

# La niña *queer*, o de cómo Silvina Ocampo nos espía a través de Lucrecia Martel

María José Punte

Ponencia leída en el III COLOQUIO INTERNACIONAL. SABERES CONTEMPORÁNEOS DESDE LA DIVERSIDAD SEXUAL: TEORÍA, CRÍTICA, PRAXIS, Universidad Nacional de Rosario, Rosario (Argentina), 23 y 24 de mayo de 2016.

No de otro modo es la estructura de estas narraciones: pequeña y perfecta; acabada como una flor o como una piedra.  
Alejandra Pizarnik, "Dominios ilícitos"

Concentración como cifra de la miniatura, característica que se le adjudica a la infancia, como un rasgo natural que se desprende de la observación empírica de estos especímenes, los sujetos infantiles. A Pizarnik le evoca todo un sistema de opuestos complementarios, en donde cohabitan la fragilidad (de la flor) con la dureza (de la piedra), de donde emerge una ambigüedad que se alimenta de la trasposición de lo supuestamente apacible hacia su cara oculta, lo inquietante. Ella celebra en la narrativa de Ocampo esa capacidad de generar un "centro magnético", que radica en la manera en que la autora hace visible las pasiones infantiles (Pizarnik 2004: 156). En esta lectura temprana de la obra ocampiana ya aparece reconocido eso que luego Giorgio Agamben va a pensar como lo definitorio de la infancia, la figura del *infans* en tanto que significante no solo inestable, sino también desestabilizador para el mundo adulto, mediante la noción que él llama de la "larva"<sup>1</sup>. Pero también se puede decir que Silvina

---

<sup>1</sup> La imagen de la "larva" funciona junto con la del fantasma, la primera vinculada con el momento del nacimiento y la segunda de la muerte. Ambas son percibidas por la cultura como desestabilizadoras del sistema de la temporalidad, de la articulación que se establece entre la sincronía (la estructura) y la diacronía (el acontecimiento), para dar existencia a la temporalidad humana: "Los niños y las larvas -como significantes inestables- representan en cambio la discontinuidad y la diferencia entre ambos mundos" (123). De ahí los ritos que tienden no solo a reconocerlos en su función significante, sino a neutralizar su peligrosidad (Agamben 2007: 122-125).

Ocampo, una reconocida *enfant terrible*, explora en sus numerosos relatos las facetas de lo que Kathryn Stockton define como el “niño *queer*”.

El axioma de Stockton enuncia que detrás de todo niño se esconde un *queer*. “Scratch a child, you will find a queer” (2004: 278). Se trata de dos figuras que están unidas de maneras imprevistas. En realidad, para ella forman parte de una figura que hace más compleja toda subjetividad, que reniega de un crecimiento en sentido vertical, y que se extiende en direcciones varias, formando a su vez capas superpuestas y dinámicas. La forma que se dibuja en torno de este sujeto es la de un sistema de proyecciones hacia los costados, dando lugar a un juego de sombras que se expanden de manera irregular en torno suyo, con lo que se crea una zona variable, siempre cambiante, de difícil o nula inteligibilidad. Se manifiesta como un crecimiento que ella denomina “hacia los costados” (*sideways*) en oposición al término que suele ser usado en inglés para referirse al crecimiento, que implica un movimiento unidireccional hacia arriba (*to grow up*). Stockton está hablando, entonces, de la convivencia de diversas temporalidades o de una temporalidad comprendida de manera no lineal, sino simultánea, anacrónica. Esta complejidad que se despliega en torno de la figura del infante es consecuencia, en parte, de la particularidad que exhiben los niños en lo concerniente a las substituciones metafóricas. Es decir, al poner personas o cosas al lado de ellos mismos (en el mismo nivel conceptual) de manera extraña para el adulto, hacen crecer significados inesperados. Pero también, porque para la mirada adulta no siempre resultan evidentes los motivos por los cuales actúan los niños, lo que genera esto de inquietante o imprevisible.

