

# Entre catarsis y religación: una relectura de la obra lírica de Silvina Ocampo

ELISABETH KRUSE

Ludwig - Maximilians - Universität München

## Resumen

El presente trabajo pretende introducirnos en una faceta casi desconocida de la obra de Silvina Ocampo, la de su vínculo con lo religioso en su obra lírica, en la que la autora exhibe una aproximación reverente y un tratamiento casi devoto de figuras de la religión así como de la virtud, el pecado y la culpa, que se analizarán a partir de los conceptos de Paul Ricoeur. Por el contrario, en su narrativa, el ámbito moral aparenta serle indiferente y el religioso se aborda a menudo desde una perspectiva transgresora, irónica o incluso profanatoria. La relación de la obra de Silvina Ocampo con lo religioso ha sido analizada desde esta única perspectiva, tomándose en cuenta sólo su narrativa o atribuyendo erróneamente a toda su lírica estas características. Sin embargo, ignorar la dimensión religiosa –o extrapolar las lecturas de su narrativa sobre este tema a toda su lírica– conlleva un reduccionismo de su obra y la mutilación de la interesante vertiente filosófica y espiritual de la multifacética escritora argentina, que este trabajo intenta sacar a la luz. Asimismo se analizará en su poesía la recepción de las Sagradas Escrituras, cuyas figuras de larga tradición literaria actúan como vehículo de indagaciones existenciales y filosóficas. El análisis de lo religioso en su lírica abre, desde un enfoque intratextual, nuevas perspectivas sobre polémicos temas de su narrativa, como la violación, la infancia y la figura de la mujer.

**Palabras clave:** Silvina Ocampo, religión, Biblia, culpa, poesía

## Abstract

This paper aims to introduce us to an almost unknown facet of Silvina Ocampo's work, that of her bond with the religious in her lyrical work, where the author exhibits a reverent approach and an almost devout treatment of religious figures as well as of virtue, sin and guilt, which will be analysed on the basis of Paul Ricoeur's concepts. By contrast, in her narrative, the moral sphere appears to be indifferent to her and the religious sphere is often approached from a transgressive, ironic or even profane perspective. The relationship of Silvina Ocampo's work with the religious has been analysed from her dimension as a transgressive writer, taking into account only her narrative or erroneously including her poetry in this interpretation. However, ignoring the religious dimension or extrapolating the readings of her narrative on this subject to her poetry leads to a reductionism of her work and mutilates the interesting philosophical and spiritual side of this multifaceted Argentinean writer, which this work attempts to bring to light. Likewise, the reception of the Holy Scriptures in her poetry will be analysed, whose figures, with a long literary tradition, act as a vehicle for existential and philosophical enquiries. The analysis of the religious in her poetry opens up, from an intratextual approach, new perspectives on polemical themes in her narrative, such as rape, childhood and the feminine figure.

**Key words:** Silvina Ocampo, religion, Bible, guilt, poetry

## 1. INTRODUCCIÓN

Abundantes y recientes trabajos críticos sobre Silvina Ocampo evidencian la actualidad y el interés que aún suscitan su obra así como también su biografía, sujetas a una gran atención por el controversial y original estilo de escritura que caracterizó a la menor de las Ocampo.

El auge de los Estudios culturales –que ponen constantemente de relieve la importancia de los antagonismos culturales como componente configurador de la identidad individual y social– desencadena el interés en abordar los estudios literarios a partir de aspectos extraliterarios, como la raza, el género, el poder, los roles sociales, las costumbres y las religiones. Así, diferentes teorías de análisis de estos temas se han convertido en enfoque de estudio de obras literarias, las cuales fungirían como testimonio y constatación de la resistencia de ciertos sectores de la sociedad a la imposición de modelos estéticos, morales e intelectuales.

Debido a esta tendencia, disponemos de numerosos trabajos que abordan su obra como “escritura femenina” o incluso feminista, a pesar de que la autora nunca aceptó ser identificada como representante del feminismo, como se desprende de su entrevista con Noemí Ulla (1982), en la que Ocampo se distancia de este movimiento y cuestiona sus métodos, a los que en parte califica de injustos y de contraproducentes: “No me gusta la posición que adoptan [las feministas] porque me parece que se perjudican, es como si pretendieran ser menos de lo que son. En el fondo, no conviene luchar contra las injusticias de una manera que no sea completamente justa” (30-31). Allí mismo, afirma estar además de acuerdo solamente con una parte de sus postulados. Jean Franco (1986: 41) atribuye este recelo más bien a un temor de la escritora a ser encasillada a través de este rótulo y Espinoza-Vera asimismo sostiene que “Ocampo prefiere decir que su escritura es neutral: que no hay diferencia entre lo que ella y sus colegas masculinos escriben”, debido a que en la época de Ocampo el feminismo era considerado muy conflictivo (2002: 173-174). Sin embargo, no dudamos en afirmar que Ocampo encuentra, a través del arte, su propio camino para cuestionar el lugar de la mujer en la sociedad, mientras que rechaza una militancia pública, como la del movimiento feminista, por no compartir todas sus premisas y para evadirse de rótulos. Debido a este camino propio literario y femenino que, sin embargo se constata en su obra, tanto Espinoza-Vera (2010) como otros críticos (Klingenberg, 1999) justifican un abordaje feminista de su obra o, mejor dicho, un análisis centrado en la “escritura con conciencia femenina” de la cual también la obra de Ocampo es considerada un paradigma. La enorme presencia de figuras y voces femeninas en la obra de Ocampo y el tratamiento de la relación entre lo femenino y las instancias del poder socio-culturales en su narrativa (173) justificarían en gran parte este enfoque. Desde el punto de vista de la “ginocrítica” de Elaine Showalter, la crítica feminista se ocupa, no solo de deconstruir la matriz hombre-mujer, sino también de las escritoras y su representación de la experiencia de las mujeres (Culler, 2020: 152). En este sentido, la obra de Ocampo bien puede ser considerada feminista. Otro estudio digno de mención acerca de este planteamiento es el de Belinda Corbacho (1998), quien continúa en la misma línea que Norah Giraldo dei Cas, para quien, Silvina Ocampo, con su obra autobiográfica y sus voces narrativas, conforma la expresión de lo universal femenino” (1997: 229).

Abundan asimismo trabajos acerca de su originalísima creación del universo fantástico, así como distintos enfoques de *gender*, psicológicos y de sexualidad, que incluyen la crueldad y lo siniestro (Ulla, 1997: 335), el travestismo, la duplicación de la personalidad, las perversiones, así como también existen algunos aportes donde se analizan la función del mundo clásico (López, 2012; Mackintosh, 2016) o su labor de traductora (Klingenberg, 2016). Especialmente numerosas resultan las investigaciones referidas a la particularísima y escandalosa visión de la infancia que la autora arroja a la cara del lector, sacudiendo su acostumbrada percepción del niño como criatura cándida. Bastará mencionar a la niña de “Cornelia frente al espejo” (1988), el cuento alegórico “Las invitadas” (*Las invitadas*, 1961), cuyo protagonista de seis años es visitado en su cumpleaños por los siete pecados capitales o “El pecado mortal”

(*Las invitadas*, 1961). Resulta indudable que los actos precoces en la niñez conforman un motivo en la obra de Ocampo. Numerosos estudios se dedican a esta temática (Araujo, 1984; Molloy, 1978; Meehan, 1982; Balderston, 1983), entre otros. También el humor negro (Aldarondo, 2004) y los “trastornos” de índole mental, frecuentes en la literatura fantástica, las transgresiones, en especial en relación al mundo femenino, como respuesta y crítica al orden represivo imperante, en el que se desarrolló la primera parte de la vida de la autora, como ella misma lo confiesa: “Yo tuve una educación muy represiva, más no podía ser, y ha obrado en mí contrariamente” (Ulla, 1982: 26).

En contraste con esta profusión crítica sobre su obra narrativa, los estudios sobre su obra poética son muy escasos y, a menudo, las mismas tesis sobre su narrativa son extrapoladas a sus poemas; de este modo, numerosos análisis desembocan –a veces injustificadamente– nuevamente en los estudios de género y sus vinculaciones con la resistencia al patriarcado y la subversión de los roles, presentando así una Silvina Ocampo en constante “pugna” con el paradigma social-genérico de su época. Sirva como ejemplo de este encasillamiento, la siguiente cita de Suárez Hernán (2013: 368), quien concluye que en la obra de la argentina “puede observarse una parodia incesante del paradigma patriarcal y del estereotipo femenino”, con la cual coincidimos pero que no define ni agota la totalidad de su obra. Asimismo coincide en esta apreciación Espinoza-Vera, quien sostiene que Ocampo hace uso de la escritura cómica, de la sátira y de la parodia para expresar la transgresión (2010: en red); Espinoza cita como ejemplo de la subversión paródica del orden social la reescritura de relatos canónicos, como se constata en el relato “Jardín de infierno” (*Cornelia frente al espejo*, 1988), cuya protagonista, Bárbara, es una versión moderna de Barba Azul que encierra y mata a sus víctimas masculinas en su morada. Asimismo Aldarondo constata en su trabajo sobre este tema esa parodización crítica del estereotipo femenino burgués (2002: 972).

Se propone con este trabajo abordar otra temática para realizar un aporte al estudio de su lírica, ampliando y renovando las líneas de investigación, y llevando también el análisis filológico al campo de la investigación interdisciplinaria –concretamente al ámbito religioso presente en la poesía de Silvina Ocampo–, pero no desde la búsqueda de antagonismos socio-culturales, sino reflejando la recepción creadora, surgida de sus lecturas religiosas, las *Sagradas Escrituras*, la *Leyenda áurea*, y también para postular la tesis de que la obra lírica de Ocampo presenta mayormente un vínculo reverente y hasta devoto con el ámbito católico. De esta manera, se intenta realizar una relectura para una más completa percepción del carácter multifacético de su obra.

En la narrativa de Silvina Ocampo, la parte de su obra más conocida y analizada, emerge a menudo el elemento religioso, pero vinculado frecuentemente a la ironía, a la transgresión, incluso a una suerte de profanación, como se constata en “El pecado mortal”, donde elementos relacionados con lo religioso cobran un sentido erótico. De este modo, incluso quien realice solo un abordaje superficial de la cuentística de la autora, detectará en numerosos textos una suerte de deconstrucción de determinados componentes religiosos, como se observa también en el cuento “Amada en el Amado” (*Los días de la noche*, 1970), donde los versos de la mística sanjuanista son descontextualizados e insertados en un nuevo contexto, si bien también amoroso, referidos a una pareja que fantasea con una unión de carácter mental, que le permita sentir y leer el pensamiento del otro. Asimismo el “Informe del Cielo y del Infierno” (*Cornelia frente al espejo*, 1988) banaliza la escatología, presentándola como si el destino de las almas dependiera de elecciones completamente triviales y los reinos de ultratumba son comparados con casas de remate.

Este tratamiento profano y a veces profanatorio de elementos de la tradición católica, sumado al éxito y a la difusión considerablemente menores de su obra poética, han opacado otras referencias y abordajes de lo religioso; esa otra dimensión de su obra, que nada tiene que ver con la provocación y el sacrilegio –ni con el ocultismo por el que se percibe una gran



atracción en varios de sus cuentos, como “La muñeca” y “La divina” (*Los días de la noche*, 1970) o en “La sibila” (*La furia*, 1959), donde la niña confunde a un ladrón con Dios-. Nos referimos a una dimensión espiritual que, antes bien, representa ideales humanos y espirituales, o también, en palabras de Borges, a “los héroes” de Silvina Ocampo (1985: 5), en referencia a los santos a los que dedica su *Breve santoral* (1984) así como otras experiencias espirituales de corte católico. En su poesía, en general, ni lo religioso comprendido como la dimensión sobrenatural, ni las figuras emblemáticas del judaísmo y del cristianismo son objeto de esta trivialización, parodia o profanación.

Ocampo se erige como una escritora a contrapelo de numerosas prescripciones e intenta destabuizar el tratamiento de ciertos temas. Tabúes que se basan frecuentemente en normas fundacionales, como el incesto, el adulterio, la sexualidad femenina, entre otros. Es evidente entonces que, bajo estas circunstancias, la autora no ignore, sino que recurra a menudo en su narrativa a un léxico, a una temática o al menos a un marco religioso, con intención subversiva o polémica, en actitud rebelde al entorno represivo en el que creció, como citamos más arriba. Por otro lado, en su afán de romper con ciertos tabúes, la autora combina temáticas y ámbitos que normalmente no se vinculan o, por lo menos, no en los términos que proponen sus relatos o, en palabras de Pezzoni, “arrancándolos de su contexto” (1982: 11); por ejemplo, el ámbito de la primera infancia se vincula con todos los pecados capitales, como se observa en el cuento ya mencionado, “Las invitadas”, donde la inocente fiesta de cumpleaños de un niño se convierte en el espacio de la iniciación a los vicios, o “El vestido de terciopelo” (*La furia*, 1959), donde una niña jocosa narra cómo acompaña a una modista a la casa de una señora de sociedad a probarse un vestido que matará de asfixia a la dama. Así, la infancia como el espacio de la inocencia es desmitificado, presentándose una imagen de niños crueles o viciosos. Queda de esta manera manifiesto que esta estrategia de desmitificación es utilizada por la autora también más allá del ámbito religioso.

