

Intersticios de lo póstumo. La escritura como exploración minúscula de sí, en *Ejércitos de la oscuridad* de Silvina Ocampo

Romina Magallanes

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades
(UNR - CONICET)

Agujeros de gusano

Un poema perdido engendra otros poemas infinitos, pero el que recuperamos es de piedra y no podemos modificarlo.

Silvina Ocampo, *Ejércitos de la oscuridad*

La editorial Sudamericana comenzó a publicar, desde el año 2006, en ediciones al cuidado de Ernesto Montequin, originales inéditos que Silvina Ocampo 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), *Ejércitos de la oscuridad* (2008), *La promesa* (2011) y *El dibujo del tiempo* (2014).

Ejércitos de la oscuridad está compuesto por cuatro series de textos de Ocampo y dos notas de su editor y albacea Montequin. El orden es el siguiente: Una “Nota preliminar”, seguida por las cuatro series de textos “Inscripciones en la arena”, “Ejércitos de la oscuridad”, “Epigramas”, “Analectas” y, finalmente, “Nota al texto”. Hago hincapié en la estructura del libro porque la vinculación entre los textos de Ocampo y los de Montequin implica una íntima imbricación que los reúne y que será comentada hacia el final.

En la Nota que cierra el libro, Montequin pormenoriza los intersticios textuales que abundan en los archivos de Ocampo a través de los cuales la escritura circula y se explora a sí misma a partir de reescrituras, repeticiones, alusiones, argumentos. Este movimiento involucra tanto a la obra editada en vida de la autora, sus cuentos y poemas, sus textos póstumos diseminados en hojas sueltas y cuadernos, como también a la escritura agregada, corregida, armada, titulada, de Montequin.

Porque *Ejércitos de la oscuridad* –es la hipótesis que guiará esta lectura– es una escritura minúscula de exploración y búsqueda de sí misma (de la escritura misma) no sólo de Ocampo sino también de su editor, quien construye en torno a un original casi completo –la segunda serie de textos “Ejércitos de la oscuridad”– un libro mucho más amplio, preparado por él mismo. Aquel original está escrito en un cuaderno “Clairefontaine de tapas blandas con 40 hojas en papel liso, de 27 x 21 cm.” (Montequin “Nota” 175). En su portada hay una etiqueta “donde se lee, en caracteres cursivos dactilografiados: ‘Silvina Ocampo / Textos de 1969’, y debajo, de mano de Ocampo: ‘A Alejandra’” (175). Los títulos que figuran en la primera hoja del cuaderno son “‘TAL VEZ’ o ‘EL / EJÉRCITO/ DE / LA / NOCHE’” (177), sin embargo Montequin opta por el título *Ejércitos de la oscuridad*. Las razones que lo guían serán desarrolladas más adelante.

Ejércitos de la oscuridad se conforma en una zona donde, como se ha señalado, predomina la forma escrituraria fragmentaria, discontinua, de hibridéz genérica (Tomassini “Mariposas” 39), con frases concisas, párrafos mínimos, pequeñas píldoras, chispazos leves (Vallejo “Cuadernos” s/p). Ocampo describe la serie que da nombre al libro editado “Ejércitos de la oscuridad” cuando habla sobre él en una carta y una entrevista como “anotaciones sobre diferentes cosas: experiencias, lecturas, cuadros, personas, paisajes que me han impresionado” (*Ejércitos* 8). También como “anotaciones breves, argumentos que se me han ocurrido, algunas cartas. También anoté cosas de viajes, de árboles, de simpatías, de sueños. Tal vez sea el libro que más me gusta” (8).

Ejércitos de la oscuridad tiene lugar en un territorio que se apaga y se enciende en destellos que iluminan la noche cuando los “ejércitos de soldaditos” irrumpen en imágenes, impresiones, “pequeñísimas ideas” (88-9). Es un libro insomne que se busca a sí mismo en los intersticios que lo nocturno deja entreabiertos, un texto que busca lo perdido mediante la escritura diminuta que merodea en sus propias huellas.

