

LA “VOZ NARRATIVA” DE MAURICE BLANCHOT. PARA UNA LECTURA DE LA INFANCIA EN LA CUENTÍSTICA DE SILVINA OCAMPO

Maurice Blanchot’s “Narrative Voice”. For a Reading of Childhood in the Stories of Silvina Ocampo.

Julia Inés Muzzopappa¹⁷

Resumen: Esta ponencia analiza la productividad de una de las nociones más sugerentes de Maurice Blanchot, la de la “voz narrativa” (1991), para llevar adelante una lectura de la infancia en los cuentos de la escritora argentina Silvina Ocampo (1903-1993). Tratamos la infancia desde una perspectiva filosófica y lingüística, a partir de la “teoría de la infancia” de Giorgio Agamben (2007). Definimos dos categorías, “relatos de infancia” e “irrupciones de la infancia”, para leer la narrativa de Ocampo a partir de una tensión entre ellas, con distintas modalidades que concurren en su primer libro, *Viaje olvidado* (1937), y los últimos, *Y así sucesivamente* (1987) y *Cornelia frente al espejo* (1988). La “voz narrativa” que, según Blanchot, es la que “dice el relato desde el no lugar donde la obra permanece en silencio” (1991, 93), es la que se oye en los relatos de Ocampo que examinamos y la que particulariza una de las modalidades de la tensión entre los “relatos” y las “irrupciones de la infancia”.

Palabras clave: “voz narrativa”, “relatos de infancia”, “irrupciones de la infancia”, cuentística de Silvina Ocampo.

Abstract: This paper analyzes the productivity of one of the most suggestive notions of Maurice Blanchot, that of the “narrative voice” (1991), to carry out a reading of childhood in the stories of Argentinian writer Silvina Ocampo (1903-1993). We understand childhood from a philosophical and linguistic perspective, based on Giorgio Agamben’s “theory of childhood” (2007). We define two categories, “childhood stories” and “irruptions of childhood”, to read Ocampo’s narrative from a tension between them, with different modalities that concur in her first book, *Viaje olvidado* (1937), and her last two: *Y así sucesivamente* (1987) and *Cornelia frente al espejo* (1988). The “narrative voice”, which, according to Blanchot, is one that “tells the story from the place where the work remains silent” (1991, 93), is what is heard in the stories of Ocampo that we examine and the one that particularizes one of the modalities of the tension between the stories and the irruptions of childhood.

Keywords: narrative voice, childhood stories, irruptions of childhood, Silvina Ocampo.

¹⁷ Es profesora en Letras (UM), especialista en lectura, escritura y educación (FLACSO) y magister en Literatura Argentina (UNR). Se dedica a la formación y capacitación de docentes en la Provincia de Buenos Aires (Dirección de Formación Continua, DGCYE) e integra el equipo de trabajo del Plan Nacional de Formación Docente. Sus artículos de crítica literaria y reseñas centrados en la narrativa de autores argentinos y latinoamericanos han sido publicados en revistas especializadas. Obtuvo las becas de la Fundación Lúminis en el año 2009 y la del Fondo Nacional de las Artes en la categoría Investigación en 2010. Acaba de publicar *Irrupciones de la infancia. La narrativa de Silvina Ocampo* (Corregidor, 2017).

Esta ponencia analiza la productividad de una de las nociones más sugerentes de Maurice Blanchot, la de la “voz narrativa” (1991), para llevar adelante una lectura de la infancia en los cuentos de la escritora argentina Silvina Ocampo (1903-1993). El recorrido que presento forma parte de otro de mayor alcance (2015), en el cual investigué el problema de la infancia desde una perspectiva filosófica y lingüística, a partir de la “teoría de la infancia” de Giorgio Agamben (2007). Me interesó leer la infancia ocampiana desde la forma de una tensión entre los “relatos de infancia”, aquellas historias que se cuentan con personajes niños, sus relaciones con los adultos y el mundo, o de personajes adultos que evocan o regresan de diversos modos a episodios de su niñez, y las “irrupciones de la infancia”, los momentos en los que no se representa, no constituye un tema ni forma parte del marco de las historias, pero se hace presente en la lengua (Agamben 2007) porque irrumpe en los relatos. En esta ocasión, me centraré en algunos cuentos de *Viaje olvidado* (1937), el primer volumen de Ocampo, y en otros de *Y así sucesivamente* (1987) y *Cornelia frente al espejo* (1988)¹⁸, los últimos libros publicados en vida, aunque las consideraciones que haré pueden extenderse a otros libros de la autora.

