



Un juego para armar, o travesías de montajes: escribir, editar, leer con Silvina Ocampo póstuma

Romina Magallanes¹

Universidad Nacional de Rosario
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
romina_magallanes@yahoo.com.ar

Resumen: El presente trabajo aborda parte de la escritura póstuma de Silvina Ocampo y el trabajo editorial curatorial de la misma. La hipótesis que propone es que dicha escritura opera en algunos de los manuscritos de su archivo personal —transcriptos, preparados y descriptos por Ernesto Montequin, editor de los libros póstumos— como una travesía que por sus múltiples impresiones puede ser leída como una aventura significativa donde los fragmentos bocetados se mueven como pistas y piezas de un juego para armar. En el juego los lectores nos involucramos y el procedimiento del montaje toma especial relevancia.

Palabras clave: Escritura - Aventura - Montaje - Libros póstumos

Abstract: The present work deals with the posthumous writing of Silvina Ocampo and the curatorial editorial work of the same following the hypothesis that proposes that said writing operates in some of the manuscripts of his personal archive —traded and described by Ernesto Montequin, his editor in the posthumous books— as a voyage that due to its multiple impressions can be read as a significant adventure where the sketched fragments move like clues and pieces of a game to put together. In the game, the readers get involved and the montage procedure takes on special relevance.

Keywords: Writing - Adventure - Montage - Posthumous books

¹ **Romina Magallanes** es Licenciada en Filosofía y Doctora en Humanidades y Artes, mención Literatura, por la Universidad Nacional de Rosario. Actualmente, es becaria postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Ha publicado artículos en diversas revistas académicas y ha participado en eventos científicos de la especialidad. En coautoría con Carolina Romero-Saavedra publicó el libro *¡Escribirás, escribirás! Ensayos sobre escrituras diarísticas*. En su tesis doctoral estudió los papeles personales de Rodolfo Walsh. Su tema de investigación actual está centrado en el corpus póstumo de Silvina Ocampo. Sus áreas de interés giran en torno a aspectos teóricos críticos sobre los textos póstumos y su relación con el trabajo de archivo, y la noción de escritura que en ellos se construye.

Cuando se trata de la propia obra, los autores son meras piezas de un partido de ajedrez jugado quién sabe por quiénes. El autor casi nunca opina sobre su obra, que generalmente desconoce: cada libro, tan parecido a otros que escribió, le parece totalmente extraño. Yo tampoco opino sobre el mío.

El dibujo del tiempo. Silvina Ocampo.

(...) algo más que la vida yacía; algo infinitamente inasible, como la vida misma de estas mariposas, con tanto olvido del mundo.

Silvina Ocampo, “Ocho alas”.

Huellas escondidas en aventura

I

Los libros póstumos² de Silvina Ocampo preparados por Ernesto Montequin a partir de manuscritos inéditos de la autora ejercen la fascinación de alcanzar un tesoro y, por algún efecto del juego entre ambos, escritora y editor, la de experimentar que fuimos parte de esa aventura. ¿O no es lo que hacen cada vez? ¿Invitarnos a buscar portentos, a participar de sus juegos? Silvina dice en *Ejércitos de la oscuridad*: “Hay poemas y músicas predilectas que jamás volvemos a encontrar: más que nuestro conocimiento, nuestro olvido las creó. Están en el aire y alguien las escribirá” (61). Montequin dice: “Algunos de los episodios narrados en *Inventiones del recuerdo* figuran en otros poemas y cuentos de la autora. Dejamos al lector el placer de descubrirlos” (8). Así, nos abren el juego.

² Este corpus está integrado por *Las repeticiones y otros relatos inéditos* (2006); *Inventiones del recuerdo* (2006); *La torre sin fin* (2007, que fue publicado en España en vida de la autora pero la edición argentina fue realizada luego de su muerte); *Ejércitos de la oscuridad* (2008); *La promesa* (2011) y *El dibujo del tiempo. Recuerdos, prólogos, entrevistas* (2014, donde confluyen textos publicados en vida de Ocampo junto a otros inéditos). Para completar esta etapa de textos se sumarán uno o dos volúmenes con alrededor de quinientos poemas, y otro con sus obras de teatro (Conversación s/p).

Los libros póstumos aventuran gestos y guiños delicados y dedicados (por y) a Ocampo y una artesanía que pulveriza la Obra —publicada en vida, y concebida como un todo—y a la vez impacta en ella, al intensificar y reconfigurar texturas, territorios, bordes, espacios sin sentido. La aventura de la edición *obra* —rearticula, sacude— un entramado en movimiento de letras, frases, tiempos, marcas, papeles que desorientan, nos conducen a múltiples direcciones, nos abren a la venida de lo que viene (Derrida *Políticas de la amistad*): *ad-ventura*. Así, recomienza y se vigoriza una fuerza vital de Ocampo en un juego para armar que invita a poner “manos a la obra”, donde la Obra se desarma en las manos y reinaugura sus potencias, las que en este escrito llamaremos travesías de montajes.

Es justamente el curador de su archivo quien me lleva a seguir los juegos de Silvina. Él, quien los ve día a día, hace sus propios movimientos: primero visita y memoriza zonas, piezas, vislumbra (inventa, reinventa) las reglas perdidas, olvidadas y trama, con esas piezas elásticas, espacios tupidos, a veces desérticos y otras veces frondosos. Entre cartografías difusas, tanto en el armado de algunos libros en especial —como el caso de *Ejércitos de la oscuridad*— y fundamentalmente en sus notas a los textos de cada libro, encastra piezas y construye espacios también vacilantes para que juguemos, lectores, a encontrar, descubrir, inventar “algunos matices y uno o dos” de los “trazos esenciales” de Ocampo (*Ejércitos* 13).

II

Hay una cierta discreción del cuento; como si se escondiera, ¿no? Uno no lo ha escondido, pero él se escondió.

El dibujo del tiempo.

Silvina Ocampo

Era “[f]iel a su costumbre de esconder aquello que más le gustaba — ‘como los animales’, afirmó alguna vez—” (*Ejércitos* 8), nos dice Montequin,

mientras repite el juego al entrecomillar y no dar referencias precisas de los textos para que los “descubramos”. De hecho, luego menciona sobre *Ejércitos de la oscuridad*: “No es casual que la única cita literaria incluida en sus páginas —entrecomillada pero sin mención de autor— sea un aforismo de Kafka” (11). También indica que en *Inventiones del recuerdo* nos deja el placer de detectar poemas y cuentos de la autora que allí reaparecen (8). Él mismo sigue los juegos de Ocampo y aumenta la comunidad de jugadores por venir.

