Estaba desesperada de amor. De un amor que consideraba un absurdo y que mi razón enfurecida rechazaba (1981p. 23).

Y más adelante, ya en Buenos Aires:

Levanté los ojos y me encontré con los suyos. Caí al fondo de esa mirada. Caí, desmayada. Un relámpago: el paisaje de la eternidad. Cuando hice pie en el tiempo, me pregunté con espanto [...] si alguien nos *habría visto*. O más bien, si alguien habría tropezado con esa mirada nuestra, *tangible*. La confesión explícita de un amor, la posesión... (1981, pp. 23-24).

2. A lo largo de la obra la autora llama con la inicial «J.» a Julián Martínez.

Al día siguiente volví en mí. “No sé nada de ese hombre. Casi no he hablado con él. ¿A qué viene esta locura? La marea que me anegaba la víspera entraba en un período de bajamar, y mi razón, triste y dura roca, emergía sola” (1981, p. 25).

En primer término, encontramos en este párrafo el tópico de la mirada; la idea de que el amor ingresa por los ojos, a partir de la contemplación de los dones de la amada, se cristaliza en la retórica del amor cortés y atraviesa diversas manifestaciones literarias posteriores, como la *Scuola poetica siciliana*, la Lírica Toscana, el *Dolce stil novo* y la lírica petrarquesca, que, de Italia, se irradia a toda Europa. Para enfatizar la perturbación de esa mirada la escritora recurre a un políptoton: «Él echó una mirada burlona y tierna [...]. Miré esa mirada y esa mirada miraba mi boca». Otros tópicos se hacen presentes como el *furor amoris*, expresión latina que, a diferencia del *pathos* griego, admite una significación más activa como locura o demencia, es decir, pérdida de la razón, y la *religio amoris* (culto al amor), que insiste en el carácter alienante del sentimiento amoroso, presentado como una enfermedad o servidumbre de la que el hombre debe liberarse. Recordemos que para los primitivos griegos el amor era concebido bajo la apariencia de un dios juvenil, violento, ciego, provisto de alas de ave de rapiña; portaba en su hombro flechas de madera de ciprés, las que mojaba en plomo derretido lanzándolas al azar. Quien recibía el temible dardo caía mortalmente herido y su existencia era fulminada por la fuerza del amor. De ahí la concepción de este sentimiento como una fuerza arrolladora, contra la que toda lucha se tornaba inútil, ya que no nacía de la voluntad humana. La autora plasma esta visión amorosa a través de un campo semántico afín con estas ideas: «invadió», «presa», «me arrastraba», «caí», «locura», «posesión», «razón enfurecida», y mediante el uso particular del término «relámpago»; a través de este lexema, la escritora evoca otro término, «rayo», que se vincula con la expresión francesa no dicha *coup de foudre* (*foudre*: rayo), otro tópico amoroso traducido al español como «flechazo». Así, a través de la asociación metonímica de los conceptos rayo / relámpago, queda sugerida la idea del amor como una verdadera tormenta del cuerpo y el alma. Un aspecto notable en los párrafos analizados es la reacción física de turbación ante el amado (se ruboriza, tiembla), tópico hartamente conocido en la literatura amorosa y sintetizado en la regla xv de André le Chapelain. «Todos los que aman suelen palidecer en presencia de la mujer amada» (Stendhal, 1943, p. 257). En este punto cabe realizar una aclaración. Victoria acude a toda esta retórica escrita básicamente por hombres, en que la mujer quedaba relegada a un papel más bien pasivo de objeto en estado supremo de perfección, destinado a la contemplación y a la alabanza. Lo que instrumenta la autora es una apropiación de esos discursos y conductas masculinos, tomando para ella el rol activo y convirtiendo al hombre en objeto de contemplación