Los personajes y narradores de Silvina Ocampo observan la realidad desde un ángulo particular, en cuanto a que a menudo presentan o fijan la atención en situaciones o detalles insólitos de su entorno y además “el sujeto autobiográfico de Ocampo es un sujeto al margen que se refugia en las orillas [...] desde donde espía y descifra el mundo” (Molloy, 2006: en red). Sus narradores describen desde el lugar del voyeurista, develando los secretos más escabrosos del ser humano. Lo que resulta más impactante y tan particular de sus observaciones acerca de temas muchas veces siniestros, como la muerte, el incesto o la violación, es la naturalidad y la distancia emocional con que son narrados. El lector se ve conducido a través de los espacios más recónditos de la vida y del alma humana, mientras que el narrador, incluso frente a lo más abyecto, ni se escandaliza, ni juzga o condena lo que percibe, sino que actúa como un testigo neutro, como un voyeurista indiscreto que se limita a hurgar en esa intimidad ajena para exponerla sin ningún objetivo claro. De ahí que la lectura de sus cuentos produzca una fascinante inquietud y un gran desconcierto.

Silvina Ocampo comienza su actividad poética en el marco de la llamada generación del 40, un grupo de poetas argentinos que componían “poesía elegiaca, pura de forma y fondo, sobria y contenida, habitada de un mundo de sugestivos pretéritos” (Prieto, 2006: 361). Con respecto a la poesía de Ocampo en particular, Prieto sostiene que

el vocabulario de Ocampo es las más de las veces lujoso, con una suntuosidad ya comprobadamente poética desde el Modernismo y sus temas son los comunes a la poesía de la época: evocaciones de la infancia perdida, himnos a la patria, y la Antigüedad como fuente de inspiración o como pretexto. (Prieto, 2006: 363)

La descripción de Prieto resulta muy parcial, ya que se reduce a enumerar algunos temas de su lírica, sin mencionar el tratamiento que hace de esos temas, mediante el cual Ocampo “salva

y redime de la posible monotonía en que una poesía descriptiva de esta índole pudiera caer” (Percas, 1954: 283). La lírica de Ocampo presenta para Percas una original expresión poética mientras Noemí Ulla, por su parte, afirma que su poesía contradice lo que la tradición clásica le pide y se atreve a burlar la institución literaria, bajo la apariencia de continuarla o respetarla (Ulla, 2016: 135). En este sentido, coincide con Pezzoni, quien refiriéndose a su narrativa, menciona esta misma estrategia de aparentar seguir una norma (moral o literaria), para en realidad romperla (1982: 11).

No pretendemos aquí juzgar ni centrarnos en lo formal de su poesía, sino que, a través de esta, pondremos el foco en su “otro” vínculo con lo religioso y mostraremos que Silvina Ocampo poetiza acerca de lo religioso –representado principalmente por lo bíblico y lo hagiográfico– también desde la reverencia y como resortes de reflexiones filosófico-espirituales de considerable peso en su obra y altamente vinculadas a muchas escenas de sus cuentos y de su biografía. Esta estrecha vinculación biográfica e intratextual ya fue destacada, entre otros, por Muzzopappa: “*Inventiones del recuerdo* [...] no revela nada sobre la niñez de Ocampo que no circule por su biografía, entrevistas, cuentos y poemas, por ejemplo, los de *Amarillo celeste*” (2017: 143). Si bien no nos proponemos delimitar hasta qué punto parte de su obra, como *Inventiones del recuerdo* (1999) pertenece al género de la autobiografía, de acuerdo a los criterios del “pacto autobiográfico” de Phillipe Lejeune (1975) o de Paul de Man, entre otros, sí sostenemos –en consonancia con numerosos críticos– que ciertas experiencias autobiográficas se reflejan a lo largo de su obra, tanto lírica como narrativa. En este mismo sentido, afirma Mancini (2004: 234) que “efectivamente, los recuerdos infantiles son materiales con los que Ocampo elabora su obra poética y narrativa”; asimismo Peralta (2005: 131) destaca que “aunque no hay en esta obra una voluntad autobiográfica expresa, proponemos que el marcado lirismo de los cuentos es una puerta de acceso a la difusa biografía de la autora”. También Montequín (2006: 7) sostiene, en referencia a *Inventiones del recuerdo* que “su escritura parece haber sido guiada por el afán de descubrir y retener ese cúmulo de experiencias tempranas, acaso prematuras, que forjaron su imaginación y su sensibilidad”. Muzzopappa (2017: 143), en el mismo sentido, destaca el contenido autobiográfico de esta obra, afirmando que “nadie podría dudar sobre quién habla en *Inventiones del recuerdo*. La incertidumbre de las voces de los cuentos, en especial las del primero y dos últimos libros, se diluye en la reflexiva y atenta voz de la narradora del poema autobiográfico”.

La propia Silvina manifiesta en su entrevista con Noemí Ulla (1982: 70) que “la poesía es mucho más íntima que algo en prosa” y Ulla (2016: 135) sostiene acerca de la obra ocampiana que “it is in poetry, more than in the stories, where she bares her most intimate self”<sup>1</sup>. Este trabajo pretende indagar un aspecto de esa dimensión más íntima, que Ocampo revela en su lírica.

## 2. LA RECEPCIÓN CREADORA DE FIGURAS BÍBLICAS Y DE LA LEYENDA ÁUREA: LO RELIGIOSO EN LA LÍRICA DE SILVINA OCAMPO

Al hablar de recepción, se torna necesario diferenciar entre por lo menos tres tipos. Recurrirémos con este fin a la clasificación de Maria Moog-Grünwald (1984), que consideramos clara y sintética. Esta autora distingue entre la recepción pasiva (en la cual la recepción de una obra no produce frutos por parte del lector), la reproductiva (la recepción produce crítica, ensayos, etc.) y la productiva (la recepción de una obra estimula en el lector la creación de una obra de arte) o, como preferimos llamarla, “recepción creadora” (Kruse, 2016: 108).

Abordaremos ahora los poemas narrativos de tema bíblico que Ocampo reescribe con mirada de poeta curiosa y aguda. Con su característica exacerbada imaginación, la autora compone esas escenas bíblicas tantas veces contadas, pero construye a partir de su relectura una

<sup>1</sup> Trad. “Es en su poesía, más que en sus cuentos, donde ella desnuda su más íntimo yo”.

nueva visión/versión de ellas, desde su lugar de escritora que observa desde el ángulo desde el que nadie mira.

## 2.1. Reescritura transgresora de tema religioso

Hemos adelantado en nuestra introducción el tratamiento reverente y casi devoto que se observa en su poesía; sin embargo, esto no puede ser tomado en sentido absoluto, sino como un fenómeno que se constata mayoritariamente. Una de las excepciones se aprecia en el poemario *Poemas bíblicos* (1942), de tono modernista, donde Ocampo reescribe relatos bíblicos en verso, como “Lot, los ángeles y la estatua” –tema también reescrito en prosa por Leopoldo Lugones en su “La estatua de sal” (*Las fuerzas extrañas*, 1906)–, donde la historia bíblica se transforma en un relato fantástico, en el que un monje intenta redimir con el bautismo a la mujer de Lot. También su poema “La estatua de Abdera” (*Los nombres*, 1953) ostenta una relación intertextual con otro cuento de *Las fuerzas extrañas*, “Los caballos de Abdera”, relato fantástico de Lugones, que Silvina junto a Borges y a Bioy publica en su *Antología de la literatura fantástica* (1965). El poema “La estatua de Abdera” combina en su título ambos relatos de Lugones, aunque su temática es diferente. El poema es una poetización de la teoría del atomismo, postulada por Demócrito de Abdera (mencionado en el primer verso), en un intento de explicar el cambio de la materia. Según esta teoría, la materia está formada por átomos indestructibles que fortuitamente forman cuerpos y estos, a su vez, se dividen nuevamente hasta el infinito, transformándose nuevamente en un nuevo cuerpo. En este contexto, el poema inserta como ejemplo ilustrativo una comparación entre dos elementos banales (ropa y banderas). Sin embargo, a este último se le atribuye una tradición bíblica:

[...] la ropa tendida que se agita  
sobre las azoteas amarillas  
son como las banderas que los ángeles  
en Sodoma y Gomorra vislumbraron (2010a: 319)

La ropa que pende en una azotea podría estar hecha con los mismos átomos que las banderas de estas ciudades destruidas, los cuales, transformados en otro cuerpo, sobreviven en el tiempo. Ocampo combina los títulos y los temas de dos cuentos de Lugones para poetizar acerca del origen y el destino de la materia. Este poema solo presenta esta alusión bíblica al *Génesis* con fines expresivos, pero sin aludir al ámbito espiritual, aunque tampoco en un tono profanatorio.

Retornemos ahora a “Lot, los ángeles y la estatua”, poema esteticista, con alusiones eróticas y exóticas, muy del gusto modernista y con una forma tradicional: poesía de arte mayor, cuartetos de rima abrazada, pareados o bien serventesios estructuran el largo poema. Veamos este ejemplo de la quinta estrofa:

Eran altas y hermosas las árabes palmeras;  
un arco iris perfecto, palomas mensajeras  
con devoción postal hubieran conmovido,  
hubieran aplacado al dios enfurecido. (2010a: 37)

En esta versión de Ocampo, a pesar del tema bíblico, nos encontramos más bien dentro del terreno de una relectura y abordaje de las figuras bíblicas más similares a los que encontramos en su narrativa que a los del resto de su lírica. Aquí se perfilan algunos tópicos ocampianos, en particular la vinculación de la mujer a la transgresión o el tema del incesto. En primer lugar, la esposa de Lot, que miró hacia atrás en el momento de la destrucción, a sabiendas de que le estaba vedado, transgrede la ley divina. También sus hijas incurren en una

transgresión según el *Génesis*: el incesto, como veremos a continuación. Pero Ocampo incorpora provocativamente un elemento nuevo al relato, la oración de Lot:

[...] Las anónimas plantas, el aire immaculado,  
ignorado antípoda, ocupaban el mundo.  
Infernal o seráfico, el amor transformado  
en la antigua Pentápolis se volvía infecundo.

Lot rezaba en silencio: No olvidaré el amor  
tan incestuoso y puro que nos impuso Eva.  
Nocturna prorrumpía una esperanza nueva,  
secreta y laberíntica, como una sola flor. (2010a: 37)

Esta plegaria, ausente en el *Génesis*, fuente del relato de Lot, se refiere a una instancia temporalmente posterior a la historia. Tras la huida de Sodoma, Lot y sus hijas se asientan en una montaña y allí estas deciden –ante la ausencia de otros varones en ese lugar– conseguir descendencia teniendo trato carnal con su padre, a quien, con este fin, por la noche embriagan previamente con vino, por lo cual este no recuerda nada al despertar (Gn 19, 30-38). El poema lo expresa con el verso “nocturna prorrumpía una esperanza nueva”, es decir, la esperanza de un nuevo pueblo, mejor dicho, dos: los moabitas y los ammonitas. La sodomía y la consecuente imposibilidad de procreación se sugieren en los versos:

Infernal o seráfico, el amor transformado  
en la antigua Pentápolis se volvía infecundo.

La transgresión de la relectura ocampiana radica en adjudicarle a Lot la conciencia de esos actos incestuosos con sus hijas, lo cual contradice la fuente bíblica y la patrística, que interpreta los actos incestuosos de las hijas como inmorales y a Lot como inocente, como se lee en la *Réplica a Fausto, el maniqueo* del obispo de Hipona (San Agustín: en red).

Además, el poema veladamente pone en duda la inmoralidad que el *Antiguo Testamento* le atribuye a la homosexualidad, refiriéndose a ella con el eufemismo “el amor transformado” que es “infernado o seráfico”. Asimismo la antítesis “amor puro e incestuoso” emana ironía y sugiere un cuestionamiento acerca de la versión bíblica sobre la proliferación de la humanidad.

## 2.2. Reescritura de tema religioso: la figura femenina y su encuentro con la santa faz

Nos detendremos ahora, siguiendo el orden cronológico de sus publicaciones, a abordar un poema perteneciente a *Sonetos de la opuesta ribera* (1942) y que prefigura una obra posterior, *Breve santoral* (1984), de la que nos ocuparemos detalladamente más adelante.

El título del poemario nos remite a la dimensión sobrenatural a través de la mención de “la opuesta ribera”. Es menester mencionar que el año 1942 fue el del cuarto centenario del nacimiento del poeta San Juan de la Cruz, acontecimiento que motivó una enorme cantidad de eventos y publicaciones acerca de la obra poética del carmelita. Entre ellos se encuentra el célebre trabajo crítico de Dámaso Alonso, *San Juan de la Cruz (desde esta ladera)*. No parece ser una casualidad la elección del título del poemario de Silvina, siendo ella una escritora tan conectada con el mundo cultural nacional y europeo de entonces.