En *Infancia e historia*, Agamben plantea que infancia y lenguaje se remiten mutuamente “en un círculo donde la infancia es el origen del lenguaje, y el lenguaje, el origen de la infancia” (2007, 66). En ese círculo, podemos buscar la experiencia en cuanto infancia del hombre, un estado presubjetivo y anterior al lenguaje que, a su vez, solo se intuye en él. Desde esta perspectiva, la infancia no es un estado que se deja atrás cuando se ingresa en la lengua, sino que sobrevive conjuntamente con ella y, por tal motivo, irrumpe. El hombre antes del lenguaje, la “experiencia pura y muda”, se encuentra *en* el lenguaje y no fuera de él, puesto que es imposible dar con el origen del lenguaje desde el modelo de las ciencias naturales: un antes y un después que separe el tiempo y establezca una cronología. En tanto que el hombre tiene una infancia (*in-fale*, no habla), entra en la lengua y la modifica. Esa modificación o intervención es el discurso, que conlleva la expropiación de la infancia

En general, la crítica literaria analizó el apego a la infancia que con predilección desarrolló la narrativa de Ocampo a lo largo de su extensa producción literaria, desde *Viaje olvidado* (1937) hasta *Cornelia frente al espejo* (1988). No podía dejar de sorprender una obra repleta de niños entre inocentes, burlones y crueles que se vuelven intolerables para los adultos por la hipocresía del mundo que revelan. Mirones e indiscretos, petulantes y vengativos, siempre “desatan la lengua”, como señaló Enrique Pezzoni (1982). Unos años antes, Sylvia Molloy (1978) observó que los niños extreman

¹⁸ La selección de libros para el aspecto que desarrollo encuentra su fundamentación en el estudio de Graciela Graciela Tomassini (1995), quien observó las continuidades estéticas entre el primero y los últimos libros de Ocampo, como así también la reelaboración de algunos cuentos y la escritura de otros que pertenecen a la época de *Viaje olvidado* y están incluidos en los últimos volúmenes. Las consideraciones de Tomassini son retomadas por otros lectores especializados, como Adriana Mancini (2003) y Judith Podlubne (2011). A su vez, toman la forma de la constatación en las entrevistas que le hicieran Noemí Ulla (1982) y Hugo Beccacece (1994) a Ocampo.

conductas obedientes y por ese camino llegan a la transgresión de las normas, mientras que Daniel Balderston (1983) sostuvo que la distancia que media entre los narradores ingenuos y los sucesos crueles que dan a conocer, así como los puntos de vista extraños de los niños, la rivalidad y el desapego de los adultos, son rasgos que caracterizan el mundo infantil ocampiano. Otros lectores se detuvieron en el proceso enunciativo (Tomassini 1995) o en el desconcierto sobre “el lugar desde dónde se cuenta lo que se cuenta” (Amícola 2003, 236). Pocas lecturas, en cambio, se han detenido en otro tipo de infancia, menos exclusiva del mundo infantil que de la lengua, menos tendiente a construir una imagen o representación de la niñez explicable con saberes que exceden las narraciones y le otorgan, generalmente, un sentido unívoco, que a captar los momentos en los que “la lengua de la infancia” irrumpe y desconcierta (Agamben 2007). Esta dirección de lectura constituye otro vector de más reciente exploración¹⁹ porque se detiene en un modo alternativo de leer la infancia; al respecto, Adriana Astutti, entiende que algunos textos “escapan” a los tonos de la memoria y la fábula moral. En ellos la infancia “ocurre”, porque retorna como experiencia; el presente del niño y no su pasado o porvenir es lo que interesa (2002, 151-167). Este modo, desde mi perspectiva, atiende a la infancia discursiva, a sus estados previos al lenguaje articulado, a la experiencia anterior al lenguaje humano que remite a la infancia del hombre e irrumpe en la lengua (Agamben 2007).

