

Autobiografía de Irene: El desvío formalista de Silvina Ocampo

Judith Podlubne
Universidad Nacional de Rosario

Resumen

Existe cierto consenso crítico en torno a la convicción de que en *Autobiografía de Irene*, su segundo libro de relatos, Silvina Ocampo corrige y supera las “falencias”, “defectos” e “imprecisiones” formales y estilísticas que habrían caracterizado los cuentos iniciales de *Viaje olvidado*. En divergencia con esta interpretación, el trabajo propone y desarrolla la idea de que *Autobiografía de Irene* aparta transitoriamente la literatura de Ocampo de la singular búsqueda narrativa que se desencadena en *Viaje olvidado*. Sensibles a las demandas del contexto inmediato, estas narraciones se desvían de los propósitos inmanentes que impulsaron esa búsqueda y debilitan significativamente su fuerza de invención inicial.

Palabras claves: Silvina Ocampo - Autobiografía de Irene – desvío - moral formalista del relato

Publicado en 1948, once años después de *Viaje olvidado*, su primer libro de relatos, *Autobiografía de Irene* reúne algunas de las narraciones que Silvina Ocampo escribió a lo largo de la década del cuarenta. “Epitafio romano”, el cuento que encabeza el volumen, se publicó inicialmente en *La Nación*, en septiembre de 1943, y “Autobiografía de Irene”, el relato que le da nombre a la colección, y “El impostor”, la *nouvelle* que ocupa más de la mitad del libro, habían aparecido en los números 117 (julio 1944) y 164-165-166 (junio-julio, agosto y septiembre 1948) de *Sur*. “La red” y “Fragmentos de un libro invisible” fueron los únicos inéditos hasta ese momento. A diferencia de la cantidad de relatos breves y de anécdotas mínimas que integran *Viaje olvidado*, *Autobiografía de Irene* se compone de cinco narraciones extensas y de asuntos complejos. Sin dudas, tal como lo señaló la crítica, el libro manifiesta la adhesión de esta narrativa a la prédica de Borges y Bioy. Pero antes que esta adhesión -digo “antes” porque se trató justamente de una condición de posibilidad para que esta identificación se realizara- exhibe el modo en el que la literatura de Ocampo se torna sensible a las distintas demandas y exigencias del contexto inmediato. No sólo porque las transformaciones técnicas y temáticas que incorporan estos relatos (y de las que me voy a ocupar en detalle más adelante) responden a los valores estéticos que Borges y Bioy proclaman en el interior de *Sur*, sino también porque los cambios que los cuentos registran a nivel de la sintaxis oracional, en particular, y de la lengua, en general (pienso, por ejemplo, en la forma en que el léxico culto y las referencias eruditas desplazan por completo los giros coloquiales y las imágenes inusitadas, acusadas de mal gusto, que recorren *Viaje olvidado*) atienden en cierta forma a las objeciones que Victoria expuso en su reseña.

En *Autobiografía de Irene* la singular búsqueda narrativa que la literatura de Ocampo desencadena en *Viaje olvidado* se desvía de los propósitos inmanentes que la impulsan para orientarse en un sentido ajeno y exterior a los mismos, en el que se debilita notablemente su fuerza de invención inicial. El libro puede leerse, en primera instancia, como una respuesta demorada al desafío con que su hermana le abre las puertas del reconocimiento literario.

El *Viaje olvidado* –concluye Victoria en su reseña (1937: 121)- es un primer libro en que encontramos cualidades y defectos equivalentes. Estos defectos ¿son el reverso indispensable de las cualidades? ¿Sería posible

aumentar las unas y disminuir las otras? Sólo Silvina Ocampo puede contestar a estas interrogaciones dándonos un nuevo libro.