A continuación, a través de dos figuras femeninas de larga tradición cristiana, mostraremos cómo la poesía de Ocampo se inserta también en la tradición bíblica y sin un tono transgresor, a través de dos figuras con un denominador común: el encuentro impactante con la faz de Cristo. Nos referimos a la Verónica y a Claudia Prócula. Una, según la tradición, movida por la piedad durante el vía crucis, seca el rostro ensangrentado de Jesús, de manera que este queda milagrosamente estampado en el paño. La mujer de Pilatos, por su parte, descubre a



Cristo en un sueño profético que, según la tradición, suscitará su conversión al cristianismo. Ocampo destaca en ambas mujeres este encuentro formidable que las dos vivenciaron, deslumbradas por la faz del Nazareno.

El poema que proponemos abordar primero es el soneto “Santa Verónica”, que recupera esta tradición bíblica acerca de la Pasión (aunque no figura en los Evangelios), según la cual existió un encuentro en la vía dolorosa, entre Jesús y esta piadosa mujer, identificada a menudo con la hemorroísa, curada por Jesús (Mt 9, 20-22). A continuación, la semblanza de Ocampo sobre la Verónica:

Aquella santa con variados nombres  
sanó en Roma a Tiberio; a Vespasiano  
lo libró de la abeja o del gusano  
que devora las frutas y los hombres.

Lo conoció mejor que a sus hermanos;  
llevó el autorretrato en sus dos manos:  
esa predestinada cara auténtica  
de Jesús, con su frente austera, idéntica.

Fiel enemiga del iconoclasta,  
Verónica nos muestra el lienzo amado  
que reclamaba el mundo castigado.

Como un feliz prestidigitador,  
enseña una bandera sin el asta  
que en lugar del dragón tiene al Señor. (2010a: 50)

Ocampo recoge la tradición acerca de la vida de la santa y de los milagros operados a través de sus reliquias, como la curación de Tiberio. También se hace referencia al significado de su nombre “vera ikon”, verdadera imagen, debido a que retuvo milagrosamente en un paño la faz de Cristo durante la Pasión. A causa de esto es llamada “fiel enemiga del iconoclasta”, dado que sería la primera cristiana en poseer y difundir imágenes humanas de Dios. Por otra parte, la referencia a sus “variados nombres” hace alusión a la incierta identificación de esta mujer que no aparece en el Evangelio, por lo que no se tiene certeza de su identidad. Por esta razón, hubo variaciones al respecto a lo largo de la historia, a través por ejemplo de su mención en los Evangelios apócrifos (Giorgi, 2002: 363); también es llamada, según otras tradiciones, Serafia o Berenice.

El poema es de carácter efrástico, ya que se describe un ícono pictórico, recurso muy del gusto modernista. En el segundo cuarteto así como en los tercetos podemos observar una descripción de un cuadro clásico de la iconografía cristiana: la Verónica enarbolando el paño con la santa faz, representado innumerables veces en la pintura desde la Edad Media y durante siglos, por autores de la talla de van der Weyden o El Greco. La imagen de la Verónica está además presente de manera universal en el mundo cristiano, a través del vía crucis de las iglesias, devocionarios, íconos, etc., ya que a su encuentro con Cristo, se le reserva la sexta estación de la tradicional oración.

En *Poemas de amor desesperado* (1949), con el poema “El sueño de la mujer de Pilatos”, asistimos al encuentro onírico, de fuente evangélica, de la esposa de Pilatos, Claudia Prócula, con Cristo. Según la Sagrada Escritura, la romana le advierte a su esposo que no condene a Jesús: “No tengas nada que ver con ese justo, porque yo he sufrido mucho hoy, en sueños, por Él” (Mt 27, 19). Ocampo imagina el sueño, poniendo el acento en la fascinación completa de Claudia ante la visión divina:



No pude huir, pues ya me cautivaba  
 su imagen como el fuego de un diamante.  
 Llegué a la cercanía de su cara  
 y una líquida luz azul, de llanto,  
 no me dejó mirar su alado manto  
 ni sus dos manos, ni su frente clara.  
 Como un día festivo y admirable  
 poblose el mundo de invisibles cosas, [...]  
 Temiendo que mi dicha se acabara  
 con mis palabras, quise retener  
 lo que sabía ya que iba a perder:  
 el universo entero en esa cara. (2010a: 235-236)

A continuación de esa fascinación y felicidad plena, Claudia siente una honda tristeza a causa de la posibilidad de perder a Cristo, fuente de esa plenitud. Incluso, en un arrebatado casi místico, considera toda la creación un estorbo entre ella y su contemplación de la faz divina:

El diálogo inicié de mi tristeza.  
 Con una voz que no era mía dije:

-¿Por qué la dicha tanto nos aflige? [...]  
 El brillo de tu rostro y la belleza  
 son del color del aire que nos une:  
 no quisiera, señor, que me importune  
 otra visión de la naturaleza. (236)

El poema culmina con el diálogo entre ambos, en una suerte de desposorio místico, donde Cristo la consuela y le anuncia una transverberación, como la de Santa Teresa de Ávila:

-No será vana tu desolación  
 en el abrazo amargo de este lecho.  
 Transido el corazón late en tu pecho,  
 como si vieras mi crucifixión. (236)

Asimismo, con su verso “el universo entero en esa cara” se hace referencia a la visión beatífica, es decir, a la contemplación de todos los bienes y de toda la belleza ante la presencia de Dios, causa de la felicidad natural y sobrenatural, como también lo presenta Dante en su *Commedia*.

### 2.3. Reescritura de tema religioso en vistas a la indagación filosófica: Caín y Job

La presencia de preocupaciones de índole existencial y filosófico-metafísica en la poesía de Ocampo –aunque no relacionadas al ámbito religioso– fue detectada por Helena Cercas, quien afirma:

Creemos que en lo mejor de su poesía, Silvina Ocampo ha logrado dar expresión al complicado y sutil mecanismo de la conciencia femenina frente al problema de la realidad, con esa su manera de plantear y en cierto modo de resolver un problema que ha dejado de ser exclusivamente del dominio de la filosofía para convertirse en angustioso problema vital de los poetas actuales siempre en busca de la eternidad. (1954: 296)

En efecto, se abordan temas como Dios, el alma, el tiempo, la mutación del presente, la eternidad, el mal, la muerte y “todo lo que hay de paradójico en la poesía de Silvina Ocampo

tiene un aspecto metafísico” (Percas, 1954: 293). También Noemí Ulla destaca esa indagación metafísico-religiosa, comentando su poesía: “Silvina tuvo en cuenta los viajes del intelecto, a los que vuelve en forma constante, como en los sonetos mencionados, preguntándose por el origen de las cosas, los motivos más abstractos y religiosos [...]” (Ulla, 2016: 138).

Nos proponemos ahora, a través de otras dos figuras paradigmáticas, continuar en esta línea de lectura, donde la poesía de Ocampo se inserta en la tradición bíblica, como receptora de ciertos paradigmas culturales de origen judeo-cristiano que se convirtieron en símbolos de las preocupaciones e indagaciones filosófico-éticas acerca del *mysterium iniquitatis*, o sea de la presencia y origen del mal en el hombre y en el mundo.

### 2.3.1. Caín

El poema “Palabras de Caín” del poemario *Espacios métricos* (1945) junto a “Inscripciones que leyó Caín en el ojo de Abel” perteneciente a *Amarillo celeste* (1972) introducen en la obra lírica de Ocampo un símbolo de origen bíblico de larga tradición: el mito de Caín y Abel. Nos interesa, antes de adentrarnos en el análisis de sus poemas de tema cainita, definir qué concepto de mito consideramos adecuado para nuestro abordaje y, para ello, elegimos la definición que formula Paul Ricoeur, quien define el mito como

un relato tradicional referido a acontecimientos ocurridos en el origen de los tiempos y destinado a fundar la acción ritual de los hombres de hoy, y, de modo general, a instaurar todas las formas de acción y de pensamiento mediante las cuales el hombre se conoce a sí mismo dentro de su mundo [...] el mito tiene una función simbólica, es decir, su poder de descubrir, de desvelar el vínculo del hombre con lo que para él es sagrado. [...] el mito, desmitologizado gracias a su contacto con la historia científica y elevado a la dignidad de símbolo, es una dimensión del pensamiento moderno. (Ricoeur, 2011: 171)

Este asunto del primer fratricidio de la humanidad, que fascinó y sigue fascinando a las sucesivas generaciones, inspiró diversas interpretaciones teológico-filosóficas pero, además, ha sido, como afirma Ricoeur, elevado a categoría de símbolo para referirse, ya no solo a la “historia de la salvación” y al primer crimen de la humanidad, sino que ha sido también utilizado en otros contextos para metaforizar realidades políticas y sociales. “El cainismo se convirtió en la temática bíblica más abundante y profundamente elaborada en la narrativa de posguerra [española]” (Márquez Fernández, 2008: 413). Asimismo en el Romanticismo, en la Generación del 98 y en el Modernismo abundan obras sobre el cainismo, por lo que Ocampo, de este modo, se erige en heredera y continuadora de esta tradición literaria.

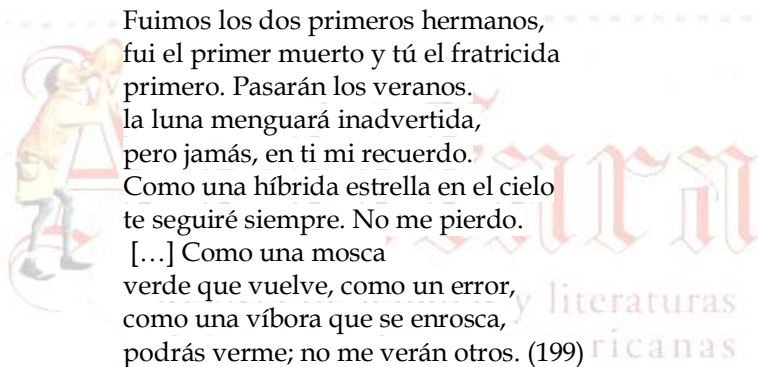
En dos poemarios ocampianos, nos encontramos explícitamente con la figura de Caín, elevada a símbolo del hombre en estado de caída, inmerso en la ruindad y en la soledad de su odio y su egoísmo. Caín encarna a la humanidad corrompida. De manera implícita, veremos más adelante, de la mano de algunos ejemplos, que aparece (implícitamente) asimismo la figura de Job, símbolo del hombre sufriente, que hurga dolorosamente en su propia podredumbre vital. Ambos padecen, Job, siendo inocente, y Caín, siendo culpable, y presentan así dos caras de la misma moneda: la *humana conditio* que implica ineludiblemente un *pathos*.

Veamos ahora en concreto cómo se desarrolla la recepción del texto del Génesis en el proceso creador de Ocampo. En el *Antiguo Testamento*, encontramos el episodio que culmina con el asesinato del justo Abel por la envidia de su hermano (Gn 4, 8). Inmediatamente después, tiene lugar el encuentro entre Yahvé y Caín, quien reclama por la ausencia de Abel y, a sabiendas de que el crimen fratricida ya se consumó, Dios le inflige el castigo:

Por eso andarás maldito, lejos de esta tierra que abrió su boca para recibir de mano tuya la sangre de tu hermano. Cuando labres la tierra, ella no te dará más sus frutos,

y andarás por ella fugitivo y errante (Gn 4, 11-12). Ahora me arrojas de esta tierra; oculto a tu rostro habré de andar fugitivo y errante por la tierra [...] Puso, pues, Yahvé a Caín una señal, para que nadie que le encontrase le matara. (Gn 4, 14-15)

La originalidad del poema ocampiano reside en la perspectiva del relato: aquí es el mismo Abel, ya asesinado, quien describe el suplicio al que será condenado su hermano, que no coincide con la condena bíblica del Génesis. El castigo que describe Abel desde la ultratumba en “Inscripciones que leyó Caín en el ojo de Abel” es de carácter psicológico, ya que los remordimientos de su crimen, como erinias, lo perseguirán por siempre, con el recuerdo constante de su hermano:



Fuimos los dos primeros hermanos,  
fui el primer muerto y tú el fratricida  
primero. Pasarán los veranos,  
la luna menguará inadvertida,  
pero jamás, en ti mi recuerdo.  
Como una híbrida estrella en el cielo  
te seguiré siempre. No me pierdo.  
[...] Como una mosca  
verde que vuelve, como un error,  
como una víbora que se enrosca,  
podrás verme; no me verán otros. (199)

Más allá de esta herencia literaria, la concepción del hombre que implica el cainismo, como inclinado al mal, a la mancilla y condenado a la experiencia psíquica de la culpa, aparece constantemente a lo largo de la obra poética ocampiana. Esta experiencia de la culpa aparece por primera vez en la infancia de la autora, como ella misma lo confiesa en diferentes entrevistas: “Yo pensaba, hay que estar libre de todo pecado, y estaba pensando en un millón de pecados mortales. En aquella época la religión me ocupaba mucho tiempo, yo no me acostaba sin rezar [...]” (Ulla, 1982: 79). Es por esta razón que su autobiografía *Inventiones del recuerdo*, que es para Molloy (2006) relato de infancia, ostenta la conciencia, el sentimiento de culpa, como también lo destaca Biancotto (2015: 5): “En la autobiografía de Silvina hay extensos momentos en que el relato gira en torno del mote de «pecadora», implícitamente atribuido a la protagonista, aunque sea por ella misma. El pecado y la culpa [...]”.