De acuerdo con mi hipótesis, los relatos del primer libro de Ocampo, *Viaje olvidado* (1937) y los dos últimos, *Y así sucesivamente* (1987) y *Cornelia frente al espejo* (1988), presentan afinidades por los modos en los que se desarrolla la tensión entre los “relatos” y las “irrupciones de la infancia”: la presencia de la sinestesia, la alteración del orden del relato casi siempre a favor de un nuevo inicio, más auspicioso para el personaje central con respecto a sus inquietudes y el mundo sonoro de la naturaleza, que acapara muchas escenas, constituyen momentos y circunstancias, preámbulos, vibraciones de la narración donde la “voz narrativa” (Blanchot 1991) irrumpe en los “relatos de infancia”. Esa irrupción a veces puede pensarse en relación con lo narrado; por ejemplo, salva de la muerte a la niña protagonista de “Cielo de claraboyas” o favorece el cumplimiento de los deseos, como en “Las dos casas de Olivos”, pero en todos los casos la aparición de la “voz narrativa” conlleva cambios y deja en vilo el sentido de los “relatos de infancia”. Algo desconocido irrumpe en el habla de los narradores que no puede ser abarcado por lo dado a conocer. La “irrupción de la infancia” que propongo para leer lo que en nada se relaciona con las posibles representaciones del mundo infantil está cercana, en cambio, a las vibraciones del lenguaje cuando se vuelve poético, cuando puede experimentarse a sí mismo como una cosa que roza lo informe y estremece por lo inhumano (Blanchot 1991, 66).

En este sentido, Judith Podlubne retoma la noción de “voz narrativa” y propone:

¹⁹ Esta dirección de lectura, que intuye la infancia como un problema, es deudora de la intervención crítica temprana de José Bianco y Victoria Ocampo (1937) y de otras, como la de Alejandra Pizarnik (1968), Molloy (1969,1978), Pezzoni (1982, 1986) y Edgardo Cozarinsky (1970). Llevo delante una propuesta de lectura más detallada sobre las dos direcciones de lectura en torno a la infancia ocampiana en *Irrupciones de la infancia. La narrativa de Silvina Ocampo* (2017).

...la perplejidad que provocan los cuentos de *Viaje olvidado* obedece menos al *extrañamiento* a que se somete la perspectiva del relato –como sostiene Tomassini (1995)-- que a la extrañeza de una “voz narrativa”, irreductible a su realización discursiva, que se sustrae a la identificación y permanece siempre indeterminada. (...) Alguien, *una voz que al mismo tiempo remite y no a la de la protagonista de la historia, cuenta, impulsada por la propia fuerza del relato*, esto es, librada al sonambulismo de la escritura, menos *un suceso ocurrido en el pasado, que la discreta conmoción que provoca en el presente la resonancia de lo todavía por ocurrir* de ese momento. (2011, 274) [El subrayado es nuestro].

El viaje que impulsa el libro de Ocampo no se dirige solo a la infancia, hacia la niñez, mediante el recuerdo, la evocación y la reinención, como se interpretó frecuentemente, sino al viaje en el cual lo olvidado en el pasado, aún en formación, “emprende hacia el presente”. El olvido de sí, el del sujeto, es el viaje en el que insisten estos relatos (Podlubne 2011). Los cuentos narran lo que sucede en ese hiato, cuando lo que quedó relegado “coincide con el punto central de su diferimiento infinito” (279). Son las voces, menos afectadas por la modalidad del lenguaje infantil, como si un narrador adulto imitara la forma de hablar de los niños, que por el deseo infantil irrealizado, las que se vuelven otras y desconciertan con su rareza. En este sentido, Podlubne recuerda: “En los mejores relatos la infancia siempre le sucede a las voces: se infiltra en frases articuladas, impregna las visiones, repica en la claridad de lo dicho cuando no la descompone.” (2013, 98).

Debido a que resuena en ellas menos lo que ha desaparecido que lo que está por desviarse, las voces de los relatos de Ocampo, en las que también repararon Alejandra Pizarnik, (1968) y Pezzoni (1982), son ambiguas, en muchos casos, y les dan la espalda al sujeto que se piensa poseedor del lenguaje; en cambio, conectan con lo inhumano, que es informe y vacilante, una “fuerza impersonal, que el sentido reduce a mero rumor, a presencia cancelada”. (Blanchot 1991, 92). Si bien esta voz es *atrópica*, como analizó Jacques Derrida (2003), en el sentido de in-ubicada, rara y extravagante, también es *hipertrópica*, es decir, sobre-ubicada. Se trata de un lugar sin ubicación. Una voz “silente”, “retraída en su ‘afonía’”, que la distingue de la “voz narradora”, aquella del sujeto que cuenta sucesos o los recuerda, voz que responde a una “fuerza policial” y no deja dudas sobre su identidad. En cambio, la “voz narrativa” no responde a ese tipo de inquisición (106). Entiendo que, de responder a algún tipo de pregunta, no sería otra más que la que ella misma genera, o mejor, la ceguera luminosa, la captura fugaz del destello fascinado en el instante en que se desprende la interrogación que produce la escritura.