En una conversación³ que mantuvimos en enero de este año me decía:

(...) Silvina es muy desordenada. Pensá que el departamento de los Bioy tenía 900 metros cuadrados, por eso se salvó tanto. A mí me contaban los nietos que había cuartos que nadie sabía que tenían adentro. Se perdió la llave de uno de ellos y cuando lo abrieron con un cerrajero había juegos de playa, una especie de museo de juegos de playa, baúles con manuscritos de los años 40... De hecho, Silvina siempre decía que ella a veces perdía cuentos, había manuscritos que perdía mientras estaba viviendo en su propia casa y la única manera de consolarse era escribiendo uno nuevo y después el otro aparecía o no, o apareció cuando hicimos la clasificación (Montequin Conversación s/p).

Como Ocampo no fechaba sus obras, para establecer cronologías Montequin se basa en lo que llama “factores externos” o “circunstanciales”: “(apuntes sueltos, alusiones en reportajes, papel y tinta utilizados, rasgos de escritura, etc.) que no siempre son certeros” (“Nota preliminar” *Las repeticiones* 8). Es decir, rastrea —y propone— pistas que la escritura de Ocampo va dejando para ir estableciendo topografías un poco vagas en sus márgenes y muy preciosas en detalles de territorios.

[Por ejemplo, entre las piezas recogidas y compartidas por Montequin en sus notas a los textos, una me condujo a rastrear una calesita escondida. Me refiero al fragmento que en la serie de “Ejércitos en la oscuridad”, datado en 1969-70, comienza “A los siete años yo deseaba tener una calesita” (85-6). Aparece la calesita en *Inventiones del recuerdo* (66-71), en la tercera versión

³ Agradezco a Ernesto Montequin la predisposición y amabilidad, y la posibilidad de visibilizar parte de nuestra conversación inédita en este trabajo.

del texto seguida por Montequin, datada entre 1980 y 1987, y en el relato “La calesita”, de *Las repeticiones y otros relatos inéditos* (14-18), en la versión datada aproximadamente entre los años 1975-1980, escogida entre otras tres, de años anteriores. En ninguna de las dos versiones póstumas se menciona el fragmento de “Ejércitos de la oscuridad”, que, como leí por primera vez sobre ella (Magallanes “Intersticios de lo póstumo” 187), pasa desapercibido en la misma escritura póstuma y se expone: así, me gusta creer con Silvina, en lo perdido en tanto perdido, el olvido total, como escribe en la serie “Inscripciones en la arena”, que ya cité: “Hay poemas y músicas predilectas que jamás volvemos a encontrar: más que nuestro conocimiento, nuestro olvido las creó. Están en el aire y alguien las escribirá” (61)]

Cuántas travesías esperan.

El cuaderno ensoñado. Piezas, hojas, alas de mariposas

I

Los relatos de las mariposas copulando y principalmente uno de los cuadernos encontrados en sus archivos donde fueron escritos se proponen como una de las más claras experiencias de textos escondidos — rememorando a Roland Barthes, se me presentan como una escena de escritura no representativa, la exposición escrituraria de la aventura del significante (*El susurro del lenguaje* 285) —, y de aventuras de montajes a elaborar. Actúan como piezas en un trabajo lúdico escriturario. En ellos puede entreverse una red de escrituras que se va tendiendo, atrapando y a la vez rompiéndose para recomponerse entre tiempos y espacios.

Graciela Tomassini señala respecto a los textos de las mariposas “la incesante reescritura⁴ que permite trazar complejos mapas de recurrencias en la obra ocampiana” (“Mariposas nocturnas” 42). En efecto, la repetición de este “argumento”, como define Ocampo algunas de sus brevedades en

⁴ Ver también Rossi, María Julia: “Una ‘fidelidad involuntaria’: la reescritura en Silvina Ocampo”.

Ejércitos de la oscuridad (78, 9, 80, entre otros) ocurre al menos cinco veces. La primera, póstuma, alrededor de los años 60, en el texto ubicado en el libro mencionado (149-50); la segunda, también póstuma, entre los años 70 y 80, en el relato “Los amantes” compilado en *Las repeticiones y otros relatos inéditos* (53-4), la tercera de finales de los años 80, en “Ocho alas”, cuento perteneciente a su último libro publicado en vida *Cornelia frente al espejo* (1988), la cuarta en una fotografía (¿escondida?) ubicada entre los papeles de Ocampo que presumiblemente, señala Montequin, es la referida en el relato “Ocho alas”: “Le pedí a mi marido, que es fotógrafo, que les sacara una fotografía. Sacó la fotografía mil veces para conseguir una sola bien lograda” (Ocampo 151). Finalmente, la quinta es un poema inédito titulado “Las mariposas” (Montequin “Nota al texto” 267).

Sin embargo, no son únicamente estos textos los que elaboran y dan marcha a las reuniones escriturarias a las que apunto. Montequin describe, y con ello construye, un conjunto de fragmentos, piezas sobre otras piezas en aquel cuaderno maravilloso; por ellas podemos tener una visión más amplia de esta diseminación poligráfica de Ocampo. En su “Nota al texto” en *Ejércitos de la oscuridad* describe así su hallazgo:

p. 149, *Mariposas anaranjadas copulando...* Autógrafo en tinta azul [ca. 1963-1969], en un cuaderno que contiene apuntes para “Imagen de Borges” —artículo de Ocampo publicado en el número de los *Cahiers de L’Hernes*, n° 4, dedicado a Borges (1964) —; un esbozo del poema “El jabón”, incluido en *Amarillo celeste* (1972); y borradores de tres cuentos de *Los días de la noche* (1970): “Malva”, “Clavel” y “Las esclavas de las criadas”. Cf., “Ocho alas”, en *Cornelia frente al espejo* (1988), y “Los amantes”, en *Las repeticiones y otros relatos inéditos* (2006) (180).

Es decir que la primera pieza de este relato, *Mariposas anaranjadas copulando*, se encuentra entre otras (¿habrá aún más?) en un cuaderno que reúne cinco “apuntes”, “bocetos”, “borradores” —marcas balbuceantes—⁵ de

⁵ Ver Giorgio Agamben: “el antes del libro” es “todo lo que precede al libro y a la obra finalizada, a ese limbo, a ese preámbulo o submundo de fantasmas, borradores, apuntes, cuadernos, bocetos, versiones a los que nuestra cultura no logra otorgar un estatuto legítimo

otros textos-piezas, algunos póstumos, como el primero, y otros publicados en vida –el ensayo “Imagen de Borges” (publicado también en *El dibujo del tiempo*, libro póstumo al cuidado de Montequin); el poema “El jabón”; los cuentos “Malva”, “Clavel” y “Las esclavas de las criadas”. Esta práctica de dejar pliegos, pistas de anotaciones dispersas en un mismo papel era común en Ocampo, como remarca Montequin cuando describe el “método de trabajo de la autora” (*Las repeticiones* 283):

En general, un texto empezaba con apuntes sueltos (en ocasiones en el primer trozo de papel que la autora tuviera a mano, que podía ser una receta médica, un sobre usado o el reverso de una carta), o bien con un borrador manuscrito completo.

