



Magallanes, Romina. "Escrituras en juego. Libros póstumos. La experiencia Ocampo / Montequin".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, noviembre de 2021, vol. 10, n° 23, pp. 156-167.

Escrituras en juego. Libros póstumos La experiencia Ocampo / Montequin

Writings in play. Posthumous books
The Ocampo / Montequin experience

Romina Magallanes¹

Recibido: 18/09/2020

Aprobado: 22/12/2020

Publicado: 08/11/2021

Resumen

El corpus póstumo de Silvina Ocampo, al cuidado de Ernesto Montequin, está integrado hasta hoy por *Las repeticiones y otros relatos inéditos* (2006), *Inventiones del recuerdo* (2006), *La torre sin fin* (2007), *Ejércitos de la oscuridad* (2008), *La promesa* (2011), y *El dibujo del tiempo* (2014). En estos textos se encuentran constelaciones de escrituras en juego. El propósito de este trabajo es mostrar cómo dichas constelaciones proceden colaborativamente, en operaciones en las cuales tanto la autora como el editor participan. La hipótesis de esta lectura es que la escritura inédita en vida de Ocampo actúa como una materialidad que será posibilidad de construcción, por parte de su editor, Montequin, de un montaje que lleva a cabo a partir de tres dispositivos: el archivo, el *bookwork*, y el *shanzhai*. A través de ellos Montequin hilvana aquellos textos y da lugar a libros póstumos como zonas activas de

Abstract

The posthumous corpus of Silvina Ocampo, under the care of Ernesto Montequin, is made up of *The repetitions and other unpublished stories* (2006), *Inventions of memory* (2006), *The endless tower* (2007), *Armies of darkness* (2008), *The promise* (2011), and *The drawing of time* (2014). In these texts we find constellations of scriptures at stake. The purpose of this work is to show how these constellations proceed collaboratively, in operations where both the author and the editor participate. The hypothesis of this reading is that the unpublished ocampiana writing acts as a materiality that will be the possibility of construction, by its editor Montequin, of a montage that he carries out from three devices: the archive, the *bookwork*, and the *shanzhai*. Through them, Montequin weaves together ocampiana writings and gives rise to posthumous books as active collaborative, affectionate and vital of writings experiences.

¹ 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 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. Contacto: romina_magallanes@yahoo.com.ar.



experiencias escriturarias colaborativas,
afectuosas y vitales.

Keywords

Writing; archive; bookwork; *shanzhai*; book.

Palabras clave

Escritura; archivo; *bookwork*; *shanzhai*; libro.

Lo póstumo: escrituras en colaboración

El conjunto de libros póstumos de Silvina Ocampo publicados hasta hoy está conformado por originales inéditos que la autora escribió entre 1936 y 1989. Este corpus póstumo 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 es póstuma); *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).

Editorial Sudamericana emprendió en el año 2006 las publicaciones de algunos de los profusos originales inéditos de Ocampo (Montequin “Nota preliminar” *Las repeticiones* 7, 8) en ediciones al cuidado de Ernesto Montequin, quien es albacea de dichos materiales y editor de los libros, por decisión de los herederos de la autora,² de quienes depende la continuidad de la publicación de la totalidad de este cuantioso material.

En el presente trabajo me detendré en las relaciones entre las escrituras de Silvina Ocampo y las de Ernesto Montequin a partir de la idea de una operación de vínculos colaborativos que se ponen en juego en los libros póstumos, en *Inventiones del recuerdo*, *Las repeticiones y otros relatos inéditos*, *La promesa*, *El dibujo del tiempo* –recordando su condición híbrida dentro de corpus póstumo– y con cierto detenimiento en *Ejércitos de la oscuridad*,³ libro en el cual encuentro que los vínculos colaborativos toman una relevancia mayor.

Existen escisiones naturalizadas entre las prácticas que involucra la constelación de la escritura. Una de ellas es la que desmembra el libro. La escritura póstuma de Ocampo propicia un reencuentro, una costura entre ambos. Lo hace a partir de una operación escrituraria colaborativa. En dicha colaboración las constelaciones de escrituras ponen en juego conceptos y prácticas textuales, materialidades, construcción de libros, como también la participación y el vínculo peculiar entre la autora y el editor. Las tres operaciones que me interesa resaltar son las que tienen que ver con el archivo, el *bookwork* y el *shanzhai*. Ellas hilvanan lo póstumo y así le dan lugar.

Archivo

Jacques Derrida utiliza el término “subjectil” (*subjectile*) con el que Artaud se refería a sus obras para visibilizar que lo que está por debajo de las marcas, lo que soporta “afecta igualmente al sujeto y al objeto portado, dispara un misil que lo abre a la otredad” (“To Unsesthe Subjectile”

² Florencio Basavilbaso, Victoria Basavilbaso, Lucila Frak y Fabián Bioy Casares (“Nota preliminar”, *Las repeticiones* 8).

³ En otros tres trabajos me dediqué a estudiar separadamente *Inventiones del recuerdo*, *La promesa*, y *Las repeticiones*.

143). El archivo aparece, así, como algo vampírico: “el subjectil de la hoja en blanco absorbiendo la tinta, el lienzo absorbiendo el óleo, la piel siendo perforada” (143). El libro póstumo pregnando las escrituras inéditas y viceversa, podríamos agregar.

El subjectil atraviesa las superficies de inscripción y les da forma a la vez. Como indica Tello se sitúa en un lugar liminal y es irreductible a la significación. De esta forma se relaciona “con la condición espectral de la huella: ni presente ni ausente, ni viva ni muerta, ni cuerpo ni alma” (145).

