



## UNA “FIDELIDAD INVOLUNTARIA”: LA REESCRITURA EN SILVINA OCAMPO

*María Julia Rossi*

John Jay College, City University of New York  
mrossi@jjay.cuny.edu

**Resumen:** Si bien las obras de Silvina Ocampo han sido estudiadas desde diversas perspectivas, sus procesos de escritura permanecen aún inexplorados. Algunos de sus argumentos y personajes fueron plasmados en más de una obra, de géneros literarios distintos, haciendo de la reescritura un proceso central de su poética. Este artículo estudia tres de esos casos: “Autobiografía de Irene”, “El diario de Porfiria Bernal”, “Del diario de Porfiria”, “El impostor” y una versión inédita para cine. El análisis de cada uno de los textos permite reconstruir una instancia deliberadamente *esencial* del proceso creativo de Ocampo, que encuentra una dimensión adicional en varios testimonios de la autora donde expone una suerte de poética de la experimentación y del cruce de géneros como fuente de vitalidad literaria. La ambigüedad de los textos resuena en una posición autoral que se desplaza desde un lugar de responsabilidad en un gesto hacia la incertidumbre.

**Palabras clave:** Reescritura, Géneros literarios, Procesos de escritura, Incertidumbre, Ambigüedad.

**Abstract:** Silvina Ocampo’s works have been studied from many different angles, though writing processes remain still unexplored. Some of her plots and characters were developed in more than one piece, in different genres, turning rewriting processes into crucial creative exercises. This article studies three cases: “Autobiografía de Irene”, “El diario de Porfiria Bernal”, “Del diario de Porfiria”; “El impostor” and an unpublished version for the big screen. Analysis of particular details in each piece, explain how rewriting processes are deliberately *essential* parts of Ocampo’s writing work. In addition, Ocampo’s own words on the matter reveal the writer’s early and sustained interest in experimentation with genres and the effects of these attempts over her literary works. Ambiguity within the texts has an echo on her authorial positioning, whose displacement from responsibility gestures towards uncertainty.

**Keywords:** Rewriting, Literary genres, Writing processes, Uncertainty, Ambiguity.

“Un autor que se prolonga, se imita sin duda de alguna manera, a menos que se trascienda, se traicione o se malogre.”

Gérard Genette, *Palimpsestos*, 255

## 1. Las formas de la reescritura

En toda reescritura hay un movimiento que tiende a la vez hacia delante y hacia atrás: al tiempo que se vuelve sobre lo ya escrito (por otro o por uno mismo), se crea lo nuevo, algo que antes no existía. Así, ese movimiento doble supone parte de repetición y parte de novedad, algo de insistencia y algo de cambio, de constancia y renovación, de conservación y, simultáneamente, de deformación. Al visitar un tema conocido se renueva una relación que asume una forma distinta donde se mezclan inextricablemente elementos preexistentes y otros inaugurales. Silvina Ocampo reescribía profusamente y lo hacía en varios sentidos y direcciones: reescribía y publicaba más de una versión de un mismo poema en un mismo libro;<sup>1</sup> reescribía cuentos;<sup>2</sup> retomaba un tema o un personaje para darles otra forma en otro género literario; transformaba argumentos pensando en la representación teatral o

---

<sup>1</sup> Por ejemplo, “La abandonada” y “La abandonada. Segunda versión” y “La eternidad” y “La eternidad. Segunda versión”, los cuatro incluidos en *Espacios métricos*.

<sup>2</sup> Los cuentos reescritos para un público presumiblemente infantil, reunidos en *La naranja maravillosa*. Esas variaciones son de otro orden de los que exploramos aquí y merecen un estudio aparte. Algunos ejemplos son “La sogá” y “La liebre dorada”. Con respecto a los efectos del cambio de destinatario, ver Codaro.

cinematográfica; traducía poemas ajenos y reescribía los propios, originariamente escritos en otras lenguas.<sup>3</sup>

Estas reescrituras son una parte *esencial* de su poética y, en particular, de sus procesos creativos:<sup>4</sup> los mismos temas, argumentos o personajes revisitados en distintos géneros son el objeto de este trabajo. Me pregunto qué consiguen estas reescrituras, qué delatan las huellas visibles de lo ya escrito, qué dejan ahí que una primera escritura no habría impreso. Aventuro que este proceder, al ponerse en evidencia, lleva a cabo una tarea casi programática: 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.<sup>5</sup> De este modo 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.