Ella misma lo relata en entrevistas, por ejemplo en una realizada en 1988, con Mempo Giardinelli,⁶ compilada en *El dibujo del tiempo*:

Escribí toda mi vida, ¿no? Mi escritorio, la mesa donde trabajo, está lleno de hojas escritas que nunca terminé de corregir. Pero que un día voy a corregir. Porque cuando los tomo y los leo, me gustan (341).

Es de esos cuentos que se aleja de uno, y al que uno pude volver tiempo después (...) Pienso que me gustaría volver a escribirlos (349).

Escribo sobre mis rodillas, sobre mi brazo, sobre mi mano, sobre un papel, sobre una magnolia, sobre un vidrio de mi ventana, sobre el techo de la casa adonde nadie llega, en la grupa de un caballo de mármol (299).

ni una apariencia gráfica adecuados, probablemente porque sobre nuestra idea de creación y de obra está el paradigma teológico de la creación divina del mundo, de ese *fiat* incomparable que, según lo que sugieren los teólogos, no es *facere de materia*, sino un *creare ex nihilo*, una creación que no está precedida por ninguna materia” (*El fuego y el relato* 69-70).

⁶ En la misma entrevista: “– ¿Cómo ha trabajado usted, Silvina: por horas, por páginas, por puras ganas? – Eso depende del temperamento. A veces tengo necesidad de escribir tan rápidamente que no tengo ni tiempo de alcanzar un papel y un lápiz. Yo tomo un papel, me lo pongo sobre las rodillas y escribo. Escribo a veces solo palabras, que luego voy a poner en un cuento, en lo que vaya a escribir. Pero ¿sabés?, yo creo que no se puede describir ningún hacer literario. Es imposible describir una relación muy nítida de cómo se ha trabajado y de cómo se trabaja” (*El dibujo* 342-3).

La segunda pieza que se pone en juego es el relato póstumo “Los amantes”, ubicado en *Las repeticiones y otros relatos inéditos*:

Original mecanografiado, sin datar, [ca. 1970-1980], con título agregado a mano por la autora en bolígrafo azul. El episodio narrado inspiró a la autora al menos otros dos textos: “Ocho alas”, incluido en *Cornelia frente al espejo* (1988), y un poema inédito titulado “Las mariposas”. Entre sus papeles se encontró la fotografía de las dos mariposas, presumiblemente tomada por Bioy, a la que se alude en “Ocho alas” (Montequin 288).

Aquí se agregan dos textos más que, sin embargo, no se encuentran en el mismo cuaderno, sino que son reunidos —he aquí una de sus travesías de montajista— por el editor en sus “Notas al texto”: un poema inédito, “Las mariposas” —ubicado en la próxima publicación de la obra póstuma, uno o dos volúmenes con alrededor de quinientos poemas de Ocampo (*Conversación s/p*) — y una fotografía, otro texto que pone en juego el editor en la reedición a su cuidado, basado en los manuscritos de *Cornelia frente al espejo*, en sus “Notas al texto” a “Ocho alas”:



En el archivo de Ocampo se conserva la foto. Sigue Montequin: “La autora escribió al menos otros tres textos sobre este episodio: “Los amantes”, en *Las repeticiones y otros relatos inéditos* (2006); el fragmento “Mariposas anaranjadas copulando”, en *Ejércitos de la oscuridad* (2008) y el poema inédito “Las mariposas” (“Nota al texto” en *Cornelia* 266-7).

Es decir que el cuaderno, mencionado en *Ejércitos de la oscuridad*, es un entramado de cinco textos que arma una escena de escritura con el segundo manuscrito “Los amantes” y el tercero “Ocho alas”, que, junto a la fotografía, conforman una especie de rompecabezas mutante —¿otros

posibles textos escondidos? — cuya imagen total o sus múltiples posibilidades no sabemos cómo ensamblar sin el inútil impulso de jugar. En dicha escena tiene lugar el corpus lúdico de este trabajo. En *El dibujo del tiempo* se encuentra un texto inédito de Ocampo escrito como presentación a una colección de cuentos para niños que se titularía “Las carpas”. La antología nunca se realizó, pero contamos con el índice de libros que la autora seleccionó en dicho libro póstumo. En esa presentación Ocampo escribe: “Escribir es el modo más fácil de jugar; es el modo de hacer viajes cuando no pueden hacerse, de montar a caballo cuando no hay caballos, de correr por el campo cuando estamos en la ciudad, de ver el sol cuando llueve” (87). Podríamos agregar, de armar una escritura, un texto, un corpus cuando solo hay vestigios, bocetos, descripciones.

Hacia el final de la “Nota preliminar” a *Ejércitos de la oscuridad*, Montequin sostiene que el lector puede descubrir entre esos fragmentos intensos matices, trazos esenciales de una “imagen de sí misma” de la autora, “esa figura del tapiz” que no se revela completamente, como en el relato de Henry James (13). En *El dibujo del tiempo*⁷ aparece la idea de una figura desdibujada; Montequin afirma que “esos textos fugitivos se iluminan recíprocamente y componen una suerte de autorretrato disperso” (7).

Otro libro póstumo que resalta una imagen que se prefigura, un poco como deseo, otro poco por cierta necesidad misteriosa (no puede no ser), es la figura del rostro dibujado. Dice Ocampo en *Inventiones del recuerdo* que “[s]olía dibujar caras” con lápices, tizas, en la glorieta, en la pared, en la tierra, en un vidrio, en el jabón, y también que “esa cara encerraba para ella todas las letras”: “Sabía escribir la letra A mayúscula porque parecía una casita, / la

⁷ Asimismo, en una entrevista realizada por María Moreno, “Ella escuchó a un mono cantar”, publicada en 1975, en *El cronista cultural* y luego, ampliada, en *El dibujo del tiempo*, Ocampo le pregunta a Moreno: “¿No vio, cuando estaba embarazada, en la trama del tapiz que tejía, el rostro de su futuro hijo? La vida nos pone señales en todas partes, sólo que la gente no permanece atenta” (221).

s porque parecía un cisne, / la o porque parecía un huevo, / la i porque parecía un soldadito” (56)

La cara tiene dos formas de insistencia que se implican y la dejan abierta y constante. Una de ellas es la imposibilidad de dejar de ser dibujada, la otra, que se deriva de la anterior y del hecho de que todas las letras habiten en esa imagen ambigua, es que esa figura parece inagotable e intratable, se dibuja: “Trataba de dibujar un tigre/ dibujaba la misma cara de siempre” (167); quiso dibujar botes en el río, iglesias, la plaza, el carrito de un vendedor “pero su mano trazó lentamente/ la cara de siempre” (168), “pero siempre era la misma cara. / Tenía el pelo lacio, / los ojos alargados” (91).