y, por momentos, hasta de sumisión. Así, por ejemplo, un día visita a J. en su quinta de Flores y, con revólver en mano, lo amenaza para que acceda a sus pretensiones. Esta Victoria virilizada, a la que se le endilgan todos los insultos callejeros por atreverse a conducir su auto por las calles porteñas, remite a aquella Madame Bovary que acude al encuentro de su amante Rodolfo, galopando raudamente, vestida de varón, para escándalo de los pacatos habitantes de Yonville. En realidad, la escritora argentina, más que al amor cortés propiamente dicho, se encontraría más próxima a la concepción de la autora francesa del siglo XII, Marie de France, quien en sus *lais*³, alejándose un punto de la *courtoisie*, opta por una forma de amor que sitúa a la mujer en el mismo plano que su compañero y le permite llevar de frente sus sentimientos y sus deseos, llegando incluso a tomar la iniciativa. En sus relatos, Marie de France no acepta la sumisión a un marido no deseado y reivindica para la mujer el derecho a rehacer su vida.

Antes de emprender la justificación de su proceder, Ocampo intentará explicar la naturaleza de ese sentimiento impetuoso. Para ello debemos detenernos en los paratextos. El enigmático título, *La rama de Salzburgo*, se aclara en el epígrafe, extractado de *Del amor (De l' amour)*, un tratado acerca del amor, escrito en 1822 por el autor francés Stendhal. Allí se habla de una costumbre registrada en ciertas minas de sal de Salzburgo (Austria), que consistía en introducir en invierno una rama de árbol en las profundidades, para después de un tiempo retirarla cuando se había cubierto de pequeñas gemas de sales cristalizadas; poco o nada queda de esa vara, transformada a la vista en un objeto de suma belleza, semejante a una joya. Este epígrafe, verdadera puesta en abismo, da cuenta de una de las etapas fundamentales citadas por Stendhal en el proceso amoroso, a la que llama «cristalización», que consiste en «adornar» al ser amado de virtudes y bienes, al punto de construir una imagen sumamente embellecida y, muchas veces, totalmente alejada de la realidad. Mientras aplica este concepto a J., Victoria hace lo opuesto con el marido, proceso al que llama «descristalización»: «*Descristalizaba con velocidad, porque M. no me retenía ni por el corazón, ni por la inteligencia, ni por los sentidos. Era un objeto creado por mí, que se me deshacía entre las manos*» (1981, p. 18).

De las distintas clases de amor que Stendhal presenta⁴, la autora adhiere al llamado «amor-pasión» y lo ejemplifica en diversos mitos literarios, como en Tristán e Isolda, la historia bretona medieval resemantizada en la ópera wagneriana y luego, en Paolo y

3. Los *Lais* de María de Francia son una serie de poemas narrativos cortos escritos en verso, en dialecto anglo-normando, generalmente de tema amoroso. Se acepta que empezaron por ser composiciones únicamente instrumentales. Lo que María se propone escribir es la historia de amor que dio origen a la composición musical.

4. Stendhal distingue cuatro tipos de amor: el amor-pasión, el amor-gusto, el amor físico y el amor por vanidad. Considera al primero superior a los otros tres y el único en el que se puede aplicar la teoría de la cristalización.

Francesa, en la versión dantesca y en su posterior reescritura en la ópera *Pelléas et Mélisande*, de Maeterlinck-Debussy. Victoria define el amor-pasión en forma afirmativa, por un lado, y en forma negativa, por oposición a los otros tres:

Justamente porque el alma se mezcla al cuerpo soporta penas terribles. El infierno a que se ve arrastrado no castiga sólo al cuerpo, ataca cuerpo y alma. El *amour-goût* no lo conoce. El amor físico (apetito), el amor vanidad, menos aún. Los tres primeros son amores equiparables a los placeres de la mesa, del paladar. Son casi gastronómicos. Pero a la gran hambre de la pasión la tiene sin cuidado ese tipo de gula. El amor pasión es un hambre tremenda y no sólo del cuerpo, no sólo del corazón, sino de algo en nosotros que escapa a toda clasificación y análisis, a toda denominación precisa. [...]. Desde los acantilados del amor pasión, la certidumbre de estar al borde de algo tremendo nos invade (1981, p. 33).