Los textos perdidos se mencionan en múltiples oportunidades como textos buscados y también como perdidos en tanto perdidos, es decir, solo expuestos en su extravío: “En el corazón de la noche encontramos los actos y las palabras que necesitábamos: solo por milagro los recordamos después, pero trastocados” (44), “¿Qué poema original habremos escrito? ¿Quién lo habrá escrito?” (68), “Cuánto mejor el cuento que perdí que el que volví a

encontrar” (123), “Toda la vida es un proceso de asombro por cosas esperadas o perdidas” (38).

Si perdemos algo, busquemos con urgencia otra cosa; inmediatamente aparece lo que buscábamos multiplicado por lo que buscamos. Encontramos algo, sí, pero, oh desencanto, ya no existe en ninguna parte del mundo lo que buscábamos hasta ese momento. (143)

Lo perdido es un anhelo, una aspiración de cada hoja suelta, cada trazo que rastrean, dentro de la obra editada en vida de la autora como en los escritos póstumos, vestigios de algo olvidado que se multiplica en su persecución. Dentro de los cajones, los borradores y cuadernos, su clasificación y el montaje toman también gran relevancia en la arquitectura frágil de *Ejércitos de la oscuridad*. Escritora y editor transitan una oscuridad en medio de un juego exploratorio, que es el juego de lo póstumo.

Los textos perdidos son uno de los intersticios fundamentales donde lo póstumo se abre paso. Graciela Tomassini señala cómo esa cuestión está presente en “Fragmentos del libro invisible”, incluido en *Autobiografía de Irene* (1948), en “Informe del cielo y del infierno, de *La furia* (1959), en “El diario de Porfiria Bernal”, perteneciente a *Las invitadas* (1961), y en “Anotaciones” y “El zorzal”, ambos de *Cornelia frente al espejo* (1988).

Según Tomassini “‘la pérdida del texto’ en la escritura (...) sustenta la incesante reescritura que permite trazar complejos mapas de recurrencias en la obra ocampiana” (“Mariposas” 42). De hecho, gracias al detallado estudio de archivo de Montequin, esos mapas se visibilizan en *Ejércitos de la oscuridad* pero no como el esquema fijo de un terreno inmóvil sino como intersticios, hendiduras sutiles, móviles, perforadas, permeables, que actúan como agujeros de gusanos escriturarios cruzando el espacio y el tiempo de los textos ocampianos.

Ejemplo paradigmático es el intersticio en que se transforma el fragmento ubicado en la serie “Analectas” que comienza “Mariposas anaranjadas copulando”, datado entre los años 1963 y 1969, que reaparece en “Los amantes”, incluido en *Las repeticiones y otros relatos inéditos*, con aproximada datación entre 1970 y 1980; en el relato “Ocho alas”, de *Cornelia frente al espejo* (1988) y en un poema inédito, “Las mariposas” (Montequin “Notas” 288). “Entre sus papeles –indica Montequin– se encontró la fotografía de las dos mariposas, presumiblemente tomada por Bioy, a la que se alude en ‘Ocho alas’” (288).

Los intersticios de lo póstumo también son atravesados y se importunan a ellos mismos. El fragmento que en la serie “Ejércitos en la oscuridad”, datado en 1969-70, comienza “A los siete años yo deseaba tener una calesita” (*Ejércitos* 85-6) aparece en *Inventiones del recuerdo* (66-71), la tercera versión del texto seguida por Montequin, datada entre 1980 y 1987, y en el relato “La calesita” en *Las repeticiones y otros relatos inéditos* (14-18) en la versión datada aproximadamente entre los años 1975-1980, escogida entre otras tres, de dataciones anteriores a esos años. En ninguna de las dos versiones póstumas se menciona el fragmento de “Ejércitos de la oscuridad”, que pasa desapercibido en la misma escritura póstuma exploratoria y se expone, así, como lo perdido en tanto perdido, el olvido total, 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” (*Ejércitos* 61).

