

# LA ACROBACIA DE LO PÓSTUMO. REESCRITURAS INÉDITAS DE SILVINA OCAMPO

**Romina Magallanes**

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
Universidad Nacional de Rosario  
Argentina  
romina\_magallanes@yahoo.com.ar  
ORCID: 0000-0002-6817-1477

---

Fecha de recepción: 23/11/2021 | Fecha de aceptación: 04/01/2022

**Resumen:** Las reescrituras inéditas, elaboradas en forma manuscrita por Silvina Ocampo en un ejemplar de la primera edición de su libro *Viaje olvidado* de 1937, constituyen, según nuestra hipótesis de lectura, antes que correcciones nuevas que reponen sentidos y certezas, una retractación, un "volver otra vez" de modo intensificado a la indeterminación y ambigüedad que caracterizan los relatos del libro. Para ello, analizaremos las reescrituras realizadas por la autora a cuatro relatos paradigmáticos del volumen: "Cielo de claraboyas"; "La calle Sarandí"; "El retrato mal hecho" y "Los funámbulos".

**Palabras clave:** Silvina Ocampo; Literatura argentina; Crítica literaria; Siglo XX; Argentina

## *Acrobatics of the posthumous. Unpublished rewrites by Silvina Ocampo*

**Abstract:** The first edition of Silvina Ocampo's 1937 book, *Viaje Olvidado*, includes several handwritten, unpublished rewritings. Following our hypothesis, rather than corrections that restore meanings and certainties, they constitute a retraction, an intensified "return" to indeterminacy and ambiguity that characterizes the stories in the volume. To demonstrate this, we will analyze the author's rewriting of four paradigmatic stories: "Cielo de claraboyas", "La calle Sarandí", "El retrato mal hecho" and "Los funámbulos".

**Keywords:** Silvina Ocampo; Argentine literature; Literary criticism; Twentieth century; Argentina

## *A acrobacia do póstumo. Reescritas não publicadas por Silvina Ocampo*

**Resumo:** As reescritas inéditas, elaboradas manuscritas por Silvina Ocampo em um exemplar da primeira edição de seu livro *Viaje Olvidado* de 1937, constituem, segundo



nossa hipótese de leitura, mais do que novas correções que reabastecem sentidos e certezas, uma retratação, um “voltar novamente” de forma intensificada à indeterminação e à ambiguidade que caracterizam os relatos do livro. Para tanto, analisaremos as reescritas feitas pelo autor de quatro histórias paradigmáticas do volume: “Cielo de claraboyas”, “La calle Sarandí”, “El retrato mal hecho” y “Los funámbulos”.

**Palabras-chave:** Silvina Ocampo; literatura argentina; Crítica literaria; Século XX; Argentina

—¿Quién hubiera querido ser?

—Yo misma, corregida varias veces por mí misma- (177).

*El dibujo del tiempo*, Silvina Ocampo

—¿Sus heroínas favoritas en la vida real?

—Las acróbatas. (175).

*El dibujo del tiempo*, Silvina Ocampo

## Tratar de nuevo

■ **E**n 427, tres años antes de su muerte, San Agustín escribe las *Retractaciones*. No utiliza el término retractación en su acepción jurídica, en el sentido de declarar falso testimonio dado en un proceso, ni en el significado de desmentir o negar lo dicho o escrito. San Agustín lo utiliza “bajo el significado de ‘tratar de nuevo’” (Giorgio Agamben *El fuego y el relato* 73-4). Es decir, vuelve a sus libros, “no sólo para enmendar sus defectos o sus imprecisiones, sino para esclarecer su sentido y sus objetivos y, de esta forma, los retoma y, por así decirlo, continúa su escritura” (73-4). Entre finales de 1888 y principios de 1889, Friedrich Nietzsche repite aquel gesto y vuelve a los libros que ha escrito a tratar de nuevo.

Lo que me interesa resaltar es que, en ambos casos, retractar supone que los autores pueden continuar escribiendo los libros que ya han escrito, lo que implica que estos permanecieron “hasta el final como fragmentos de una obra en curso que tiende, por ello, a confundirse con la vida” (*El fuego y el relato* 74).

Maurice Blanchot, en el año 1983, acepta volver a publicar “El idilio”, de 1936, y “La última palabra”, de 1935. No realiza modificaciones, su retractación consistió más bien en que publicó ambos libros en uno solo y lo re-tituló: *Le resassement éternel* que según propone Silvio Mattoni, podría traducirse como “El repiqueteo eterno” o la “recuperación eterna”, el “retorno”, la “recapitulación”, la “insistencia”, “donde en todo caso el adjetivo de ‘eterno’ se refiere más bien al carácter incesante, reiterativo de un movimiento”. La lejanía, sigue Mattoni, le crea

vacilaciones a Blanchot “¿Acaso anticipan algo que se sigue siendo, esencialmente? ¿Anuncian algo en la ficción que el pensamiento todavía no podía ver? (14).

En su artículo “El archivo de escritor y sus implicaciones en la noción de autor”, Leonardo Escobar Barrios reflexiona sobre el caso de los archivos de Gabriel García Márquez. Destaca que “Una parte de la producción más representativa de la literatura latinoamericana contemporánea ha estado signada por el papel del archivo de escritor” (111). Además de crear una nueva constelación de lectura que fluctúa entre lo inédito y lo édito, el archivo García Márquez cuenta con variaciones de varios de sus libros publicados, en especial de sus novelas *Memoria de mis putas tristes* (2004) y *Noticia de un secuestro* (1996). De esta manera, las obras aparentemente ya terminadas podrían reconfigurarse con nuevas visiones desde la escritura del autor, encontrando así una novedosa forma de entender la obra como una elaboración en el tiempo (121-2).

A partir de los años de 1970, Silvina Ocampo se ocupa en anotar, tachar, modificar, reescribir *Viaje olvidado*, su primer libro publicado en 1937, en la primera edición que guardaba en su biblioteca personal. Como señala María Julia Rossi, Ocampo reescribía y publicaba profusamente versiones de cuentos<sup>1</sup> en diferentes libros<sup>2</sup>, o adaptaciones de cuentos en poemas o de un poema en un mismo libro (2-3)<sup>3</sup>. Esto conduce a la autora a hipotetizar que esta práctica “refuta la disputa entre original y copia y reivindica la escritura como un proceso que no se detiene ni puede jalonarse en instancias cronológicamente ordenadas” (3). Sin embargo, el caso de la reescritura de *Viaje olvidado* se destaca de este y otros abordajes por su índole manuscrita e inédita en su propio libro publicado que, de forma inquietante, coloca esos cambios escriturarios en el umbral con el archivo y lo póstumo.