Esta zona liminal me permite entrever un territorio que, sin embargo, toma distancia de los planteos derridianos, que actúan como guías sugerentes. Esa región donde tienen lugar los vínculos escriturarios mencionados es conformada justamente por los procedimientos colaborativos autorales y editoriales en los que voy a detenerme.

Cuando Ocampo se refiere a sus muchos textos inéditos dice que un poco los mantiene así para seguir reescribiéndolos, pero otro poco para cuidarlos, para que sean mejorados por el tiempo (*El dibujo del tiempo* 28). En este acto anuncia el archivo y habilita, en cierta forma, la figura de su arconte, sin la cual, según Derrida, el archivo no puede llegar a existir como tal.

Todo viviente deja un trace, una huella, y todo archivo supone una huella, pero toda huella no es archivo, ya que este requiere “que la huella se apropie, se controle, se organice, políticamente bajo control”, afirma Derrida (en Tello *Anarchivismo* 199). El llamado movimiento anarchivista busca terminar con la organización jerárquica de los registros, con los principios de “*comienzo mítico y el mandato soberano*” (200).

Montequin también se encuentra en el proceso de realización de esta actitud. Sus libros que editan los textos de Ocampo son una muestra de esta operación anarchivista.

Ocampo escribió sobre huellas, pero también y fundamentalmente, y en el mismo sentido, sobre recuerdos. Como la huella y el espectro el recuerdo, si nos situamos en una metafísica de la presencia, remite a otra cosa, a *aquello* que se recuerda. No obstante, como Derrida escribió “en el principio fue la huella”, Ocampo escribe “Lo mejor fue siempre al principio un recuerdo, por eso no sabemos cuándo nació” (*Ejércitos* 18). Como también –y me demoraré en ello más adelante–: “Todo empieza por una imitación y todo termina por la imposibilidad de seguir imitando” (62). Es decir, se sitúa fuera de una metafísica de la presencia y de lo originario.

Ocampo y Montequin se encuentran en el anarchivismo y esa escritura colaborativa que se pone en juego hace de lo póstumo libros que desjerarquizan, que se apropian y multiplican las huellas, las reúne; libros que expulsan, separan, reescriben, realizan montaje de espectros. Libros que son obras.

Bookwork

En 1975 Ulises Carrión escribe “Un libro no es un estuche de palabras, un saco de palabras, un soporte de palabras” (7). Como indica Amaranth Borsuk, Carrión describió un tipo especial de libro que denominó *bookworks*, obras-libro, que antes que nada indicaba “un llamamiento a que los autores estuvieran más atentos a la materialidad del libro y al impacto sobre el sentido, pero también era un pedido para romper con un sistema que privilegiaba la escritura como labor intelectual y denigraba el aspecto físico de la producción del libro” (153).

Montequin se encuentra en el medio de ese proceso también. Su trabajo editorial de los textos póstumos pasa por un procedimiento de descripción minuciosa de los materiales combinado con lo que Derrida denomina “mal de archivo”: “arder de pasión. No tener descanso, interminablemente, buscar el archivo allí donde se nos hurta (...). Es lanzarse hacia él con un deseo compulsivo, repetitivo y nostálgico” (*Mal de archivo* 98). En estos gestos se percibe la no separación de la materialidad y la escritura, el no desmembramiento entre escritura y libro.

Con materialidad me refiero, por un lado, al concepto que en múltiples oportunidades ha estudiado Giorgio Agamben en relación con la (im)potencia aristotélica. La materia como pura disponibilidad, como posibilidad de recibir una forma. En nuestro caso, un orden, una clasificación, un archivo y, finalmente, una edición. Y, por otro lado, y más puntualmente, a lo que Montequin denomina “originales”, “papeles”, “texto manuscrito”, “texto mecanografiado”, “versiones”, “hojas sueltas”, “cuadernos”, “libretas” (*Las repeticiones*, 283, 284, 286 - 296). Como también: “La variedad de instrumentos de escritura –pluma fuente azul, bolígrafo negro y azul, lápiz negro, y bolígrafo verde y fibra marrón–” (*Ejércitos* 177), y las etapas y versiones sobre las cuales en *Invenções del recuerdo*, anota: “en el conjunto de originales se distinguen tres etapas bien definidas a partir de las cuales puede reconstruirse el intrincado proceso de su escritura” (*Invenções* 182).⁴ En estas detalladas, delicadas y esmeradas descripciones se deja ver la importancia constitutiva entre esa materialidad, la escritura y la decisiva implicancia de ellas en el armado de los libros póstumos. Si bien toda esa materia fue la que proporcionó las dataciones, sus interpretaciones sobre el orden de los textos, la visión del armado de secciones y el libro, también fue la materialidad un motivo de exaltación de ella por ella misma. De hecho, podría pensarse que tanto *Invenções*, *Las repeticiones* y *Ejércitos* tienen como fuerza y fondo de concepción un *bookwork* al estilo de Carrión; aunque la edición se encuentre enmarcada en un formato estandarizado por la estética de la editorial Sudamericana.

Por otra parte, las notas al texto que aparecen hacia el final de cada libro póstumo podrían constituir un libro independiente y autónomo que podría editarse al modo de los trabajos de escritura no-creativa que postula Kenneth Goldsmith. Para este autor un “escritor no-creativo (...) encuentra inesperadas riquezas lingüísticas, narrativas y afectivas al ajustar sutilmente el contexto de palabras que no escribió” (*Escritura no-creativa* 298). Asimismo destaca que el lenguaje como material “prepara la plataforma para concebir a las palabras no solo como vehículos de comunicación semánticamente transparentes, sino que también enfatiza sus propiedades formales y materiales” (36).