Además de las medievales, la escritora menciona otras heroínas literarias más cercanas, que han experimentado este sentimiento arrollador, como la ya mencionada Emma Bovary. Es notoria la referencia intertextual de alusión que se entabla entre la escena del taxi, en la que Victoria tiene su primera cita con J., y la de la famosa carroza en que la francesa desarrolla su primer encuentro sexual con León. Las dos parejas de enamorados se suben a un vehículo de alquiler sin rumbo fijo, con el claro propósito de compartir un espacio íntimo, alejado de la maledicencia pública:

— ¿A dónde señor? — preguntó el cochero.
 — ¡A donde usted quiera! dijo León empujando a Emma dentro del coche.
 [...] Volvió grupas, y entonces, al azar y sin rumbo fijo, fue de un lado para otro (Flaubert, 1969, p. 207).

Y en la *Autobiografía*:

La calle estaba oscura. Al chofer se le había dicho que siguiera andando y comprendió perfectamente que no íbamos a ninguna parte. Estos detalles me erizaban. Le habíamos participado (indirectamente) a ese hombre que éramos amantes o que estábamos en trance de serlo (1981, p. 34).

Ambas escenas culminan con la separación de los amantes, pero también con la firme decisión, en ese instante crucial, por parte de las mujeres, de proseguir con esa relación, a pesar de todos los obstáculos morales y sociales. Así, el narrador francés, con magistral sutileza, plasma esta decisión a través de la velada acción de Emma de romper la carta que le había escrito a León, poco antes, para instarlo a abandonar esa relación

adúltera: «... una desguntada mano deslizóse por entre las cortinillas de amarillenta tela y arrojó unos pedacitos de papel, que se dispersaron por el aire y fueron a caer, algo más lejos, como níveas mariposas, sobre un campo de florecidos y rojos árboles» (Flaubert, 1969, p. 208).

Victoria es, por su parte, mucho más explícita:

Al separarnos, media hora después [...] yo no sabía nada del presente, del pasado, de las virtudes, de los vicios, del carácter de ese desconocido que me anegaba de felicidad. Pero sabía, eso sí, que yo estaba resuelta a mentir sin remordimientos para sentarme media hora en taxi junto a él, nada más (1981, p. 35).

Pero el texto de mayor peso en el campo de la intertextualidad es el Canto V del «Inferno» de la *Divina Comedia*, en la célebre historia de Paolo y Francesca, quienes cumplen su castigo en el círculo de los lujuriosos⁵. El mismo poeta parece autorizarlos a atenuar el juicio moral sobre estos dos condenados, y una profunda piedad se apodera de su alma. Todo el relato se halla focalizado en Francesca, quien defiende con fuerza las razones del propio sentimiento, a través de un discurso que constituye una gema del arte retórica y sirve a nuestra escritora como modelo de argumentación. La joven necesita convencer a Dante-personaje de la ineluctabilidad de la pasión que la ha conducido al adulterio y, en consecuencia, de su inocencia y de la de su amante. Para ello recurre, como Victoria, a los consabidos tópicos del amor cortés y del *Dolce stil novo*. Así, en los tres primeros tercetos de su conmovedor discurso, la italiana instituye como sujeto sintáctico a «Amor»:

*Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
prese costui de la bella persona
che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.*

*Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer sì forte,
che, come vedi, ancor non m'abbandona.*

5. Francesca era hija de Guido da Polenta, gobernante de Ravena (1275-1290) y nació probablemente en aquella ciudad. Contrajo matrimonio en 1275 con Gianciotto Malatesta de Rímini fundamentalmente porque esta unión era importante por razones políticas para su padre. Francesca se sintió atraída por el hermano menor de Gianciotto, Paolo, de quien se hizo amante. Cuando su marido descubrió la relación que ambos mantenían, asesinó a la pareja. Los estudios más recientes establecen que sucedió entre 1283 y 1285. Dante habría quedado profundamente conmovido por esta historia y decidió llevarla a su obra. Si bien no hay asesinato de por medio, hay elementos comunes con la situación de Victoria: las dos mujeres solo hallan infelicidad en el matrimonio y se enamoran de familiares de sus maridos: el hermano de Gianciotto y el primo de Estrada.