- 1 Los casos estudiados por Rossi son “Autobiografía de Irene” (1948) en sus versiones en prosa y en verso; el cuento “El diario de Porfiria Bernal” y el poema “Del diario de Porfiria” (4); también traducía poemas propios originariamente escritos en inglés o francés (4). Asimismo, contamos con los análisis de Laura Codaro: “La reescritura en la literatura infantil de Silvina Ocampo” y, sobre las reescrituras ocampianas en *La naranja maravillosa. Cuentos para chicos grandes y para grandes chicos*, de 1977 que reúne dieciséis relatos, donde “nueve son fruto de un proceso de reescritura de cuentos publicados por Ocampo con anterioridad, en distintos momentos de su vida”: “Los dos ángeles” de *Viaje Olvidado* (1937) bajo el título “Las dos casas de Olivos”; “La liebre dorada” de *La furia* (1959); los “Icera”, “Fuera de las jaulas” y “El Moro” de *Las invitadas* (1961); “Ulises” y “La sogá” de *Los días de la noche* (1970); “Timbó” bajo el título de “El perro mágico” en *Mundo Infantil* y “El pescado desconocido” en *El Hogar*”.
- 2 En cuanto a los libros ver las investigaciones de Nora Valenti: “Dos casos de este fenómeno nos interesa enfocar. El primero, ‘Miren cómo se aman’ (CFE) –*Cornelia frente al espejo*–, que es una nueva versión de (VO) –*Viaje olvidado*–; el segundo, se configura en un proceso más complejo porque son tres las narraciones vinculadas por la escritura. Se trata de ‘Las dos casas de Olivos’ (VO), que, en la nomenclatura de Gerard Genette constituiría el ‘hipotexto’, es decir, el texto primario, original, cuya transformación da vida no a uno, sino a dos cuentos, ‘hipertextos’, en la terminología del teórico francés. Esas dos transformaciones serían ‘Los dos ángeles’ (*La naranja maravillosa*, 1977) y ‘Casi el reflejo de la otra’ (YAS) –Y así sucesivamente” (448-9).
- 3 Ejemplos de versiones de cuentos en poemas o de un poema en un mismo libro son “La abandonada” y “La abandonada. Segunda versión” y “La eternidad” y “La eternidad. Segunda versión”, los cuatro incluidos en *Espacios métricos*.

¿La reescritura inédita de Ocampo puede leerse como una retractación; con una continuación de su escritura; con fragmentos de una obra en curso; con un retorno o insistencia; con una escritura incesante? ¿O con una modificación estética<sup>4</sup>? ¿O una escritura en estado de archivo<sup>5</sup>? ¿O el carácter reiterativo de un movimiento, la puesta en cuestión del original y la copia –de la hipertextualidad entre un “hipotexto” y un “hipertexto” como postulaba Gérard Genette<sup>6</sup>? Ocampo volvió a *Viaje olvidado* y hasta ahora no hay nuevas reediciones en base a esas reescrituras.

## Volver enamorada a la indeterminación

Movimientos de escritura como los realizados por Ocampo sobre su propia obra –tanto en la publicada en vida como en los manuscritos que se encuentran en su archivo personal– llaman la atención por diversos motivos. En primer lugar, destaca su abundancia, cuya excepcionalidad en el marco de la literatura argentina y latinoamericana es fuertemente destacada por el curador de su archivo y editor de los libros póstumos Ernesto Montequin<sup>7</sup> (“Conversación” s/p), que hasta el momento han dado lugar a la conformación de una cantidad excepcional de libros inéditos, seis ya publicados y dos o tres –poesía y teatro– en proceso de publicación. Por otra parte, sobresale por su singularidad temática

- 4 Ernesto Montequin señala que hay una transición estética entre *Autobiografía de Irene*, su segundo libro de relatos, publicado 11 años después de *Viaje olvidado* (*Las repeticiones* 295), en el que Ocampo, como indica también Judith Podlubne, se somete a los dictados estéticos de Sur (*Escritores de Sur* 294).
- 5 “Estado de archivo” en el sentido de “forma abierta del texto como obra para la lectura (*su devenir antes de ser*)” (Escobar Barrios 33-4). El subrayado es mío.
- 6 Si bien mi lectura no se basa en las teorías de Genette algunas de sus categorías sí la acompañan. Por un lado, las de “transformación”: “Un texto, literario o no, puede sufrir dos tipos antiéticos de transformación. Estas dos operaciones consisten: una, en abreviarlo –nosotros la llamaremos *reducción*–; la otra, en extenderlo; la llamaremos *aumento*” (290, cursivas de Genette). Por otro lado, sus análisis sobre las continuaciones de obras póstumas y el señalamiento de la diferencia entre “la conservación de proyectos y esbozos autógrafos” y las continuaciones realizadas por otros autores (*Palimpsestos* 211-12). Por último, el de “prolongación”, “que no continúa una obra para llevarla a su término, sino, al contrario, para conducirla más allá de lo que inicialmente se consideraba como su término” (254). Sin embargo, a pesar de sus valiosas contribuciones creemos que los estudios antes mencionados ya han explorados estas facetas teóricas, principalmente la primera y, sumando la peculiaridad de las reescrituras inéditas a *Viaje olvidado*, creemos que otras perspectivas pueden sumar nuevas lecturas (169).
- 7 En 2006, la editorial Sudamericana emprendió las publicaciones de algunos de aquellos vastos y diversos manuscritos. Estos se encuentran al cuidado de Montequin quien, desde del año 2003, realizó una notable tarea de inventario y continúa estudiando y construyendo el archivo de Ocampo. Editó una obra literaria póstuma compuesta a partir de manuscritos inéditos que la autora escribió entre 1936 y 1989. 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, en el cual confluyen textos publicados en vida de Ocampo junto a otros inéditos).

y formal respecto de la obra publicada en vida y, finalmente, por el impacto, reconfiguración e intensificación sobre su poética en general.

En este gesto de conmoción, parece abonar la hipótesis de Matías Serra Bradford: “Las sorpresas en la literatura argentina las sigue deparando el pasado” (22). En efecto, la escritura póstuma estremece y tal vez convulsiona la obra publicada en vida por la autora de maneras inesperadas y con largo alcance. En este trabajo, nos proponemos iniciar un camino por esos modos a partir de la lectura de la reescritura inédita de *Viaje olvidado*.

Mientras esperamos que pronto el archivo se encuentre a disposición de consulta pública contamos con la posibilidad de examinar tres de sus libros publicados en vida: *Viaje olvidado* (primera edición, Sur, 1937), *Enumeración de la patria* (primera edición, Sur, 1942) y *Espacios métricos* (primera edición, Sur, 1945), corregidos en forma manuscrita por Ocampo, profusamente en el caso de *Viaje olvidado*, que se encuentran alojados en el Tesoro de la “Biblioteca Nacional Mariano Moreno”. Dichos ejemplares pertenecían a la biblioteca personal Bioy Casares-Ocampo, que fue trasladada a la Biblioteca Nacional y, meses después, algunos pocos volúmenes fueron catalogados y puestos a disposición para su consulta<sup>8</sup>.

En una entrevista que tuvimos con Montequin en enero de 2021, conversamos respecto del estado del ejemplar del primer libro de la autora: sin tapas, casi desconocido, en el cual la frecuentación a esas páginas se expone en el deterioro, parecen sentirse los múltiples recorridos por él, lo que se evidencia, además, en las diferentes etapas de reescrituras de puño y letra de Ocampo. Sin embargo, esas reescrituras que abonarían la hipótesis de un deseo de reedición de *Viaje olvidado* no son las únicas. Montequin cuenta que, además de este ejemplar, se encuentra otro en condiciones similares entre sus manuscritos de archivo “todo roto y con correcciones”. “Es un libro nuevo”, dice (Montequin “Conversación” s/p). Lo que lo conduce a la ocurrencia de que Ocampo “tenía la tentación de reeditarlos. Es un libro que ella había borrado completamente de su bibliografía. Era un libro que ella consideraba prematuro, un poco balbuciente”. “Es Silvina corrigiéndose a sí misma”<sup>9</sup>. Pero también agrega que otras personas intervinieron en aquella primera edición y le hicieron correcciones, Henríquez Ureña, por ejemplo. Montequin vincula este hecho con la relación que Ocampo tenía con