La interpelación proyecta sus efectos intimidatorios más allá de *Viaje olvidado*: no sólo liga el debut narrativo de Silvina a los presuntos “defectos” de este libro, sino que además condiciona el futuro literario de la escritora a la superación de estas insuficiencias. Una interpelación severa y fuertemente moral -amparada en las virtudes morales del “escribir bien”- a la que Silvina reacciona con cierta timidez y acatamiento, por vías distintas aunque relacionadas. En 1942, aparece su próximo libro, *Enumeración de la patria*. Los incómodos relatos de *Viaje olvidado* ceden su lugar a una colección de poemas de temas nacionales y universales, escritos en una lengua poética instituida, atada a pautas líricas tradicionales. A este libro, que recibe dentro y fuera de *Sur* una inmediata acogida favorable (además de la elogiosa reseña de Borges, Silvina obtiene el Premio Municipal de Poesía), le sucede, en 1945, *Espacios métricos*, otro libro de poemas igualmente moldeados sobre pautas convencionales. Como en mucha de su poesía posterior, en estos poemas, señala Nora Avaro (2003),

la imaginación, facultad esencial en la preceptiva artística de Ocampo, se debilita [...] y en ese lugar casi vacante, se activa la destreza y la disciplina propias del entrenamiento versificador. La cierta agramaticalidad de su prosa, fundamentalmente, la de sus primeros y magníficos relatos de *Viaje olvidado*, revierte en el cambio de género, en una discreta apostura del verso.

La misma pérdida de la potencia imaginativa ligada al esfuerzo retórico y disciplinador por acogerse a fórmulas consolidadas signa las transformaciones que manifiestan los cuentos de *Autobiografía de Irene*.

Luego de una larga década de tortuosas vacilaciones e inquietudes en torno a su escritura -vacilaciones de las que su correspondencia con Bianco brinda testimonios repetidos-¹ Silvina publica su segundo libro de relatos. El ingreso a la poesía incide en su consideración sobre las posibilidades de un lenguaje más reflexivo y elaborado. Una lengua literaria convencional y trabajada, en la que no se aventuran aún los riesgos y los excesos en que su prosa incurrirá a partir de *La furia y otros cuentos* (1959), reemplaza las anomalías sintácticas de *Viaje olvidado*. Antes que un perfeccionamiento o una maduración formal, las narraciones de *Autobiografía de Irene* presentan un notable cambio de registro, ligado a una evidente transformación en los temas, un aprendizaje esmerado hacia una lengua más estándar, más transparente y ajustada a las normas estilísticas, en la que contar historias intrincadas de dobles y clarividentes. Son relatos que exhiben el denodado y (en estos términos) exitoso esfuerzo que Ocampo realiza por responder a los mandatos lingüísticos y literarios instituidos en *Sur* -que no son, por supuesto, sólo los mandatos que su hermana le impone sino los que Victoria misma comparte con una amplia mayoría de los miembros de la revista, entre ellos, algunos de los más cercanos a Silvina como son Bianco y el propio Bioy. Como señaló Matilde Sánchez, en estas ficciones

...el lenguaje lleva la cadencia de la poesía [...]. Y precisamente la poesía, el trabajo con la lengua pero también una sensibilidad fundada en el desapego de lo cotidiano, permiten el recuerdo de lo que vendrá. Por eso, porque la prosa de la ficción y la presciencia se funda en la distancia, es éste el momento más “alto” de la narrativa de Ocampo, donde no hay lugar para la exageración que señalaba Molloy. La poesía, en Silvina, es

¹ Pueden consultarse estas cartas en la Colección José Bianco. División Manuscritos, Departamentos de Libros raros y Colecciones Especiales de la Universidad de Princeton (New Jersey--USA).

sinónimo de métrica y norma literaria, de belleza y armonía, el reino de los supuestos universales de la tradición literaria. (1991: 277)

Sin dudas *Autobiografía de Irene* es el momento más “alto”, el más elevado, el artísticamente más logrado de toda su prosa, si se lo valora desde las pautas vigentes en *Sur* e incluso más allá de la revista, pero es también y, por las mismas razones, el menos intenso y singular de toda su obra narrativa. Esta es la conclusión que se anuncia en el comentario de Sánchez, que lee a Ocampo en la perspectiva ineludible y ya canónica que inauguraron los ensayos de Molloy. La voz extraña e inesperada que cuenta las historias iniciales y en la que se prefiguran muchos de los narradores posteriores se diluye en *Autobiografía de Irene* en manos de una conciencia estética advertida de la importancia de las convenciones y dispuesta a abreviar en el espacio compartido de la tradición literaria universal. No sólo en el espacio ya cronometrado de una lengua poética acompasada, armónica y de una belleza reconocible, sino también en el de las ficciones fantásticas que Ocampo contribuye a difundir en estos años junto a Borges y a Bioy.²