La escritura mínima de *Ejércitos de la oscuridad*, sus “fragmentos como búsqueda y permanente recomienzo” que escudriñan “mediante la reiteración y la discontinuidad, el mundo líquido de las visiones nocturnas” (Tomassini “Mariposas” 42), es una escritura minúscula que explora en un juego de escondidas y merodeos la propia escritura ocampiana en búsqueda de algo perdido, un texto arrinconando, insondable, disfrazado. Es decir, una escritura que se registra, se indaga, se revuelve a sí misma. Una escritura que se hace pequeña para colarse en los estrechos resquicios que insinúan los cuentos y poemas, tal vez para sacudirlos, expandirlos, o para dar con el texto perdido que parece irrecuperable, o para encontrarse o reocultarse.

Exploración minúscula de lo perdido

Soy miope, pero veo mejor que los que no lo son; veo el mínimo proyecto del aire en el espacio.

Silvina Ocampo, *Ejércitos de la oscuridad*

Montequin acentúa, en su “Nota preliminar”, el carácter de escritura minúscula y fragmentaria de *Ejércitos de la oscuridad* cuando indica que se trata “de una obra de concepción independiente, deliberadamente fragmentaria, que acepta la fugacidad y la digresión como premisas com-

positivas” (9). Asimismo, compara el modo de escritura de Ocampo con “ese género de anotaciones ‘al correr del pincel’ (*zuihitsu*) tradicionales en la literatura japonesa, que alcanza una de sus cúspides en *El libro de la almohada* de Sei Shonagon” (11). Ocampo era lectora de este texto y le dedicó a su autora el poema “El perro Okinamaro” publicado en *Los nombres* (1953). Tomassini resalta y retoma esta comparación realizada por Montequin y suma otra: “los *American Notebooks* de Nathaniel Hawthorne, o los *Diarios* de Kafka” (“Mariposas” 41).

Junto a las características compartidas con los *Cuadernos* de Hawthorne,¹ Tomassini destaca que en la escritura de *Ejércitos de la oscuridad* el fragmento se revela como una *écriture*, una forma deliberadamente buscada por la autora” (38), una escritura que no tiene “como horizonte la ‘obra’ como totalidad” y “no supone el horizonte cerrado o sistemático de un arte poética, sino más bien una insistencia en explorar” (42), y que son ejemplos muy logrados de minificción (38).

La comparación con los *Diarios* de Kafka nos conduce a una relación más amplia que *Ejércitos de la oscuridad* guarda con la escritura diarística de escritor en general, con lo que la crítica considera un Diario de escritor; donde los *Diarios* de Kafka también se ubican. De hecho, la misma Ocampo se refirió en varias entrevistas a la serie “Ejércitos de la oscuridad” como un “diario” (Montequin “Notas” 8; Ocampo *El dibujo* 199, 267, 281 y 374). Montequin también sostiene esta definición cuando dice que “*Ejércitos de la oscuridad* es un diario nocturno” (9) pero que “Quizás por discreción, por recelo instintivo hacia el ‘odioso yo’ que exigen las convenciones autobiográficas, Silvina Ocampo no llevó sostenidamente un diario íntimo” (13). Sin embargo, se encuentran en los fragmentos ocampianos ciertos rasgos que los ubican en la esfera de lo que Alberto Giordano considera un diario de escritor: “Diarios que se escriben en los márgenes de la literatura pero que conservan en sus páginas las huellas del diálogo íntimo que cada

1 Sobre los *American Notebooks* dice Tomassini: “Leídos desde la práctica contemporánea de la microficción, algunas de estas observaciones de lo mínimo extraordinario nos parecen más bien instancias de una mirada desautomatizada y desfamiliarizadora de las cosas”. “(...) Como en los mejores microrrelatos, la condensación, la eliminación de causalidad, la modalidad asertiva, multiplican el efecto estético. (...) El microrrelato nos ha entrenado en el arte de la lectura como reescritura. (...) Hawthorne utilizó la etiqueta ‘*Scrap-book*’ para muchos de sus *Cuadernos*. Como sustantivo, ‘scrap’ significa, de acuerdo con el *Cambridge International Dictionary of English*, ‘small piece’; ‘small and often irregular piece of something’” (“Escrituras”, s/p).