Además de símbolo de la mancilla, Caín representa la angustia del hombre que se encuentra desligado de Dios, que se siente rechazado por Él. Esta misma experiencia se representa en *Inventiones del recuerdo* (2006), como uno de los hilos conductores del largo poema narrativo, donde “estar desligado” es consecuencia de graves pecados, que el sujeto lírico con salvaje crudeza se autorrecremina.


Las siguientes palabras de Paul Ricoeur (2011: 233) expresan justamente esta situación de “destierro espiritual” del cual Caín no retorna:

el pecado expresa la pérdida de un vínculo, de una raíz, de un suelo ontológico; a éste le corresponde, en el plano de la redención, el simbolismo fundamental del “retorno” [...] (231). El silencio y la ausencia de Dios son en cierto modo el símbolo correspondiente al símbolo del ser extraviado, perdido, ya que se encuentra “abandonado” por Dios.

Silvina Ocampo, en su autobiografía poética, *Inventiones del recuerdo*, se identifica implícitamente con Caín en tanto que se autopercebe como criatura que perdió el amor de Dios a causa de sus pecados, desde su temprana infancia. Se refiere a su iniciación sexual precoz

días antes de recibir la primera Comunión, causada por su propio despertar sexual –materializado a través de la flor de plumerillo, cuyo contacto con su cuerpo tiene un efecto placentero–, por una parte, y por su abusador sexual, empleado de su casa, quien también es tema de su célebre cuento autobiográfico, “El pecado mortal”, lo que está en consonancia con las observaciones de Montequín (2006: 8) acerca de que algunos episodios de los cuentos de Ocampo tematizan experiencias que se repiten en su poesía.

Esta flor aparece recurrentemente en las mencionadas obras, unida a la angustia de la culpa, como en *Inveniones del recuerdo*:



Durante una primavera  
Ágata  
trajo del campo una flor roja  
llamada plumerillo o plumerito.  
Recuerda aquella flor  
como el principio de su perdición.  
Trató de explicar a Ágata  
lo que sentía  
al pasar el plumerito por ciertas partes de su cuerpo [...]  
Con pureza extrema se volvía viciosa.  
Su soledad crecía.  
Los pecados se iban acumulando, [...] (2006: 118-119)

También en su poemario *Lo amargo por dulce* (1962) se refleja esta sensación de llevar una mancilla, de la vergüenza en la casa familiar, a causa de este despertar sexual, nuevamente relacionado con la flor, como se constata en el poema “El pecado”, que transmite el sufrimiento psicológico del yo lírico:

La hora de la cena era el momento  
en que yo siempre me ruborizaba:  
la visita letárgica nombraba  
ese pecado que era mi alimento.

Yo no comía porque mi sustento  
me saciaba de horror. Me avergonzaba  
aquella flor que tanto se esmeraba  
en adornar mi plato y mi tormento.

Dentro de un cuadro un perro me miraba  
y cuando aparecía la bandeja  
con el café y las tazas y la queja

por el calor que hacía, me escapaba.  
La luna, a veces tan deforme y fría,  
sin virgen, era la medalla mía. (2010b: 17)

En el segundo terceto se hace referencia a las medallas de la Inmaculada Concepción, es decir, a la madre de Jesús, como criatura creada sin pecado original ni personal, como símbolo de la pureza. Esta devoción, de enorme difusión en el ámbito católico, representa a la Virgen que aparece con una luna a sus pies en el libro del *Apocalipsis* (12, 1).

El yo lírico expresa de manera antitética su autopercepción como impura, identificándose solo con una parte de la medalla, con la luna, es decir, con el símbolo de la feminidad y de la fertilidad femenina (Chevalier, 1999: 658; Battistini, 2003: 194) y no con el de la pureza, que representa María. Vale mencionar que la luna en el contexto del *Antiguo Testamento* es adorada por pueblos paganos y considerada un ídolo inaceptable para los hijos de Israel, por lo que su culto es comparado al de Baal (2 Reyes 23, 5; Dt 4, 19). La fascinación por la luna por



parte de los israelíes, influidos por los paganos, “podía suscitar prácticas culpables” (Cocagnac, 1994: 16). El yo lírico revela, a través de esta metáfora de la “medalla suya”, cuál es la naturaleza de su pecado, que da título al poema y es causa de su sufrimiento psíquico.

Por otra parte, su autobiografía *Inveniones del recuerdo* constituye un “relato de infancia” (Muzzopappa, 2017: 140), en parte ligada esta al pecado y a la convicción de ser rechazada por Dios, a causa de su mancilla. Por ejemplo, rezando por el regreso de su madre, el sujeto lírico ruega a Dios de este modo:

Haced que vuelva por mala que yo sea.  
aunque no me quieras,  
haced que vuelva. (2006: 116)

Asimismo, evoca la etapa de mayor tortura psíquica ante el laberinto insuperable de la culpa sin esperanza de redención, de retorno, en palabras de Ricoeur. Lo monstruoso es lo incomprensible y es así que llega a esa sensación de extrañamiento consigo misma, que emerge con frecuencia en su obra:

La desvelaban sus pecados:  
eran monstruos indescifrables  
que nadie podía vencer. (2006: 123)

La autopercepción del sujeto lírico femenino como pecadora la hace sentir exiliada, sin derecho a los “bienes de su padre”, al igual que la parábola del hijo pródigo (Lc 15, 11-32).

Resulta relevante mencionar aquí también lo que afirma Ricoeur (2011: 231) acerca de que “el pecado no es solamente ruptura de relación; es asimismo la experiencia de un poder que se apodera del hombre”. Este postulado lo declara también la voz de su autobiografía acerca de los vicios sexuales, cuando relata que, siendo una niña, es persuadida por su abusador de espiarlo a través de una cerradura con el fin de mostrarle un acto de onanismo. En tercera persona, como una estrategia de distanciamiento<sup>2</sup> psicológico de su propia vivencia aterradora, se relata la percepción de la niña:

Yo lo recuerdo así,  
pero ella lo recuerda como el fantasma de una pesadilla,  
como el símbolo del infierno,  
aun cuando le ofrecía chocolates (2006: 117)

Y concretamente, narra lo que vio:

¿qué vio por el agujero de la cerradura  
cuando [el onanista] le mostró que existía el infierno?  
Todo más nítido, todo más frío,  
un cuarto de baño, las baldosas,  
las manos, la servidumbre del pecado,  
las que ofrecen lo que deben esconder? (2006: 106)

A continuación se menciona el impulso de “obedecer al pecado” (106). Constatamos así que la descripción de Ricoeur encaja exactamente con la descripción de vínculo de servidumbre-dominio, entre el hombre y el pecado que expone Silvina Ocampo.

<sup>2</sup> Silvia Molloy asimismo destaca que hay desvíos y cambios en su autobiografía, un “constante trabajo de distanciamiento al que recurre la autora para volver contable lo que no se puede contar” (2006: en red).

En otros versos del mismo libro, se reitera esta influencia dominante del pecado:

El pecado era como varias personas escondidas en la sombra,  
agazapadas,  
incitándola a ser precoz,  
obligándola a hamacar al idiota hasta que pidiera gracia, [...]” (2006: 104)

El otro poema de tema cainita que anunciamos más arriba se titula “Palabras de Caín” y opera como contracara del otro, donde se oye la voz de Abel. Aquí la autora aprovecha la figura del desterrado, elevada a categoría de símbolo, para convertirlo en la voz de la humanidad que clama a Dios en su angustia existencial y en su insatisfacción consigo mismo. Así, su figura pierde parte del contexto original y del drama personal para convertirse en un *anthropos*, representante del hombre desligado del Creador y que por lo tanto lo increpa. La autora se vale de este mito para cuestionar temas metafísicos como Dios, el libre albedrío, el sufrimiento y el mal. Dice Caín:

Yo no elegí a mi hermano, yo no elegí esta senda.  
Logré con esta piedra que mi hermano muriera  
pero con él no ha muerto lo que en mí desespera.  
¡Dios agresivo y cruel, declinaste mi oferta! (2010a: 110)

### 2.3.2. La figura de Job

Hemos mencionado que algunas figuras bíblicas aparecen de manera explícita mientras que otras lo hacen de manera implícita. Nos referimos a la figura de Job, símbolo del hombre justo sufriente, que hurga dolorosamente en su propia podredumbre y se queja al Creador de su estado, dada su conciencia de inocencia espiritual, al contrario de Caín, que carga con graves culpas.

El poemario *Lo amargo por dulce* (1962) se abre con “Acto de contrición”, poema en que se nos abre lo más íntimo de la conciencia de un yo atormentado por el sentimiento de culpa y de error, llegando al autoimproperio, que a veces denota rasgos de narcisismo y de masoquismo (Ricoeur, 2011: 300).

La voz del sujeto lírico lamenta haberse comportado “como ciega” y haberse internado en el camino del pecado y glorificado a las criaturas, atribuyéndole inútilmente la capacidad de concederle la paz buscada.

¡Por qué con ojos que no llevan venda  
me interné por la interminable senda  
del pecado que gira en espiral  
perdiendo lucidez con tanto mal  
para entrar en el sórdido edificio  
pobre y monótono del maleficio!  
¡Por qué me desnudé frente al balcón  
Si no entra el sol en todo el corazón!  
¿Acaso era la piel y no era el alma  
la más capacitada en darme calma?  
¿Por qué miré de pronto a una persona  
como si viera en ella una corona  
que la elevara al rango de los dioses?  
¿Por qué me inspiró el bien males atroces  
Y el mal inextricable, algún placer  
Que se asemeja en suma a perecer? (2010b: 12)

Es pertinente citar las palabras de Ricoeur (2011: 173), que alumbran la causa de la abundancia de interrogaciones en el poema: “el pecado, en tanto que alienación consigo mismo, es, tal vez más que el espectáculo de la naturaleza, una experiencia sorprendente, desconcertante, escandalosa: como tal es la fuente más rica del pensamiento interrogativo [...]. El pecado me torna incomprensible a mis propios ojos”.

Y continúa el yo lírico su lamento y sus preguntas, en tanto que habiéndose cegado y ensordecido, no reparó en tomar otros caminos:

¿Por qué no contemplé a la demás gente  
a la par de un jardín atentamente?  
¿Y por qué si me hablaron me alejé  
pensando en otras cosas y escuché  
sólo el cóncavo grito de la mala  
estatua avergonzada de una sala  
o el ruido lacerante de un cristal  
humanamente sobrenatural? (2010b: 13)

Y a continuación, como un *De profundis*, el poema se expulsa en un *mea culpa*, de tono veterotestamentario:

Repugnante y atroz cual lepra aviesa  
que contagia la boca que la besa  
cual gangrena que horada hasta los huesos,  
cual rencor humillado aun por los besos,  
como si fuesen de oro y adorados  
se cultivan en mi alma los pecados. (2010b: 13)

Estos versos recuerdan el autoimproperio de Job:

Mi carne está cubierta de gusanos  
y de una costra de barro;  
mi piel se rompe y se deshace. (Job 7, 5)

Ocampo utiliza también la imagen del gusano como Job para remarcar su sentimiento de mancilla y miseria espiritual:

Dios mío, tened piedad de mí,  
ya que soy mala y que sos misericordioso.  
Que tu cara es como un brillante  
y la mía es como un gusano.  
Cualquier sufrimiento  
sería poco comparado  
con lo que merezco (2006: 116)

Como vemos, Job y Ocampo utilizan la misma imagen de la lepra, de la podredumbre en vida. Pero la argentina apela a la podredumbre espiritual que padece y no a la física. Más adelante, Job reflexiona acerca de la imposibilidad de lavar su propia inmundicia:

Aunque me lavara con agua de nieve,  
y con lejía limpiara mis manos,  
tú me sumergirías en el fango,  
y hasta mis vestidos me tendrían asco. (Job 9, 30-31)

En esta misma línea, la narradora de su cuento "Intenté salvar a Dios" afirma: "no he vivido lo bastante para deshacerme de todo lo perverso que hay en mí" (2014: 362).