Las descripciones tan detalladas y gratas de Montequin además de organizar y crear el archivo, se asemejan, como también los fragmentos de Ocampo en *Ejércitos de la oscuridad*, al *Libro de los Pasajes*, de Walter Benjamin. 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: pensemos por ejemplo en la práctica de recopilar y tomar notas del *Libro de los Pasajes*” (22).⁵

El detenimiento en los detalles se emparenta, asimismo, con la admiración de Ocampo por la objetualidad del libro y la escritura. Ocampo pone en evidencia estas ideas en entrevistas:

⁴ En la compilación *El dibujo del tiempo* que reúne diversos textos de Ocampo, algunos publicados en vida y otros en forma póstuma, Montequin introduce un texto breve denominado, también, “Invenções del recuerdo”. Es un texto en prosa de cuatro páginas en el cual Ocampo se dedica a escribir sobre Catalina Iparaguire, una de sus niñas. Lo significativo es “La nota al texto” final, donde, como en *Invenções del recuerdo*, detalla, describe la materialidad del original: “Se conservan: a) borrador autógrafo en lápiz y bolígrafo azul (CA. 1958-1960), escrito en un cuaderno donde hay borradores de algunos cuentos de *Las invitadas* (1961); b) original dactilografiado con correcciones y adiciones autógrafas en tinto azul, y otras transcriptas por Elena Ivulich (secretaria de Silvina Ocampo), 3 hojas; d) original dactilografiado, con correcciones y adiciones autógrafas en bolígrafo azul, adiciones transcriptas por Ivulich en tinta azul; e) copia dactilografiada (ca. 1970-1980), con adiciones autógrafas en bolígrafo azul y lápiz, 3 hojas; y f) copia dactilografiada (ca. 1970-1980), 3 hojas”.

⁵ A propósito del *Libro de los pasajes*, dice su editor, Rolf Tiedemann: “El propósito de Benjamin era unir el material y la teoría, la cita y la interpretación, en una nueva constelación más allá de toda forma corriente de exposición, en la que todo el peso habría de recaer sobre los materiales y las citas, retirándose ascéticamente la teoría y la interpretación (...). La primera etapa de este camino será retomar para la historia el principio de montaje” (11). Procedimientos que resuenan en los libros póstumos ocampianos. Cabe aclarar que solo me enfoco en las similitudes señaladas sin hacer hincapié en las profundas diferencias en torno a las condiciones de lo póstumo que separan radicalmente a Benjamin de Ocampo, tema que está por fuera de los límites de este trabajo.

“Tengo un cuaderno muy bonito donde escribo todos los días” (*El dibujo* 205); “También me impresionaba un cuaderno rosado, con un caballo en la tapa. En cuadernos como esos escribí mis primeros cuentos” (108); o la respuesta a la pregunta por cómo empezó a escribir: “Escribí con tiza en los escalones de una glorieta ‘Si no existiera el punto de interrogación, nadie mentiría’; acto que mereció una penitencia” (211); y en otra respuesta a una pregunta sobre la cronología de sus actividades como pintora y escritora: “Fueron simultáneas, pintar y escribir. ¿Para quién la ‘A’ no fue una casita; la ‘I’, una vela encendida; la ‘C’, una luna menguante; la ‘S’ un cisne?” (186-7). También estas consideraciones vuelven a recordar las palabras de Goldsmith:

El lenguaje no es ni remotamente estable: hasta en su forma más abstracta, la letra más ínfima está cargada de sentidos semánticos, semióticos, históricos, culturales y asociativos. Pensemos en la letra a, por ejemplo: no tiene nada de neutral. Yo la asocio con la *Letra escarlata* de Nathaniel Hawthorne, con la calificación más alta, con el poema más importante de la vida de Luis Zukofky y con la novela de Andy Warhol, entre otras cosas (...).

En este momento estoy escribiendo de manera transparente: mi forma de emplear el lenguaje busca ser invisible para que puedas entender mis ideas. Si, en cambio, ESCRIBIERA EN MAYÚSCULAS, mi escritura daría un paso hacia lo material o lo oblicuo. Primero, verías el aspecto de mi escritura –tomando en cuenta que las mayúsculas tienden a connotar GRITOS–, después su tono y, solo por último, su mensaje (66).

Retomando la idea del libro-objeto, Ocampo era muy perceptiva al respecto. En otra de las entrevistas mencionadas afirma: “El libro, que comienza como objeto, toma luego una importancia mucho mayor, ya que ese objeto se puede abrir y se puede leer. Además, la gente tiene ganas de abrirlo, como ocurría con el libro de Santa Rita” (262). En la novela póstuma *La promesa*, la presencia de ese libro es central. Ocampo indica su fascinación por la santa que llevaba un libro de madera en la mano. La fascinación se incrementaba porque, además, Santa Rita era patrona de lo imposible: “Y yo de chica pensaba ‘¿Por qué no podés abrir ese libro?’ Me parecía que ese libro podría revelarme muchas cosas (...) en ese libro se diría cómo lograr todo lo imposible” (*El dibujo* 262).