8 El presente trabajo tuvo sus inicios durante mi participación en el proyecto de investigación “Problemáticas de la edición de escrituras diarísticas. El caso Mario Escobar Velásquez” (2462), financiado por la vicerrectoría de investigación de la Universidad Industrial de Santander, Colombia, dirigido por la Prof. Mg. Carolina Romero Saavedra. <https://orcid.org/0000-0002-2583-3936>

9 Sin embargo, como señalamos anteriormente, en 1977 Ocampo incluye una adaptación de “Las dos casas de Olivos” en *La naranja maravillosa* –en la cual incorpora las dos modificaciones que realiza en su libro *Viaje olvidado*: “jardín espacioso” por “jardín enorme” (1937, 77, 1979, 13) y “se trepó encima” por “lo montó” (1937, 81; 1979, 16). Y en *Cornelia frente al espejo* (1988) una versión nueva de “Paisaje de trapecios” –en la que no incorpora ninguna de las reescrituras que leemos en el ejemplar de *Viaje olvidado*. También en *Páginas de Silvina Ocampo seleccionadas por la autora* incluye “Cielo de Claraboyas”, “Paisaje de trapecios”, “El vestido verde aceituna” y “Viaje olvidado” (Tomassini *El espejo de Cornelia* 26). Allí también se indican antologías no armadas por Ocampo en las que se editan relatos de *Viaje olvidado*.

la lengua española: “Silvina no había publicado nada, no sabía escribir del todo técnicamente bien [en español], como le pasaba a Victoria, para ellas la lengua literaria por excelencia era el francés después el inglés”. Es lo que Noemí Ulla llama, siguiendo a George Steiner, “imaginación multilingüe” (9). “Entonces, continúa Montequin, el texto circuló mucho en esos años y Silvina nunca quedó del todo cómoda con ese texto” (Montequin “Conversación” s/p). Reproducimos aquí el fragmento de la entrevista en el cual se evidencia lo señalado:

Romina Magallanes: ¿No quedó cómoda por ella misma o por las críticas de Sur?

Ernesto Montequin: No, las críticas por un lado. Por otro lado, porque el texto yo creo que a ella [le preocupaban] en ese momento, más allá de las cuestiones estilísticas o de cuestión literaria, la cuestión digamos de forma. Lo que decía Victoria Ocampo en la famosa reseña de la “frases tienen tortícolis”. Victoria ahí es páfida, detecta cosas con una lucidez absoluta, detecta muy bien la idea de los sueños, la realidad, los recuerdos inventados, la idea que la memoria se inventa, que está en Silvina a lo largo de su obra la pesca al vuelo, pero con respecto a las frases, Victoria en ese momento no podía escribir en español, escribía siempre en francés y la traducían, estaba en la misma condición de Silvina, solo que ella no se atrevía todavía a publicar directamente lo que escribía en español, por eso es bastante maliciosa la crítica a Silvina, injusta en ese caso porque ella misma no escribía todavía en español [...] Silvina me parece que sintió que ahí había algo, algunas cuestiones de forma no de contenido, que a la Silvina ya madura no la convencían del todo pero creo que empezó a descubrir el libro en los años 70 y 80 y por eso hizo esas correcciones en esos ejemplares con la idea de publicarlos (Montequin “Conversación” s/p).

Muchas de estas cuestiones que se ponen de relieve a partir de los archivos y su exploración por parte de Montequin, habían sido relevadas por la crítica<sup>10</sup>. Por un lado, “*Viaje olvidado* –contó Silvina Ocampo– está escrito con toda mi inocencia y con toda mi inconsciencia, porque no pensaba: ‘esto está mal escrito’” (*Encuentros con Noemí Ulla* 135). La reflexión sobre los alcances de los medios literarios llegó más tarde, cuando los cuentos estaban listos. En aquel momento, recuerda, “yo [...] no discernía bien [...] no había decidido qué me gustaba, y menos todavía en nuestro idioma [...]. En aquella época yo no podía discernir muy bien cómo había que escribir en español” (*Escritores* 291).

---

10 “Con una claridad involuntaria, alentada por el propio desconcierto, Victoria señala una semejanza decisiva entre los relatos de Silvina y los sueños. Se trata, en primera instancia, de una suerte de semejanza formal (o funcional, podría decirse) que le permite leer los movimientos y las transformaciones de los recuerdos y las imágenes familiares en *Viaje olvidado* a partir una equivalencia general con la elaboración onírica. [...] El clima de *Viaje olvidado* comunica para Victoria la misma falta de deliberación que caracteriza el universo del sueño: hay en estos cuentos –escribe– una atmósfera propia “donde las cosas más disparatadas, más incongruentes están cerca y caminan abrazadas, como en los sueños” (*Escritores de sur*, 121). “Cuenta Silvina, en el libro de conversaciones con Ulla: “me siento despedazada entre los tres idiomas [...] Traté de luchar, pero siempre esa creación que uno va haciendo de un cuento interior [...] podía ser comenzada en inglés o en francés, y de pronto se fundían dentro del español.” (Podlubne *Escritores* 266).

Por otro lado, la lectura de Victoria Ocampo al primer libro de su hermana menor como también las críticas y las normas estéticas establecidas por *Sur* son determinantes tanto para considerar la “transición estética”, como denomina Montequin (*Las repeticiones* 295) desde *Viaje olvidado* hacia el segundo volumen de cuentos, *Autobiografía de Irene*, como también para analizar por qué se identificó y, de cierta manera, se domesticó la escritura de Ocampo circunscribiéndola a lecturas esquemáticas:

A menudo los lectores especializados sitúan el rasgo distintivo de estos relatos en la distancia que registran entre el estilo ingenuo de los narradores y la excepcionalidad o la crueldad de los sucesos narrados. La particularidad de los cuentos deriva, en este sentido, de la elección de puntos de vista no convencionales: el de los niños (en muchos casos, “niños terribles”), el de los adolescentes, el de los adultos con “alguna deficiencia de ingenio” (Balderston 747) o el de seres “psíquicamente perturbados” (Tomassini 27). Se trata de una lectura que atribuye el foco narrativo de los relatos a subjetividades anómalas pero reconocibles, al tiempo que soslaya con esa atribución el carácter primordialmente ambiguo de estas voces. La ambigüedad singulariza a los narradores de Ocampo. La distancia que sus enunciados manifiestan entre el decir y lo dicho no procede de la incongruencia entre la anécdota y el estilo sino del naufragio de estas voces en el mar turbulento de la infancia. La ambigüedad no es en ellas la ambivalencia de sentido sino su destitución, el fin de todo sentido cierto. (*Escritores* 98)<sup>11</sup>

Sin embargo, Ocampo en sus manuscritos del archivo personal hasta ahora conocidos por sus libros póstumos; por las descripciones de Montequin en sus notas a los textos que los componen; y por los tres libros que hasta el momento están a disposición en la BNMM –cada uno de ellos con correcciones manuscritas de la autora– muestra un movimiento medular.

¿Silvina Ocampo vuelve al libro madura para corregir a la joven inexperta? ¿Hace inteligibles aquellas voces ambiguas y juegos? ¿Aquieta su “desesperación gramatical” (Ulla 9)? ¿Corrige según nuevas perspectivas estéticas o responde, como afirmaba Podlubne y Natalia Biancotto a mandatos estéticos de *Sur*, Borges, el fantástico? ¿Cómo hizo con *Autobiografía de Irene*?