Es importante recordar que, si bien Job es inocente, para la cultura judaica de entonces, la lepra era considerada un castigo divino por los pecados cometidos. De manera que padecer lepra le significaba a Job el aislamiento y el desprecio de todos los hombres y un signo de rechazo por parte de Dios. Continúa el poema de Ocampo, con su autoimproperio y su conciencia de culpa:



Culpable soy. No necesito vino  
para embriagarme y el color divino  
de cualquier rosa clava en mí su espina,  
para hacerme sufrir, y la mezquina  
indiferencia por la humanidad  
me persigue. No digo la verdad  
y si la digo es como si mintiera.  
Del árbol soy la horrible enredadera  
que de abrazar al árbol lo estrangula  
por que el amor al crimen me vincula. (2010b: 13)

A diferencia de Job, el yo lírico reconoce su culpabilidad, sus vanas elecciones y su forma egoísta de amar. Estos errores le producen remordimientos, una pesada carga en la conciencia:

Solo por interés amo a quien me ama.  
[...] ¿Por qué invente el objeto que admiré  
Y el que era de valor lo rechacé? [...]  
¿Por qué el remordimiento ha lacerado  
mi corazón de un mal que no he enmendado  
ni en la niñez en los espejos fríos  
que eran cuchillos grises o bien ríos?  
¿Por qué fui lo que fui? Fui lo que soy,  
lo que no me acostumbro a ser ni hoy, [...] (2010b: 14)

La experiencia viva de la culpa le otorga un lenguaje que la expresa, lleno de contradicciones y revoluciones íntimas, que muestra como sorprendente la experiencia de la alienación (Ricoeur, 2011: 174). Asimismo en su autobiografía poética *Invenções del recuerdo*, la autora hace uso constante del autoimproperio, evocando sus oraciones de la infancia, pidiendo a instancias superiores que protejan la vida de su madre:

Dios mío,  
Virgen María,  
ángel de mi guarda,  
yo sé que soy como un gusano,  
que valgo menos que una mosca  
que come bosta o inmundicias,  
pero sufro más que una persona grande  
haced que vuelva mamá, [...] (2006: 116)

Queda manifiesta una sed de confesión, una conciencia de culpa obsesiva y de la infabilidad de sus pecados, para los cuales no encuentra palabras y por lo tanto no los confiesa sacramentalmente en la infancia, sino en su autobiografía: "Las palabras no habían sido hechas para revelar tanto horror" (2006: 138).



### 3. OTRAS APROXIMACIONES A LO RELIGIOSO

En su poemario *Los nombres* (1953) resulta de sumo interés su soneto “A Dios”, donde el yo lírico confiesa su sufrimiento en la infancia ante el temor de la inexistencia de Dios.

Cuánto sufrí por ti frente al altar  
creyendo que eras sólo una invención  
de personas mayores, sin razón,  
para obligarme a veces a rezar.

La azucena de trapo y el collar  
vivían dentro de tu corazón.  
Adivinaba en tu conjuración  
un afán ingenioso de salvar.

Las vidrieras azules, verdes, rosas,  
tamizaban la luz sobre tus pies  
y tu hijo contemplaba mi niñez.

Un murmullo de voces delictuosas  
pronunciaba tu nombre y yo adquiría  
la teatral timidez que me perdía. (Ocampo, 2010a: 353)

*Amarillo celeste* (1972) testimonia una visión más amplia de la religación, superadora de la barrera del pecado, como destierro. En su extenso poema “Rezo”, se enumeran las situaciones más simples, cotidianas, junto a las más trascendentes y pasionales de la vida del ser humano. Lo original del tratamiento radica en que se las presenta como una constante oración: el vivir en sí mismo es orar, más allá de la moralidad o relevancia de los actos, existe un afán – consciente o no– de religación.

Una criatura reza. No advierte que reza al pensar  
en el anhelo de morir o de matar.  
Frente al tedio o al gran entretenimiento, reza.  
Al ser odiada y al odiar, reza.  
Amada o cuando no es amada,  
en la subrepticia velocidad,  
en la lentitud extrema,  
frente a la idiotez,  
al esperar  
y cuando al fin se hartó de esperar,  
frente a la belleza, a la inteligencia, reza [...] (2010b: 113)

### 4. HAGIOGRAFÍAS POÉTICAS: ESTAMPAS Y SANTORALES

Los poemas de la sección “Hablan las estampas” (*Amarillo celeste*, 1972) serán publicados nuevamente junto con otros del mismo estilo en 1984, como parte de su *Breve santoral*, obra intermedial, más precisamente, una “combinación de medios” (Rajewsky, 2002: 15), que vincula en la misma obra sus poesías con ilustraciones de Norah Borges. El libro fue además prologado por Jorge Luis Borges. Es bien conocido que la amistad entre Borges, Silvina Ocampo y su esposo Bioy Casares suscitó el surgimiento y la publicación de varias obras de los tres escritores argentinos, ya sean individuales o en colaboración (Rodríguez Monegal, 1988: 311).

Estos poemas resumen las vidas ejemplares de un grupo de santos católicos, incluyendo dos limeños de la época colonial, concretamente Santa Rosa de Lima y San Martín de Porres, primera santa de América y primer santo mulato americano respectivamente; es decir, se trata de santos del periodo fundacional del cristianismo en América. Asimismo, los santos elegidos

de la Antigüedad, pertenecen a la etapa fundacional del cristianismo: Santa Teodora, Santa Melania, Santa Serafina, Santa Inés, Santa Lucía, Santa María Egipciaca, San Cristóbal, San Arsenio y San Jorge.

Ya hemos mencionado que Borges, en su prólogo a esta obra, se refirió a estas figuras del santoral como “los héroes o semidioses” (1985: 5) de Silvina. Sin embargo, el autor no los asocia con una fe sobrenatural de Ocampo, sino con una suerte de mitología personal. Por su parte, Roberto Alifano, coordinador de la publicación de esta obra, confirma que *Breve santoral* está compuesto por “poemas dedicados a los santos por los que ella sentía devoción” (Alifano, 2020: en red). No consiste nuestro propósito en calibrar el vínculo espiritual que Silvina Ocampo mantenía con estas figuras del credo católico, sin embargo nos interesa detenernos en esta obra a manera de testimonio de esa faceta poética de una Silvina Ocampo casi desconocida, que se inserta también en el ámbito de la poesía religiosa, reflejando su entorno cultural tradicional católico, donde evidencia un acercamiento devoto al mundo de lo religioso; introduciendo en su obra elementos, devociones, prácticas y vocabulario del ámbito religioso lejos del espacio de la parodia o la profanación, ni vinculados a esferas de transgresión. Antes bien, se elige un grupo de modelos de virtudes, exactamente opuestos a los que presenta en sus cuentos, y se incorpora figuras y símbolos bíblicos en un entorno de profunda reverencia, como hemos mostrado más arriba.

Antes de continuar nuestro abordaje del tema religioso, es preciso mencionar algunas tesis acerca de *Breve santoral* que, a nuestro juicio, intentan forzar el poemario para que ingrese en el engranaje de los estudios de género, negando así una dimensión y una faceta religiosa presente en la poesía ocampiana, en vistas a convertirla en una prolongación de las temáticas de género, de dislocación de la personalidad y de perversiones, que sí se constatan en su cuentística y habilitan esas interpretaciones.

Citaremos algunos ejemplos, de los pocos que existen, ya que como hemos adelantado, estos poemarios no han gozado de gran atención por parte de los investigadores. Trinidad Barrera realiza un breve análisis de las figuras femeninas de este santoral, limitando su comentario a agruparlas como figuras simbólicas de la transgresión del rígido canon social-moral (Barrera, 2018: 131). Si bien es cierto que algunos de ellos cometieron transgresiones morales o sociales, esta es una característica de una innumerable cantidad de hagiografías, como la de Agustín de Hipona, la de la Magdalena, Santa Pelagia o el propio evangelista Mateo. No obstante estos no figuran en el santoral ocampiano. Además Ocampo narra sus vidas poniendo de relieve los aspectos tradicionales conocidos acerca de estas figuras y no se centra en aspectos polémicos o escabrosos. Por otra parte, afirma Barrera que su elección se orienta siempre a “mujeres fuertes y convencidas de unos objetivos que persiguen por encima de todo” (131). Nuevamente, podemos afirmar que el solo hecho de alcanzar un grado de virtud heroico implica fortaleza y todas las hagiografías dan cuenta de personalidades muy fuertes y decididas para alcanzar sus metas. De modo que estos dos criterios de selección que Barrera aduce como determinantes, serían aptos para la selección de cualquier otra santa. Por otro lado, este criterio ignora el hecho de que en el santoral aparecen también cuatro hombres y que la mayoría de los santos elegidos nada tuvieron que ver con las transgresiones que enumera a continuación (castración, travestismo, lesbianismo, magia (131)). En síntesis, resulta una interpretación forzada en tanto que intenta reducir la vida de las santas a estereotipos femeninos, que “encajarían” con modelos de mujeres que aparecen en sus cuentos y asegura que para Ocampo no poseen relevancia en su faceta de santidad. Más allá de la inexactitud de esta forzada interpretación, se cercena desde este enfoque la presencia de una apertura a una dimensión espiritual en la obra ocampiana, mutilando así un aspecto también existente en su obra. A fin de cuentas, también le hubiera sido posible a la autora elegir personajes históricos temperamentales como sor Juana Inés de la Cruz, que no fue santa y que practicó el travestismo, se enfrentó a los cánones sociales de la época, compuso poemas interpretados como de amor

homosexual y fue la primera feminista americana, en suma, con la sola figura de Sor Juana, podría haber representado muchas de las características que Barrera afirma ser el punto de atracción y la única causa de la selección de estas santas. En línea similar, Zullo-Ruiz (2017: 209), basándose en las teorías de J. Butler, lee el poema “Santa Teodora” desde la perspectiva de la problemática de la visión de maternidad en el marco del patriarcado, que impone sus códigos:

At the core of all these issues, whether it be parenthood, sexuality, performance, or opportunity, resides the conflicted notion of gender. Ocampo scrutinizes the centralizing force attributed to gender and how this feature not only produces “meaning” in a patriarchal society but also how it becomes the very locus of “meaning.” Teodora manifests the tight grip patriarchy holds on the concepts of motherhood and fatherhood by cataloguing the gendered behavior of both: the maternal component is either masochistic or phallic and the paternal does not receive any limitations in its rendition<sup>3</sup>.

Asimismo Balderston (2004: 351) sostiene percibir “notas perversas” y crueles en poemas como “Santa Serafina” y en “Santa Teodora”, pero sin demostrarlo, permaneciendo en el ámbito de sus impresiones personales como lo corrobora con su afirmación “me parece que lo que experimentan los personajes de Silvina es una falta de culpa,[...] que Ocampo vacía del todo a la religión del concepto de pecado y que sus personajes –tanto en los poemas como en los cuentos– se sienten distanciados de sus acciones”. Como hemos visto en numerosos ejemplos, estas afirmaciones, que pueden ser adecuadas acerca de muchos de sus cuentos, carecen de fundamento en relación a su poesía, como ya se ha demostrado de la mano de *Inventiones del recuerdo* (y de muchos otros), cuyo poema rezuma culpabilidad y emociones ante el pecado y no “un distanciamiento de sus acciones y una falta de culpa” (351), como postula el mencionado crítico.

Este tipo de análisis resulta inadecuado respecto a *Breve santoral* y a la mayor parte de su poesía de tema religioso, ya que representa un enfoque netamente culturalista, donde se considera la cultura como un mecanismo que promueve estructuras de dominio o de resistencia, para crear una sociedad plagada de antagonismos. Así la obra se vuelve un campo de estudio dedicado a indagar acerca de las tensiones derivadas del *gender*, de la sexualidad, o de conflictos raciales (Gómez Redondo, 2008: 449-450). De esta manera, el crítico ignora la dimensión espiritual de la fe armónica, descartándola como tema poético, innegable en la poesía ocampana. Así el fenómeno religioso, no como elemento de jerarquización o confrontación social, sino como lo veremos en su poesía religiosa, es decir, como un intento de religación o, al menos, de vinculación con la dimensión espiritual, carecería totalmente de interés para estos abordajes, postura que intentamos superar con el presente aporte.

Intentamos aquí evitar estos encasillamientos y descartes a los que la crítica a veces recurre, olvidando que la característica principal de Silvina Ocampo es su multifacetismo y su imposibilidad de clasificarla, como escritora, como pensadora y como mujer.

<sup>3</sup> Trad. “En el centro de todas estas cuestiones, ya sea la paternidad, la sexualidad, el desempeño o la oportunidad, reside la conflictiva noción de género. Ocampo analiza la fuerza centralizadora que se atribuye al género y cómo este rasgo no sólo produce “significado” en una sociedad patriarcal, sino también cómo se convierte en el propio locus del “significado”. Teodora manifiesta el férreo control que el patriarcado ejerce sobre los conceptos de maternidad y paternidad al catalogar el comportamiento de género de ambos: el componente materno es masoquista o fálico y el paterno no recibe ninguna limitación en su interpretación”.