Por otra parte, Ocampo advierte “Es bueno que un libro tenga importancia física, he notado que se lo respeta más, eso se advierte hasta en los chicos” (262). En *El dibujo del tiempo*, Montequin recupera un texto dedicado a una colección de cuentos infantiles, que nunca se realizó. Allí escribe Ocampo:

Coloca este libro, semiabierto, apoyado sobre el canto de frente  y verás una pequeña carpa como las que usan los exploradores: el símbolo es muy justo: al amparo de estas hojas serás un explorador. Verás también una letra: la primera vocal del abecedario que al agregarle una h expresa admiración, sorpresa o pena. (88)

En esta cita se ponen de relieve la importancia de la materialidad, una imagen que juega, explora, se asombra de ser escritura. Ocampo parece evocar el trabajo de los escribas, copistas, artesanos medievales y también los libros anteriores al siglo XIX que no eran iguales entre sí.

La imprenta, entre otros cambios que introdujo, separó la idea de libro del objeto. Del mismo modo que otros elementos señalados por Benjamin en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, las consecuencias de la imprenta también pueden considerarse entre las destructoras de “aura” del arte del libro al “abstraerlo de la mano de la persona que lo había

creado” (*El libro expandido* 90). Cuando Ocampo indica a los lectores la forma de sostener, de tratar con el libro nos recuerda a aquellos ejemplares, y su “aura”.⁶

A todas estas cercanías “entre la escritura del texto y la producción y publicación del libro” denomina Eric Schierloh “escritura aumentada” (“Eric Schierloh: ‘No hay escritora’ s/d). ¿Por qué ya no miramos la escritura? se pregunta Schierloh, en *Moyotes & Escribir, imprimir, publicar* (10). Ocampo y Montequin conducen a esta mirada. La lectura es una de las formas de ingresar al libro, otra es mirarlo. Tomando ahora como ejemplo más notable *Ejércitos de la oscuridad* me interesa poner de relieve la operación entre estas nociones.

En la “Nota preliminar” Montequin realiza una presentación del libro y la formulación de una serie de hipótesis sobre la composición, la naturaleza de esa escritura, su forma y la relación de ambas con otros textos de escritores como Sei Shonagon o Franz Kafka. Se detiene en análisis breves vinculados principalmente al modo fragmentario de escritura, más que en descripciones del material, como lo hará en su “Nota al texto”.

Hacia el final se demora en las otras series que, aparte de “Ejércitos de la oscuridad”, eligió para componer el libro. Es interesante notar que muchas veces la serie mencionada se confunde con el libro en su totalidad armado por el editor, compuesto por las cuatro secciones. Así, se alude a *Ejércitos de la oscuridad* como libro cuando debería indicarse como serie (7, 9, 10) y es utilizado el término “volumen” cuando Montequin describe las otras tres partes que conforman junto a “Ejércitos de oscuridad” *Ejércitos de la oscuridad* (11).

La primera de ellas es “Inscripciones en la arena”, correspondiente a los años que van desde 1950 hasta 1962; la segunda, dice Montequin, es “Epigramas”, datada entre 1980 y 1987 (11) cuando, en verdad, la segunda serie es “Ejércitos de la oscuridad” y la tercera “Epigramas”. La cuarta es “Analectas”. Esta serie es especial porque funciona como un libro dentro del libro. Mejor, como la idea del libro dentro y materializada en (el) libro. Un *bookwork* de *bookworks*. Digo esto porque “Analectas” es una “sección que no fue ensamblada ni titulada por Silvina Ocampo” y de la cual “presentamos una escueta antología de argumentos, evocaciones y bocetos narrativos encontrados en hojas sueltas o tomados de sus cuadernos y libretas de trabajo” (12). A esta descripción, que ya comienza a sumergirse en la bella manía de la delineación de los detalles materiales, la denomina Montequin “florilegio mínimo”. “Analectas”, de ἀναλεκτος “select, choice”, “collect materials from books”, cuya forma verbal ἀναλέγω, hace alusión a leer, “read out” (*Greek English Lexicon* 373-4), está relacionada íntimamente con “florilegio”: escoger, que es un término justo para describir una de las tareas determinantes del albacea y editor (“Intersticios de lo póstumo” 195). De hecho eligió este título de la serie –como también el del libro– que fue uno de los considerados por Ocampo para “Inscripciones en la arena”. En “Analectas” Montequin construye un *bookwork*, una sección que “rescata algunos apuntes que, por su asunto o por su estilo guardan una marcada semejanza con los recopilados en el libro” (12).

El editor comienza su “Nota al texto” con un párrafo introductorio donde marca una diferencia. Se refiere a “los materiales” que están “en el origen de esta edición” y a el “archivo personal de la autora”, que conservan sus herederos. Esos materiales, dice, proceden del archivo. Esta diferencia traza una distinción significativa. Supone que existe algo así como una

⁶ Mariana Dimópulos señala, a propósito de los libros infantiles, que Benjamin: “No solo empuja al niño a decir lo que ve, sino a activar la mano, porque los garabatea por encima. Son los rudimentos de una escritura que recordará más tarde este origen decisivo, el que une la línea escrituraria con la del dibujo. Por eso su vínculo con el jeroglífico, cifra de toda ilusión renacentista y luego romántica –de unión última de la imagen y la palabra, en la que antiguos comentaristas intuyeron desde siempre una cualidad mágica–. En color o sin color, la convivencia de ilustración y texto –agudizada, por así decir, en el alfabeto ilustrado– despierta en Benjamin una conjetura genealógica: los libros infantiles podrían tener su origen en los antiguos emblemas, ese género iniciado por Alciato en el Renacimiento, donde el dibujo y la palabra viven intensamente su mutua determinación” (39-40).