Blanchot considera que la literatura comienza en el momento en que se convierte en interrogación. Un tipo de interrogación distanciada de las dudas o conjeturas del escritor y, en cambio, surgida de la escritura misma. Es la modalidad propia de lo literario, como bien advierte Raymundo Mier, su calidad estética, “en el filo vertiginoso en el que la luminosidad del lenguaje abandona todo arraigo en la

conciencia, pero permanece gravitando en torno de la promesa ilusoria de la elucidación del sujeto” (2011, 33). Es así como una voz extraña, alejada de la construcción acabada de un sentido posible, se muestra, o, mejor, se oye, por fuera de la interpretación. Y es allí donde lo literario vibra. De acuerdo con Blanchot, la interrogación de la página escrita, lo que queda, se dirige al lenguaje imperceptible para el hombre que escribe o lee, porque ha sido formulada por el lenguaje en su devenir literatura (2007, 294). Lo literario anula la fuerza comunicativa del lenguaje.

A esa instancia extraña pertenecen muchas de las voces impersonales de los relatos ocampianos que emergen de la escritura. En “Cielo de claraboyas” irrumpe algo extraño, un *otro* con respecto a lo que el relato dio a conocer, que suspende la comprensión, menos por la posibilidad de efectuar múltiples interpretaciones sobre lo leído que por el retorno de lo que podría considerarse un nuevo inicio, pero in-ubicado, puesto que aparece en el lugar del cierre de la narración. Donde se espera que el relato concluya vuelve el inicio, aunque diferente al del comienzo del cuento. Esa sucesión desconectada de la tradicional secuencia narrativa enrarece la interpretación, porque no comunica otra cosa, en tal caso, más que la discontinuidad del discurso en el momento en que se abre a lo que está por venir, sin que termine de suceder.

La “voz narrativa”, su irrupción siempre desconcertante, no aclara ni oscurece ningún sentido y, como entendió Blanchot con respecto a la obra de Kafka, “contar pone en juego a lo neutro” (1991, 90). Si bien la narración se mantiene bajo cubierta de la tercera persona, ya ha dejado de serlo. La tercera persona en la que habla lo neutro no toma ese lugar, comúnmente ocupado por el sujeto, así fuese un “yo” enmascarado por el “él” o bien el acontecimiento revestido de impersonalidad, porque el relato, su palabra, no es contado por nadie cuando habla lo neutro (1991, 92). En ese espacio, a su vez in-ubicado de lo neutro, los sujetos de acción (todos ellos, los personajes, los narradores, todos) caen diluyendo cualquier identificación posible consigo mismos. Les ocurre lo que siempre les ha ocurrido ante el momento en que se desprenden de su capacidad de decir “yo”. Pero en verdad, ¿qué les ocurre?

Como vislumbra Blanchot, se trata del olvido de sí mismos que los introduce en el presente sin memoria de la palabra narrativa (1991, 93). De ningún modo significa que el relato cuente la historia de un olvido, al menos no solo eso, o su acontecimiento motivado por el deseo de recuperación, propio de una retórica evocativa, puesto que el olvido, menos que un contenido, constituye la materia privilegiada y huidiza del relato, una fundación que constata la ruina de la memoria. El relato es la posibilidad de presencia de lo otro entendido como neutro, “en su extrañeza irreductible, en su perversidad retorcida” (94), que habla sin ser hablado por nadie. Es de lo neutro que la voz narrativa obtiene su afonía. Una voz que no dice nada, que no se oye, porque tiende a esa nada que ya es propia de la palabra inscrita, una voz que no viene de ninguna parte, suspendida en el relato y sin disiparse de él, con una invisibilidad que se hace visible como la luz; procede de la exterioridad misma, no la del relato, sino la del afuera de todo concepto: ese exterior que es “el enigma propio del lenguaje en la escritura” (94- 95).