Una toma de conciencia literaria, estimulada por las objeciones y comentarios de quienes la rodean, despierta a Silvina de la inocencia estética del comienzo e imprime a sus relatos una fuerte torsión no sólo retórica sino también temática y compositiva, que los encauza en el marco de las morales literarias instituidas. Como las narraciones que Bianco y Bioy publican en esos años, *Autobiografía de Irene* responde tanto al imperativo de “escribir bien” como al de “construir bien”. La búsqueda narrativa ocampiana se identifica en este punto con la idea de que la literatura es un objeto artificial, un sistema de convenciones que el buen escritor debe manejar con eficacia³ y, adhiere transitoriamente a la lógica compositiva que distingue a las “obras de imaginación razonada” (Borges 1940). Silvina concentra su máximo esfuerzo en la construcción rigurosa de argumentos complejos y recurre para ello a tópicos y procedimientos propios del género fantástico, e incluso, en el caso de “El impostor”, del género policial, en el que se había ejercitado con Bioy un par de años antes escribiendo *Los que aman, odian*. Pero son sobre todo los modos de la representación fantástica los que apartan su escritura de la conmovedora e inaprensible rareza de los primeros cuentos y la orientan en dirección al calculado efecto de vacilación que provocan las narraciones de *Autobiografía de Irene*. La indiscernible ambigüedad que domina todos los niveles del relato en *Viaje olvidado* cede su lugar a la controlada e inteligente duplicidad que organiza los diferentes aspectos de estos cuentos. “Un principio de binarismo -señala Tomassini (1995:42), a quien se le debe, también en este caso, el análisis de conjunto más exhaustivo que se realizó del volumen- gobierna el espacio del cuento, desde la configuración del proceso enunciativo hasta los posibles recorridos de lectura que el texto autoriza, pasando por el desdoblamiento de personajes en actantes opuestos o complementarios y la polifurcación de un acontecimiento en sucesivas versiones e inversiones.”

Mientras la consigna de “volverse otra”, que Panesi (2004) propuso como matriz especular de los relatos de Ocampo, alcanza en *Viaje olvidado* una resolución intensiva, en tanto su cumplimiento hace aparecer la diferencia irreductible que liga a un personaje, a una voz o a un acontecimiento consigo mismo, en *Autobiografía de Irene* la realización de esta consigna se efectúa en un plano representativo en el que volverse otro significa ciertamente ser otro y, por tanto, la extrañeza propia de la

² Sobre la participación de Ocampo en la *Antología de literatura fantástica*, Louis (2001) y Loustalet y Straccali (2001).

³ “El escritor –sostiene Bioy en el Prólogo a *Antología de la literatura fantástica*- deberá, pues, considerar su trabajo como un problema que puede resolverse, en parte por las leyes generales y preestablecidas, y, en parte, por las leyes especiales que él debe descubrir y acatar.” (1991: 6).

alteridad queda circunscrita al territorio conocido del doble o de lo múltiple. Las distintas variantes que presenta la instancia enunciativa en estos cuentos se resuelve por lo general mediante la duplicación representada de las voces narrativas. El interrogante en torno al que se despliegan las historias se aleja de la pregunta inaugural de la literatura de Ocampo (¿Quién cuenta estos cuentos? ¿Quién habla en ellos?),⁴ para situarse en el marco de los acontecimientos extraños que conforma habitualmente el mundo de las ficciones fantásticas. Las tramas avanzan impulsadas por el interés en dilucidar el sentido de sucesos enigmáticos que, la mayoría de las veces, dan lugar a una multiplicidad de versiones diversas o contrapuestas. En “El impostor”, que es junto a “Autobiografía de Irene” la narración más emblemática del volumen, aparecen dos narradores, representados y en primera persona, que asumen el relato de manera sucesiva y presentan diferentes explicaciones de lo ocurrido. Como en *El perjurio de la nieve*, de Bioy y como en *Sombras suele vestir*, de Bianco (aunque la narración está aquí a cargo de una voz en tercera persona que encarna las distintas perspectivas), esclarecer el sentido de los acontecimientos es una tarea que queda siempre en manos del lector. Uno y otro son textos con los que “El impostor” dialoga de un modo directo, a tal punto que los tres pueden considerarse como distintas variantes de un mismo ejercicio narrativo: el que busca conjugar las convenciones del fantástico con las leyes del policial y ambas con una reflexión metaliteraria sobre de las posibilidades del acto de leer.