La hipótesis de esta lectura sugiere que las retractaciones de Ocampo no vuelven a reponer certidumbres, ni a obedecer mandatos ni a domesticar *Viaje olvidado*, sino que re-trastornan los juicios certeros, dan más brillo a las fisuras de los personajes y sus singularidades. Antes que corregir desde una madurez atenta a las críticas iniciales a su primer libro, de borrar la ambigüedad de las voces y los

---

11 También Jorge Peralta afirma: “Así se desenvuelve la prosa de Ocampo: intercalando escenas de pacífica cotidianeidad, con otras en que el horror estalla bruscamente (asesinato de Celestina en ‘Cielo de claraboyas’, violación de la narradora en ‘La calle Sarandí’, muerte del niño en ‘El retrato mal hecho’, suicidio de los hermanos en ‘Los funámbulos’, crimen de Octaviano a manos de un niño en ‘El vendedor de estatuas’)” (“Lirismo, autobiografía y autoficción en *Viaje olvidado*...” 137). Por su parte, Julien Roger: “Otra vez, se trata de hacer de un crimen salvaje un poema en prosa” (25). “*Viaje olvidado* que narra, ya desde su primera viñeta (‘Cielo de claraboyas’), una muerte o, mejor dicho, un crimen infantil” (“Infancias en crisis” 4).

bordes de ilegibilidad, las anotaciones a *Viaje olvidado* muestran otro matiz: una vuelta a la perplejidad, una acrobacia inédita de intensificación. Volver a tratar es un viaje que retorna y celebra a la indeterminación.

Las reescrituras operan ejercicios escriturarios que no reponen sentido. Intensifican, vuelven a tratar porque sí. Porque, como indica Mattoni sobre el gesto de Blanchot, a ese “descenso definitivo hacia el *après coup* y lo *suranné* de una vida que se transforma en huella, le sigue sin embargo otra palabra, y habrá más, ya que nunca llega la ‘completamente última’” (25).

No se trata, entonces, de correcciones del libro teniendo en cuenta los preceptos de *Sur* y las críticas de su hermana como se conjeturó sobre *Autobiografía de Irene*, de hecho, este libro puede ser entendido también como otro ejercicio que muestra a quienes criticaron su inmadurez que ella podía escribir del modo que las estéticas de *Sur* lo requerían, pero no quería hacerlo. Esta es una conjetura que compartimos con Montequin (“Conversación” 2021). Algo de otro orden ocurre. “Cuando uno escribe –afirma Silvina Ocampo [...] está llevado por una fuerza, muy superior. Uno está al comienzo de cualquier cosa que escriba, metido en un túnel del que no puede salir” (*Escritores* 58). Esta fuerza “proviene de ese fondo de impotencia ‘prenatal’, instante previo al nacimiento del sujeto, instante irrepresentable, anterior al lenguaje” (267).

Por otra parte, según las dataciones de Montequin, estas anotaciones se realizaron entre los años de 1970 y 1980, en los que Ocampo retorna al estilo de *Viaje Olvidado* (“Conversación” s/p; Tomassini *El espejo* 26). Existe allí una vuelta a “las experiencias de amor que es igual al contacto primero con un arte” (Podlubne *Escritores* 98). Una vuelta que *no sabe*, solo es llevada por una fuerza que escribe en un “túnel del que no puede salir” (267), como señalaba en la charla con Ulla. Esa vuelta no modifica la potencia de ese ímpetu desconocido, sino que se vuelve como una especie de aficionada a aquella indeterminación en la que *Viaje olvidado* fue escrito.

El aficionado, dice Darío González, es “aquel que retorna en busca de ese objeto” Es de alguna manera un amante o un enamorado:

Afición es esa especie de amor que hace que alguien vuelva una y otra vez a visitar la misma casa, a leer la misma línea de un poema, a escuchar una misma frase musical. El simple ‘esto me place’ sería la expresión de aquel sentimiento. Pero la inevitable indeterminación del ‘esto’ lo obliga a reiniciar su búsqueda o a frecuentar los lugares en los que podría producirse su irrupción. (*El arte como interrogación* 14)

## Reescritura o de la cuerda floja

¿En qué consiste la locura o el desatino de los personajes de *Viaje olvidado*?

¿Qué clase de locura “hace sonreír a Clodomira ante “el gesto maravilloso” de sus hijos, “Los funámbulos”, ¿al dar el “salto glorioso” por el que caen aplastados contra las baldosas? (88)



“Una insensatez de dibujo animado. Las formas del nonsense en *Viaje olvidado* de Silvina Ocampo”, Natalia Biancotto

De los veintiocho cuentos que constituyen *Viaje olvidado*, veinte se encuentran corregidos; algunos copiosamente, otros no tanto. Los menos corregidos son “Día de Santo”, “El mar”, “Viaje olvidado”, “Paisaje de trapecios”, “Las dos casas de Olivos”, “El corredor ancho de sol”, “Nocturno”, “Diorama”, mientras que los más corregidos son “La casa de los tranvías”, “Cielo de Claraboyas”, “Esperanza en Flores”, “El vestido verde aceituna”, “El caballo muerto” (re titulado en birome azul: Los corazones bordados), “La enemistad de las cosas”, “Eladio Rada y la casa dormida”, “El retrato mal hecho”, “La siesta en el cedro”, “La calle Sarandí”, “El vendedor de estatuas”, “Los funámbulos”, cuyo título lleva tachada con birome azul la palabra “funámbulos” y sobre ella Ocampo escribe “acróbatas”, es decir, fue retitulado—digamos por ahora—“Los acróbatas”.

Para explorar mis hipótesis voy a citar algunas de las reescrituras inéditas de Ocampo a *Viaje olvidado*. Los límites de este trabajo impiden que desarrolle la totalidad de ellas<sup>12</sup>. Sin embargo, me centraré en algunos relatos elegidos por dos razones: una de ellas es que han tenido una mayor atención de la crítica por considerarlos como los más significativos del libro y, por otra parte, radica en que sus hipótesis se basan con seguridad en que se trata de textos sobre crímenes, infanticidios, violaciones, suicidios. Estos son “Cielo de claraboyas”, “La calle Sarandí”, “El retrato mal hecho” y “Los funámbulos”. La importancia de este último cuento, en particular, radica, asimismo, en que la tematización de la acrobacia se expande hacia los otros relatos modificados haciendo de ese ejercicio funámbulo las maniobras inestables de las reescrituras. Es decir, si en “Los funámbulos” Ocampo traza la acrobacia, en los otros textos inéditos vuelve a ejercitarla escriturariamente. Los probistas condensan y expanden a *Viaje olvidado* como “libro nuevo”, la escritura del “instante en que la vida se torna una cuerda floja”, donde “habitar el mundo equivale, irremediablemente, a hacerse funámbulo [...] volverse ajeno al sentido y residir sobre la superficie de las cosas como sobre una cuerda floja [...] ocuparse en la pirueta y habitar la plasticidad de las formas” (Biancotto “Una insensatez” 96). Los interrogantes del epígrafe indican que es la pregunta misma la que sigue prosperando como pregunta. Ocampo no busca, al volver, una respuesta a esos interrogantes sino estar de nuevo en la cuerda floja, con otras acrobacias, otros saltos. Imagino a Silvina jugando seriamente con su libro, hasta casi hacerlo escenario de circo luego de una función, por el estado de estropeo que visibiliza —sin tapas, muy maltratado, como si hubiese hecho con él mismo malabar, como si lo hubiese usado de

12 Tampoco el marco de este trabajo permite realizar un trabajo interpretativo de todas las reescrituras —breves supresiones o adiciones— ni retomarlas en la argumentación. Sin embargo, me interesa dejarlas inscriptas para visibilizarlas. En trabajos en curso me ocupo de estos aspectos, imposibles de incluir aquí.

cuerda, de vestuario, de trapecio, a veces deja la “b” en la palabra “oscuro” a veces no, la lanza a la tachadura. Como señala Genette “el placer del hipertexto es también un juego” (496).