*Amor condusse noi ad una morte:
Caina attende chi a vita ci spense.*
(Alighieri, 1984, p. 120)

*[Amor, que en gentil pecho pronto prende,
a éste lo prendó del cuerpo hermoso
que en forma que aún me ofende me quitaron.*

*Amor que no perdona que no amemos
Me aferró a éste con placer tan fuerte
Que, como ves, aún no me abandona.*

*Amor nos trajo a una misma muerte:
Caina espera al que apagó las vidas].*
(Alighieri, 1984, p. 121)

Es decir, fue Amor quien hizo prender a Paolo del bello cuerpo de Francesca, Amor, quien hizo aferrar a Francesca al sentimiento amoroso con un placer fortísimo y Amor quien llevó a ambos a la misma muerte. Lo que hace la joven, en definitiva, es transferir la responsabilidad propia y del amante a una ley externa de la naturaleza llamada «Amor», exaltada por el propio Dante en sus poemas *stilnovísticos* quien, por cultivar y difundir esta ideología amorosa deviene también responsable indirecto de ese pecado; esto constituye una de las causas de la profunda turbación y del desmayo final experimentado por el florentino. Victoria se detiene en este *passo* tan emotivo. Como Francesca, traslada la culpa al carácter ineluctable del amor, como vimos al comienzo. Así, la frase dantesca citada en los versos anteriores, «Amor, ch'a nullo amato amar perdona» (Amor que no perdona que no amemos) y que evoca la regla n.º XXVI de André le Chapelain; «Amor nil posset amore denegare» [«El amor no puede rehusar nada al amor»] puede ser aplicada indistintamente a ambas mujeres, tal es el grado de identificación logrado por la argentina. Las dos transfieren también la culpa a sus maridos celosos: Francesca, por haberlos asesinado: «Caina attende chi a vita ci spense» [«Caina espera al que apagó las vidas»] (Alighieri, 1984, p.121). Y Victoria presenta a su esposo como un monstruo:

Susceptible, tiránico y débil, convencional, devorado por el amor propio, católico y anticristiano, exigente y mezquino, me trataba como a país conquistado y desconfiaba de mí al mismo tiempo. [...] A medida que los acontecimientos nos pusieron frente a frente, *à couteaux tirés*, vi en él a un monstruo (1981, p. 18).

Pero nuestra escritora avanza más que la ravenense, pues llega a trasladar la responsabilidad de su falta a la sociedad entera y, especialmente, a sus propios padres. Critica severamente la educación de las mujeres de su clase, que no saben elegir marido por falta de experiencia, por la escasez de contacto con muchachos de su edad y por el encierro a la que son sometidas hasta el matrimonio.

No obstante, es en otros dos momentos clave donde el intertexto dantesco se torna revelador. En primer lugar, la caída de los amantes italianos se produce por intermediación de la lectura del célebre *roman courtois* francés que refiere los amores prohibidos entre Lanzarote y la reina Ginebra. Victoria, por su parte, también se apropia de este tópico de la lectura como catalizador de la pasión amorosa y fuente de pecado (recordemos los efectos nefastos de la lectura en M. Bovary):

Hablábamos poco tiempo. Nos recomendábamos libros. Leíamos a Colette, a Maupassant, a Vigny. Nos dábamos citas para leerlos a la misma hora. “A las diez, esta noche. ¿Puede?’ A veinte cuabras de distancia, yo en mi casa, él en la suya, leíamos’ (1981, p. 29).