Con excepción de “Fragmentos de un libro invisible”, el cuento menos predecible de la colección, todos los relatos tienden a producir un impacto final. Contrarios a ese efecto de suspensión y de detenimiento que transmiten las historias de *Viaje olvidado*, estos argumentos buscan el desenlace sorpresivo que movilice la atención del lector y estimule la relectura. Mientras en las primeras narraciones de Ocampo el lector se inquieta, se desconcierta, se marea hasta perderse, persiguiendo un sentido que, por obra de una sustracción impensada (la de una conciencia lúcida que asuma a su cargo el significado de los hechos), se desvaneció para siempre, permanece esencialmente indeterminado, secreto e indefinido, en estos relatos el lector es inducido a un movimiento retrospectivo en el que reponer los significados nuevos y, por lo general contradictorios, que habilitan los finales múltiples. Además de la “rica y voluntaria ambigüedad” que Borges (1944a: 76) reconoció en las narraciones de Bianco, podría atribuirse a estos cuentos el mismo interés por el lector que celebró en *Las ratas*. La “improbable persona que lea estas páginas” a la que apela la narradora-protagonista de “Autobiografía de Irene” en el comienzo del relato ¿no recuerda acaso al “hipotético lector” de Delfín Heredia en *Las ratas*? Como en las narraciones de Bianco (sin dudas también en las de Bioy, menos, en las ficciones de Borges, donde la complicidad se frustra en el mismo momento en que se la propone), la figura de lector que modelan estos relatos es la de “un hombre silencioso cuya atención conviene retener, cuyas previsiones hay que frustrar, delicadamente, cuyas reacciones hay que gobernar y que presentir, cuya amistad es necesaria, cuya complicidad es preciosa.” (*Idem*: 77). Un lector perspicaz e interesado, dispuesto a colaborar en desenlaces ambivalentes y enigmáticos, cuyos efectos finales lo reenvían a menudo al comienzo de la historia. Un lector distinto, más inteligente y menos perturbado que el que, atraído por la consternación en que viven los personajes de *Viaje olvidado*, retenido por la presión de lo indecible que atraviesa sus experiencias, se interesa menos en explicar el “enigma” de los acontecimientos que en afirmar el “secreto” de sus voces.⁵

En “Autobiografía de Irene”, la circularidad del relato es perfecta, el final de la historia coincide literalmente con el principio del cuento: la reiteración del párrafo inicial en el cierre de la narración impide la clausura definitiva e instaura un recommienzo incesante. Su complejidad temática y compositiva reúne gran parte de las estrategias y motivos

⁴ Propuse esta idea en el capítulo “Silvina Ocampo: la invención de una literatura” de mi tesis doctoral (Inédita). En este capítulo, trabajé particularmente sobre la singularidad de *Viaje olvidado*.