organización sistemática personal realizada por Ocampo de ese material que origina el libro – algo que, por la propia información de Montequin, sabemos que no existe– y que, siendo la misma, sin embargo, difiere de aquello que está en la base, en el *arkhé* de su libro, “esta edición”, como él lo llama. Sabemos también que ese origen no es considerado esencialista ni fundamental por Montequin. Esta distinción más bien se inclina por dejar en claro que su trabajo editorial procederá con una pura disponibilidad, una materia, no con algo ya realizado. Operará con la potencia y dejará que aquello que sea un “archivo personal de la autora” se pierda en lo espectral y resuene en sus montajes. Porque lo que sí sabe Montequin es que Ocampo dejó inéditos textos que consideraba lo mejor que había escrito, como es el caso de la novela *La promesa*, o la escritura que más le gusta como “Ejércitos de la oscuridad” porque consideraba que el tiempo y los otros podían mejorar los libros (*El dibujo* 28). Haciéndose cargo de esa superstición activa –ya que es afirmativa y creadora y no inmovilizante y disciplinadora– Montequin comenzará a proceder como archivero y hacedor de libros.

Una caracterización general de descripciones –que, en este punto reúne a los otros libros del corpus póstumo mencionados– abarcaría los siguientes puntos: la datación, el cotejo de los materiales con los escritos editados en vida, y sus correspondientes citas, las descripciones de la materialidad en general (tipo de hojas, cuadernos, fibras, lapiceras, colores, tipo de letra, etc.) de cada una de las versiones, las exclusiones, inclusiones, modificaciones. Pero Montequin, ya en el caso de *Ejércitos*, prefiere dedicarse a bellas y meticulosas descripciones de materialidades y a la labor de copista de citas.

Luego de las descripciones sobre la sección “Inscripciones en la arena” (172) el texto se concentra en el armado de la estructura de la serie, que fue dividida en tres partes por Montequin, no por Ocampo. Lo hace inspirado, por un lado, en las carpetas separadas donde se encuentran las partes que aparecerán en el libro como I y II, mientras que la tercera parte recoge un texto dactilografiado en cinco hojas sueltas, con el título “Variaciones sobre lo invariable”, que Montequin mantuvo y sumó como parte III del grupo (172-3).

Continúa con “Ejércitos de la oscuridad”, cuyas notas son muy encantadoras porque involucran la historia de un cuaderno, un regalo, un viaje:

El manuscrito autógrafo ocupa un cuaderno Clairefontaine de tapas blandas, con 40 hojas en papel liso, de 27 x 21 cm. En la portada hay una etiqueta blanca autoadhesiva, donde se lee, en caracteres cursivos dactilografiados: ‘Silvina Ocampo / Textos de 1969’, y debajo, de mano de Ocampo: ‘A Alejandra’. Asimismo, en la cara interna de la portada, montado sobre un rectángulo de papel naranja, hay un ex libris impreso (con la imagen de una mujer con atuendo dieciochesco, que lee ante una chimenea), en el cual se repite ‘Silvina Ocampo’, también en caracteres cursivos dactilografiados.

Estos detalles avalan la hipótesis de que el cuaderno fue un regalo de Alejandra Pizarnik a la autora. Según refiere César Aira (Alejandra Pizarnik, Barcelona: Ediciones Omega, Colección Vidas literarias, 2001, p 72), en marzo de 1968 Pizarnik viajó a París y a Nueva York donde esperaba ‘poder comprar bonitos papeles en las afamadas papelerías norteamericanas. (Los compró y compró también una preciosa máquina de escribir portátil con tipos en cursiva, que usó el resto de su vida.)’. Muy probablemente, a su regreso, en mayo del mismo año, regaló el cuaderno a su amiga. Las cartas de Pizarnik a Ocampo, algunas escritas con la consabida máquina con tipos en cursiva, aluden con frecuencia al intercambio de lapiceras, cuadernos y otros pequeños regalos. (175-6)

El cuaderno donde el texto fue escrito está completo “a excepción de cinco carillas –no consecutivas– que la autora dejó en blanco” (177).

Vuelve, como sobre la serie anterior, a detenerse en los materiales:

La variedad de instrumentos de escritura –pluma fuente azul, bolígrafos negro y azul, lápiz negro, y bolígrafo verde y fibra marrón para algunas revisiones– da cuenta de un proceso de redacción discontinuo, que tuvo varias etapas posteriores de relectura y corrección (...) se conserva una copia dactilografiada parcial (33 carillas), sin titular ni en carpeta, con correcciones autógrafas en bolígrafo azul. También existen unas pocas hojas sueltas con fragmentos copiados a máquina. (177)

El texto que sigue Montequin es el contenido en el cuaderno, exceptuando un fragmento de letra muy intrincada que no pudo ser descifrado. La última aclaración se refiere al título, de particular importancia. En la primera hoja del cuaderno los títulos eran dos “TAL VEZ / o / EL EJÉRCITO / DE / LA / NOCHE”. Pero Montequin opta por el título que menciona Ocampo en una carta a Carlos Frías, asesor literario de Emecé, en la cual nombra entre sus libros a publicar *Ejércitos de la oscuridad* que, además, “encuentra su eco en los versos citados en epígrafe a la ‘Nota preliminar’” (178): “Por qué no dormiré? / Porque en la oscuridad / hay ubicuos ejércitos / que llegan de mi infancia”, pertenecientes al poema “Le hablo al sueño” (7).