escritor sostiene con las potencias y las imposibilidades del lenguaje” (*Una posibilidad* 138). “Diarios que exponen desde un punto de vista literario deliberaciones sobre el valor y la eficacia de ‘esa cosa singular que es escribir un diario’ (Pla, 14 de marzo de 1944)” (Giordano *La contraseña* 44). Lo que define la condición de los diaristas escritores

(...) es menos la obediencia al mandato *Nullus dies sine linea*, que la constancia con la que sostienen el proyecto de escribir diariamente para intervenir sobre lo que les dificulta la existencia, o, más simplemente, para poner algo al resguardo de la desaparición. (*La contraseña* 74)

En efecto, leemos repetidamente en *Ejércitos de la oscuridad* fragmentos como:

Me he propuesto escribir algo todos los días, pero hoy que tengo una preocupación soy como una casa de varios pisos donde está encendida la luz y hay movimiento en uno solo, y en los otros pisos sólo hay oscuridad y silencio. (*Ejércitos* 120)

O: “Llevar un cuaderno con pensamientos –¿pensamientos?– es como llenar un vaso de agua para que otro lo tome, pero ¿le gustará a ese otro el agua? ¿y acaso me lo pidió? ¿Dónde encontraré a un sediento? Aunque sea un vaso con agua del río turbio, le agraderá” (108).

Se encuentra una potente atmósfera de escritura diarística en múltiples fragmentos de *Ejércitos de la oscuridad* que, vistos desde esta perspectiva, pueden leerse como entradas de diario sin fechar (algo que también ocurre en los diarios de escritor).

Por otra parte, Soledad Vallejos encuentra la escritura del libro póstumo de Ocampo cercana a las “misceláneas” o al “registro documental”, como ellos, el texto ocampiano traza “un mapa de fragmentos habitados de lo que se esfuma (...) en frases concisas o párrafos mínimos” (Vallejos “Cuadernos” s/p).

Ocampo practicó escrituras mínimas similares en su poesía: en “Epitafios e inscripciones”, de *Enumeración de la patria y otros poemas* (1942); en “Epitafios”, de *Espacios métricos* (1945); o en “Poemas breves”, de *Poesía inédita y dispersa*, una selección realizada por Noemí Ulla y publicada en 2001. En dos fragmentos de *Ejércitos de la oscuridad* leemos: “De noche, en mis sueños, ahí me perdía cuando pasaba el tren o me asesinaban debajo de

un árbol frondoso con un tronco que llevaría mis iniciales” (156) Y también la frase: “Mensajes en las piedras” (151).

Ejércitos de la oscuridad es, en cierta forma, una apología de modos de escritura minúscula. Lo manifiesta la forma fragmentaria elegida, en primer lugar, cierta cercanía a la frase, tal como Barthes la piensa en Flaubert,² pero también los abundantes usos de diminutivos –“espejitos”, “relojito”, “jarrito”, “soldaditos”, “valijita”, “pajarito”, “monitos”, “compañeritas”, “costillitas”, “agujeritos”, entre otros, sumados a las repeticiones de palabras como “diminuta”, “mínimo”, “miniatura”, “pequeñísimos”– y en párrafos muy cortos, más fundamentales, que apuntan a reivindicar la individuación frente a la generalidad que la opaca, la parte no como integrada a un todo sino como entidad separada, un trozo suelto de cualquier horizonte de completud: “Nunca volveré a probar el mismo durazno, ni la misma cereza. ¿Por qué Dios cuidará tanto la individualidad de cada ser? (*Ejércitos* 137). También: “Las caras que vemos, nunca las vemos enteras. Un retrato tendría que ser un ojo, una oreja, un rulo o simplemente el nacimiento del pelo y, en última instancia, un jazmín” (138). Y “Vamos dejándonos en todas partes, en cuartos, en campos, en mares, en personas, y cada uno de esos fragmentos, que dejó de ser nuestro, nos inspira celos”³ (25).