Entonces, si tomamos como desafío encontrar (o inventar, que junto a recordar son casi sinónimos para Ocampo) algún o algunos desdibujados trazos ambiguos podemos usar como pistas las marcas que nos dejan Ocampo y los trabajos de Montequin y ver los movimientos dispersos de las piezas, a lo largo de años y materialidades; un poco para seguir los movimientos de un juego ya puesto en acción, otro poco para participar en él con desplazamientos propios.

II

El texto breve dedicado a las mariposas en *Ejércitos de la oscuridad* asegura en la primera frase que hay “mariposas anaranjadas copulando”. Hacía frío y viento, situaciones que reaparecen en los otros relatos, como también la similitud de las mariposas con las hojas de árboles o flores. Lo que me afecta al releer y mirar los fragmentos de textos que se juntan en ese cuaderno es cierta incontinencia, una fuerza irrefrenablemente vital y exorbitante que se aparta del sentido. En este caso: “Avanzaban con tumbos, llevadas por un lucha por desprenderse una y la otra por asirse. Pero el viento fortalecía aquella lucha amorosa” (Ocampo *Ejércitos* 50).

“Los amantes”, en *Las repeticiones*, las asemeja también a flores y hojas de árboles, y vuelve la impresión persistente del afecto, de lo indómito:

Solas, tan juntas y apretadas estaban; una de ellas arrastraba a la otra. El viento las derribaba a las dos. Volvían a levantarse y volvía el viento a derribarlas como si fueran de papel. Así siguieron luchando contra el viento *sin sentido, ensimismadas, enamoradas, enloquecidas* (53, el subrayado es mío).

La narradora de “Ocho alas” parece contagiarse de ese ímpetu irresistible y ser ella también “arrobada” (Ocampo 150): “traté de olvidarla. Seguí caminando hasta que el viento me la trajo de nuevo (...) me alejé y me distraje, hasta que volví de nuevo en busca de las ocho alas” (151). El texto insiste en ese brío, esa vivacidad que debilita todo sentido y afianza una animación imparable: “ellas no sentían nada de lo que sucedía a su alrededor, indiferentes a la realidad en su abstracción” (151). Luego la narradora le pide a su marido que les tome una fotografía. Y esta imagen fija parece comenzar a contagiar a los otros textos del cuaderno. Las mariposas ya no están pero persiste en la narradora “el latido como un pulso y esa unión tan cerrada y musical como ninguna otra música del mundo” (151). ¡Qué exceso afectivo, material, palpitante sigue imponiéndose sin que la fije, la calme la quietud de un fotograma! Pareciera que el montaje es invocado no como estrategia justa sino para recuperar o re-experimentar aquella potencia para exponer una constelación expansiva enamorada, enloquecida, fuera de sí.

En el cuento “Las esclavas de las criadas”, de *Los días de la noche* (1970), aparece otra de las imágenes sueltas que quedaron en ese cuaderno y se transformaron en puestas en obra de este montaje, en el que un grupo de señoras visitan a una amiga enferma con el propósito indisimulado de contratar a Herminia, su empleada, a quien admiran y quien fiel y misteriosamente cuida a la señora de Bersi, su empleadora. Los motivos de las visitas se van transformando en obstinados e irrefrenables pedidos a Herminia para que, una vez muerta la señora de Bersi —muerte que desean—, la criada trabaje para ellas. No las detiene el pudor ni las negativas de Herminia. Y cada una de ellas, luego de las sugerencias rechazadas e incluso despreciadas, muere sin explicación. ¿Qué podría poner en movimiento este

relato junto a los otros en aquel cuaderno inesperado? Creo que la fuerza imparable de las mariposas contagia la imposibilidad de detener ese pedido urgente a Herminia y que al mismo tiempo su fuerza enigmática sobrevuela como causante mística de sus muertes. Y otra cosa reaparece: la fotografía. Una fotografía de Herminia ubicada en el lugar privilegiado del cuarto de la señora de Bersi. Esta pista de lo quieto, de una imagen inerte junto a aquel viento indetenible de esas fuerzas del relato que vuelven a impresionar, aparece allí como si el fotograma pidiera formar parte de la aventura de un collage en danza.

Parte del cuento “Clavel” —perteneciente, como “Las esclavas de las criadas” y “Malva”, a *Los días de la noche*— también está contenido en el cuaderno de Ocampo. Releo allí el desenfreno de los modales de Clavel, esa agitación de perro en celo que molesta el cuerpo de la niña narradora; luego se suman su supuesta rabia, la locura del casero que lo mata; y la fotografía de Clavel que la narradora conserva pero en la que, reafirma, “no parece el mismo perro” (Ocampo 72-3).

Y “Malva”. Malva que “no sabía contenerse” tampoco (84) de comerse a sí misma —pero sí podía controlar la hemorragia esperada, que nunca tenía lugar. Malva padecía un “desmedido grado de impaciencia” por el que se comía su propio cuerpo: el dedo meñique de la mano izquierda, la rodilla hasta el hueso, el hombro más allá del hueso y los tendones y así “sin poderlo remediar, fue destruyendo en sucesivos momentos de locura las partes más difíciles de alcanzar de su carne” (86). Al parecer Malva murió. Hubo un velorio. O tal vez, Malva devenía, devenía. Su amiga duda :⁸ “que terminara tan pronto de comer su propio cuerpo era humanamente imposible. Yo creo que aún le quedaban muchos dedos, una rodilla, un hombro, la nuca, las pantorrillas, todos sitios alcanzables para la boca de una contorsionista como ella” (88). No aparecen fotografías de Malva pero algo se le asemeja: unas

⁸ Graciela Tomassini resalta que el “ambiguo final” sugiere que pudo ser “devorada por un marido de risa ferina, súbitamente contagiado de los hábitos canibalísticos de su mujer” (*El espejo de Cornelia* 73).

marcas de pies mojados sobre la madera del piso de su habitación, son “improntas”, pero no de pies humanos (87).

Las imágenes siguen reverberando y el cuaderno parece casi un jardín de visiones. En “Imágenes de Borges” el título lo refuerza. Ocampo cuenta que dibujó su retrato en tinta y, como las fotografías mencionadas, “está en un libro de tapas rosadas como los cuadernos de nuestra infancia” (*El dibujo* 127) y, más enigmáticamente, asegura que existe el retrato de su alma “gracias al negativo de una fotografía tomada por Adolfo Bioy Casares” (137). Las impresiones comienzan a moverse con la voracidad de Borges al comer dulce de leche (133), en la repetición de versos que los hacían vivir (139), en los extravíos por las calles de Buenos Aires (141), en el enorme regocijo de llegar al Puente Alsina (143) y en las ávidas visitas a unas estatuas de una casa de Adrogué que por cualquier medio (¿el robo?, Silvina no quiso saber) deseaban y obtuvieron (145).