En gran medida la extrañeza que provoca la infancia tiene bastante que ver con el hecho de que se haya solidificado en nuestra cultura una noción incontaminada del infante, lo que supone una forma de violencia hacia este grupo. El tema de la violencia hacia la infancia aparece más bien trabajado en los otros textos de un volumen compilado en 2004 por Steven Bruhm y Natasha Hurley, *Curiouser. On the queerness of children*, sobre todo a partir de las tesis “escandalosas” desarrolladas por James Kincaid en su libro *Erotic Innocence* (1998). Sostiene la idea de que la noción de pureza e ingenuidad que se le atribuye al infante y que genera toda una parafernalia de medidas de protección, responde a una fabricación cultural que esconde las pasiones malsanas adultas, de un erotismo que a la vez genera culpa, una lascivia que da pie a una paranoia

muy del mundo contemporáneo. Esta tesis funciona como disparador para los comentarios de varios autores en el libro que se refieren a la pederastia y la pedofilia (Kincaid, Mohr, Monn, Ohi, Savoy), a la erotización de la infancia como consecuencia de esta, a las construcciones de infantes y adolescentes consideradas aceptables actualmente para la sociedad (Sedwick, Kent, Halberstam), y de la sexualidad de los niños (Furlani, Kelleher). El volumen abre una perspectiva histórica, ya que el mismo Kincaid ubica en el período victoriano la cristalización de este modelo idealizante de infancia que atraviesa el siglo XX. La compilación cierra con una síntesis de la tesis de Stockton sobre infancia *queer*, que luego ella publicará como libro en 2009.

El desmontaje de la idea de pureza o ingenuidad de la infancia que realiza Silvina Ocampo en sus cuentos es un rasgo que llamó la atención tanto de lectores y de críticos, lo que generó una lectura obsesionada por la crueldad que aletea en sus textos. Es muy conocido y citado el texto de Balderston (1983), quien retoma un comentario de Borges para referirse a los cuentos de Silvina Ocampo (y de Juan Rodolfo Wilcock) como “cruels”. Si bien él se lo plantea como la particularidad de estos dos autores dentro de una adscripción genérica (textual) que le sirve de marco, el de la literatura fantástica, es evidente que lo inquieta la intensidad en este uso de la perspectiva irónica. Este rasgo que define como la distancia entre un narrador en apariencias inocente (o mendaz) y el universo de los lectores, sería central a la narrativa de Ocampo. En dicho distanciamiento es que surge el horror. Pero es un horror que termina siendo vinculado con una forma particular de la belleza, en la que placer y dolor están ligados. En la interpretación de Balderston, lo que resulta problemático desde nuestro punto de vista es el concepto de “inocencia” aplicado al infante, considerado como aquel que tiene una comprensión disminuida de los sucesos, una concepción que se da por hecho en la mirada del lector. En lo que respecta a la infancia, se ha tendido a resaltar en la obra de Silvina Ocampo los rasgos de perversión, alentando la imagen del niño “malx”, aunque también la de la infancia en peligro.

La centralidad del tópico de la infancia lleva a Matilde Sánchez a afirmar que en una (hipotética) historia de la literatura que se basara en la representación de los niños, Silvina Ocampo ocuparía un “lugar de privilegio” (Ocampo 1991: 154). Más allá de la variedad de niños que transitan la obra ocampiana, parece