#### 4.1. "San Cristóbal (plegaria)"

Nos introduciremos ahora en el análisis de algunos poemas de *Breve santoral*. "San Cristóbal (plegaria)" es un poema en forma de oración, como lo anuncia el paratexto, en el que se recoge el episodio más famoso de la vida del santo, narrado en la *Leyenda dorada* donde, por caridad, ya hecho cristiano, el santo transporta sobre sus hombros a personas al otro lado de un peligroso río caudaloso, evitándoles así el riesgo de morir arrastrados por la fuerte corriente. En una ocasión, es el mismo Cristo quien, en figura de niño, se le presenta y le solicita su ayuda. En el trayecto, el niño se vuelve tan pesado que el santo se ve al borde de sucumbir ahogado en el río. En ese momento es cuando el niño revela su identidad y afirma que ese peso es el del mundo entero que Él mismo creó y cuyos pecados redimió cargando con ellos (Vorágine, 2011: 407). Veamos los versos-plegaria de Ocampo:

San Cristóbal, protégenos en este mundo  
en que somos incesantes viajeros [...]  
Llévanos como llevaste a aquel niño  
que pesaba tanto porque el niño era Jesús  
cuando cruzaste el río. (1984: 19)

Hasta ahí la descripción de la escena y, en los siguientes versos, el yo lírico asume el rol de representante de la humanidad, hablando en plural, dada la condición de *homo viator* de todo ser humano; abre su espíritu, mostrando su sentimiento de falibilidad y su necesidad de ayuda sobrenatural:

Cruzamos ríos nosotros también, y mares  
y desiertos, bosques, montañas, lagos,  
infierno y cielo, llevándonos a nosotros mismos,  
con el peso de nuestras culpas. (19)

El poema alberga un tono plenamente existencial y metafísico, en cuanto a que se evoca una instancia sobrenatural e, indirectamente, a través del contexto, se hace referencia al alma, a la redención y a la comunión de los santos, cuando se invoca la ayuda del santo. La leyenda de San Cristóbal resulta el detonante para una reflexión acerca del dolor existencial, causado por el sentimiento de culpa y las pruebas a las que somete la vida, -metaforizadas por los diversos accidentes geográficos- sintetizadas y ordenadas en dolorosas y felices, a través de los lexemas "cielo" e "infierno". Nótese además en estos versos nuevamente la inexactitud de la afirmación de Balderston ya citada, acerca de la "falta de culpa" de las personas en los poemas de Ocampo (2004: 351). También en este sentido sus versos de *Invocciones del recuerdo* reiteran esta vivencia dolorosa de la culpa: "Si pecar duele tanto, sobra el castigo" (2006: 107). Los viajeros a los que ayudaba el santo adquieren un valor universal, en cuanto a que representan a todo hombre en su condición de *homo viator*. Asimismo el peso que San Cristóbal debe ayudar a llevar en el poema pierde su referencia material para convertirse en un peso de carácter espiritual, "nuestras culpas".


#### 4.2. "San Martín de Porres"

El poema "San Martín de Porres" es, en cambio, más bien de tipo anecdótico. En él, se narra un hecho maravilloso, en el que San Martín logra comunicarse con unos ratones, salvándolos así de ser exterminados. Se destaca aquí la armonía con la naturaleza que había alcanzado el santo peruano, una suerte de San Francisco de Asís americano. Veladamente incorpora el poema una crítica al sistema eclesiástico reinante en el siglo XVI:



En un convento de Perú  
de mucha luz,  
de mucha sombra [...]

El origen bastardo de Martín de Porres dificultó en primera instancia su ordenación como fraile, por lo que hubo de permanecer como terciario, trabajando en humildes tareas en el convento. El atributo espiritual más destacado del santo era su humildad. Esta preferencia por lo humilde y auténtico aparece también en su poema “Casa natal”, donde se contrasta la opulencia y el artificio de los ricos que visitaban su casa paterna, con las dependencias de servicio, donde el sujeto lírico manifiesta sentirse feliz.



Un extraño vestíbulo recibía visitas  
–algunas con las caras verdes, otras azules–  
con monederos negros con plumas y con tules,  
con uñas y con voces estridentes de gatos,  
con hijas que miraban mi pelo y mis zapatos  
que no tenían alma para mí como objetos  
encerrados y tristes en vitrinas secretos  
pues solo me gustaba todo lo que era pobre [...] (2010b: 79)

Su rechazo es total y los percibe como seres sin alma, mientras que entre los pobres, se siente más cerca de Dios:

Yo huía de las salas, de la gran escalera,  
del comedor severo con oro en la dulcera,  
del mueble, de los cuadros, de orgullosas presencias  
porque a mí me gustaban solo las dependencias  
que estaban destinadas para la servidumbre.  
Trasladada a aquel último piso sin pesadumbre [...] (2010b: 80)

Esta materia biográfica resulta muy relevante, vista desde la perspectiva global de su obra, como acertadamente observa Mancini:

El piso de las dependencias de servicio de la gran casona familiar es un universo de trabajo y movimiento y de relaciones inmediatas que fascina a Ocampo desde la más temprana infancia e impregna su obra. Allí está in nuce la sustancia de sus cuentos y poemas. Las voces narrativas, las relaciones de amor y odio, la cursilería, los lugares comunes, la tensión entre el amparo y la desprotección de los niños se componen, en los relatos, a partir de esta experiencia de infancia decantada por el tiempo”. (2004: 238-239)

#### 4.3. “Santa María, la Egipciaca”

En “Santa María, la Egipciaca”, Ocampo poetiza el relato de la *Leyenda áurea*, según el cual esta mujer, entregada a la prostitución por largo tiempo, decide unirse a una peregrinación a Tierra Santa, movida en primera instancia no por la piedad, sino por la curiosidad. Allí, deseando ingresar como el resto de los peregrinos al templo de la Santa Cruz, una fuerza misteriosa se lo impide. En la *Leyenda áurea* (2011: 237-239) se atribuye este impedimento al mal estado espiritual de María, quien requiere de una conversión y un arrepentimiento para poder presentarse ante la Cruz. A continuación, María decide abrazar la vida de ermitaña en el desierto, donde pasará cuarenta y siete años en penitencia y en soledad. Nuevamente constatamos la presencia protagónica de la culpa, que la llevará a un cambio radical en su vida, por el que

renuncia a su antigua vida de pecado y se convierte en una ermitaña del desierto hasta su muerte.

¿Una tempestad te arrastró a distancias  
inacabables en busca de agua  
infinita como el océano?  
Abandonaste todos tus hábitos  
hasta que San Zosimas te halló  
y te dio la comunión.  
Sabia fue tu muerte [...] (1984: 16)

El agua infinita es una metáfora de la gracia y la imagen proviene de una alusión evangélica al encuentro de Jesús con la mujer adúltera samaritana a quien le ofrece agua de vida eterna (Jn 4, 11-15). Ocampo traza un paralelismo entre la samaritana –mujer con un pasado de pecado de adulterio– y la vida de María Egipcíaca, quien también vive un encuentro transformador frente a la Santa Cruz, por el cual reforma su vida. El tema de la gracia aparece también en su poema “Estado de gracia” (*Poemas breves*, 2001), donde Ocampo brevemente expresa el vínculo comunicativo con la divinidad que esta significa para el hombre:

Con qué bondad nos escuchaba Dios  
cuando aún no sabíamos hablar. (2010b: 275)

La incapacidad de hablar alude a la imposibilidad de pecar, debido a la falta de conciencia del bien y del mal, lo que impide la pérdida de la gracia y mantiene la unión con el Creador. De este modo, expresa el yo lírico la nostalgia por una religación perdida.

Por último, es de destacar que en “Santa María, la Egipcíaca”, de tono y estética modernistas, la metaficción irrumpe cuando el yo lírico menciona a Norah Borges –coautora del libro *Breve santoral*, en tanto obra intermedial– evocando el momento del proceso creador de ambas artistas:

[...]La sombra enamorada escribió notas  
con su pelo en el viento musicales,  
quedaron en la arena, son preciosas,  
las nubes más rosadas las escuchan  
cuando el sol del poniente la contempla  
y yo desde tan lejos la imagino  
y Norah atentamente la dibuja  
en el fondo desierto del desierto  
con ángeles divinos que la escoltan. [...] (1984: 15)

#### 4.4. “San Arsenio”

Este soneto destaca la vida de ermitaño que el noble y rico Arsenio emprende en el desierto, renunciando a todos los placeres del mundo, que le ofrecía ser un alto dignatario de la Corte de Teodosio. El detonante de su decisión fue una voz que, mientras oraba, le aconsejó este camino como vía segura de salvación (Vorágine, 2011: 785).

El poema fabula el monólogo interior del anacoreta, quien pelea interiormente con su concupiscencia, que lo asalta a manera de tentación:

Por qué viniste Arsenio a este desierto  
se pregunta a sí mismo ardientemente.  
Quiero alejarme ahora de la gente,  
quiero entregarme a Dios, mas no estoy muerto (1984: 23)

Asimismo se expone la clásica psicomaquia de los santos o de cualquiera que ahonde en las contradicciones de las inclinaciones más corporales con las espirituales. Esta misma dificultad presenta Ocampo en su *Inveniones del recuerdo*. Allí recuerda escribir poemas al ángel de la guarda, más bien oraciones donde confiesa sus culpas y manifiesta querer ser pura, mortificar su cuerpo, alejarse de esas ocasiones de pecado, y describe el dolor por sus pecados como “lacerante, como el dolor verdadero, que a veces no tiene lágrimas, pero penetraba en su dicha, matándola” (2006: 163). Estas palabras suenan como un eco de las de Caín, cuando recibe el castigo divino: “Mi culpa es demasiado grande para soportarla” (Gn 4, 13). Y en concordancia con la queja paulina (Ro 7, 19)<sup>4</sup> el yo lírico implora: “Presérvame del mal que no quiero y hago” (163-164).

#### 4.5. “Santa Inés”

El yo lírico asume la voz de la santa, mártir en tiempos de Diocleciano, que protegió su castidad a través de su virtud y de intervenciones sobrenaturales, cuando fue condenada a ser encerrada en un lupanar, tras negarse a casarse con un joven destacado.

Esposa del Cordero del Señor  
burlando las caricias y amenazas  
de Diocleciano, guardo como en brasas  
un corazón que ofrezco en el amor.

Sempronio ordena que en un antro impuro,  
hombres intenten deshonorarme unidos:  
hacen morir a aquellos pervertidos  
ángeles que vigilan mi amor puro.

Me echan dentro del fuego y en la llama  
Jesús ha de salvarme porque me ama.  
En el año trescientos cuatro para

tronchar mi cuello una luciente espada,  
el alma de mi cuerpo me separa:  
no está en el cuerpo mi alma aprisionada. (1984: 27)

La misma temática aborda el poema “Santa Serafina”, quien sufre un intento de ultraje sexual pero por obra sobrenatural es liberada y también muere mártir. También en la historia de Santa Lucía, se destaca la castidad sin la menor corrupción (Vorágine, 2011: 44) y que todas fueron protegidas de la violación. A continuación consideraremos la importancia de este aspecto recurrente en las santas elegidas por Ocampo.

### 5. POEMAS HAGIOGRÁFICOS COMO CONTRAPUNTO DE LOS PERSONAJES DE SUS CUENTOS Y DE SU AUTOBIOGRAFÍA

Una división tajante entre poesía y narrativa en la obra de Silvina Ocampo resultaría inexacta, debido a la experimentación que la autora lleva a cabo, tratando en ocasiones el mismo asunto en dos géneros literarios. Sirva como ejemplo el poema “Autobiografía de Irene” (*Espacios métricos*, 1945) y el relato del mismo nombre de 1948 así como *Inveniones del recuerdo*, del cual Silvina reveló que redactó una versión en prosa (Ocampo, 2006: 181).

Excepto los casos en los que hay dos versiones del mismo tema en dos géneros, tan diferentes son los personajes de gran parte de su poesía en relación a los de su narrativa que

<sup>4</sup> “El bien que quiero no lo hago; antes bien, el mal que no quiero, eso hago”.

nos atrevemos a postular que muchas veces actúan como contrapunto, es decir, que se oponen diametralmente pero que, en esa misma extrema oposición, podemos constatar una armonía complementaria. Los personajes de *Breve santoral* corporizan el polo opuesto del tratamiento de las temáticas en las que se ven envueltas las mujeres de sus cuentos, donde estas son violadas, las tentaciones vencen, el narcisismo se instala, la observación se convierte en voyerismo impertinente: en la vida de sus santas, la violación es evitada, las tentaciones carnales y las vanidades son vencidas, la indiferencia del mundo lleva a la renuncia total. A continuación, presentamos un breve esquema que permite una simplificadora visualización:

Cuentos	Poemas de <i>Breve santoral</i>
víctima de violación	rescatada de violación
erotismo	castidad
indiferencia ante el mal	horror al mal
vanidad	despojamiento
inmanentismo	trascendencia
pecado	heroísmo
experiencia de culpa	experiencia de misericordia
vínculo de miedo con Dios	vínculo de amor con Dios

Esquema 1

## 6. LA ESTATUA DE MÁRMOL: SÍMBOLO DE LA VIOLACIÓN

Resulta importante rastrear una imagen, es decir, recurrir a la intratextualidad, para entender el significado de la estatua de mármol, que se replica en la obra de Ocampo y que nos aportará una clave para comprender algunos elementos que reaparecen como un *ritornello* en su obra religiosa: los mártires y la violación, a los que nos referiremos nuevamente más adelante. De esta manera, reforzaremos nuestra tesis de que *Breve santoral* es el contrapunto de *Inventiones del recuerdo* y de parte de su narrativa, que aborda el tema de la violación. Para nuestro análisis, resulta reveladora la vivencia de un abuso sexual en la infancia de la autora a muy temprana edad, que ella misma relata. La misma Silvina Ocampo aseguró en entrevistas y a amigos que el episodio es autobiográfico (Enríquez, 2020: 18).