El último texto que conocemos caligrafiado en el cuaderno es un fragmento del poema “El jabón”, de *Amarillo celeste* (1972), y que lleva por subtítulo “Habla una hija a su madre” (165). Con ese jabón que lavaba manos en la infancia reaparece un estado similar a aquellos anteriores que sacaban de control a los textos: el febril. La fiebre de la infancia y el cuidado, la atención, la constancia devota. Ese “ansia” (165) es tan descomunal que el jabón “debió de ser humano”, “late en mis palmas aún su corazón” y evoca en su perfume aquella intimidad que “mata”.

En esa dispersión de textos —relatos breves, cuento, ensayo, poema—, de imágenes que Ocampo deja, como las improntas de Malva en el piso, en su cuaderno fascinador y Montequin recoge y describe en sus notas a esos manuscritos póstumos, podríamos obrar un montaje posible: pegar partes para que brillen en una lectura de esa fuerza vital. La imagen reposada de un fotograma, como la misma fotografía de las mariposas, podría volar y copular con ese ímpetu de lo que arranca, lo que no se puede detener; como si esas imágenes, más que detenerse en una figura, en un sentido unívoco, desearan

unirse al descomedimiento sin sentido de lo viviente. Un montaje no de una forma inmóvil sino de las fuerzas de lo posible de escrituras vitales.

La hipótesis de este trabajo surge con la imaginación de ese cuaderno, de esa escena escrituraria. ¿Es la visión–invención de un todo? ¿Una marca más en la selva de materialidades amontonadas? ¿Cuáles serán los fragmentos escritos? ¿Qué tamaño, color, aroma, pliegues, prolijidad, tipos de letra lo dispondrán? ¿Cómo juegan esas anotaciones sueltas, de diferentes momentos, años, sensaciones, apuros, inquietudes? Y junto a las fotografías entre páginas de libros y el párrafo absorbente y asombroso del final de “Ocho alas” —que retomaré—, ellos y el cuaderno levantaron todos los papeles ilusorios en miles de secuencias que se suspendieron en una preferida. Porque tenía que ver con lo que se escapa, la potencia de la materia, y la *amofia* de una vida cuya figura, cuyos sentidos, como en aquel cuaderno, aparecen después, y siguen apareciendo.⁹

La escritura póstuma de Silvina Ocampo —esta es la hipótesis— que implica tanto los manuscritos de su archivo personal como el trabajo de edición de los mismos, opera en algunos de ellos —como este cuaderno y la escena de escritura que allí tiene lugar junto a la composición editorial, como corpus de lectura— como una travesía lúdica, entre involuntaria y habitual, con reglas sibilinas, instantáneas, inadvertidas, que por sus múltiples impresiones puede ser leída como una aventura significativa donde los fragmentos bocetados se mueven como pistas y piezas para armar, para

⁹ “¿Y acaso no contiene cada libro un resto de potencia sin el cual su lectura y su recepción no serían posibles? Una obra en que la potencia creativa estuviese totalmente apagada no sería una obra, sino cenizas y sepulcro de la obra. Si queremos comprender verdaderamente ese curioso objeto que es el libro, entonces debemos hacer más compleja la relación entre la potencia y el acto, lo posible y lo real, la materia y la forma, e intentar imaginar una posibilidad que tiene lugar sólo en lo real, y lo real que no cesa de hacerse posible. Y quizás sólo esta criatura híbrida, este no-lugar en que la potencia no desaparece, sino que se mantiene y danza, por así decirlo, en el acto, merece ser llamada ‘obra’. Si el autor puede volver a la obra, si el antes y el después de la obra no deben ser simplemente olvidados, eso no se debe a que el fragmento y esbozo sean más importante que la obra, tal como pensaban los románticos sino a que la experiencia de la materia —que para los antiguos era sinónimo de potencia— es en ellos perceptible inmediatamente” (Agamben *El fuego y el relato* 77).

arremeter la excursión de un montaje —tal vez, la composición o las composiciones de aquella inquieta, enredadora y proteica *figure in the carpet*, o un rompecabezas interminable— en el riesgo de afectarnos y ensayar sentidos. Asimismo, Montequin se ajusta, se suma, a esos caprichos o a esos hábitos entre descuidados y atesorados en sus notas a los textos que aumentan la travesía. Estas escrituras juegan en la forma de trabajo de Ocampo, cuando, en medio de papeles o cuadernos apilados desde días, meses o años en su mesa de trabajo, toma uno, lo pone en sus rodillas y comienza a escribir (*El dibujo* 341-343). Cuando ese papel o cuaderno se transforma en la convivencia de textos que se acumulan, se superponen en una reunión improvisada, se arman formas que no pierden su materia, es decir, su ser disponibilidad, pura amorfia, potencia, sin sentido. De este modo, inspiran a poner manos a la obra, jugar a hacer montajes; en la víspera ansiosa y creadora de verlos por primera vez.

Montequin alienta un poco esta lectura. En la conversación que mantuvimos puso de relieve las repeticiones, las pérdidas, las diseminaciones y cómo el sentido, la forma, el efecto, tal vez, llega después:

Es muy propio de Silvina. Son apariciones casi como en un sentido musical, como si tocara un tema. Más que buscarlos, como diría Picasso, los encuentro. En el trabajo con el archivo los vas descubriendo, los vas encontrando sin buscarlos —la mejor manera de encontrar algo—, porque van apareciendo y empezás a ver. Viste, además, como esas cosas que tiene Silvina, casi platónicas, de buscar la idea, de que hay una forma que se reproduce en el mundo: “todo tiene la forma del sol si lo miramos”. Esa idea de variar, de variaciones, de metamorfosis, de correspondencia del microcosmos y macrocosmos como si hubiera algo que después se reproduce de distintas formas, que si uno le presta la suficiente atención ve esa similitud, esa conexión con otro objeto, con otra idea, con otra forma, (...) está esa idea de lo heteróclito, incluso como cierta voluptuosidad del contraste, de poner cosas muy distintas y ver qué se extrae, qué efecto literario surge de esa ficción (2021 s/p).

Manos a la obra: travesías de montajes

I. Obrar vidas

(...) esos paisajes hechos de alas de mariposas, tan bonitos y artificiosos, y de pronto tan monstruosamente reales y sobrecogedores.

Silvina Ocampo. *El dibujo del tiempo*.