Para la sección “Epigramas”, el editor hace una referencia importante, ya que aumenta la zona escrituraria al ligarla a la corporeidad. La datación –1980 y 1987–, dice “se desprende del examen de la letra autógrafa –más temblorosa y abierta que en década anteriores” (178). También destaca “el papel utilizado en los manuscritos” (178), en efecto, todos se hallan en una misma carpeta donde se encuentran cinco versiones del texto –descriptas esmeradamente– autógrafas, mecanografiadas por Elena Ivulich, secretaria de Ocampo; Montequin sigue la cuarta versión con el agregado final de la quinta, menos un fragmento “de redacción confusa” (178).

Finalmente, los fragmentos con los cuales construyó la serie “Analectas” fueron elegidos de cuadernos, libretas y hojas sueltas de Ocampo. A diferencia de las notas a las otras secciones del libro, describe 21 de los 38 fragmentos, individualmente, como un paseo por los pasajes escritos, sueltos en hojas, o entretejidos en cuadernos, y en algunos libros publicados. Para citar solo un ejemplo muy nutrido por sus reescrituras elegiré el siguiente:

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’ Herne*, 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). (189)

Graciela Tomassini señala “la incesante reescritura que permite trazar complejos mapas de recurrencias en la obra ocampiana” (“Mariposas nocturnas” 42). De hecho, gracias al detallado estudio material de Montequin esos mapas se visibilizan ya que el editor libros atento a la sugerencia –o afirmación– de Ocampo: “Cualquier cosa que no existe y tiene nombre termina por existir; en cambio cualquier cosa que existe y no tiene un nombre termina por no existir” (*Ejércitos* 17). Como también: “No inventes lo que no quieras que exista” (135). Montequin lee estas premisas performativas que Ocampo le atribuye al nombrar, al escribir, las recoge y elabora una obra póstuma de archivos y *bookworks*.

Otras dos ideas y prácticas que realizan ambos son la de la copia y el plagio (el auto-plagio) (100). Las correcciones, copias y reescrituras de copias con modificaciones a veces leves son un modo tanto de grafomanía como de un encomio a lo que Byung-Chul Han llama *Shanzhai*.

Shanzhai

Byung-Chul Han cuenta en *Shanzhai. El arte de la falsificación y la deconstrucción en chino*, que un lugar sagrado de Japón, el templo Ise, considerado patrimonio cultural de la humanidad por la UNESCO, tiene 1300 de antigüedad. Sin embargo, el complejo de templos “se reconstruye completamente cada 20 años” (62). “Esta práctica religiosa resulta tan ajena a los historiadores del arte occidental” que luego de debates la UNESCO eliminó el templo de Shinto de la lista del patrimonio cultural de la humanidad (62). Según los expertos el Santuario de Ise tiene 20 años de antigüedad. Y se pregunta Byung-Chul Han “¿qué es una copia y qué es un original?”. Pregunta que tanto el archivo como el *bookwork* nos hacían pensar.

La obra de arte china, afirma el autor, está en constante transformación y transcripción: “no descansa en sí misma. Más bien fluye. Se opone a la presencia. La obra se vacía convirtiéndose en un lugar que genera y comunica inscripciones” (21). De hecho, las obras más famosas son las que muestran más inscripciones: “El culto de la originalidad deja en un segundo plano esta práctica esencial para el proceso creativo. En realidad, la creación no es un acontecimiento repentino, sino un proceso *dilatado*, que exige un diálogo intenso con *lo que ya ha sido* para extraer algo de ello” (26).

Shanzhai es un neologismo empleado para *fake*. Abarca, en China, muchos ámbitos de la vida: libros *shanzhai*, premios Nobel, películas, diputados, estrellas del espectáculo. En un inicio solo se refería a los productos de marca *Nokia* o *Samsung* que se nombraban *Nokir* o *Samsing*. Nada en calidad se diferencia del original. “El *shanzhai* aprovecha el potencial de la situación” (74). Y él mismo tiene un “potencial creativo y lúdico” (75):

Los productos *shanzhai* no pretenden engañar a nadie. Su atractivo consiste precisamente en que ellos mismos indican de manera expresa que no son un original, sino que juegan con este. El juego que habita el interior del *shanzhai* genera energías deconstructivistas (...) su creatividad, que es innegable, no se define por la discontinuidad y la creación imprevista de lo nuevo, que rompe por completo con lo antiguo, sino por un gesto *juguetón* por el cambio, la variación, la combinación y la transformación. (79)

El movimiento *shanzhai* deconstruye la creación como *creatio ex nihilo*. *Shanzhai* es descreación. Frente a la identidad, reivindica la diferencia transformadora, el diferir activo y activador; frente al ser, el camino”. (80)

En *El dibujo del tiempo*, Montequin se refiere a esa escritura como “textos fugitivos”, como si escaparan de algo. Propone que se trata del rechazo de Ocampo por mostrarse en su intimidad, y que en esos textos se compone un autorretrato disperso (7). Si bien a Ocampo le disgustaban las entrevistas, lo fugitivo de esos textos expone, asimismo, un gesto de escape de alguna ley, de alguna regla que los inmovilizara; y también, una glosa de sí mismos, y de la propia escritura de Ocampo, tanto editada como inédita. Son textos ocultos, imbricados, cruzados, se buscan, se copian y se escapan de sí mismos, juegan:

He descubierto que en un libro se puede esconder un cuento. Yo escondí uno en uno de mis libros. Después me arrepentí y fue inútil pretender que alguien lo leyera. Si lo publicaran en una revista o en un diario, ¿alguien lo advertiría? Es un cuento que aprendió a esconderse, que sigue escondiéndose, y se valdría de otros textos para que nadie lo descubra. Si llevara una ilustración, los lectores pensarían que la ilustración pertenece a otro cuento. Yo no puedo protestar. Ya no es mío. Me ha abandonado. (*Ejércitos* 69)

Esta idea se encuentra reforzada cuando ella afirma en esas entrevistas que se ha plagiado a sí misma como los escritores se plagian entre sí, acaso sin saberlo: “Tengo que plagiar a veces

a mí misma para volver a escribir. De ese plagio surgen las peores cosas porque no solo yo me plagio: plagio de otros plagios” (100). Vemos esta habilidad en los ejemplos que Montequin indica sobre los textos que se copian o casi copian en otros textos, ya sean póstumos o publicados en vida. En *La promesa* Ocampo repite literalmente en la misma novela fragmentos de la misma.⁷ También extrae diecisiete de sus 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*. Asimismo, incorpora “una laberíntica historia de pasiones discordantes” que procede “de un guion cinematográfico escrito a mediados de la década de 1950 y titulado *Amor desentrañado*” (11) e integra entre los personajes del diccionario de recuerdos que la escritura realiza y componen la novela el de “Ani Vlis”: Silvina escrito al revés (131).⁸

A estos procedimientos los he denominado “intersticios” (“Intersticios de lo póstumo” 186); tan sutiles y repetidos que se escurren. En *Ejércitos de la oscuridad* no solo son notorias las variaciones sobre el texto que comienza “Mariposas anaranjadas copulando” (149), en “Ocho alas” (1988), y “Los amantes” (*Las repeticiones* 53-4), sino también el fragmento que en la serie “Ejércitos en la oscuridad” comienza “A los siete años yo deseaba tener una calesita” (85-6) que aparece en *Inventiones del recuerdo*: “hacia tiempo que esperaba / la calesita, imaginándola...” (66-71), y en el relato “La calesita” en *Las repeticiones y otros relatos inéditos*: “Las tres tenemos una calesita. Me la regalaron en mi infancia” (14-18). No obstante, en ninguna de las dos versiones póstumas se menciona el fragmento de “Ejércitos de la oscuridad”. Como escribe Ocampo en la serie “Inscripciones en la arena”: “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). Tal vez Montequin dejó esta ausencia para que lectores tengamos la posibilidad de encontrarla.

El editor anota, fundamentalmente en “Analectas”, todos estos juegos de auto-plagio. Son múltiples los intersticios entre la escritura póstuma. Ocampo, por otra parte, advierte las relaciones de copias que se juzgan negativamente por la crítica –basada en las ideas de “original” y de “identidad” que bien señala Byung-Chul Han–. Ejemplos de esto encontramos en *Ejércitos de la oscuridad*: “¿Qué poema original habremos escrito? ¿Quién lo habrá escrito?” (68); o en uno de los textos inéditos compilados en *El dibujo del tiempo*.

Al traducir a Emily Dickinson hago la traducción de algo mío. Hasta qué punto se transmiten, se comunican, se plagian inocentemente, los poetas no pueden saberlo. El milagro de la comunicación es tan misterioso que no puede designarse sino con el nombre de mágico.

Paul Verlaine y Emily Dickinson no imaginaron que usarían el mismo adjetivo para nombrar los árboles, tampoco se imaginaron el uno al otro (...) ‘Los árboles pensativos’, ‘*The pensive trees*’ (...) plagio es simplemente el milagro de la comunicación a través del tiempo y el espacio, del amor y del misticismo, del arte y de la inspiración. (107)

Estas palabras resuenan en un ensayo publicado en 2007 por Jonathan Lethem, como recuerda Goldsmith. El ensayo, titulado “El éxtasis de la influencia: un plagio”, es un recorrido histórico de las ideas que han sido “compartidas, reinterpretadas, retomadas, reutilizadas, obsequiadas,

⁷ Dichas repeticiones “obedecen al plan de la novela, como lo prueba una nota manuscrita de Ivulich –secretaria de Ocampo– insertada entre las hojas del original donde señala la ubicación de algunas de esas reescrituras en el texto y añade que son deliberadas porque “los recuerdos son recurrentes” (12).

⁸ Ani Vlis es un personaje del cuento “La lección de dibujo” en *Y así sucesivamente*, de 1987 (190).

apropiadas imitadas y pirateadas desde los orígenes de la literatura” (*Escritura no-creativa* 23). El texto es una defensa del plagio en este sentido, cercano al de Ocampo.

Otras de las operaciones que conecta a Ocampo con estas ideas tienen que ver con sus consideraciones respecto de lo inédito. En varias oportunidades ha dejado claro que guarda lo inédito para que el tiempo lo mejore: “el tiempo, que todo lo desfigura tan hábilmente, no sé con qué implacable piedad mejora algunos objetos, a veces horribles: una estatua, un reloj, un cuadro, un sillón que termina por estar enamorado de otros, el frente incongruente de una casa, un libro” (*El dibujo* 28). Esta tarea la lleva a cabo Montequin, quien titula esos textos póstumos *El dibujo del tiempo*, recogiendo esa idea ocampiana. También elige el título *Las repeticiones y otros relatos inéditos* –tomando el título del cuarto relato del libro, “Las repeticiones”– recuperando la práctica de la reescritura, la copia, el discreto *shanzhai*, que ella misma parece estimular. De niña “corregía” cuentos que le contaban “quitando esto o aquello. Yo ya sentía la armonía que tenía que haber en un cuento, la buscaba, interviniendo en el relato y corrigiéndolo” (*El dibujo* 340).