importante resaltar el papel que las niñas juegan en el conjunto de sus relatos. Sobre todo para pensar a la niña de manera independiente por el rol fuertemente pre-determinado y condicionado que le cabe dentro de los sistemas de representaciones a los que todavía estamos acostumbrados. La niña está formateada desde un sistema dicotómico que distingue entre la niña buena y la niña mala, y le adjudica dos espacios contrapuestos y jerarquizados, el arriba y el abajo. Se delinea un claro juego de oposición y exclusión (Möhrmann 2012: 11). En la serie de cualidades identificada con la supuesta maldad, el elemento disparador es la curiosidad, que luego anudará los sentidos de diversión y excitación con los de afrenta o rebelión, hasta llegar a la infamia que se vincula con el deseo de poder (14). En el principio, como nos cuenta un relato básico, está el impulso que empuja al conocimiento. Una consecuencia de este relato toma cuerpo en los modos de narrar a las niñas, a las que se les niega un género narrativo exclusivo. Como hace notar Renate Möhrmann, en la historia de la literatura norteamericana existe el género literario de “bad boy novel”, pero no el de “bad girl”. Si bien las muchachas salvajes tienen cabida en la literatura, aparecen mayormente en la mitología griega. La clara división según género por la cual las niñas malas solo adquieren existencia en la medida en que son la excepción a la regla y resultan por lo tanto castigadas, continúa hasta bien entrado el siglo XX, situación que recién cambia con el feminismo a partir de los años sesenta (Möhrmann 2012: 16). Las niñas están para ser miradas o admiradas, y este condicionamiento ha definido a su vez los modos en que son narradas, dejándolas atrapadas en lo que Seth Lerer llama los “dioramas del deseo” (2008: 241). Este especialista en literatura infantil dedica un capítulo a la literatura de y para niñas que adopta una forma determinante en el siglo XIX. De hecho, dice, el uso de un término específico para la niñez femenina (*girlhood*) emerge en medio del período victoriano. Lerer hace girar su argumentación en torno a la noción de teatralidad. Las niñas, y lo ve hasta el presente (su punto de partida es el personaje de Hermione de la serie de Harry Potter), son configuradas como si estuvieran siempre en un escenario. Ser mujer es ser alguien para representar, ya sea a partir de la *performance* de la domesticidad o sencillamente de la pura puesta en escena, las niñas están orientadas a la permanente representación. A medida que la niña crece, continúa siempre existiendo esta tensión entre poner en escena un comportamiento para la

delectación de los otros o encontrar una virtud íntima en la devoción hacia la familia o el estudio (Lerer 2008: 228).

Un cuento muy paradigmático en cuanto al tópico del niñx *queer* en su versión feminizada es “El diario de Porfiria Bernal”. De hecho, Matilde Sánchez define a Porfiria como “la síntesis de la niña ocampiana”. En este personaje se produce el cruce de todas las series que deslinda Sánchez: la crueldad, las transformaciones, la ficción y las miniaturas. Todas se subordinarían a la tercera, la de la ficción, ya que el poder asombroso radicaría en la escritura. Hacer un “mal”, en este caso la transformación en gato, es obra de la ficción. En Porfiria, adivinación y programa coinciden (Ocampo y Sánchez 1991: 279). El cuento resulta bastante explícito de la exhibición de esas “pasiones infantiles” a las que se refería Pizarnik, a las que se intersecta con la mirada descalificadora del sujeto adulto, a cargo de la institutriz inglesa Miss Fielding. El relato expone una vez más este vínculo tan ocampiano entre el infante y el criado/subalterno, una de las relaciones tramadas desde la oposición amor/odio que la autora concibe como de opuestos complementarios (Mancini). Pizarnik se refiere al tema de la presencia de los criados a partir de la noción de “tercero”, es decir de una figura que colabora al juego de la ilusión teatral y que sirve para generar triángulos equívocos (2004: 159). Es que allí es en donde se arma un espacio de juego vincular entre las líneas tanto horizontales como verticales que estructuran el ámbito doméstico, a partir del cual se exploran las posibilidades de transgresión, subversión o sometimiento del infante con respecto a los adultos, develándose como una matriz de las relaciones de poder y sus variantes (López-Luaces 2004: 92).