La noción de montaje que se va componiendo mientras escribo este trabajo remite a arreglos de cortes, reuniones y ensambles de partes que, más que contener una Obra, la configuran como una de las tantas posibilidades de juegos escriturarios que Silvina Ocampo dejó en su camino de archivos.¹⁰

¹⁰ Entre sus libros póstumos existe uno que responde a una composición de montaje realizado por la autora. Me refiero a la novela *La promesa*. Durante casi treinta años, “con largas intermitencias” Ocampo trabajó en ella, realizó una ardua labor compositiva considerando las cuantiosas versiones preliminares (Montequin “Nota Preliminar” 10). Asimismo, responde a una tarea de “ensamblaje”; entre sus muchos cambios Ocampo sustrajo diecisiete episodios —que fueron incluidos en *Los días de la noche* (1970); estos son: “Ulises”, “Atinganos”, “Las esclavas de las criadas”, “Ana Valerga”, “El enigma”, “Celestino Abril”, “La sogá”, “Cora Fernández”, “Livio Roca”, “Clavel”, “Albino Orma”, “Clotilde Ifrán”, “Malva”, Amancio Luna, el sacerdote”, “La divina”, “Paradela”, y “Carl Herst”; de todos ellos, “Livio Roca” se conservó en *La promesa*—, e incorporó una historia “de pasiones discordantes” procedente de un guión cinematográfico escrito a mediados de los cincuenta, titulado *Amor desencontrado*. Además de las múltiples versiones, la última, escogida por el editor para el libro, está compuesta por manuscritos mecanografiados por Elena Ivulich, su secretaria, una nota manuscrita también de Ivulich indicando que las escenas repetidas — hay reiteraciones casi idénticas— son deliberadas, “porque los recuerdos son recurrentes”, y las últimas hojas escritas a mano por la autora: “con trazos intrincados y vacilantes, son también algunas de las páginas finales de Silvina Ocampo” (12) (Magallanes, Romina, “*La promesa*, de Silvina Ocampo, como escritura imposible o lo imposible como escritura”). En la conversación que mantuvimos Montequin recordaba estas cuestiones: “— *La promesa*, además, es un caso muy raro porque Silvina trabajó mucho tiempo, además lo desarmó, lo volvió a armar, desarmó partes que publicó como cuentos, retomó lo otro. — Está como montada esa novela. — Sí, hay un trabajo de montaje casi cinematográfico en el sentido de sacar cosas, poner otras y ver cómo el material cambia de acuerdo a la manera de organizarlo en libro. Silvina era una escritora de intensidad como Borges, la duración es enemiga de la intensidad, por eso no podía escribir una novela tradicional, como Borges, eran textos, fulguraciones. La intensidad no se sostiene en la novela, entonces cuando ella encuentra la manera de escribir una novela con ese sistema de los recuerdos de las personas que entran y salen de esa especie de teatro de la memoria, era la manera de armar una novela sin los pormenores circunstanciales. Es como *Las mil y una noches*, es un tejido, un marco, que pueden ser elaborados separadamente, que tiene unidad pero que al mismo tiempo se insertan ahí y por acumulación va formando una trama” (Conversación s/p).

El montaje, entonces, consiste en armados de piezas que pueden o no constituir un todo y también en la yuxtaposición, combinación, acoplamiento de diversos fragmentos sin un *a priori* ontológico, antes bien, con una inventiva *contraontología*. El significado que utiliza el discurso cinematográfico es apropiado para el procedimiento al que me refiero en relación con el ensamble de cortes y pegados de celuloide en un film, como también lo es la composición de un collage, cuando en ellos fulgura un efecto lúdico, o ellos mismos son ese efecto equívoco, suspendido, de y en el montaje. En este sentido es atribuido el término “montaje” al trabajo modélico del *Libro de los pasajes*, de Walter Benjamin. Los libros póstumos de Ocampo podrían actuar como montajes también en el sentido de “constelaciones móviles”. Montequin al realizarlos, al crear libros de papeles sueltos, imita un poco, y por un lado, el gesto que describe Goldsmith:

Al publicar el *Libro de los Pasajes* en forma de libro, la obra de Benjamin queda congelada de suerte que nos permite estudiarla en una condición que él llamó ‘una constelación’: ‘No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido, se une como un relámpago al ahora en una constelación’ (*La escritura no-creativa* 171).

Por otro lado, parece reafirmar la propuesta de Matías Serra Bradford: “Las sorpresas en la literatura argentina las sigue deparando el pasado” (“Nunca una vida sola” 22). En ambas perspectivas las temporalidades se suspenden en entrecruzamientos donde la materialidad cobra más relevancia. Rolf Tiedemann, editor de *El libro de los pasajes*, dice que el propósito de Benjamin sobre esos materiales era reunirlos “en una nueva constelación” más allá de toda forma corriente de exposición y que “todo el peso habría de recaer sobre los materiales y las citas”, retirándose la teoría y la interpretación. “La primera etapa de este camino —propone— será retomar para la historia el principio de montaje” (11). En la presente lectura en torno a la escena de escritura del cuaderno y la escritura póstuma de Ocampo es muy pertinente lo que señala Goldsmith, el montaje se trata de una “práctica de

escritura (...) que encarna una ética donde la construcción o concepción de un texto es tan importante como lo que el texto dice o hace”. Sigo el eco de estas ideas¹¹ y creo que resuenan en las referidas por Montequin a su trabajo de editor:

Hay muchísimo. Es difícil darte una idea para que sepas o para que vislumbres un poco, más allá de los originales encarpados o sueltos que hay, son cien cajas. Pero hay unos ochenta cuadernos que son muy interesantes porque *en los cuadernos convive, confluye la obra literaria y la vida cotidiana*, porque hay desde anotaciones de inventario de ropa de cama o de vajilla o anotaciones domésticas, listas para compras, mensajes de teléfono, fragmentos de cuentos, de poemas, fragmentos narrativos. Ahí un tema interesante que yo hice para indexación es rastrear cada fragmento, poder identificarlos: este fragmento es la primera versión de tal cuento, otro es un poema que cambió de título y aparece acá; entonces, traté de indexar el contenido porque todo ahí confluye sin separación. Vos tenés un cuento y después “compresé dos botellas de agua mineral” y se lo dejaba así al servicio, después retoma, dibujos, otras páginas en blanco (...). La sensación es que vas armando un enorme *rompecabezas* y empezás a ver también que todo eso está *unido por algo que es imperceptible, que es una vida y que las huellas de esa vida* en esos materiales más allá de la literatura también te permiten ordenarlos según la forma que tiene esa vida (Conversación s/p, el subrayado es mío).