En segundo lugar, la italiana expresa:

*Per più fiare li occhi si sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel ci vinse.*

*Quando leggemmo il disiato riso⁶
essere baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,*

la bocca mi bacciò tutto tremante.
(Alighieri, 1984, p. 122).

[Varias veces los ojos se encontraron
en la lectura, demudóse el rostro,
mas sólo un punto pudo avasallarnos.

Al leer cómo la *sonrisa ansiada*
fuera besada por un tal amante,
éste, de quien ya nunca he de apartarme,

6. El destacado es mío.

la boca me besó todo tremante].
(Alighieri, 1984, p. 123)

Encontramos aquí los dos tópicos del amor cortés ya analizados en Victoria: la reacción física de turbación y el efecto de la mirada. Por otra parte, para saciar la curiosidad de Dante, quien le había preguntado a Francesca: «¿en qué y cómo os concedió el amor / conocer los deseos imprecisos?» (Alighieri, 1984, pp. 123-124), Francesca responde recurriendo a una metonimia: lo que besa Lanzarote de Ginebra no es la boca, sino la sonrisa (lo abstracto por lo concreto). De manera especular, los amantes italianos emulan la misma acción que los lleva a la perdición. En ese caer en el pecado carnal iniciado por un beso, Dante eslabona a las dos parejas: la ficcional italiana y la metaficcional francesa. A modo de un sucederse de puestas en abismo que podrían multiplicarse hasta el infinito, nuestra escritora pretende erigirse en un tercer eslabón de la cadena dantesca: Ginebra/Francesca/Victoria. Lo logra en el pasaje en que intenta explicar el punto más elevado de su amor-pasión. Cuenta que un día, estando en el departamento de la calle Garay, tomó de pronto entre sus manos el rostro de J. y puso su boca sobre los párpados, sobre la frente y sobre la boca del amado. El relato prosigue así: «No necesitaba la boca sino 'il disiato riso' (la ansiada sonrisa), que iba más allá de los labios» (1981, p. 64); «Desear la sonrisa de una boca es desear esa boca en su expresión. Imposible desear así sin amor» (1981, p. 78). Lo que la autora intenta explicar es que el punto culminante del amor-pasión reside en la plena y absoluta conexión de cuerpo y espíritu entre dos personas que se aman. De este modo, la escritora completa la figura de Francesca en una nueva sinécdoque, la parte (boca/sonrisa), por el todo (cuerpo/espíritu): la boca es al cuerpo lo que la sonrisa es al espíritu; extiende así la figura atribuida por la italiana a los amantes franceses, a sí misma y a su amante, enlazando de esta manera a las tres parejas juntamente, en un mismo destino fatal.

CONCLUSIONES

En el primer apartado de este artículo hemos presentado una aproximación a los vínculos entre Victoria y la cultura italiana. Varios viajes realizó nuestra autora a Italia, donde se conectó con una amplia red de intelectuales. Clave fue para la difusión de la cultura italiana contemporánea en la Argentina, el número 225 de la Revista *Sur*, *Letras italianas*. No obstante, la más profunda impronta que recibió la escritora fue la figura de Dante Alighieri y su *Divina Comedia*, a los que se acercó de muy joven. En esta obra encontró no solo una de las grandes joyas de la literatura universal, sino también un bálsamo para hallar respuestas espirituales al drama de su vida: sus amores prohibidos con Julián Martínez.