De este modo, en “La inauguración del monumento”, un cuento que pertenece a *Y así sucesivamente* (1987), pero que fue escrito en los años de composición de *Viaje olvidado* (1937), se oye, en el inicio, una música que “contenía sonidos dispersos y oxidados; frecuentes partículas de arena se infiltraban entre las notas; era una música recia; quedó interrumpida antes de que empezaron los discursos” (Ocampo 1999, 136). Una materia mínima como las partículas de arena deforma la composición musical. No se trata de un sonido proveniente de la naturaleza, como ocurre en otros relatos de Ocampo, el que hace su aparición fugaz, sino una parte de la materia inorgánica capaz de alterar la forma sonora de la música que requiere de la composición. En “La música de la lluvia”, otro cuento del mismo libro, un niño pianista se pierde en la obstinación por captar los sonidos primordiales y naturales que originaron el lenguaje musical. La desarticulación del lenguaje musical, que retrotrae a los sonidos primigenios de la naturaleza que están en la base de la música, perturba el relato. En “La sinfonía”, la afición por la música se despierta en una niña de cuatro años al escuchar *Carnaval* de Schumann en un piano desafinado. El narrador exclama: “¡Pero qué prestigio tiene un piano desafinado para un oído sensible! Eso nadie lo sabe salvo un niño” (Ocampo 1999, 192). La afición por la música surge de esos sonidos que dan cuenta menos de los aciertos que de las fallas musicales para los oídos clásicos. Extraño y distante del sonido eufónico, menos evocativo que conmovido por el acontecimiento, el dolor de “saberse sin música” la asalta en un momento en el que, luego de haber estado muerta, vuelve a la vida, pero sin su música originaria, arrebatada en esos pasajes de muerte.

¿Qué les hace la “voz narrativa” a los mediadores que la portan? Los borra como centro, los ausenta de sí mismos, les resta el borde de los límites que los define como acabados y reconocibles. La “voz narrativa” es espectral o fantasmagórica, menos porque venga de ultratumba que por su inclinación a atraer el lenguaje de un modo oblicuo y eficaz para que hable lo neutro. Abriendo en el lenguaje un poder distinto, distanciado de cualquier destinación, la palabra neutra se queda fuera de cualquier término y se desprende de las referencias. A su vez, se trata de una voz crítica, debido a que, sin ser oída, deja oír; por eso, a veces, cuando eso ocurre, se la confunde con las voces oblicuas de la desdicha o la locura (Blanchot 1991, 93 -95).

Con respecto a la “voz narrativa”, Lyotard, en *Lecturas de infancia*, repara en la incertidumbre del eje de la destinación, que constituye una parte de la rareza de estas zonas de la lengua que se alejan de las voces articuladas y se acercan a las voces afectuales. La dirección enunciativa se pierde, aunque esa pérdida aparece en el discurso. Por tal motivo, el autor sospecha que la “voz narrativa” de Blanchot, la voz neutra, que no dice nada por sí misma y no se oye, es “la diferencia indiferente que altera la voz de las personas, y el distanciamiento infinito donde se juega la distancia narrativa” (Lyotard 1997, 147). A partir de las conjeturas del autor, las “irrupciones de la infancia” que analizo en la obra de Ocampo pueden entenderse como lo que no se deja escribir, pero que a su vez se encuentra en la escritura: “Bauticémosla *infantia*. Lo que no se habla. Una infancia que no es una edad de la vida y que no pasa” (Lyotard 1997,13).

Estos finales in-ubicados en los cuentos de *Viaje olvidado* comúnmente evocan sonidos eufónicos en sus inicios. El canto de la canción, el de los pájaros o el sonido melódico del arroyo, tan persistentes y recurrentes en muchos cuentos de ese primer volumen, hacen, según los casos, su aparición en los momentos de mayor desconcierto; esos finales donde una lengua que no narra aquello que venía narrando, aunque tampoco algo completamente desvinculado, hace vibrar el significado. En “Las dos casas de Olivos” y “El caballo muerto” un canto que proviene de la naturaleza y del carácter endosomático del lenguaje (Agamben 2007), un canto “compacto”, inarticulado y más abarcativo que el lenguaje humano, coincide, en estos casos, con el retorno a la niñez de las hermanas, personajes del segundo cuento, o al menos con la suspensión de su crecimiento al que tanto se aferra su institutriz, Miss Harrington. El canto del grillo convoca un sonido primordial de la naturaleza. Es la *phoné*, el grito animal, la voz afectual, señal de sí misma, que “ensordece siempre la lexis” (Lyotard 1997, 135), que el hombre ha dejado atrás para constituirse como sujeto, pero ese pasaje que Agamben explica, como señalamos, entre los órdenes semiótico y semántico, conlleva también el retorno de la infancia del hombre que coincide con el inicio de la historia y del lenguaje comunicante. Por tal motivo, los sonidos que no se corresponden con significantes, que son fonemas, signos previos a un estado del lenguaje articulado, son recurrentes en los cuentos de Ocampo y, por lo general, anuncian el retorno de algo que no ha terminado de ocurrir en el pasado.