En este sentido es que aparece la categoría de niñx *queer* que Stockton describe como el niñx *queerizado* por Freud, es decir aquel con deseos agresivos que además resulta sexualizado. La figura que prima en este cuento es la triangular, siempre pivoteado por Porfiria, sea en el armado de un sistema vertical que incluye a la madre y a la institutriz; o en sentido horizontal, que emerge de la relación entre el hermano y Miss Fielding. El texto es leído en primera instancia como la crónica del vínculo complicado de una niña de la alta burguesía con una empleada, con la que empieza tramando una alianza para luego terminar detestando. La convivencia forzada con esa mujer va siguiendo un derrotero de un año, prolijamente consignado en el diario que da título al

cuento, a partir de una compleja y cambiante gama de afectos, que van desde un primer momento de seducción hasta el desprecio. La metamorfosis supuestamente provocada por la niña, y que da pie a la lectura en clave fantástica, escenifica el develamiento del artilugio por el cual se concibe a los sujetos femeninos, sean adultos o infantes, desde una matriz que adjudica cualidades muy específicas: cierta sensibilidad, la pose del romanticismo, una pasividad formateada desde la vida contemplativa. Miss Fielding, por lo tanto, configura la otra cara de la misma moneda, corporizada en Porfiria.

La presencia de un animal en el relato, ese gato en que se transforma a la institutriz, tiene una perfecta lógica en la argumentación que desarrolla Stockton con respecto al infante y lo que llama el “intervalo animal”, figura bajo la que se puede esconder al niñx *queer*, y que es vehículo de su extrañamiento. Stockton se refiere más bien al personaje del perro, que suele aparecer siempre acompañando al niñx (2004: 280), y que es la compañía del niñx en su *queerness*. No sólo como receptor de sus atenciones mediante la que se triangulan afectos que no pueden ser expresados de otra manera, sino porque actúa como una pantalla viviente de las auto-proyecciones del infante. Es por lo tanto una figura del niñx paralela a este, que refleja un crecimiento aparte o por afuera del crecimiento en sí. Se puede ver en este cuento, puesto que se pone en escena el dinamismo por el cual el deseo que no puede ser expresado resulta triangulado por un complejo sistema de mediaciones, hecho bien subrayado por la elección de los recursos narrativos: el diario íntimo, la estética gótica, el desvío fantástico. El género del diario íntimo sirve en este caso para exponer de manera muy clara la interioridad del personaje infantil, y de generar la tensión narrativa necesaria para la trama fantástica, con la que en realidad pretende velar la problemática del deseo. El diario, por otro lado, funciona como objeto mágico, ya que es la escritura la que produce el acto de la metamorfosis de Miss Fielding, tema que reconoce Matilde Sánchez al referirse a este eje. El diario entroniza a la niña en su carácter de adivina, uno de los rasgos bien recurrentes que Ocampo le adjudica a sus personajes infantiles, sobre todo a las púberes.

La historia de Porfiria parece repetirse como pequeño relato enmarcado en ese otro cuento inquietante que es “Cornelia frente al espejo”, del cual Matilde Sánchez afirma que es “uno de los relatos más originales y significativos que ha dado la literatura rioplatense en los últimos años” (Ocampo 1991: 508). De

nuevo, se triangula una relación utilizando como mediador en este caso a un personaje masculino, pero tramada en realidad entre la niña Cornelia y Elena Schleider. La anécdota funciona en abismo como un cuento-llave que abre otros significados, y que le confieren a la escena su carácter de análisis retrospectivo o de “confesión”, en términos de Judith Podlube<sup>2</sup>. Cornelia concentra en sí todas las facetas del infante *queer*, y genera esos volúmenes que crecen y decrecen en torno suyo, y anulan el tiempo lineal por yuxtaposición. La figura del niño fantasmal resulta muy reveladora según Stockton en su estudio de la condición *queer* del infante en sentido amplio, porque a través suyo se despliega toda una serie de temáticas vinculadas con lo oculto y lo negado a la mirada adulta: “As it emerges as an idea, it begins to outline, in shadowy form, the pain, closets, emotional labors, sexual motives and sideways movements that attend all children, however we deny it” (2009: 3).