Al resaltar la importancia de la escritura no totalizante, estos textos ocampianos evocan el ensayo de Borges “El ruiseñor de Keats”, incluido en *Otras Inquisiciones*, de 1952. Allí Borges expone la discusión entre diferentes críticos acerca de la índole del ruiseñor de la famosa oda del poeta. Las interpretaciones postulan que existe un error, una falacia en la relación establecida entre el pájaro, que parece pensado como especie y, por ello, inmortal y el hombre que es pensado como individuo y, así, efímero y mortal. Borges, apelando a una referencia de *El Mundo como voluntad y representación*, de Arthur Schopenhauer, concluye que no hay tal oposición, que “el individuo es de algún modo la especie” (Borges *Otras* 145).

2 “Para Flaubert, la frase es simultáneamente una unidad de estilo, una unidad de trabajo y una unidad de vida (...) hay en ella una finitud fascinante análoga a la que regla la maduración métrica del verso; pero al mismo tiempo, por el mecanismo de la expansión, toda frase es imposible de saturar, no se dispone de ninguna razón estructural para detenerla en tal lugar antes que en otro. Trabajemos la frase hasta acabarla (de la misma manera que un verso), dice implícitamente Flaubert en cada momento de su tarea, de su vida, mientras que está obligado a lamentarse sin cesar (como lo anota en 1853): ¡Esto no acaba jamás!” (Barthes *Lo obvio* 201-2).

3 Intersticio que conecta con “En todas partes”, de *Amarillo celeste*.

La cita de Shopenhauer es la siguiente:

Preguntémonos con sinceridad si la golondrina de este verano es otra que la del primero y si realmente entre las dos el milagro de sacar algo de la nada ha ocurrido millones de veces para ser burlado otras tantas por la aniquilación absoluta. Quien me oiga asegurar que ese gato que está jugando ahí es el mismo que brincaba y que travesaba en ese lugar hace trescientos años pensará de mí lo que quiera, pero locura más extraña es imaginar que fundamentalmente es otro. (*Otras* 144-5)

Además de la citada interpretación borgeana de este texto de Shopenhauer, es notoria la segunda postulación que propone respecto de los críticos ingleses que no pueden entender su lectura de la “Oda al ruiseñor” en este sentido. No pueden hacerlo por una peculiaridad histórica de la mente inglesa, desde el nominalismo del siglo XIV pasando por el idealismo del siglo XVIII. Para los ingleses, lo real “no son los conceptos abstractos, sino los individuos; no el ruiseñor genérico sino los ruiseñores concretos”. Para Borges, el inglés “rechaza lo genérico porque siente que lo individual es irreductible, inasimilable e impar. Un escrúpulo ético, no una incapacidad especulativa, le impide traficar con abstracciones, como los alemanes. No entiende la ‘Oda a un ruiseñor’; esa valiosa incompreensión le permite ser Locke, ser Berkeley, ser Hume” (147).⁴

4 “Todo en la naturaleza es individual”, dice Hume (*Tratado* 25), en su análisis sobre las ideas abstractas, adoptando la posición nominalista (Guillermo de Occam explicita esta corriente, comenzada con Roscelino en el siglo XI. En la disputa medieval sobre la naturaleza de los conceptos conocida como “el problema de los universales”, Occam asume la siguiente posición: los universales son nombres –sin fundamento metafísico ni subsistencia en lo real– colocados arbitrariamente por los hombres a conjuntos de individuos), Hume indica la individualidad en la que se fundan las ideas abstractas. “Esta aplicación de las ideas más allá de su naturaleza procede de la reunión de todos sus grados de cantidad y cualidad de una manera imperfecta, pero que puede servir para los propósitos de la vida (...). Cuando hemos hallado una semejanza entre varios objetos y que frecuentemente se nos presenta, aplicamos el mismo nombre a todos ellos, cualesquier que sean las diferencias (...) que puedan aparecer entre ellos” (26). Aunque con el término general, dice Hume, rara vez o nunca agotamos estas realidades individuales. “El hábito de la abstracción nos hace, en gran parte, insensibles” (29). Pero en este movimiento podemos ver, como indica Deleuze, el dibujo de la subjetividad. Pero se dibuja no teóricamente, sino “haciendo” una síntesis, un sistema; interrogándose sobre las transformaciones que le hace sufrir a lo dado, la clasificación y orden que le confiere: “un acuerdo” entre los poderes desconocidos y los principios de la naturaleza humana (asociación y pasión). El dibujo no se separa de las circunstancias, “la subjetividad”, dice Deleuze, “es, en su esencia, práctica” (*Empirismo* 115). Otro texto borgeano al que podemos remitirnos es “Funes, el memorioso”, en *Ficciones* (1944). También, desde otro ángulo, “El idioma analítico de John Wilkins”, en *Otras inquisiciones* (1952). En otro texto póstumo de Ocampo, un artículo sobre Borges, que Montequín recoge y traduce del francés y lo incorpora a *El dibujo del*