La retractación, así, el volver de nuevo no es un movimiento lineal ni un malabar explicativo, es una “danza de la materia” (Agamben 77), la oscilación de la obra en potencia en la cual salta, deambula errante la pura posibilidad.

En el comienzo de “La calle Sarandí”, hay dos modificaciones: “estas” tardes, por “esas” (*Viaje olvidado* 117) y la tachada palabra “presas”. En el tercer párrafo se quita, como en otros relatos, no en todos donde aparece el mismo término, la “b” de “obscura” y se cambia la palabra “chiquita” referida a la “cabeza” por “diminuta” (119). Las siguientes reescrituras son variaciones o agregados de frases enteras, cambios de lugar de fragmentos. En vez de “Salí corriendo desanudando mis manos”, reescribe: “Desanudé mis manos salí corriendo” (120). Agrega otro final para el cuarto párrafo que terminaba “menos el hijo de mi hermana mayor”, suma: “que yo había parido como si fuera de ella, pero, el esfuerzo fue mío por vergüenza que me dé” (120). En el quinto párrafo, anexa luego de “palos borrachos”, “con ninfas rosadas” (121) y luego de “al sol” añade “y a las lágrimas”. En el siguiente párrafo, agrega “al salir del hospital” luego de “cuando me lo dieron”, “Él me decía mamá por más que lo reprendieran” después de “e iba a la escuela” y “transformado” en vez de “desbarrancado”, palabra que tacha (122). El cuento cambia de final con el agregado en la última oración “en la calle Sarandí” (123).

¿Podemos afirmar que la voz ambigua, el clima indeterminado se hace legible? ¿Que la rareza se domestica con explicaciones, como las que la crítica reclama? Creo que no. Antes bien, la vuelta reescrituraria afianza imágenes, remarca ambigüedad. Las reescrituras referidas al parir al hijo de su hermana, siguen haciéndose de forma turbia. Indirecta. Nublada: “que yo había parido como si fuera de ella, pero, el esfuerzo fue mío por vergüenza que me dé”, “Él me decía mamá por más que lo reprendieran”. La voz inaudita sigue su tono retocado, expandido. La lectura y la escritura vuelven a perderse en temporalidades, espacios, tramas perturbadas, alucinadas.

“La calle Sarandí” reescrito no repara un “sentido cierto”, no explica cómo la crítica coincidió en leer “este episodio como un acto de abuso sexual, una violación, de la que la nena logra preservarse imaginariamente, al recluirse en el espacio de sus manos” (Podlubne *Escritores* 286). La hipótesis de Podlubne toma mayor fuerza. Estas lecturas no dejan ver “la fisura en que se constituyen estos personajes e impide que se sitúe con precisión la singularidad de las voces narrativas” (286). Por el contrario, Ocampo amplía la apuesta de aquellas voces.

Estas mismas vacilaciones se anulan respecto de “Cielo de claraboyas”, por ejemplo, en la lectura de Graciela Tomassini quien interpreta, no solo que el relato trata de “un crimen: la victimización de una niña por su tía” (33), sino que, además, establece las razones que movilizarían a la tía en tanto victimaria: “exasperada por el alboroto de los juegos o por una presunta desobediencia” (93).

En “Cielo de claraboyas”, el inicio está confusamente tachado y marcado y la versión es reescrita en el espacio que deja el título y el comienzo del texto: “La reja del ascensor tenía flores de cáliz dorado, follajes risados de fierro negro donde se enganchaban los ojos hipnotizados cuando está triste viendo desenvolverse como grandes serpientes los cables del ascensor” (9).

Como en “La calle Sarandí” abundan tachaduras y modificaciones de términos: “más vieja” por “abuela” (9), “atrancaba” por “detenía” (10), “pollera” por “falda” (un cambio en la página 11, tres en la 12, tres en la 13)<sup>13</sup>, “de tía, como un diablo” por “de demonio” (11), “los pies embotinados” por “botines” (11) en dos ocasiones “embotinados” por “con botines” (11). Por otra parte, se separa una oración en dos: “Encima del hall de esa casa con cielo de claraboyas había otra casa misteriosa en donde se veía...” se reescribe: “había otra casa misteriosa. Se veía...” (9). También, se modifica el orden de dos términos “con músicas que brotaban incesantes” por “con músicas incesantes que brotaban” (9). Ocurre algo similar con otra oración: “Una noche de invierno anunciaba las nueve en un reloj muy alto de madera, que crecía como un árbol a la hora de acostarse”; por “entre las rendijas de las ventanas pesadas de cortinas, siempre con olor a naftalina, entraban chiflones...” dice la versión publicada, y reescrita: “Anunciaba las nueve una noche de invierno en un reloj muy alto de madera, que crecía como un árbol a la hora de acostarse; entre las rendijas de las ventanas, siempre con olor a naftalina, pesadas cortinas, entraban chiflones...” (10). Se suma luego de “el llanto pequeño de una chica” la frase “que no quería dormirse” (10). Se modifica el final del segundo párrafo, así: “disfrazada de demonio negro con botines de institutriz perversa ¿Sería perversa o se haría la perversa?” (11). También agrega una oración luego de “cantaba una caja de música con una muñeca encima”: “La muñeca era tan bonita que nadie se atrevía a tocarla” (11). Se tachan y cambian “provocaban accesos morales de rabia” por “provocan” y rabia es sustituido por “ira” (11). La interjección “¡voy a matarte!” está tachada y reemplazada por “¡yo te mato!” (12). “soldaditos de lluvia” cambia a “cuando llueve” (13). El párrafo “La pollera volvió a volar en torno a la cabeza muerta: ¡Celestina! ¡Celestina!, y un fierro...” es reescrito: “La falda volvió a revolotear en torno de la cabeza muerta llamando: ¡Celestina! ¡Celestina!, y un hierro...” (13). Se agrega la palabra “aguada” anteriormente a “colonia” (13). El final es reescrito en totalidad. En primer lugar, en la última frase del relato cambia la palabra “morirse” por “morir” (14). Y el final

13 Sobre la modificación del término “pollera” por “falda”, en *Encuentros* Ocampo decía al respecto: “Henríquez Ureña, el profesor muy serio que pensaba que no había que deformar el idioma, pensaba que era un disparate ¿cómo le iba a poner una *pollera* a una mujer, como si tuviera pollos? Fue el único reparo que admití, y luego usé *falda*” (33). Sin embargo, en la primera edición de *Sur* como en la segunda de Emecé sigue publicado el término “pollera”. Por lo tanto, la corrección a la que se refiere aquí es la inédita que señalamos que, por otra parte, aparece escrita en lápiz, a diferencia de las otras correcciones en el libro efectuadas en birome. Como si el usar un material tan fácil de borrar fuese una forma de reescritura como gesto de permanencia leve o sin convicción. De hecho, hasta ahora que conocemos este material, leímos durante 86 años “pollera”. En otros relatos, cediendo a medias, sí se usa el término falda (33).

completamente nuevo, tachado y reescrito también, dice, en una oración seguida a la última: “¿Como podía jugar afuera en la plaza y tal vez a la misma hora morir en el cielo de claraboyas? Todos los días” (14).