En primer lugar está la niña fantasmal, esa que no se sabe si es una niña o una enana. Se le aparece literalmente a Cornelia, para evocar que es una niña la que resume la quintaescencia de su propia biografía. A su vez, parece estar presente la segunda idea de Stockton, la de un niño detenido, ese “*arrested development*”, de algo que quedó estancado. Desde ya se produce un choque entre el ideal normativo que define lo que es la niña ideal, y la propia historia, más llena de desvíos que de otra cosa, que la perturba hasta el punto de desear la aniquilación o de coquetear con ella. Cornelia frente a sí misma se debate entre la intemperie y el agobio que le produce el exceso de civilidad, indispensable para moverse con propiedad en el mundo diagramado por los adultos. Se desgranán allí cuestiones como su vocación no realizada, los deseos contradictorios, los pruritos morales resultado de una educación restrictiva, los extremos a los que conducen los afectos. Ese vaivén la hace oscilar entre el estallido y la melancolía.

---

<sup>2</sup> Judith Podlube le dedica un artículo al tema de la confesión, o más bien de una forma de construcción de la intimidad que pasa por un acto de fuerza ilocucionaria, el de revelar los secretos personales. Las voces en los cuentos de Ocampo muestran sus inclinaciones más íntimas (deseos, pasiones, faltas), pero es una forma de liberarse, sea de una acusación o de una amenaza, de algo percibido como intimidante. A su vez, es un acto mediante el cual una subjetividad se fortalece en la afirmación de su falta que funciona como un “extraño principio de individuación” (2004: 3). Supone un momento previo de desalojo de la identidad que permite dejar al descubierto ese “afuera íntimo”.

En cuanto a la obra de Lucrecia Martel, las conexiones con la narrativa de Ocampo van más allá del anecdotario y de influencias tempranamente reconocidas. La manera en que Martel entiende al cine, como estética pero también como dispositivo, se vincula con algo que el adulto identifica con el infante. Martel define al rodaje con el monstruo, por la proliferación deformante (lleno de ojos, y oídos y partes desparramadas), porque es algo que se sale de lo previsible. La mirada que ella aplica a ese artilugio que entiende por cine es como la de un niñx, que se asoma a un mundo al que observa sin entender del todo, y cuya existencia comprende más allá de la propia mirada. Esa es la razón por la cual las historias no le interesan por afuera de los límites de ese instante en las que son percibidas. Toda película se define según ella por una distorsión que esa mirada, en tanto que narradora, genera en el mundo (Bettendorff 2014: 186-187). La cámara, nos dice Martel, es un personaje con el que se identifica, y tanto en *La ciénaga* como en *La niña santa*, ese personaje que observa es menor que un adolescente, y tiene una curiosidad que le permite suspender el juicio moral (Martel en Oubiña 2007: 65)<sup>3</sup>.

En lo concerniente a los vínculos reconocidos entre Martel y Ocampo, David Oubiña había hecho notar en su *Estudio Crítico sobre La ciénaga* que en Martel el “clima mórbido” remite a ciertos cuentos de Silvina Ocampo (2007: 12). Laurence Mullaly, por su parte, busca lazos más evidentes a partir del hecho de que Martel hiciera un telefilm documental sobre la escritora, *Las dependencias* (1999), un trabajo por encargo, lo que implicó una necesaria lectura y un esfuerzo de investigación. Mullaly lo define como “paratexto fílmico” de la obra de Ocampo, que dejó huellas innegables tanto temáticas como estilísticas. En cuanto a lo primero, el tópico de la infancia, al que Mullaly vincula con una forma de libertad, es central a ambas autoras ya que abordan al infante en su capacidad de provocar una inestabilidad creadora. Los niñxs funcionan como una “horda monstruosa” que se sitúa más allá del bien y del mal y que confronta

---

<sup>3</sup> Un recurso que apunta a esta concepción es la que Jagoe y Cant analizan como el uso que Martel en realidad evita, que es el de la toma de orientación. Este rasgo provoca que se reduzca el dominio de la cámara, que se genere un espacio diegético más fluido en el que la cámara constituye un factor más entre muchos, pero sobre todo dentro de un espacio que le da mayor cabida a lo sonoro. Dentro de este espacio fluido resulta más factible la representación de las relaciones entre cuerpos, y la producción de puntos de vista múltiples (Jagoe y Cant 2007: 175). Martel no niega la mirada, pero la hace “oblicua” (176).