En este sentido, la escritura de *Ejércitos de la oscuridad* se ejerce como práctica ética del fragmento individual. Cada pieza escrituraria se prueba por única vez como aquel durazno. Y las asociaciones y enlaces que se establecen entre ellas y la obra de Ocampo en general conllevan el antojo en cada recorrido por los intersticios de la propia escritura.

Frente a mi cama, el tapizado de la mecedora tiene un diseño cubierto de frondosas vegetaciones. Una noche soñé que caía a un precipicio y a medida que iba cayendo aspiraba el olor a helechos, a vertientes, a tierra del fondo más profundo de la tierra, sentía una frucción indescriptible. Después, mucho después, escribí un cuento de alguien que cae en un abismo. Hoy advierto que ese cuento lo puse en mi sueño. ¿En la vida todo está ligado así, como mi sueño el cuento? (Ocampo *Ejércitos* 105)

La ética escrituraria de lo mínimo individual enlazado arbitrariamente, como lo muestra la cita, se suma a la búsqueda del texto perdido destacando la índole interrogativa que persiste tanto en la búsqueda, en la posibilidad de su encuentro, como en los misterios de los enlaces de particularidades que hacen que pueda actuar, a su vez, como conexiones con aquello buscado. La exploración de los intersticios de su propia escritura es, en efecto, una estrategia que no abandona nunca la perplejidad en cada reescritura o reaparición, ni en cada clasificación o reunión general de lo singular.

Otro modo que toman los fragmentos en *Ejércitos de la oscuridad* es lo que Ocampo denomina “argumentos”. Se trata de escrituras minúsculas en espera de su expansión. Ejemplos de esto son: “Nunca el zorzal cantó su canto definitivo, porque canta el canto de los otros pájaros: él no lo sabe y cree que inventa la misma melodía que los otros pájaros imitan” (*Ejércitos* 38), que resurge en *Lo amargo por dulce* (1962), en el poema “Imitaciones”, con la variación del tipo del pájaro –se trata de una calandria– y que también lo

tiempo. Recuerdos, prólogos, entrevistas (2014), Ocampo escribe: “lo he detestado a veces; lo odié a causa de un perro (...). Pasábamos el verano al borde del mar. Mi perro Luron se había perdido. (...) Lo buscaba llorando por las calles que llegaban al mar (...). –Pero ¿estás segura de reconocer a tu perro? –me preguntó, quizás para consolarme. Lo aborrecí y me dije que era un desalmado. Odiar a Borges es difícil, porque él no lo advierte. Lo odiaba; pensaba: ‘Es un malvado, un idiota, no lo soporto; mi perro es más inteligente que él porque sabe que todas las personas son distintas, mientras Borges piensa que todos los perros son iguales’. Borges no comprendía mi tristeza. Sin embargo, era yo quien no lo comprendía a él. Lo supe después. Borges (...) piensa, caprichosamente, que cualquier ejemplar de la especie lo representa a todos” (Ocampo *El dibujo* 128-9).

hace en otro poema homónimo, en *Poesía inédita y dispersa*, donde sólo varía el último verso: “que otro pájaro siempre imita” (276)⁵.

La exploración minúscula de lo perdido mediante argumentos también acontece en el interior de *Ejércitos de la oscuridad*. Un ejemplo entre otros: “Otro argumento que tal vez escribiré: una mujer sin brazos vive en un instituto de Rehabilitación” (*Ejércitos* 77), reaparece en “Hace un tiempo visitaba el Instituto de Rehabilitación, por eso se me ocurrió ese argumento con una lisiada que anoté en otra página” (100). Pero anteriormente escribe “Conozco un guardián de plaza al que le amputaron una pierna” (71) y en otro fragmento se recuerda que a su padre también le apuntaron una pierna y que cuando volvió a verlo “me dijeron que no le mirara la pierna. ¿Cómo podía mirarle una pierna que le faltaba? Yo tenía cinco años” (72).