Los libros póstumos actúan como constelaciones móviles. Nos remiten una y otra vez, aunque tal vez solapadamente, a Benjamin. Montequin al realizarlos, al crear libros de papeles sueltos, imita casi 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’. (171)

Otro de los juegos de estas constelaciones también nos recuerda, otra vez, a Carrión: “El plagio es el punto de partida de la actividad creadora en el arte nuevo” (24).

Libros póstumos

Las escrituras en juego en los libros póstumos de Ocampo y Montequin propician igualmente una vitalidad lúdica del propio libro que parece hacerse eco de lo que Schierloh denomina “el desfase”:

Ninguna de las imperfecciones de este libro –ligeras manchas o huellas, diferencias mínimas en los cortes visibles tan solo tras el montaje de materiales &– fueron pasados por alto sin que por ello no se haya evitado de-li-be-ra-da-men-te el enmendarlas, borrarlas o incluso el impedir que se produzcan (...) todas las imperfecciones de este libro son constitutivas de este libro. (Moyotes & escribir 6-7, la cursiva es del original)

Como en las “imprecisiones” anteriormente señaladas entre “Ejércitos...” y *Ejércitos*, en *El dibujo del tiempo* la edición escribe otro desfase. Mientras que en la “Nota preliminar” leemos que la primera parte del libro está compuesta por un grupo de “cuentos autobiográficos” en la muy cuidada página de inicio de dicho grupo y en el índice leemos “Textos autobiográficos”. La diferencia en las inscripciones entre cuento y texto –que podemos analizar en otra parte desde otro punto de vista– se impregna al libro y a su naturaleza conversacional escrituraria.

Un tanto anarquista, respetuoso del gusto ocampiano por el plagio, Montequin compone libros –*workbooks*– que hacen de lo póstumo nunca una obra sepulcral sino una zona activa, de experiencias escriturarias lúdicas, afectuosas, vitales.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. "Bartleby o de la contingencia." *Preferiría no hacerlo. Bartleby, el escribiente de Herman Melville*, Pre-Textos, 2009.
- _____. *El fuego y el relato*. Sexto piso, 2016.
- Benjamin, Walter. *La tarea del crítico*. Edición, prólogo y textos introductorios de Mariana Dimópulos, Eterna cadencia, 2017.
- _____. *Libro de los pasajes*. Akal, 2016.
- Borsuk, Amaranth. *El libro expandido. Variaciones, materialidad y experimentos*. Ampersand, 2018.
- Carrión, Ulises. *El nuevo arte de hacer libros*. Barba de abejas, 2020.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta, 1997.
- Goldsmith, Kenneth. *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Caja Negra, 2020.
- Han, Byung-Chul. *Shanzhai. El arte de la falsificación y la deconstrucción en chino*. Caja Negra, 2017.
- Liddell, Henry y Robert Scott. *Greek English Lexicon*. Oxford University Press, 1996.
- Magallanes, Romina. "Intersticios de lo póstumo. La escritura como exploración minúscula de sí, en *Ejércitos de la oscuridad* de Silvina Ocampo." *Boletín 20 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 2020, 184-196.
- Montequin, Ernesto. "Nota preliminar" y "Nota al texto." *Ejércitos de oscuridad*. Sudamericana, 2008.
- _____. "Nota preliminar" y "Nota al texto" en *Inventiones del recuerdo*, de Silvina Ocampo, Sudamericana, 2006.
- _____. "Nota preliminar." *La promesa*, de Silvina Ocampo, Lumen, 2013.
- _____. "Nota preliminar." *Las repeticiones y otros relatos inéditos*, de Silvina Ocampo, Sudamericana, 2006.
- _____. "Prólogo." *La torre sin fin*, de Silvina Ocampo, Sudamericana, 2007.
- Ocampo, Silvina. *Cuentos completos*. Emecé, 2020.
- _____. *Ejércitos de oscuridad*. Sudamericana, 2008.
- _____. *El dibujo del tiempo. Recuerdos, prólogos, entrevistas*. Lumen, 2014.
- _____. *Inventiones del recuerdo*. Sudamericana, 2006.
- _____. *La promesa*. Lumen, 2013.
- _____. *Las repeticiones y otros relatos inéditos*. Lumen, 2011.
- _____. *Poesía completa I, II*. Emecé, 2014.
- Schierloh, Eric. Entrevista con Ayelén Rives: "Eric Schierloh: 'No hay escritorx más autónomx que quien escribe, imprime, encuaderna y distribuye'." *Revista Ruda*, s/f, https://revistaruda.com/2020/06/01/eric-schierloh-no-hay-escritorx-mas-autonomx-que-quien-escribe-imprime-encuaderna-y-distribuye/?fbclid=IwAR3CQW2RNYiHQTZyReFqajGFDvZ-yQ_voRQFHSLFfkRMk1elsW698NmRxSk
- _____. *Moyotes & Escribir, imprimir, publicar*. Barba de abejas, 2020.
- Tello, Andrés Maximiliano. *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. La Cebra, 2018.
- Tomassini, Graciela. "Mariposas nocturnas: fragmento, reescritura y minificción en *Ejércitos de la oscuridad*, de Silvina Ocampo." *Cuadernos del CILHA*, año 11 núm. 13, 2010, 38-47.