⁵ Para la diferencia entre secreto y enigma, Blanchot (1969: 147).

explorados en el libro: final abierto, duplicidad de la instancia narrativa, atributo sobrenatural de la protagonista, reduplicación de los sucesos narrados (en visiones y hechos efectivos), postulación rigurosa del verosímil fantástico. Ejecutado con ostensible maestría narrativa y particular elegancia estilística (una elegancia similar a la que la escritura ocampiana presenta en la versión poética de esta historia),⁶ “Autobiografía de Irene” concentra todas las cualidades necesarias para convertirse en un relato representativo de los mandatos borgeanos. No sorprende entonces que sea uno de los pocos cuentos de Ocampo que Borges reconoce sin reservas.⁷ La particularidad de la protagonista no sólo la liga a uno de sus más entrañables personajes de estos años (Irene Andrade es un doble invertido de Ireneo Funes), sino que además anticipa varias de las más célebres figuras ocampianas, con las que comparte el don de la clarividencia (con Aurora, la nena de “La sibila”, con Leopoldina, con la nena sin nombre de “La muñeca”, con Irma Riensi, el personaje principal de “La divina”, con Porfiria Bernal, por mencionar algunas). La originalidad de la anécdota reside en que la involuntaria capacidad para prever el futuro priva a Irene de la facultad de recordar.

Comprendí entonces que perder el don de recordar —explica Irene— es una de las mayores desdichas, pues los acontecimientos, que pueden ser infinitos en el recuerdo de los seres normales, son brevísimos y casi inexistentes para quien los prevé y solamente los vive. El que no conoce su destino inventa y enriquece su vida con la esperanza de un porvenir que no sobreviene nunca: ese destino imaginado, anterior al verdadero, en cierto modo existe y es tan necesario como el otro. [...] Creo que esa falta esencial de recuerdos, en mi caso, no provenía de una falta de memoria: creo que mi pensamiento, ocupado en adivinar el futuro, tan lleno de imágenes, no podía demorarse en el pasado (111).

Con el exceso de reflexión propio de estos narradores, la protagonista expone el motivo central del argumento. Convencida de que sólo con la llegada de la muerte podrá recuperar su pasado, vive aguardando “ese límite de vida que la acercar[á] al recuerdo” (117). Desde los quince años, desde el momento crucial en el que anticipó la muerte de su padre, ansía con fervor alcanzar ese instante de “dicha sobrenatural” (103). “¡Ah, cómo esperé penetrar, sin saberlo, en el claustral recuerdo de esos momentos! —exclama con ostensible amaneramiento poético. Con qué anhelo, sin saberlo, esperé la muerte, única depositaria de mis recuerdos.” (113)

El presente de la narración coincide con la inminencia de la muerte de Irene, con los instantes previos en los que, impulsada por el temor de seguir viva y sin poder recordar, comienza paradójicamente a contar su autobiografía. El presagio final en el que desemboca su relato ilumina las razones que hacen posible que esta paradoja se realice. Como puntualizó Matilde Sánchez (*Idem*, 279), es un cuento con *trompe y oeil*. Una tarde sofocante, mientras Irene está sentada sola en un banco de la plaza, alguien se le acerca y empiezan a conversar. Hablan de la muerte, discuten los beneficios que la muerte le deparará a la protagonista, cuando, de pronto, la recién llegada le dice a Irene que cree conocerla desde hace tiempo, que ha visto su rostro en una fotografía que ella se sacó con un peinado alto, con cintas de terciopelo y sombrero con guindas. Se trata de la misma foto en la que Irene no reconoció su propia imagen y vio en cambio en su lugar a una mujer, sin sus imperfecciones, que había usurpado sus ojos, la postura de sus manos y el óvalo cuidadoso de su cara. La misteriosa aparición de la desconocida, a quien la protagonista se resiste a mirar y de quien no quiere saber el nombre, es el expediente narrativo, el truco, que permite que, aunque Irene no pueda recordar su pasado, su autobiografía se cuente de todas maneras. De la misma forma, abrupta e

⁶ Ocampo incluyó esta versión en *Espacios métricos*, Buenos Aires, Sur, 1945.

⁷ Ver Borges (2003).

intempestiva, en que la interpela en el inicio del diálogo (todas las intervenciones de esta figura surgen, como ella misma en el desenlace del relato, de un modo inesperado), la desconocida anuncia su deseo de contar la vida de Irene. Mientras le pide que no lo haga, que la ayude a defraudar su destino incumpliendo lo que le está determinado, Irene ya sabe que ella la escribirá a pesar de todo: ve las páginas, ve la letra clara y vaticina entonces el comienzo del relato, que reproduce prolijamente el inicio de su autobiografía. La sentido de la narración se invierte por completo en este punto: el relato (imposible) que Irene ofrece de su vida no es sino su propia anticipación de lo que otra, una desconocida que parece conocer de ella lo que Irene no reconoce de sí misma, contará en su lugar.