al adulto con su conformismo. En lo concerniente al estilo, Martel practica al igual que Ocampo una forma de intriga que trabaja contra las ideas de clímax o desenlace, a partir del mecanismo de desplazamiento y de los recortes temporales. A esto habría que sumar datos de intertextualidad como el toponímico *La ciénaga* que aparece en el cuento de Ocampo “Los sueños de Leopoldina” (*La Furia y otros cuentos*, 1959), que transcurre también en un ámbito rural, aunque el tono del relato sea muy distinto al de la película de Martel.

Un personaje que resulta evidente leer como monstruoso en la filmografía marteliana es el de Amalia, la protagonista de *La niña santa*. Antes que nada, porque es un sujeto que transita las tramas de opuestos contradictorios: lo sagrado y lo profano, la pureza y lo pecaminoso, lo espiritual y lo carnal. Amalia es la cifra de ese deambular y de ese todavía-no-estar-fijado en uno y otro ámbito, en su carácter de adolescente y de todavía no atrapada dentro de los órdenes y jerarquías impuestas por lo visual, por el “dominio ocular masculino” (Aguilar 2006: 100). Pero también es una versión de “entrecasa”, cotidiana, de la pequeña adivina ocampiana<sup>4</sup>. La película trabaja sobre una triangulación del deseo en donde la niña introduce la dinámica desestabilizante, en un vínculo que recuerda al episodio de Cornelia. De hecho, la madre de Amalia se llama Helena, como Elena Schleider. A eso se suma que Martel dice de esta película que es como como un cuento, “un cuento de esa gente que vive en *La ciénaga*” (Oubiña 2007: 66). La historia inquietante de una niña que desea ser santa, en un ambiente en donde la santidad aparece ya no como un producto totalmente imposible sino más bien degradado, un puro efecto del *Kitsch*, también evoca esta temática en Silvina Ocampo, en su reconocimiento de lo grotesco pero también de lo deseable que anida en este deseo. Lo santo se identifica con lo monstruoso en su potencia. El “deseo ardiente” de ser una santa, aspecto que Pizarnik había reconocido a propósito del cuento “Autobiografía de Irene”, se

---

<sup>4</sup> Si bien Adriana Mancini había hecho notar el interés de Ocampo por la incidencia de la magia en la vida cotidiana como uno de los motivos narrativos de la escritora (2003: 191), la referencia a la noción de “entrecasa” nos remite más bien a lo que planteaba Molloy en relación con la forma que adopta el grotesco en Ocampo, y que ella vincula con una “pasión por la impertinencia” (49), en la medida en que las perversiones o transgresiones que abundan en su obra, ignoran la trascendencia. El resultado es que en la mirada ocampiana no hay condena, sino que se encuentra llena de curiosidad, así como de deleite en la narración (Molloy 2009: 41-52).

termina anegando según ella en las “aguas suavísimas de un sueño sin culpa” (156), escena con la que Lucrecia Martel concluye *La niña santa*.

También es posible ver a la niña *queer* en Momi, la adolescente de *La ciénaga*, que absorbe para sí en este texto gran parte de la triple mirada cinematográfica (la cámara, el espectador, el personaje), justamente por los juegos de miradas que su figura permite. Momi hace visible los movimientos dubitativos y desestabilizadores de la niña *queer*. Por último, aunque no haya niñas literales en *La mujer sin cabeza*, Verónica evoca al personaje de Cornelia. Su espejo es el hecho ominoso en el que se ve envuelta, y que le devuelve la propia monstruosidad mediante el recurso del fuera de campo. Lucrecia Martel recupera la potencia de esos sujetos tan desestabilizadores como poco reconocidos en el paisaje que son las niñas, a causa de un supuesto carácter inocuo que se les imprime como una marca indeleble. La lección de la peligrosidad de las niñas ha quedado más que probada a partir de la obra de Silvina Ocampo, quien en realidad lo que hace es invitar a desplegar las posibilidades ofrecidas por estas subjetividades altamente domesticadas y sujetadas, lo que aumenta en ellas las sutilezas en los recursos a la hora de tener que saltarse los sistemas de prescripciones. Lo esencialmente ocampiano que logra reflejar el universo de Martel, subyace tal vez en eso que nunca es mostrado, pero que remite al cúmulo de posibilidades de lo que no se desarrolla, que permanece detenido como posibilidad, como infancia *queer*.