No obstante, también parece subyacer en el trabajo de Montequin la idea de forma previa que da sentido a la diseminación, al señalar que cuando se encontró con los manuscritos “estaba todo completamente mezclado” y que parecía “un *rompecabezas* inmenso desarmado” que “había que empezar a armar pieza por pieza tratando (...) de encontrar la *figura del tapiz* (...) *ese dibujo que de alguna manera unía muchas cosas que estaban dispersas ahí*” (Conversación s/p). El orden que puede subsistir es frágil, debe realizarse un trabajo cuidadoso para entender, si lo hubiere, “un diseño”, “una trama”.

Mi caso preferido en esta artesanía del montaje editorial es el modélico *Ejércitos de la oscuridad* sobre el que el editor decía:

¹¹ Ver Magallanes “Escrituras en juego. Libros póstumos. La experiencia Ocampo / Montequin”.

R: El caso de *Ejércitos de la oscuridad* ¿Cómo pensaste ese libro?

M: Estaba hecho.

R: Estaba escrita la sección, como vos las llamás, “Ejércitos de la oscuridad” en un cuaderno pero “Analectas”, por ejemplo, era un conjunto de papeles sueltos.

M: Pero el concepto es el mismo. Cuando vos convivís con un archivo como yo conviví podés hasta prever decisiones de Silvina, podés prever (...) la intencionalidad literaria de Silvina en un punto, y, también tener en cuenta lo que Silvina quiso en determinado momento y no pudo hacer o quedó, si querés, al margen, quedó como otro proyecto, no quedó descartado sino que surgió otro proyecto que le interesó más.

(...) Yo ya sabía de la existencia de ese cuaderno porque había leído entrevistas en que Silvina hablaba de ese texto y después cuando encontré textos similares, como lo digo en el Prólogo o en la “Nota preliminar”, me doy cuenta de que la idea de *Ejércitos de la oscuridad* era una idea que contemplaba una faceta de la escritura de Silvina pero no la agotaba —ella había escrito otros fragmentos, otras brevedades muy similares en diferentes épocas—; que de algún modo, la idea de *Ejércitos de la oscuridad* fue el regalo del cuaderno y llenar un solo cuaderno, pero no se agotaba esa faceta ahí. Encontré otras series que eran muy afines, que estaban bastante avanzadas, decidí incorporarlas al libro al igual que algunos fragmentos sueltos que están en la última sección, “Analectas”, que es un título que consideró Silvina para otro texto. Es raro que yo use un título que no está en el texto —incluso cuando traduzco, a veces he cambiado títulos de libros pero generalmente lo hago con algo que el texto mismo me propone—; en el caso de Silvina todos los títulos que tuve que poner trato de encontrarlos en el texto mismo, o un título descartado, o que es una variante de algo que la propia Silvina concibió como título o como leitmotiv. En el caso de “[Lo mejor de la familia]” es algo que se dice todo el tiempo, como un ritornelo. El título tiene que estar contenido en el texto.

Montequin resalta que hay una relación de intimidad con la materialidad de los manuscritos que no tiene que ver con ningún esoterismo, sino con un trabajo de *closerreading*. Después de convivir por ya casi veinte años con ese archivo me preguntaba cuánto de esa intimidad también tendría efectos, si los tenía, sobre su vida. Si bien deja clara su visión de un orden en la diseminación, el editor agrega enseguida que se trata de más. Lo que parece convivir en muchos manuscritos, especialmente en la escena

escrituraria del cuaderno como en el que nos concentramos aquí, son la vida y la escritura, la indeterminación, lo aleatorio, lo casual de un impulso por escribir y tomar cualquier papel, junto a la visión de una unidad, de un dibujo, un asunto, la repetidísima *figure in the carpet*, que Montequin encuentra tanto en las estrategias literarias de Ocampo como en su forma vital escrituraria. Y allí es cuando la famosa figura de James toma otra vuelta de tuerca. La figura y la forma de una vida, la de Ocampo, pasa a ser también una de las propias formas de la vida del editor. Su llegada a Ocampo es compleja, dice:

Llegué de una manera que aún no me la explico, como tantas cosas. En el momento uno no va percibiendo una relación de causas y efectos hasta que llega un momento en que podés percibir y ordenar todo lo que pasó hacia atrás, como si fuera el cuento de Henry James, *The figure in the carpet*, es un diseño que fuiste trazando sin darte cuenta que había como una finalidad. Tuve mucha suerte de conocer antes a gente que perteneció al grupo Sur, yo era muy chico, y era una época en que el grupo Sur era visto con bastante desdén en la academia —yo no fui jamás a la academia, estoy libre de ese pecado—; pero a fines de los 80 y comienzos de los 90 Sur era algo bastante despreciado, y yo era muy chico y me interesaba mucho ese mundo, y tuve la suerte de conocer (...) a algunas personas que me introdujeron a ese mundo sin saberlo y sin saber que me estaba preparando para lo que iba a venir veinte años después. (...) Eso duró muchos años, desde que era chico, desde la adolescencia, digamos que *todo eso en un momento cobró un sentido nuevo cuando me tocó trabajar con los archivos de Silvina*, (...) entonces ahí me di cuenta que tenía esas herramientas de todo el grupo Sur. Ahí me di cuenta que las tenía, antes eran para mí parte de mi curiosidad natural y de mi patología, pero ahí supe que tenía además un destino más allá de mi curiosidad (Conversación s/p).

La imagen del cuaderno, entonces, suma otra relevancia al involucrarse de manera íntima con otra vida. Las huellas escriturarias del cuaderno son como una gran pregunta a los juegos de escritura de Ocampo y, a la vez, una tentación por pasar el tiempo —perder el tiempo— con esas vidas, atravesar los rompecabezas de sus textos, siempre móviles, mezclados, reescritos, reeditados, y con su porvenir. Ese cuaderno es una punta de

iceberg de una materialidad vibrante que no solo nos depara futuros montajes, sino que tomó el curso de la vida de un lector donándole un destino. ¿Es el alcance exorbitante —¡un destino!— del mismo impulso que late junto con las mariposas, “ensimismadas, enamoradas, enloquecidas”, esa fuerza irrefrenablemente vital, el ímpetu irresistible, ese brío, como el desenfreno de los modales de Clavel, la voracidad de Borges al comer dulce de leche, o la de Malva, a sí misma, la repetición de versos que los hacían vivir, a Borges y a Silvina, o aquella fiebre de la infancia, el “ansia”, en el jabón?

Tal vez esa fuerza imprevisible, que no se puede detener, que arrasa esos fragmentos escriturarios es la figura del ímpetu ocampiano de escribir: “A veces tengo ganas de escribir tan rápidamente que no tengo tiempo de alcanzar un papel y un lápiz” (*El dibujo* 342-3). Una receta médica, un sobre usado, nuestro cuaderno laten con la fragilidad y la firmeza del corazón de las mariposas —el corazón de Ocampo—, del destino de un editor, de las aventuras lectoras.