La transformación, en cuyos efectos se leen las sospechas de Ocampo hacia las evidencias que fundan la escritura autobiográfica, afecta tanto el proceso enunciativo como la instancia temporal. Por un lado, la voz de la narradora--protagonista se identifica al mismo tiempo que se diferencia de esa desconocida (¿quién, sino su doble representado?) que asume a su cargo el relato de recuerdos que, aunque no le pertenezcan, sólo ella puede contar. Es interesante y significativo en este sentido que, tal como advirtió Annick Mangin (1996, 81), Ocampo corrigiera, para la inclusión del cuento en el volumen de *Sudamericana*, la versión original de la escena que había aparecido en la publicación de *Sur*. En la edición de la revista, la imbricación de ambas voces aparece acentuada por la ausencia de marcas que las distinguan. Todas las declaraciones se encuentran entrecomilladas, yuxtapuestas, sin guiones de diálogo y sin que se mencione la identidad de quien habla en cada caso. El conjunto de enunciados traduce gráficamente la proximidad de las voces. Por otro lado, en cuanto a la instancia temporal, la linealidad del relato se quiebra sorpresivamente, de modo tal que todo vuelve a empezar en el mismo punto en el que había quedado. Como el narrador--protagonista de *La invención de Morel* o como los Vermehren en *El perjurio de la nieve*, Irene queda atrapada en el círculo cerrado de la eterna repetición de lo mismo.⁸ Presa de sus adivinaciones, no puede de dejar de repetir el relato de acontecimientos vividos y olvidados. “El mundo es para ella una cárcel de previsiones que el presente corrobora infaliblemente” (Pezzoni 1970: 475) Su destino se cifra en “vaticinar” el pasado o “recordar” el porvenir: retrospectión y anticipación coinciden en el presente perpetuo de su autobiografía. El recuerdo sólo accede a su memoria bajo la forma de la premonición, reduplicado como adelanto de lo que ya pasó, así como el relato de su vida sólo puede contarlos una voz enigmática que, aún no siendo propia, tampoco puede ser completamente ajena. “¿Qué intercomunicación de clepsidra –pregunta González Lanuza (1949: 57), en la perspicaz reseña del libro que escribe para *Sur*– [...] se establece entre el destino de Irene y su supuesta “autobiografía”? Acaso sea la más recóndita de las revueltas enmarañadas de este claro y diáfano dédalo literario.” El mérito máximo de este cuento ejemplar, sin dudas el más logrado de la colección, es haber dejado pendiente la respuesta a esta pregunta, más aún, es haber combinado con inigualable habilidad las obsesiones y recursos que inauguraron las narraciones de Borges y de Bioy, para escribir el cuento que anuncie, en las páginas de *Sur*, los límites de las convenciones autobiográficas, el carácter ficcional de toda autobiografía. Un mérito modesto para quien, sin proponérselo, había experimentado ya que la potencia de la ficción reside menos en la combinación de procedimientos complejos y temas prestigiosos, menos en la calculada y perfecta disposición de las unidades de la fábula, que en las secretas e imprevisibles relaciones que se establecen entre quien habla y lo que dice, entre la puerilidad de la anécdota narrada y el encuentro con lo desconocido que ella provoca en la voz que narra.

La sutil intuición de que las “imperfecciones” del comienzo anuncian logros más definitivos que los exitosos esfuerzos de *Autobiografía de Irene* le permitieron a González Lanuza señalar que, a pesar de la maestría que demuestra, la deliberación con que

⁸Sobre el tópico del eterno retorno en los escritores de *Sur*, consultar Rivera (1972).