Como una ética de la individualidad por sobre la totalidad –que subsume y cierra–, *Ejércitos de la oscuridad*, a través de los argumentos, también es un elogio a la escritura como preparación, preámbulo y recomienzo. Una exploración que un poco “al correr del pincel” ejerce un movimiento entre ningún principio ni final, sin planes previos ni cierres irreversibles.

En la infancia me gustaban todos los preparativos que se hacían para ir a pescar: cavar la tierra con una pala y juntar los gusanos que servirían de carnada, fabricar la caña de pescar con el alfiler doblado, el hilo, el corcho, la caña. (112-3)

Estudiaba pintura en mi infancia (...). También me gustaban los preparativos: el papel clavado con cuatro chinches sobre el tablero, la busca de la altura donde tenía que estar el tablero sobre el caballete, la miga de pan para borrar, la carbonilla. (113)

5 Algunos “argumentos” que atraviesan su obra son: “Otro argumento: en un barco una adivina lee...” (*Ejércitos* 79), se reescribe en “La divina”, perteneciente a *Los días de la noche*. “Otro argumento: una persona muy conversadora deja que alguien se muera por conversar” (80), es reescrita en “Las conversaciones”, de *Y así sucesivamente*; entre otros.

La escritura póstuma como “florilegios mínimos”

También se me ocurrió un poema dedicado a una lapicera que se pierde y que vuelvo a encontrar junto con la posibilidad o la imposibilidad de escribir.

Silvina Ocampo, *Ejércitos de la oscuridad*

A la brevedad que portan cada uno de los fragmentos de *Ejércitos de la oscuridad* se suma la importancia que en cada uno de ellos cobra la materialidad escrituraria detallada por Montequin, siendo fundamental para el editor a la hora de ofrecer una datación de los textos que le permita, según sus criterios, el armado de los mismos en forma de libro. No obstante, a la vez, la importancia de la materialidad escrituraria es inseparable de la valoración de la práctica del escribir mismo que apreciaba Ocampo en sus papeles, cuadernos, tipos de hojas, de lapiceras, de colores; de la cual da cuenta sobradamente Montequin cuando cataloga cada uno de los originales de la serie de *Ejércitos de la oscuridad* (“Notas” 171-184).

Es que a través de ellos Montequin también persigue en los intersticios algo perdido que su escritura se suma a buscar y que, a la vez, abre nuevas hendiduras para dejar que se sigan colando textos con la sola ambición, tal vez, de que todo se transforme en una interminable expedición entre lo extraviado.

Montequin, en ocasiones, casi hace existir lo póstumo, a la manera en que Ocampo advierte: “No inventes lo que no quieras que exista” (*Ejércitos* 135). La serie “Analectas” es el ejemplo más claro de ello. En la “Nota preliminar” escribe:

Por último, en “Analectas”, sección que no fue ensamblada ni titulada por Silvina Ocampo, presentamos una escueta antología de argumentos, evocaciones y bocetos narrativos encontrados en hojas sueltas o tomados de sus cuadernos y libretas de trabajo. Este florilegio mínimo, cuyo título fue uno de los considerados por la autora para “Inscripciones en la arena”, rescata algunos apuntes que, por su asunto o por su estilo, guardan una marcada semejanza con los recopilados en el libro. (Montequin “Notas” 12)