Los dos cambios más significativos “¿Sería perversa o se haría la perversa?” (11) y el final son otra apuesta a seguir aventurando el juego del equívoco. Estas retracciones acrecientan lo que ya señalaba Podlubne, que “La escena se construye de un modo magistralmente metonímico en el que la suspensión del vínculo causa-efecto en las acciones libera la incertidumbre del sentido” (“La visión” 101). El final que, además, está formulado interrogativamente, arruina la causalidad para afianzar la incertidumbre. La simultaneidad del juego y la muerte, y el “tal vez” destruyen toda temporalidad causal que el relato ya venía echando abajo. Las dos reescrituras que acentúan la ambigüedad del texto suman interrogantes como una suspensión más en el aire para una lectura certera. Nos invitan a sostener el estado de pregunta acrobática de la que el relato pende y juega.

¿Cómo no considerar, atendiendo a esas risas y a esos juegos que se registran con insistencia a lo largo del relato, atendiendo incluso al detalle apacible de que Celestina salta mientras come un caramelo, que la situación, lejos de ser ominosa desde el comienzo, se hubiese iniciado como un episodio infantil repetido en el que una nena se divierte con su tía jugando a ser perseguida? (“La visión” 101)

El doblez que señala Podlubne se tacha en las lecturas críticas que ven en el relato la narración de un crimen, como si

un asesinato infantil resulta en estos casos mucho más tolerable que la indistinción de sentidos: ¿un crimen o un accidente? ¿la victimización de una nena o un juego inocente y compartido que acaba en un final atroz? Imposible saber con certeza qué pasó aquella noche en el piso de arriba. (101)

“El retrato mal hecho” recoge la corrección de Enríquez Ureña y usa la palabra falda. Se tacha “amplias” (Ocampo *Viaje olvidado* 63), y hacia el final del primer párrafo también “de la desaparición”. En el tercer párrafo “mucama” es tachada y reescrita “sirvienta” (63). En el quinto párrafo se tacha “abundancia” (64) y el final es profusamente tachado, reescrito y vuelto a tachar y reescribir quedando de la siguiente manera: “Ana estaba con la cintura suelta como una –se tacha “de”– náufraga, sentada –se tacha “sobre un baúl; su delantal, siempre limpio, ahora estaba manchado de sangre”–. Eponina le tomó la mano, la levantó. Ana, indicando el baúl, contestó en silencio: “Se ha suicidado –se reescribe y se tacha “No es mi culpa”–. No se le puede contrariar. No quería vestirse con el vestido de rosa de algodón color encarnado. Pero no era para el grito Eponina” (65).

El sexto párrafo culmina con una oración agregada: “Ahora lo amaba desesperadamente” (65). En el siguiente párrafo se tacha “de odio”. El final es un párrafo agregado: “Arrojaré el vestido al río de la plata. Guardaré el encaje blan-

co, exclamó la madre El niño se incorporó. Miró a su madre con satisfacción al resucitar. Nadie le quitaría el privilegio de haber resucitado” (66).

El giro que toma el relato acrecienta la extrañeza de la situación de la muerte. En la versión publicada, el equívoco del crimen no se acentúa sino la “ternura inusitada” del abrazo de la madre del hijo muerto a la confesa asesina. La reescritura, en cambio, deja en neblina tanto la información de Ana sobre el suicidio ¿cómo lo hizo?, como también la exageración de arrebato de la causa, no quererse vestir con esa ropa de algodón encarnado. Así también, la conversión de la madre que ante la muerte ama ahora sí desesperadamente a su hijo, y el final. Eponina no repara más que en tirar el vestido y conservar el encaje, retomando la concentración de su lectura de la revista de moda. La resucitación desquicia más la narración, antes que serenarla. Opera como una especie de lección vengativa que deja en un vilo aturrido al final del relato. Quizás sea la vuelta más vigorosa hacia la indeterminación de *Viaje olvidado* entre el conjunto de los relatos analizados aquí. Las reescrituras movilizan las voces enigmáticas exacerbando una atmósfera de enrarecimientos nuevos.

## Los funámbulos. Los acróbatas

De la misma forma que se redujo “Cielo de Claraboyas” y “La calle Sarandí” a dos crímenes, un asesinato y una violación, “Los funámbulos” se suman a esta reducción. En su caso el dictamen es suicidio.

José Amícola, en “Silvina Ocampo y la malséance”, afirma que “El cuento ‘Los funámbulos’, por su parte, narra el suicidio conjunto de los hermanos Cipriano y Valerio” (134). De la misma forma, Ana Lozano De la Pola acuerda: “dos escenas en principio inocentes que parecen estar hablándonos de las difíciles relaciones entre una madre y sus hijos desembocan en un suicidio amortiguado por la monotonía y la sordera de una madre siniestra “acostumbrada a esas cosas” (312).

Ocampo realiza tres tachaduras y reescrituras de la palabra “funámbulo/s” por “acróbata/s”. La primera en el título y dos en texto (*Viaje olvidado* 84). Luego modifica dos veces “pruebista”, una vez “pruebistas”, una vez “saltimbanqui” por “acróbata/s”. La palabra adquiere el impulso de un ritornelo.

En la frase del comienzo, tacha el final: “producidas por las plantas de los patios” (84). Modifica la cuarta oración, que se encuentra muy tachada, reordenada, y la nueva escritura es: “Cipriano, Valerio los llamaba sin oírlos una señora que era planchadora y sorda” (84). Agrega una coma luego de Cipriano y Valerio en la siguiente oración, tacha la “b” de “oscuros”, subraya la palabra “saltimbanquis” (84). Hacia el final del segundo párrafo reescribe la última oración: “la vergüenza de Valerio había aumentado con sus lágrimas” (85). El comienzo del tercer párrafo se encuentra con tachaduras de frases, cambios de palabras, agregados. La reescritura dice: “La planchadora Clodomira rociaba la ropa blanca con su mano en flor de regadera y de vez en cuando se asomaba

al patio para ver jugar a los muchachos que adoptaban posturas inusitadas en los marcos de las ventanas. Nunca sabía de qué estaban hablando, y cuando los interrogaba las bocas de sus hijos se convertían en bocas de cera, inmóviles” (86). Un poco más adelante reemplaza “Detrás” por “*Dentro*” y “se elaboraba” por “elaboraban”, agrega “la” antes de “plancha” e invierte “empezaba ya” por “ya empezaba” (86).

El cuarto párrafo está profusamente reescrito:

En el entreacto fueron a visitar los animales. Cuando volvieron, al cruzar delante de la pista, Cipriano sintió el vértigo de altura (86). Soltó la mano de su madre y corrió hacia adentro del picadero, dio vueltas de caballo furioso, dio vueltas de carnero de acróbata, se colgó del trapecio, se dio golpes de payaso (87) [...] Cipriano deslumbrado por sus golpes, era el caballo blanco de la bailarina, el acróbata de los saltos mortales con diez acróbatas encima de su cabeza, el acróbata de puros brazos con alas [...], donde duermen sus compañeros. Su madre lo llamaba entre los aplausos. (87)

Más adelante se agrega “*una*” delante de “admiración”, Y dos “*de*” y una “*a*” en la siguiente frase: “Era a través de su hermano que Valerio gozaba *de* todas las cosas, salvo *de* su afición *a* las muñecas” (88).

El siguiente párrafo breve también tiene modificaciones: “El fervor acrobático crecía sin cesar en el cuerpo de Cipriano; llegaron a inventar un traje de acróbata” (88).