II. El sin fin de las marcas. La lectura como montaje

La atracción que sentía hacia ciertas fotos (...) una agitación interior, una fiesta, o también una actividad, la presión de lo indecible que quiere ser dicho (...) la palabra más adecuada para designar (provisionalmente) la atracción que determinadas fotos ejercen sobre mí es aventura.

Roland Barthes. *La cámara lúcida*.

La calesita ahora suena un ritornelo, como dice Montequin: el ruido de hierros oxidados que no giran cuando las niñas se suben y el movimiento que

comienza cuando bajan.¹² Un juego que parece no darse pero que sin embargo sí tiene lugar en una travesía sin fin, como la potencia de montajes de aquellas alas-hojas de papel garabateadas, contenidas en un cuaderno.

Muchos manuscritos quedan por descubrirse. A Silvina Ocampo no le gusta finalizar, dice a Noemí Ulla:

Es doloroso terminar algo. ¿Por qué marcarlo como Beethoven, que desperdicia en acordes finales cinco minutos? Toda su obra está impregnada de esa preocupación final. No me gusta la convención de las cosas, que una novela tenga un final, por ejemplo” (“Nota preliminar” a *La promesa* 10).

Preferiría no dejar de jugar con Silvina. Retomo el no-final tan abierto, pregnante, de “Ocho alas”:

¿Qué hace la cámara fotográfica ante una escena como ésta? ¿Qué le presta a la imagen? ¿La mata, la conserva? Pensé en el dolor de una imagen de arena que está entre los libros de la biblioteca. Alguien pensó que era un relieve egipcio, griego, romano. No reconocerlo era una vergüenza. El ignorante miró en silencio la fotografía¹³, pero nadie supo que dentro de ese cuerpo algo más que la vida yacía; algo infinitamente inasible, como la vida misma de estas mariposas, con tanto olvido del mundo, con ocho alas anaranjadas (Ocampo 151).

¿Qué hace la quietud de una representación con esa fuerza vital creadora en movimiento que late aplastada, asfixiada? ¿Sufre con un saber que la declina a un mundo muerto? ¿O la abandona? ¿O ese “algo más que la vida” vibra en infinitas frecuencias cuando “alguien” o “nadie” pone manos a la obra y en “el aire” (*Ejércitos* 61) escribe, monta, juega con el olvido que las creó (“Ocho alas” 151)?

¹² “En cuanto yo subía en la calesita se desvanecía, en cuanto me bajaba de ella volvía a encontrarla con sus vueltas, sus músicas y mi anhelo por subirme” (...). Hace pocos días que mis hijas descubrieron la vieja calesita (...). Pero no podían hacerla andar. Igual que en mi infancia, recién cuando se bajaban de la calesita andaban en ella” (*Las repeticiones* 17).

¹³ Montequin señala en la “Nota al texto” de este relato, en *Cornelia frente al espejo*, que “Se trata de la fotografía de una estatua de arena hecha por Silvina Ocampo en la playa de Mar del Plata, en la década de 1940, y a la que dedicó el poema ‘La estatua de arena’ que integra *Cinco poemas*, plaquette para bibliófilos impresa por Francisco Colombo en 1973” (267). La aventura podría continuar en estos textos.

Con ese cuaderno ensoñado, acrobático, inventor, guardado en alguna caja de sus archivos personales en un departamento de la ciudad de Buenos Aires, cercano al teatro Colón, Silvina Ocampo: cada una de tus hojas, como de árboles o de flores o de alas, hojas escritas, hojas en blanco, repetidamente nos arremolinan a sinfines, vitales travesías.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *El fuego y el relato*. Madrid: Sexto piso, 2016.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989.

---. *La preparación de la novela*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

Derrida, Jacques. *Políticas de la amistad*. Madrid: Trotta, 1998.

Goldsmith, Kenneth. *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra, 2020.

Magallanes, Romina. “Intersticios de lo póstumo. La escritura como exploración minúscula de sí, en *Ejércitos de la oscuridad* de Silvina Ocampo”, en *Boletín 20 del Centro de Teoría y Crítica Literaria*. FHyA. Rosario. Universidad Nacional de Rosario. 2021. pp 184-196.

---. “La promesa, de Silvina Ocampo, como escritura imposible o lo imposible como escritura” en *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*. Alcalá: Universidad de Alcalá, 2021. En prensa.

---. “Escrituras en juego. Libros póstumos. La experiencia Ocampo / Montequin”, en *Estudios de teoría literaria. Artes, letras y humanidades*. Vol. 10, N° 23. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2021. En prensa.

Montequin, Ernesto. “Nota preliminar” y “Nota al texto”. Ocampo, Silvina, *Ejércitos de la oscuridad*. Buenos Aires: Sudamericana, 2008.

---. “Notas al texto” en Ocampo, Silvina, *Las repeticiones y otros relatos inéditos*. Buenos Aires: Lumen, 2006.

---. “Nota al texto” en Ocampo Silvina, *Cornelia frente al espejo*. Buenos Aires: Lumen, 2014.

---. Conversación Ernesto Montequin y Romina Magallanes, Buenos Aires, 2021.

Ocampo, Silvina. *Ejércitos de la oscuridad*. Buenos Aires: Sudamericana, 2008.

---. “Los amantes” en *Las repeticiones y otros relatos inéditos*. Buenos Aires: Lumen, 2006.

---. “Ocho alas” en *Cornelia frente al espejo*. Buenos Aires: Lumen, 2014.

---. *La promesa*. Buenos Aires: Lumen, 2013.

---. *El dibujo del tiempo. Recuerdos, prólogos, entrevistas*: Lumen, 2014.

---. “Los días de la noche” en *Cuentos completos II*. Buenos Aires: Emecé, 2014.

---. *Poesía completa II*. Buenos Aires: Emecé, 2014.

Rossi, María Julia. “Una ‘fidelidad involuntaria’: la reescritura en Silvina Ocampo”, en *Saga. Revista de letras*, N° 7. Rosario: Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario, 2017.

Serra Bradford, Matías “Nunca una vida sola”, Cuadernos LIRICO [En línea], 22 | 2021, Publicado el 11 marzo 2021, URL: <http://journals.openedition.org/lirico/10006>;DOI:<https://doi.org/10.4000/lirico.10006>, pp 1-12.

Tomassini, Graciela. *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Plus ultra, 1995.

---. “Mariposas nocturnas: fragmento, reescritura y minificción en *Ejércitos de la oscuridad*, de Silvina Ocampo” en *Cuadernos del CILHA* - a. 11 n. 13 (3847). Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 2010.