Es por ello que en el segundo apartado hemos intentado analizar en el tomo III

de la *Autobiografía* —donde reflexiona, luego de muchos años acerca de este atormentado vínculo amoroso— algunas de las relaciones intertextuales que la escritora establece con obras canónicas que tratan sobre el amor-pasión, con el objeto retórico de ennoblecer su amor prohibido. Si bien la argentina agrega toda una carnadura⁷ que el amor cortés y el *Dolce stil novo* habían pretendido relegar, el Yo-personaje logra transfigurarse en una *donna gentile* de pura cepa *stilnovistica*, una exquisita dama, digna además de una corte provenzal, con un corazón noble, apto para experimentar los más finos requiebros de amor. El peso de la condena moral y social que hubiese caído sobre cualquier mujer infiel queda amortiguado en el profuso desfilarse de una amplia galería de heroínas adúlteras, absueltas por la sociedad, gracias a las plumas egregias de quienes las concibieron: desde las medievales Isolda, Ginebra, Méllisande o Francesca hasta las decimonónicas Emma Bovary o Anna Karenina. Queda claro que — en un sentido homenaje al autor florentino— es el personaje dantesco de Francesca quien descuella por encima de todas ellas y que se erige en el verdadero doble de la escritora.

Cabe agregar que, a través de estos artilugios narrativos, la Victoria Ocampo empírica logra esfumarse en pos de una Victoria Ocampo-personaje, que termina ensamblándose en el último eslabón de la vasta cadena literaria. El poeta Jorge Luis Borges comprendió claramente este proceso en su poema «Inferno, v. 129»:

.....
 Son Paolo y Francesca
 y también la reina y su amante
 y todos los amantes que han sido
 desde aquel Adán y su Eva
 en el pasto del Paraíso.
 Un libro, un sueño les revela
 que son formas de un sueño que fue soñado
 en tierras de Bretaña.
 Otro libro hará que los hombres,
 sueños también, lo sueñen.
 (Borges, 1989, p. 323)

Tal vez ese «otro libro» pudiera ser el de Victoria, sueño que alguna vez soñó a todos ellos juntamente.

7. José Amícola en *Autobiografía como autofiguración* expresa que las autobiografías femeninas, como la de Ocampo, enmiendan la ausencia de lo corporal, aspecto característico de las autobiografías masculinas. En dichos textos femeninos, el cuerpo ocupa un papel relevante y «tiene mucho que decir de sí mismo» (2007, p. 208).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguinis, M. (2008, enero). El gran amor judío de Mussolini. *Letras libres*, (76), 70-72.
- Alighieri, D. (1984). *La Divina Comedia* (Vol. 1. *Infierno*. Canto V, pp. 113-123). Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri.
- Alighieri, D. (1973). Carta a Cangrande della Scala de Verona. *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Amicola, J. (2007). *Autobiografía como autofiguración*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- Borges, J. L. (1989). *Obra completa* (Vol. 3). Buenos Aires: Emecé Editores.
- Flaubert, G. (1969). *Madame Bovary*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Gutman, D. (2006). *El amor judío de Mussolini: Margherita Sarfatti: del fascismo al exilio*. Buenos Aires: Lumière.
- Lejeune, Ph. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul.
- Montero, R. (2013). *Dictadoras*. [Ebook]. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ocampo, V. (1920, abril 4). Babel. *La Nación*, 18.
- Ocampo, V. (1953). Prefacio. *Revista Sur. Letras Italianas*, 225, 3.
- Ocampo, V. (1979). *Autobiografía I: El archipiélago*. Buenos Aires: Ediciones Revista Sur.
- Ocampo, V. (1981). *Autobiografía III: La rama de Salzburgo*. Buenos Aires: Ediciones Revista Sur.
- Ocampo, V. (1983). *De Francesca a Beatrice*. Buenos Aires: Ediciones Fundación Sur.
- Patat, A. (2006, 12 de febrero). La literatura italiana en Argentina. *Suplemento Cultura. La Nación*. Recuperado 10 febrero 2016, desde <http://www.lanacion.com.ar/779660-la-literatura-italiana-en-la-argentina>
- Pelossi, C. (2010). De Fancesca a Victoria o la Rama de Salzburgo. Anejo *Revista Gramma Virtual*, 1 (3). Recuperado 16 febrero, 2016, desde <http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/2020>.
- Stendhal. (1943). *Del Amor*. Buenos Aires: Librería Hachette.
- Vázquez, M. E. (2002). *Victoria Ocampo. El mundo como destino*. Buenos Aires: Seix Barral.