Como el acróbata del *Zarathustra* de Nietzsche, la reescritura de Ocampo “es un peligroso mirar atrás, un peligroso estremecerse y pararse” (49). En ese tránsito, el peligro es un juego y una danza porque el acróbata del *Zarathustra* también es un bailarín, de hecho, el primero que aparece en el libro. Pero su danza no es la de un ballet, tampoco ocurre en el piso, no hay construcciones ni formas de grandes artes. Es un movimiento en el que a veces tendrá que moverse y otras quedarse quieto para andar la cuerda, y allí está el riesgo de caerse, del juego y la fascinación. La reescritura vuelve a la cuerda floja para seguir probando, no para pasar al otro lado, para corregir errores, sino para suspenderse otra vez en un movimiento que es una “tentativa a movilizar lo inmóvil” (González *La danza s/p*)<sup>14</sup>. Cipriano, “el acróbata de puros brazos con alas que atraviesan el aire” (Ocampo *Viaje olvidado* 87), el salto glorioso junto a Valerio envueltos en un saludo recuerdan al “remolino de brazos y piernas” (Nietzsche 55) del acróbata del *Zarathustra* cuando cae. Distorsiones, desfiguraciones de cuerpos, moretones que se transformaban en tatuajes extraños que se quieren así, en una humanidad que es más cercana a un “animal, al que, con golpes y escasa comida, se le ha enseñado a bailar” (56). El relato se mueve, se retracta en la intensidad de su inmovilidad.

14 En “Paisaje de trapecios” de similar temática acrobática, también sobrevuela esta idea: el enamorado de Charlotte, la funámbula del circo, recién al verla inmóvil dormida “en ese instante se hicieron reales los movimientos acrobáticos incandescentes de la mujer dormida” (*Viaje olvidado* 72).

*Viaje olvidado* reescribe la acrobacia de la escritura. La acrobacia no tiene ningún fin más allá de sí misma, de intensificar y perfeccionar esa destreza. El acróbata pruebista salta, juega con su cuerpo y su vida. Ocampo reescribe *Viaje olvidado* acrobáticamente. Si pretende saltar no lo hace para salir del mundo de la acrobacia, para alcanzar otra cosa diferente a lo escrito, crear otro cuento, sino perfeccionar la destreza de la prueba, insistir en las figuras funámbulas. Los saltos no son desvíos de caminos literarios o medios para cambiar a lugares nuevos. Se practica la prueba, se entrena; la escritura repite y ensaya para hacer mejor la extrañeza. Es el clima de la indeterminación, llevarlos a su plenitud. En todo caso, el movimiento de riesgo está en darle más peligro, más temeridad a la acrobacia misma. Así, *Viaje olvidado* con unos trazos, a veces de juventud, a veces de acróbata cansada, sigue practicando, ejercitándose a sí mismo, animándose a más, a saltar, a expandir la locura, la ambigüedad, el nunca saber qué pasa<sup>15</sup>.

Como Clodo-mira Ocampo “ve la plasticidad del salto acrobático” (Biancotto “Una insensatez” 95), y así los hermanos se congelan en un instante en el cual la inmovilidad se muestra en su movimiento. Ese ver extiende la acrobacia hacia las bocas “inmóviles” de sus hijos, “bocas de cera” (Ocampo *Viaje olvidado* 86). Clodomira, en este sentido, también es una funámbula: su mirada de la movilidad inmóvil, que intensifica por su sordera, su cuerpo que se desliza junto a la plancha plegando camisas que se abren “como grandes flores blancas” (86), sin mirar, ella solo observa la boca de sus hijos y su acrobacia ¿De acróbata a acróbatas se mueve porque se encuentra fascinada por la inmovilidad que quiere desentrañar: “el movimiento de los labios” (86) de sus hijos?

Silvina Ocampo reescribe, vuelve a la escritura, haciendo labios de cera, a cambiar de estilo, de rumbo, a certidumbres, a compresiones. Equilibrista en su letra manuscrita, con el esfuerzo de su cuerpo de vejez, con la letra a veces temblorosa, sobre las propias páginas de la primera edición de sus libros, sigue su movimiento como dibujando la cuerda floja. No publica sus movimientos inmóviles. Lo póstumo reconfigurará esa escritura en una obra otra que seguirá abriendo el camino de sus deseos de seguir escribiendo, seguir viviendo, seguir funámbula.

En las reescrituras de Ocampo, más que una corrección a abordar en términos genéticos se vislumbra una danza de la materia, en la que la potencia de no, la suspensión del acto en una instancia ontológica difusa, la tentativa a moverse para intensificar la inmovilidad. Como el acróbata en el aire, la autora reconfigura los espacios y tiempos funámbulos de la enamorada de la indeterminación.

---

15 Como señala Rossi sobre las reescrituras de Ocampo en sus obras publicadas en vida, Ocampo “instala la ambigüedad como principio constitutivo –una ambigüedad rastreable en el contenido de los textos pero que, al mismo tiempo, los trasciende en un gesto autorial más amplio hacia la incertidumbre” (“Una fidelidad involuntaria” 3).

## La potencia del movimiento inmóvil

...el libro es –o, al menos, pretende ser– algo mucho menos sólido y tranquilizador de lo que estamos acostumbrados a pensar. En palabras de Manganelli, ‘su presencia se ha vuelto tan elusiva y agresiva que podría estar en ninguna parte y en todas partes’ (80).

*El fuego y el relato*, Giorgio Agamben

Me detuve en cada uno de los trazos de Ocampo para mostrar, junto a la intención de dar a conocer parte de la escritura inédita de *Viaje olvidado*, que las reescrituras no corrigen errores.

En este sentido, también la transición de *Viaje olvidado* a *Autobiografía de Irene* es realizada en un salto acrobático, una prueba a los espectadores de que ella era capaz, tenía la audacia de realizar esas destrezas narrativas que podía escribir así y, luego de esta experimento demostrativo –en el sentido de prueba de funámbula y de constatación de un logro– siguió con sus otras acrobacias locas. Quizás esta sea la clave de por qué el relato “Viaje olvidado” no haya sido reescrito más que en una línea agregada: “Le hablé de flores, le hablé de pájaros le dijo que venían de Málaga” (167). Ocampo hace un gesto: en la no reescritura del cuento que da nombre al libro leemos el movimiento inmóvil de su retracción enamorada.

Montequin asegura la reedición de todos los libros de cuentos publicados en vida de Ocampo. La situación de *Viaje olvidado* es diferente ya que se encuentra vinculada con problemas de derechos editoriales y la aún no pública consulta a su archivo personal ¿Qué pasará con *Viaje olvidado*? ¿Cómo serán sus reediciones? ¿Cómo impactarán los manuscritos sobre la primera edición del libro?

“En los archivos, como en todo –dice Montequin– el caos es la forma que le damos al orden de los demás” (“Conversación” 2021 s/p). Se tratará de volver al caos de Ocampo, retornar a jugar con su caos desde lecturas porvenir.

¿Qué puede este *Viaje olvidado* que leemos ahora? ¿Se trata del mismo ejercicio de escribir “en un sentido cercano a la ‘desobra’ blanchotiana que no busca ‘producir’ –pensamientos, ideas, sistemas– sino que es exposición” del “temblor” del escribir mismo? (Cragolini 11). La obra de Silvina Ocampo parece recobrar –luego del impacto que sus libros póstumos provocan en esta– carácter de gimnasia escrituraria, composición acrobática. Ocampo, entonces, toma la primera edición de *Viaje olvidado* de su biblioteca y lo reescribe. Vuelve a tratar. Ese retorno de la afición, sin embargo, no tiene que ver con saber de qué se trata “eso”, de hallar, desentrañar y mostrar de manera clara su verdad, desplegar su sentido; antes bien, revivir la indeterminación.