Silvina construye estos relatos traba el “juego inventivo de que [...] está dotada la autora” (*Idem*: 58):

Lo que quiero decir –afirma en la conclusión de su comentario– es que, a mi entender, la capacidad literaria de Silvina Ocampo, más que organizadora de materiales dados, es directamente creadora de esos materiales; por eso obtiene sus mayores aciertos, no cuando compone, sino cuando realiza en sí misma el hallazgo de algo que parece rescatado de pronto de la tierra incógnita de los sueños.

Al tiempo que manifiesta el deseo de que la escritura de Silvina retome el camino de *Viaje olvidado*, su juicio valora con temprana lucidez los méritos de estos cuentos. Desatendiendo las normas establecidas por la prédica borgeana, González Lanuza advierte la “deliciosa fatalidad” que el esmerado aprendizaje compositivo de Silvina provocó en sus relatos. Con una marcada atención sobre sí misma, sobre las exigencias y demandas que se le presentan a su literatura, Silvina responde de manera eficaz al ideal de componer “invenciones rigurosas, verosímiles, a fuerza de sintaxis” (Bioy Casares 1991: 11) y escribe entonces el más inteligente y legible de sus libros. *Autobiografía de Irene* prueba en este sentido lo que ella descubrirá poco después: que “la peor influencia que recibimos [...] es la de nosotros mismos” (Ocampo 2008: 60), la que, volviéndola sensible a las determinaciones del contexto, la desvió de los hallazgos iniciales de sus primeros relatos.

Bibliografía

Avaro, Nora (2003). “La imaginación controlada”. Texto leído en Homenaje a Silvina Ocampo. Feria del libro, Buenos Aires. Mimeo.

Blanchot, Maurice (1969): “La vuelta de tuerca”. *El libro que vendrá*. Caracas, Monte Avila, pp. 143-151.

Bioy Casares, Adolfo (1991): “Prólogo”. *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 4-11.

Borges, Jorge Luis (1944). “José Bianco: *Las ratas* (Buenos Aires, Sur, 1943)”. *Sur* 111: 76-78.

----- (1985) [1940]. “Prólogo”. Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*. Buenos Aires, Seix Barral.

----- (2003): “Autobiografía de Irene”. *El círculo secreto*, Emecé Editores, Buenos Aires: 210-211. Originalmente en Ocampo, Silvina: *Autobiografía de Irene*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1982.

González Lanuza, Eduardo (1949). “Silvina Ocampo: *Autobiografía de Irene*”. *Sur* 175, mayo, pp. 56-58

Louis, Annick (2001): “Definiendo un género: La *Antología de la Literatura Fantástica* de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo” AA.VV. *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Vol. XLIX, pp. 409-437.

Loustalet, Silvia y Straccali, Eugenia (2001). “Desde el otro cuarto. Otra mirada de Silvina Ocampo”. *Fin(es) de siglo y Modernismo*, tomo II. Comp.: M. Payeras Grau y L. Fernández Ripoll. Palma, Universitat de les Illes Balears, 733-737.

Mangin, Annick (1996). *Temps et écriture dans l'oeuvre narrative de Silvina Ocampo*, Université du Toulouse-Le Mirail.

Molloy, Sylvia (1969): "Silvina Ocampo, la exageración como lenguaje". *Sur* 320, octubre, pp. 15-24.

----- (1978): "La simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo". *Lexis* 2, vol. 2, pp. 241-251.

Ocampo, Silvina (2008): *Ejércitos en la oscuridad*. Buenos Aires, Sudamericana.

Panesi, Jorge (2004). "El tiempo de los espejos: Silvina Ocampo". *Orbis Tertius* 10: 93-100.

Pezzoni, Enrique (1970). "Silvina Ocampo". *Enciclopedia de la literatura argentina*. Pedro Orgambide y Roberto Yahni (comps). Buenos Aires, Sudamericana, 473-76.

Rivera, Jorge (1972). "Lo arquetípico en la narrativa argentina del 40". *Nueva Novela Latinoamericana*. Ed.: Jorge Lafforgue. Buenos Aires, Paidós: 174-204.

Sánchez, Matilde (1991). "Prólogo y notas". Ocampo, Silvina. *Las reglas del secreto* (antología). Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Tomassini, Graciela (1995). *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*. Buenos Aires, Editorial Plus Ultra.