La infancia en la escritura de Ocampo excede la práctica del relato: una visita fugaz de lo que no habla, no discurre, y que, por lo tanto, mortifica la narración se percibe en ella. En “Día de santo” (*Viaje olvidado*), como en otros cuentos, la infancia no termina de pasar. El final del relato está situado en un sótano repleto de objetos en desuso que han ido acumulando los adultos, esos objetos son para las niñas, personajes del relato, los verdaderos juguetes, aquellos que han elegido ellas mismas, y que se diferencian de los producidos por los adultos (Benjamin 1969) destinados a los niños; por eso, una muñeca vieja parece nueva y las niñas juegan en el sótano a seguir siendo niñas mediante las experiencias que ocultan, que no dicen, para que sobrevivan, paradójicamente, a partir del lenguaje, pero en aquella zona del lenguaje que es muda. Esas experiencias, incomunicadas, mudas, evocan el momento sin habla de la infancia del hombre (Agamben 2007).

Si en los cuentos que mencioné de *Y así sucesivamente* (1987), la pérdida, el olvido y el recuerdo se conectan de un modo raro con los sonidos, en “Del color de los vidrios”, de *Cornelia frente al espejo* (1988), se asocian con la escritura. La serie de interrogantes que inicia el cuento da paso a una intensa reflexión de una narradora dedicada a la escritura sobre las implicancias y el desconcierto de las pérdidas: “¿Hay algo más terrible que perder algo? ¿Poseer algo? ¿Encontrar lo que hemos perdido? ¿Volver a poseer lo perdido? (...) He perdido un cuento y es tan importante ahora que me hace olvidar todo el resto de cuentos infinitos que he perdido” (1999, 263). Los cuentos no pueden volver a escribirse, porque no siguen la lógica de la “inercia” con la que las personas se empeñan en parecerse a sí mismas, por eso, la narradora expresa

que en algunas fotografías de juventud nos vemos mejores, menos por el hecho de ser más jóvenes, que por no haber adquirido, en ese tiempo, “la mala costumbre de parecernos a nosotros mismos, por inercia” (264). Sin embargo, la escritura es territorio propicio para ese intento que muchos de los relatos de Ocampo emprenden. Una voz en “Del color de los vidrios”, que es y, a su vez, no es la de la narradora del inicio, irrumpe en el cuento. La pérdida de un cuento ocasiona la escritura de otro, originado en ese olvido. Y esa irrupción es la del olvido impersonal e informe, asido a la interrogación sin destinación que la voz de la escritura produce.

La nostalgia que muchos lectores especializados, como José Bianco (1937) y Pezzoni (1982), percibieron en los cuentos de Ocampo emerge de la imposibilidad de representar algo que es del orden de la experiencia, impensado e irrepresentable, como el olvido de sí mismos, pero que, no obstante, se detecta en el discurso cuando lo arrasa. Estos relatos penan por un olvido irremediable, el de un pasado carente de formas, que les sale al paso cuando no pueden representarlo, por tal motivo, se desvían en múltiples ocasiones y generan turbación y desconcierto, pues escapan, como la “voz narrativa”, a toda ley.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. 2007. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Astutti, Adriana. 2002. “El retorno de la infancia en *Los misterios de Rosario y Cómo me hice monja*, de César Aira”. *Revista Iberoamericana* II.8, pp. 151-167.
- Blanchot, Maurice. 1991. *De Kafka a Kafka*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
2007. *La parte del fuego*. Madrid: Arena Libros.
- Derrida, Jacques. 2003. “Sobrevivir”. En *Deconstrucción y crítica*. México DF: Siglo Veintiuno.
- Lytard, Jean- François. 1997. *Lecturas de infancia*. Buenos Aires: Eudeba.
- Podlubne, Judith. 2011. *Escritores de Sur. Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- . 2013. “La visión de la infancia en los cuentos de Silvina Ocampo”. *Confluente. Rivista di Studi Iberoamericani*, v. 5, n. 2, p.97-106.
- Ocampo, Silvina. 1937. *Viaje olvidado*. Buenos Aires: Sur.
- . 1987. *Y así sucesivamente*. Barcelona: Tusquets.
- . 1988. *Cornelia frente al espejo*. Barcelona: Tusquets.
- . 1999. *Cuentos completos II*. Buenos Aires: Emecé.
- . 2000. *Cuentos completos I*. Buenos Aires: Emecé.