“¿Desde cuándo empieza a existir un texto literario y cuáles son sus modalidades de existencia?” (Escobar Barrios 114). “¿Acaso anticipan algo que se sigue siendo, esencialmente? ¿Anuncian algo en la ficción que el pensamiento todavía



no podía ver?”. “Pero más allá de su posibilidad profética, visible sólo cincuenta años después, ¿cuánto valen? ¿Qué dicen de la literatura?” (Mattoni 14).

En *El fuego y el relato* (2016), Agamben se detiene en el estudio del “antes” del libro, obra, o texto y el “después”. A partir de ambas nociones junto a la de “limbo”, “pre-mundo”, “submundo”, “fragmento” y “retractación” compondrá una serie de hipótesis que, tomando como ejemplos la “vuelta” a los propios libros publicados –en los casos de San Agustín y Friedrich Nietzsche–, tanto el “antes” como el “volver a tratar”, o simplemente “volver” suponen que ambas escrituras se mueven de modo vital, no en la realización y cerramiento del libro y la obra en una forma definitiva sino en la apertura de la inagotable posibilidad de la materia.

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. (Agamben 76-7)

De este modo el no-lugar en el que la potencia insiste en el acto puede ser pensado como obra. “Si el autor puede volver a la obra, si el antes y el después de la obra no deben ser simplemente olvidados” se debe a que “la experiencia de la materia –que para los antiguos era sinónimo de potencia– es en ellos perceptible inmediatamente” (70).

¿Qué puede una letra, una tachadura? Pueden abrir lecturas porvenir, afirmarse en el “no arrepentimiento”. Mantenerse en el aire, más denso, más ligero. La letra puede volver porque sí, regresar a amar aquello extraño, a un “eso”, que es lo que la enamora: la indeterminación.

“Llegamos pues a la última palabra, que fue el principio de la repetición interminable. Porque después de todo, en el golpe que reitera otro golpe, en la lectura retardataria o postrera, lo escrito dice algo, anuncia, promete” (Mattoni 19).

## Referencias bibliográficas

Amícola, José. “Silvina Ocampo y la malséance”. *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2009, pp. 129-38.

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

Biancotto, Natalia. “Silvina Ocampo: la locura como estética y como ética”. *Eterna Cadencia Blog*, ensayos, 24 may. 2021, <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/ficcion/tag/Natalia%20Biancotto.html>

Biancotto, Natalia. “Una insensatez de dibujo animado. Las formas del nonsense en *Viaje olvidado*, de Silvina Ocampo”. *La Palabra*, n.º 32, 2018, pp. 85-98, <https://doi.org/10.19053/01218530.n32.2018.8166>

- Codaro, Laura. “La reescritura en la literatura infantil de Silvina Ocampo”. V *Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niños*, 2013, s/p., <http://jornadasplan.fahce.unlp.edu.ar/v-jornadas-2013/ponencias/a15.pdf> 2013
- Cragolini, Mónica. *Derrida, un pensador del resto*. Buenos Aires, La Cebra, 2008.
- De la Pola, Ana Lozano. *Temas y estructuras siniestras en las obras de Silvina Ocampo y Yoko Ogawa*. Valencia, Arcibel editores, 2009.
- Escobar Barrios, Leonardo. “El archivo de escritor y sus implicaciones en la noción de autor en Roberto Bolaño y Gabriel García Márquez”. *Diseminaciones*, vol. 2, n.º4, jul.-dic., Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro, 2019, pp. 111-25.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.
- González, Darío. *El arte como interrogación. Estética y meta-estética*. Rosario, Nube negra, 2020.
- González, Darío. “La danza y el estatuto de la imagen”. Conferencia organizada por la cátedra de literatura alemana de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, 29 oct. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=uqro9y2ayAU>
- Magallanes, Romina. “Intersticios de lo póstumo. La escritura como exploración minúscula de sí en *Ejércitos de la oscuridad* de Silvina Ocampo”. *Boletín 20*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria, FHyA, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 2020, pp. 184-96.
- Mattoni, Silvio. “Blanchot, la detención de Orfeo”. *Revista Outra travessia*, n.º 18, Programa de pós-graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, 2014, pp. 13-28, <https://doi.org/10.5007/2176-8552.2015n18p13>
- Montequin, Ernesto. “Nota preliminar”. *Las repeticiones y otros relatos inéditos*, de Silvina Ocampo. Buenos Aires, Sudamericana, 2011, pp. 7-8.
- Montequin, Ernesto. “Nota preliminar” y “Nota al texto”. *Invenções del recuerdo*, de Silvina Ocampo. Buenos Aires, Sudamericana, 2006, pp. 181-83.
- Montequin, Ernesto. “Nota preliminar”. *La promesa*, de Silvina Ocampo. Buenos Aires, Lumen, 2013, pp. 9-12.
- Montequin, Ernesto. “Conversación con Romina Magallanes”. Buenos Aires, 2021. Inédito.
- Montequin, Ernesto. “La figura en el tapiz. Entrevista con Ernesto Montequin, curador del archivo de Silvina Ocampo”. *Boletín 21*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria, Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, pp. 119-36.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Buenos Aires, Alianza, 2021.

- Ocampo, Silvina. *Viaje olvidado*. Buenos Aires, Sur, 1937.
- Ocampo, Silvina. *Invencciones del recuerdo*. Buenos Aires, Sudamericana, 2006.
- Ocampo, Silvina. *Ejércitos de la oscuridad*. Buenos Aires, Sudamericana, 2008.
- Ocampo, Silvina. *La torre sin fn*. Buenos Aires, Sudamericana, 2007.
- Ocampo, Silvina. *Las repeticiones y otros relatos inéditos*. Buenos Aires, Lumen, 2011.
- Ocampo, Silvina. *La promesa*. Buenos Aires, Lumen, 2013.
- Ocampo, Silvina. *El dibujo del tiempo. Recuerdos, prólogos, entrevistas*. Buenos Aires, Lumen, 2014.
- Ocampo, Silvina. *Cuentos completos*. Buenos Aires, Emecé, 2020.
- Peralta, Jorge. “Lirismo, autobiografía y autoficción en *Viaje olvidado*, de Silvina Ocampo”. *Piedra y Canto. Cuadernos del CELIM*, n. ° 11-2, 2006, pp. 131-45.
- Podlubne, Judith. *Escritores de Sur. Los Inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*. Beatriz Viterbo, Rosario, 2013.
- Podlubne, Judith. “La visión de la infancia en los cuentos de Silvina Ocampo”. *Confluenze*, vol. 5, n.º 2, 2013, pp. 97-106.
- Roger, Julien. “Infancias en crisis. Norah Lange y Silvina Ocampo”. *Cuadernos Lirico*, n.º 11, 2014, pp. 1-11, <https://doi.org/10.4000/lirico.1746>
- Rossi, María Julia. “Una ‘fidelidad involuntaria’: la reescritura en Silvina Ocampo”. *Saga. Revista de Letras*, n.º 7, 2017, pp. 1-23, <https://doi.org/10.35305/sa.vi7.40>
- Serra Bradford, Matías. “Nunca una vida sola”. *Cuadernos lirico*, n.º 22, 2021, pp. 1-12, <https://doi.org/10.4000/lirico.10006>
- Tomassini, Graciela. *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1995.
- Valenti, Nora. “El camino de la reescritura en algunos cuentos de amor de Silvina Ocampo”. *Arti de XX Convegno, Associazione Ispanisti Italiani*, vol. 1, 2002, pp. 445-58.
- Ulla, Noemí. *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1982.