En *Inventiones del recuerdo*, el yo lírico, al evocar la violación que sufrió por parte del empleado doméstico (tema también tratado en su cuento “El pecado mortal”), a la edad en que aún jugaba con muñecas y estaba a punto de recibir la primera Comunión, menciona una estatua de mármol negra en su casa. Asimismo describe el acoso pertinaz y corruptor, previo a la violación, por parte de Chango, el empleado, quien la rondaba y espiaba sin cesar y le regalaba dulces y revistas con imágenes lúbricas. En el poema “Autobiografía de Irene” (*Espacios métricos*, 1945) también se menciona, aunque más veladamente, este intento de “soborno” sexual, expresado a través de una metonimia: “[...]Fui admirada/ por mi cabello<sup>5</sup> largo y sobornada/ por caramelos ávidos y dulces” (2010a: 131). La avidez del corruptor es la causa de esos regalos, lo cual destaca la temprana edad de la víctima.

Asimismo Chango cometía actos obscenos delante de ella con la intención de corromperla.

El onanista  
pegado a la columna adusta,  
oscura, de madera, o inclinado  
en la mesa oval de mármol blanco,  
meneaba el cuerpo con puntualidad

<sup>5</sup> También en el cuento “El pecado mortal” se menciona que era admirada por su cabello: “¡qué lindo pelo!” “¡Pero qué lindo pelo!” (Ocampo, 1999: 438).



y sabía cómo es la inocencia de mentirosa  
o de simuladora  
porque la había corrompido ya [...] (2006: 105-106)

Veremos que se narra en tercera persona puesto que, dada la gravedad del tema, se intenta lograr una “distancia” para volver narrable lo abyecto (Molloy, 2006: en red):

Chango, uno de los sirvientes de la casa,  
la miraba siempre de reajo.  
Al pasar junto a ella,  
le tocaba aviesamente la falda o el pelo.  
Sentado en el vestíbulo junto al comedor de servicio,  
junto a la Venus de Milo de mármol negro,  
miraba el piso [...] (2006: 117)

Y propiamente durante la violación, narrada en la misma autobiografía, se menciona nuevamente la misma estatua, la única “testigo” de todos los actos de Chango, como si fuese una especie de voyerista, silenciosa pero corruptora, cómplice del violador y del principio de su martirio, marcado por el autorrechazo y los lacerantes sentimientos de culpa o, como lo describe Silvia Molloy, “un despertar sexual traumático” (2006: en red).

Y la Venus de Milo negra, de mármol,  
presidiendo, con su fría mirada satisfecha,  
martirios. (2006: 107)

Esta Venus, que además de ser la diosa del erotismo, en tiempos paganos recibía ofrendas humanas, especialmente de cristianos que se negaban a adorar a los dioses del imperio, contempla, esta vez en la casona de los Ocampo, el “martirio” de la niña violada. En el poema “Acto de contrición”, también se menciona esa estatua:

¿Y por qué si me hablaron me alejé  
pensando en otras cosas y escuché  
sólo el cóncavo grito de la mala  
estatua avergonzada de una sala? (2010b: 13)

Del análisis que acabamos de presentar, se deduce que el sujeto lírico, –que lamenta numerosos errores y pecados de su vida, como ya lo hemos plasmado más arriba–, está aludiendo nuevamente a esa estatua de su casa, con la que relacionó desde el inicio ese acoso perverso del empleado y la violación, fuente de su alienación y tormento psicológico, ya que se considera partícipe responsable del abuso. La estatua de la diosa sería simbólicamente la destinataria y la que “presidía” su martirio, una vez que entró en el círculo del abuso sexual.

En contraste con esta experiencia, Ocampo presenta en su *Breve santoral* a tres santas que padecieron intentos de abuso, pero fueron rescatadas por su Dios, a diferencia de la niña de *Inventiones del recuerdo*, cuya violación fue avalada por la diosa pagana.

Hemos hablado de algunas de las figuras de *Breve santoral* como contrapunto de las de *Inventiones del recuerdo* y de muchas de su narrativa. A esta tesis quisiéramos aún sumar que la niña se autodenomina “mártir” en cuanto a que la diosa “preside su martirio”, inaugurado con su violación. Es de destacar que la mayor parte de las figuras de su santoral también son mártires, pero como muestra de su heroísmo y perseverancia en la virtud. La niña, en cambio, es presentada por Ocampo como mártir de sufrimiento psicológico, pero no desde la inocencia, sino como un castigo por su falta de castidad, que había perdido en soledad ya antes de la violación.

Por último, queremos considerar un poema de gran interés para la escasa crítica que examinó el *Breve santoral*: “Santa Teodora”, que fiel a la *Leyenda áurea*, resume, en primera persona la historia de esta santa: mujer casada, que sucumbe al adulterio, a causa de la manipulación de una alcahueta. Transida de dolor por su acto, decide abandonar a su marido y el mundo y, disfrazada de hombre para ser aceptada y no encontrada, ingresa a un monasterio masculino (como Teodoro) para purgar su delito. Tiempo después, sale del convento a realizar cierta tarea y es acusada por una joven (que quedó embarazada de una relación ilícita) que desea proteger a su amante y salvaguardar su honra, afirmando que su embarazo fue fruto de una violación por parte de “Teodoro” y no de un acto consentido. Teodora arrastrará el peso del castigo que se le impone en el convento –su expulsión– y criará amorosamente al niño, cuya paternidad le adjudicó la calumnia de la joven. La santa acepta este castigo como parte de su penitencia por su pecado de adulterio y así le llegará la muerte. Este acontecimiento revelará la verdadera identidad del hermano “Teodoro” y quedarán, de este modo, demostradas su inocencia y su alta virtud (Vorágine, 2011: 372-376).

Esta leyenda, en su versión original, aborda temas tabú como la violación, el travestismo y el adulterio, pero la crítica ha intentado forzar una interpretación de género, de problemática de roles de maternidad-paternidad, de lesbianismo, que no se encuentran ni en la leyenda ni en la versión de Ocampo. Veamos esta interpretación basada en estudios de género y sexualidad:

By utilizing Teodora’s body as the nexus of the debate, Ocampo maneuvers deftly into the problematic realms of motherhood, fatherhood, sexuality, and gender, and reveals their contradictory characteristics. “Santa Teodora” obliges us to inspect what motherhood can mean in a lesbian context; it asks us to question what constitutes the difference between “mothering” and “fathering” and it makes us interrogate, if not mistrust, the possibilities that patriarchy authorizes for women. (Zullo-Ruíz, 2016: 210)<sup>6</sup>

Esta cita sería pertinente en relación a parte de la narrativa ocampiana, pero resulta inadecuada en relación al poema que analizamos y que comienza oportunamente con una cita paratextual evangélica, muy acorde a la historia de conversión de esta santa, que es lo que a Ocampo le interesa destacar de la vida de esta santa:

Os digo, que así habrá gozo en el cielo de un pecador que se enmienda, más que de noventa y nueve justos, que no han menester enmendarse.

Lucas, XV, 7

Con disfraz de hombre, yo, Santa Teodora,  
entro en un monasterio para expiar  
mis culpas, más difícil es borrar  
lo que ocurre en secreto, cada hora.

Dentro de mí la culpa ya no mora,  
mas algo en la mirada como un mar,  
en los labios un sello sin cesar  
el semblante me da de pecadora.

<sup>6</sup> Trad. “Utilizando el cuerpo de Teodora como nexo del debate, Ocampo maniobra hábilmente en los ámbitos problemáticos de la maternidad, la paternidad, la sexualidad y el género, y revela sus características contradictorias. “Santa Teodora” nos obliga a inspeccionar lo que puede significar la maternidad en un contexto lésbico; nos pide que nos cuestionemos lo que constituye la diferencia entre “maternidad” y “paternidad” y nos hace interrogar, si no desconfiar, de las posibilidades que el patriarcado autoriza a las mujeres”.

De haber violado a una muchacha pura  
me acusaron, mas yo con gran ternura  
cuido al hijo del cual me creen el padre  
  
como si fuera verdadera madre.  
Revela Dios, sólo después de muerta,  
mi santidad como una abierta puerta. (1984: 25)

La introducción de la cita paratextual da cuenta del aspecto que la autora desea destacar a través del poema hagiográfico: la conversión de una gran pecadora y su sacrificio por un niño ajeno. Si se quiere tejer una relación personal extratextual con Ocampo, podría mencionarse la adopción de un niño, también nacido de adulterio, que fue Marta Bioy Ocampo, criada por la autora como si fuera propia, siendo ésta fruto de una relación extramatrimonial de su esposo Adolfo Bioy Casares. Sin embargo, no es a nuestro criterio la crianza del niño el punto de interés, sino la conversión de la adúltera.

En ocasiones resulta provechoso contemplar ciertas circunstancias personales o rasgos psicológicos del autor, sobre todo si son negativos, dado que muchas veces el anhelo de fijación de las mismas detona la creación literaria. A veces el autor presenta personajes que representan la superación de ciertas limitaciones propias, que él en su vida real, no puede alcanzar (Gómez Redondo, 2008: 372). Una vivencia traumática, de abandono, de abuso o un clima socio-familiar determinados pueden resultar útiles para la recepción de una obra, aunque no funcione más que como otra herramienta de abordaje, unida a otros métodos.

Hemos mencionado que existe un vínculo entre algunas figuras de la obra religiosa de Ocampo y su experiencia de abuso de la infancia reflejada en numerosos cuentos de la autora. Veamos estos esquemas a continuación:

Personaje del santoral	Prueba	Tipo de vida/muerte
Santa Inés	Intento de violación/ rescate divino	consagrada/martirio
Santa Serafina	Intento de violación/ rescate divino	consagrada/martirio
Santa Lucía	Intento de violación/ rescate divino	consagrada/martirio

Esquema 2

Personaje del santoral	Vida pasada	Tipo de vida
Santa Teodora	pecadora contra la castidad	consagrada/ermitaña del desierto
Santa María Egipcíaca	pecadora contra la castidad	consagrada/ermitaña del desierto

Esquema 3

De siete mujeres que conforman el santoral, seis de ellas comparten la experiencia de la visión de la sexualidad corrompida, propia o ajena: ya sea en la experiencia aterradora de verse en una situación de intento de abuso sexual (Inés, Serafina, Lucía), o la de la lacerante secuela psicológica del sexo fuera del ámbito del amor y el orden divino –prostitución y adulterio– (Teodora, María).

## 7. CONCLUSIONES

Como ha quedado comprobado, Silvina Ocampo no es una autora arreligiosa y mucho menos antirreligiosa. Al contrario, el tema de Dios, de un modo u otro, es una constante en su obra, tanto narrativa como lírica. Sin embargo, el tratamiento del tema dista mucho de ser similar en ambos géneros. Por otro lado, su poesía religiosa no está desvinculada de muchas de las temáticas de su narrativa, sino que estas son abordadas desde otro ángulo, más sereno, más

filosófico y más espiritual. La mirada desde el ángulo escondido de la casa, que caracteriza a su prosa y que describe espectáculos escabrosos del ser humano, se reserva para sus cuentos y su autobiografía, en cambio apenas emerge en su lírica de tema religioso.

Como acertadamente afirma Enrique Pezzoni, las historias de Silvina aparecen distantes de las valoraciones éticas (1982: 13) y los juicios de valor éticos son derruidos (15); en el mismo sentido, Trinidad Barrera señala que la prosa de Silvina ostenta una “no diferenciación entre el bien y el mal” (2019: 427). Asimismo en su narrativa, la tematización de lo religioso se realiza desde la distancia emocional y la indiferencia moral, sin hacer caso a la calidad de lo sagrado, incurriendo incluso en insólitas contextualizaciones de lo religioso y hasta en acciones o expresiones profanatorias. Puesto que el concepto de religión abarca actores, instituciones, ideas, textos y prácticas, la religión actúa como fuente de ideologías (Wachukta, 2018). Por lo tanto, no resulta sorprendente que la religión –o el rechazo a sus prescripciones– tenga un espacio propio en la narrativa de Ocampo, ya que la fe fundamenta diversos ámbitos culturales que la autora cuestiona, como el discurso del cuerpo, la sexualidad, los géneros y el rol de la mujer en la sociedad. En consecuencia se tematiza la religión en relación a esas temáticas que Ocampo intenta destabuizar y modificar.