“*Analectas*”, de ἀναλεκτος “select, choice”, “collect materials from books”, cuya forma verbal ἀναλέγω, hace alusión a leer, “read out” (*Greek English Lexicon* 373-4), relacionada íntimamente con “florilegio”: escoger, es un término justo para describir la labor del albacea y editor Montequin,

fundamentalmente en *Ejércitos de la oscuridad*. Porque, además, acompaña las escrituras mínimas y diseminadas de Ocampo, donde leemos: “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: “Si la gente no amara tanto las biografías del crimen, cuántas personas seguirían siendo inocentes si sus crímenes no hubieran sido descubiertos” (61). “No inventes lo que no quieras que exista” (135). Es decir, Montequin sigue con atención las premisas performativas que Ocampo le atribuye al nombrar, al escribir. Y escribe, arma, realiza un montaje abundante en detalles a partir de una materialidad escrituraria que, sólo así, llega al aparecer. Hasta titula a la serie y al libro en su totalidad según sus criterios, no sigue o elige entre las opciones escritas en el original: *Tal vez* o *El ejército de la noche*. Sino que, como buscador de textos perdidos y asomados en intersticios, elige otro, el título que Ocampo refirió en una carta a Carlos Frías (177) y recoge lo que sugiere un poema que coloca de epígrafe a su “Nota preliminar”: “¿Por qué no dormiré? / Porque en la oscuridad / hay ubicuos ejércitos / que llegan de mi infancia” (7). Como también lee y escoge darle lugar al fragmento que amplía el nombre que da el poema:

En el momento en que aparece el ejército de la noche pienso, recuerdo, elucubro ideas e imágenes que no reconozco durante el día. Y ese ejército de pequeñísimas ideas, de recuerdos, de imágenes de mi mente pugna por vivir y trata de matarme porque sus divisiones son a veces mansas como corderos o dulces como la miel, pero otras veces silban o gritan o manejan cuchillos y venenos, se agazapan en los infinitos laberintos inexplorados donde las pierdo de vista para volverlas a encontrar en el sitio donde las espero de nuevo: la oscuridad. (88-9)

Montequin recoge “las llaves del secreto” que la escritura de Ocampo pierde mientras escribe “secretamente” (46): “Perder algo, qué enriquecimiento significa todo lo que encontramos en su lugar” (140); “El olvido total nos entrega las llaves de los secretos más inextricables” (143).

Montequin recupera, inventa, abre territorios de exploración para propiciar búsquedas de textos perdidos, los que esperan, ya editados por él, y los que aún aguardan en cajones. Extrae de la oscuridad fragmentos minúsculos, alienta escondites y la ilusión de más intersticios:

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 pub-

licaran 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. (69)

Bibliografía

- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura. Seguido de Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.
- . *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Borges, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011.
- Deleuze, Gilles. *Empirismo y subjetividad*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- Giordano, Alberto. *La contraseña de los solitarios. Diario de escritores*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2011.
- . *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.
- Hume, David. *Tratado de la naturaleza humana, Ensayo para introducir el método del razonamiento humano en los asuntos morales*. México: Porrúa, 1985.
- Liddell, H., Scott, R. *Greek English Lexicon*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Montequin, Ernesto. “Nota preliminar” y “Nota al texto”. En Ocampo, Silvina: *Ejércitos de la oscuridad*. Buenos Aires: Sudamericana, 2008.
- Ocampo, Silvina. *Cuentos completos I, II*. Buenos Aires: Emecé, 2014.
- . *El dibujo del tiempo. Recuerdos, prólogos, entrevistas*. Buenos Aires: Lumen, 2014.
- . *Ejércitos de oscuridad*. Buenos Aires: Sudamericana, 2008.
- . *Inventiones del recuerdo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006.
- . *Poesía completa I, II*. Buenos Aires: Emecé, 2010.
- . *Las repeticiones y otros relatos inéditos*. Buenos Aires: Lumen, 2011.
- Tomassin, Graciela. “Escrituras privadas. Un hilo secreto en la trama de la minificación”. En AAVV: *La minificación en español y en inglés*. Actas de las III Jornadas nacionales de Minificación. Rosario: UNR editora / UCEL, 2011.
- . “Mariposas nocturnas: fragmento, reescritura y minificación en *Ejércitos de la oscuridad*, de Silvina Ocampo”. *Cuadernos del CILHA* 11.13: 38-47, 2010.
- Vallejos, Soledad. “Cuadernos de la noche”. *Página 12*. 1 de febrero de 2008. Web. <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3879-2008-02-01.html>>