### **Referencias bibliográficas:**

Agamben, Giorgio (2007) [1978]. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo.

Aguilar, Gonzalo (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires. Santiago Arcos.

Balderston, Daniel (1983). “Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock”. *Revista Iberoamericana*. Vol. XLIX, Núm. 125. Pittsburgh. Octubre-Diciembre 1983: 742-752.

Bettendorff, Paulina y Pérez Rial, Agustina (Eds.) (2014). *Tránsitos de la mirada: mujeres que hacen cine*. Buenos Aires. Librería.

- Jago, Eva-Lynn y Cant, John (2007). "Vibraciones encarnadas en *La niña santa* de Lucrecia Martel", en Rangil, Viviana (Ed.): *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires. Biblos: 169-190.
- Lerer, Seth (2008). *Children's Literature. A reader's History, from Aesop to Harry Potter*. Chicago and London. Chicago University Press. Kindle edition.
- López-Luaces, Marta (2004). *That Strange Territory: The Representation of Childhood in Texts of Three Latin American Women Writers*. Trad. Lea Fletcher. Newark. Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs.
- Mancini, Adriana (2003). *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*. Buenos Aires. Norma.
- Möhrmann, Renate, Hg., (2012). *rebellisch, verzweifelt, infam. Das böse Mädchen als ästhetische Figur*. Bielefeld. Aisthesis Verlag.
- Molloy, Sylvia (2009). "Para estar en el mundo: los cuentos de Silvina Ocampo", en Domínguez, Nora y Mancini, Adriana (Comps.): *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*. Buenos Aires, Editorial de Filosofía y Letras, UBA: 41-52.
- Mullaly, Laurence (2006). "Silvina en el espejo de Lucrecia: Ocampo/Martel, regards croisés entre cinéma et littérature". *Le texte et ses liens II*, Université Paris-Sorbonne, Les Ateliers du SAL, publication électronique. <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/tl2/mullaly.pdf>. Acceso: 8/04/16.
- Ocampo, Silvina (1979) [1961]. *Las invitadas*. Buenos Aires. Orión.
- Ocampo, Silvina (2014) [1988]. *Cornelia frente al espejo*. Buenos Aires. Lumen.
- Ocampo, Silvina y Sánchez, Matilde (1991). *Las Reglas del Secreto: Antología*. Selección, prólogo y notas de Matilde Sánchez. México. FCE.
- Oubiña, David (2007). *Estudio crítico sobre La Ciénaga*. Buenos Aires. Picnic Editorial.
- Pizarnik, Alejandra (2004). "Dominios ilícitos", en Mancini, Adriana y otros: *Ficciones Argentinas. Antología de lecturas críticas*. Buenos Aires. Norma: 155-162.
- Podlubne, Judith (2004). "La intimidad inconfesable en los cuentos de Silvina Ocampo". *Orbis Tertius*, IX (10): 101-110.
- Stockton, Kathryn B. (2004). "Growing Sideways, or Versions of the Queer Child: The Ghost, the Homosexual, the Freudian, the Innocent, and the Interval of the Animal", en Bruhm, Steven and Hurley, Natasha (Eds.): *Curiouser. On the queerness of children*. Minneapolis/London. University of Minnesota Press: 277-311.

Stockton, Kathryn B. (2009). *The Queer Child. Or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Durham and London. Duke University Press.