Sin embargo, no resulta completo ni adecuado afirmar que esta forma de acercamiento a lo religioso es la única existente en su obra, como parte de la crítica sostiene, debido al encajamiento en el que ha caído la obra y la figura de Silvina Ocampo y a la más escasa recepción de su obra en verso. La autora es asociada pertinazmente a las problemáticas y a las imposiciones de roles de género, de la cultura de la violación en la cultura patriarcal y de la cosificación de la mujer; se la vincula a los complejos análisis introspectivos, donde se despliegan diferentes personalidades y géneros que conviven en la misma persona. Asociaciones correctas que surgen principalmente de su narrativa, pero que no deberían excluir otros universos presentes en la obra de Silvina Ocampo. Antes bien, es tarea de la crítica amplificar el alcance de su obra y, en el caso del estudio del ámbito religioso, este expande aún más la visión del universo total que la escritora nos ofrece desde su especial sensibilidad y desde el ángulo particular de observación que la caracteriza y hace única.

La poesía religiosa y filosófica de Ocampo aborda muchos de los temas que la misma autora y la crítica consideran autobiográficos, que forman parte de su universo narrativo. Sin embargo, el tratamiento se realiza desde otra perspectiva y nos abre la puerta a una Silvina desconocida, moralmente más definida, admiradora de ideales de pureza, humildad y fe. La lírica le resultó el espacio adecuado, o al menos el elegido por la escritora, para explayarse en el ámbito de lo espiritual, que no está desconectado del universo presentado en su narrativa y en su autobiografía, como quedó demostrado con nuestros análisis. Asimismo hemos expuesto la recepción de la tradición bíblica, que la autora en ocasiones resemantiza y así su obra ostenta anhelos de encuentros espirituales con Dios, o al menos, son piedra de toque para indagaciones filosófico-metafísicas.

Nos permitimos ahora una última reflexión sobre *Breve santoral*. La tematización de la violación y del estilo de vida sexual es diametralmente opuesta a la presentada en sus cuentos, revelando dos caras de la misma moneda: la necesidad de realizar una catarsis a través de la escritura para exorcizar ese infierno vivido tantas veces mencionado. Estas figuras santas representan, en gran medida, la contracara de las mujeres de sus cuentos. Mujeres ejemplares que personifican quizás los ideales y la forma de vida que Silvina anheló encarnar para encontrar esa calma de la que carecía y por la que clama en “Acto de contrición”. Quizás sería acertado extrapolar a su poesía la aguda intuición de Pezzoni (1982: 18) acerca de su narrativa, cuando postula que “a la anarquía se une la necesidad, o acaso la nostalgia del orden. Un orden ya sentido como bien que se ha perdido o como inminencia que tarda en manifestarse [...]”. Los santos, más humanos, más cercanos, le resultaban tal vez un puente más transitado para la religación que Dios, de quien en su relato “Intenté salvar a Dios” afirma que “era demasiado



grande. Aunque invisible, su grandeza nos destruía, nos aniquilaba, nos agotaba por mucho que nos perdonara" (2014: 362).

Este trabajo no pretende, de ningún modo, haber agotado el tema sino, por el contrario, abrir una puerta, ya sea para continuar en esta línea de investigación o para descubrir otras en la fértil obra de Silvina Ocampo, que no se limita a ámbitos del feminismo y la sexualidad, sino que admite y precisa nuevas relecturas, libres de rótulos predeterminados.

La autora argentina merece, sin duda, el espacio obtenido en el canon de la literatura hispanoamericana como una de las mejores cuentistas femeninas, no solo ganado gracias al estilo único e inclasificable de su literatura fantástica, sino también por su universalidad, parte de la cual quisimos exponer en este trabajo.

### Bibliografía

- ALDARONDO, Hiram (2002) "Embestida a la burguesía: Humor, parodia y sátira en los últimos relatos de Silvina Ocampo", *Revista Iberoamericana*, LXVIII, 201, pp. 969-979.
- (2004) *El humor en la cuentística de Silvina Ocampo*, Madrid, Pliegos.
- ALIFANO, Roberto (2020) "Evocando a Silvina Ocampo en su *Breve santoral*" en *Elimparcial.es* <https://www.elimparcial.es/noticia/218255/evocando-a-silvina-ocampo-en-su-breve-santoral.html> (11.3.2021).
- ALONSO, Dámaso (1958) *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)* [1942], Madrid, Aguilar.
- ARAUJO, Helena (1984) "Ejemplos de la "niña impura" en Silvina Ocampo y Alba Lucía Angel", *Hispanérica: revista de literatura*, 38, pp. 27-35.
- BALDERSTON, Daniel (1983) "Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock", *Revista Iberoamericana*, XLIX/125, pp. 743-752.
- (2004) "Silvina y lo religioso", *Anclajes VIII*, pp. 345-351.
- BARRERA, Trinidad (2018) "Silvina Ocampo y su particular santoral femenino", en Monica Giachino/Adriana Mancini, eds., *Donne in fuga -Mujeres en fuga*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, pp. 129-134.
- (2019) "Narrativa argentina del siglo XX: cruces nacionalistas, fantasías, inmigración, dictaduras, y exilio" en Trinidad Barrera, coord., *Historia de la literatura hispanoamericana Siglo XX*, Madrid, Cátedra, pp. 409-436.
- BATTISTINI, Matilde (2003) *Symbole und Allegorien*, 3, Berlin, Parthas Verlag.
- BIANCOTTO, Natalia (2015) "Escenas singulares de una infancia compartida: Las autobiografías de Victoria y Silvina Ocampo", *Anclajes XIX*, 1, pp. 1-13.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT (1988) *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- COCAGNAC, Maurice de (1994) *Los símbolos bíblicos. Léxico teológico*, Bilbao, Desclée de Brower.
- CULLER, Jonathan (2020) *Breve introducción a la Teoría literaria* [1997], Barcelona, Austral.
- ENRÍQUEZ, Mariana (2020) *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*, Anagrama, Barcelona.
- ESPINOZA-VERA, Marcia (2003) *La poética de lo incierto en los cuentos de Silvina Ocampo*, Madrid, Pliegos.

- ESPINOZA-VERA, Marcia (2010) "El humor como estrategia feminista en la obra de escritoras contemporáneas de América Latina", *Razón y palabra* 73, <https://www.semanticscholar.org/paper/El-humor-como-estrategia-feminista-en-la-obra-de-de-Espinoza-Vera/cd82c55241c81edfb12da9a1e2bed2cb2af2d333> (13.06.21).
- FRANCO, Jean (1986) "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana", *Hispanamérica* 15, 45, pp. 31-43.
- GIORGI, Rosa (2003) *Die Heiligen. Geschichte und Legende*, Berlin, Parthas Verlag.
- GIRALDI DEI CAS, Norah (1997) "La creación autobiográfica de Silvina Ocampo o lo obvio y lo obtuso del cuento fantástico", *América: Cahiers du CRICCAL*, 17, pp. 217-233.
- KLINGENBERG, Patricia N. (1999) *Fantasies of the Feminine. The Short Stories of Silvina Ocampo*, Lewisburg, PA, Bucknell University Press.
- KLINGENBERG, Patricia y Fernanda ZULLO-RUIZ (eds.) (2016) *New Readings of Silvina Ocampo: beyond the fantasy*, Woodbridge, Tamesis.
- KRUSE, Elisabeth (2016) *La recepción creadora de la tradición mística en la lírica de Dámaso Alonso. ¿Un poeta metafísico moderno?*, Tübingen, Narr Francke.
- LEJEUNE, Phillipe (1975) *Le pacte autobiographique*, Paris, Ed. de Seuil.
- LÓPEZ, Aurora (2012) "El mundo clásico en la poesía de Silvina Ocampo", *Auster*, 17, pp. 79-96.
- LUGONES, Leopoldo (2009) *Las fuerzas extrañas*, Madrid, Eneida.
- MACKINTOSH, Fiona (2016) "Classical Reference in Silvina Ocampo's Poetry", en Patricia Klingenberg y Fernanda Zullo-Ruiz, eds., *New Readings of Silvina Ocampo: beyond the fantasy*, Woodbridge, Tamesis, pp. 143-171.
- MANCINI, Adriana (2004) "Silvina Ocampo: La literatura del dudar del arte" en Noé Jitrik, ed., *Historia crítica de la literatura argentina*, 9, Buenos Aires, Emecé, pp. 229-248.
- MÁRQUEZ FERNÁNDEZ, Gemma (2008) "La Biblia en la novela española de posguerra. La condena cainita frente a la redención evangélica" en Gregorio del Olmo Lete, ed., *La Biblia en la literatura española*, 3, Madrid, Trotta, pp. 413-449.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Enrique (2001) *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
- MEEHAN, Thomas C. (1982) "Los niños perversos en los cuentos de Silvina Ocampo" en Thomas Meehan, ed., *Essays on Argentine Narrators*, Chapel Hill, Albatros Hispanófila, pp. 31-44.
- MOLLOY, Silvia (1978) "Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo", *Lexis*, 2/2, pp. 241-251.
- (2006) "Sola, en la casa de la memoria" en *Lanacion.com.ar* <https://www.lanacion.com.ar/cultura/sola-en-la-casa-de-la-memoria-nid827115/> (3.7.2021).
- MONTEQUÍN, Ernesto (2006) "Nota preliminar" en Silvina Ocampo, *Inventiones del recuerdo*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 7-10.
- MOOG-GRÜNEWALD, María (1984) "Investigación de las influencias y de la recepción" en Manfred Schmeling, ed., *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Alfa, pp. 69-100.
- MUZZOPAPPA, Julia (2017) *Irrupciones de la infancia*, Buenos Aires, Corregidor.

- OCAMPO, Silvina (1985) *Breve santoral*, Buenos Aires, Ediciones de arte Galianone.
- (1999) *Cuentos completos I*, Buenos Aires, Emecé.
- (2006) *Inventiones del recuerdo*, Buenos Aires, Sudamericana.
- (2010a) *Poesía completa I*, Buenos Aires, Emecé.
- (2010b) *Poesía completa II*, Buenos Aires, Emecé.
- (2014) *Cuentos completos II*, Buenos Aires, Emecé.
- PERALTA, Jorge (2005/2006) “Lirismo, autobiografía y autoficción en *Viaje olvidado* de Silvina Ocampo” en *Piedra y Canto. Cuadernos del CELIM* 131, 11-12, pp. 131-145.
- PERCAS, Helena (1954) “La original expresión poética de Silvina Ocampo”, *Revista Iberoamericana* 38, pp. 283-298.
- PEZZONI, Enrique (1982) “Prólogo” en Silvina Ocampo, *La furia y otros cuentos*, Madrid, Alianza, pp. 9-28.
- PRIETO, Martín (2006) *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus.
- RICOEUR, Paul (2011) *Finitud y culpabilidad (El hombre falible)/ (La simbólica del mal)*, Madrid, Trotta.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1988) “Muerte y resurrección de Borges” en Cedomil Goic, ed., *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, 3, Barcelona, Crítica, pp. 305-312.
- SAN AGUSTÍN (2018) *Obras completas*, Madrid, B.A.C en: *Augustinus.it*  
[https://www.augustinus.it/spagnolo/contro\\_fausto/libro\\_22\\_testo.htm](https://www.augustinus.it/spagnolo/contro_fausto/libro_22_testo.htm) (11.3.2021).
- SAN JUAN DE LA CRUZ (1991) *Obras completas*, Madrid, B.A.C.
- SILES, Jaime (1994) “Ultimísima poesía española escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización” en VVAA, *La poesía en el mundo hispánico. Los últimos años*, Madrid, Visor, pp.7-32.
- STRAUBINGER, Juan (ed.) (2007) *La Santa Biblia*, La Plata, UCLP.
- SUÁREZ HERNÁN, Carolina (2013) “El tratamiento subversivo de los estereotipos de género en la obra de Silvina Ocampo”, *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, 42, pp. 367-378.
- ULLA, Noemí (1982) *Encuentros con Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Ed. de Belgrano.
- (1997) “Relaciones asociativas en Cornelia frente al espejo de Silvina Ocampo” en *América: Cahiers du CRICCAL*, 17, pp. 333-344.
- (2016) “In memory of Silvina Ocampo” en Patricia Klingenberg/Fernanda Zullo-Ruiz, eds., *New Readings of Silvina Ocampo: beyond the fantasy*, Woodbridge, Tamesis, pp. 133-141.
- VORÁGINE, Santiago de la (2011) *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza.
- WACHUTKA, Michael, ed. (2018) *Religion, Politik und Ideologie. Beiträge zu einer kritischen Kulturwissenschaft*, München, Iudicium.
- ZULLO-RUIZ, Fernanda (2016) “The Gender-Bending Mother of ‘Santa Teodora’” en Patricia Klingenberg, ed., *New Readings of Silvina Ocampo: beyond the fantasy*, Woodbridge, Tamesis, pp. 197-210.