La reescritura puede concebirse como una forma singular de la intertextualidad, definida por Gérard Genette como “relación

---

<sup>3</sup> Ocampo escribió obras directamente en francés e inglés, algunas de ellas publicadas con seudónimo. En estos casos también predomina la producción poética, pero no se limita a este género. Ella misma tradujo algunos de estos poemas al español, reescribiendo las formas iniciales. Al respecto de su relación con la traducción, ver Dahlgren, Mackintosh, Muschietti, Paz Leston y Rossi (2016). Ocampo conocía el inglés y el francés desde niña, así como sus literaturas, si bien de manera distinta, como ella misma lo explica en uno de sus diálogos con Noemí Ulla. La autotraducción puede entenderse como una forma de la reescritura.

<sup>4</sup> Existen al menos dos estudios parciales de las reescrituras de Ocampo: el de Nora Valenti, que analiza brevemente dos casos, y el de Laura Codaro, que se concentra en detalle en algunos casos de reescritura para la literatura destinada a un público infantil. A diferencia de éstos, aquí atribuimos un alcance más vasto a la reescritura en el universo creador de Ocampo.

<sup>5</sup> Tal como en “Pierre Menard”, cuento que Borges le dedica a Ocampo, la vuelta visible a lo ya escrito es asimismo una reflexión sobre la escritura, inscrita en la propia narración. Agradezco a Judith Podlubne sus comentarios sobre la reescritura en ambos autores.

de copresencia entre dos o más textos, es decir [...], como la presencia efectiva de un texto en otro” (10); entre los textos existe, añade más adelante, una transformación y una identidad, producto de un texto en segundo grado: “llamo [...] hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior” (17).<sup>6</sup> Desde este punto de vista general, los tres casos más evidentes en las obras de Ocampo donde se recrean personajes o incluso tramas pero cuya forma asume un cambio de género son “Autobiografía de Irene” en sus versiones en prosa y en verso; el cuento “El diario de Porfiria Bernal” y el poema “Del diario de Porfiria”;<sup>7</sup> la *nouvelle* “El impostor” y su adaptación para un argumento cinematográfico (publicado póstumamente), con un desenlace alternativo y posterior, trabajado como texto independiente, y titulado “Final para un film que nunca se filmó”. La constante, en estos tres casos, es la versión narrativa en prosa. De los dos primeros, también hay poemas, y del tercero, una versión destinada a la representación cinematográfica.<sup>8</sup> En los apartados que siguen veremos en qué consisten las reescrituras y cómo la mutación de un género en otro modifica no sólo detalles formales, sino también argumentales y estéticos, haciendo que esta suerte de transmigración genérica resulte un procedimiento altamente fructífero.<sup>9</sup> Al publicar más de una versión, Ocampo

---

<sup>6</sup> Ni siquiera Genette, en su afán estructuralista y taxonómico, cree en los límites estrictos de sus propias categorías: aclara que “no se deben considerar los cinco tipos de transtextualidad como clases estancas, sin comunicación ni entrelazamientos recíprocos. Por el contrario, sus relaciones son numerosas y a menudo decisivas” (17).

<sup>7</sup> Silvina Ocampo también escribió una versión para teatro con el mismo argumento de “El diario de Porfiria”, titulada “La sala de espera”, que permanece inédita.

<sup>8</sup> En un sentido similar, existe un borrador muy incipiente de una adaptación de la novela policial que Ocampo escribió en colaboración con Adolfo Bioy Casares, *Los que aman odian*, estudiado en otro lugar (Rossi, 2014).

<sup>9</sup> Para un análisis genético de una serie de cuentos de Ocampo, Balderston, et. al (2012) “Edición genética de cuatro cuentos de Silvina Ocampo”. Si bien el acceso a los



ofrece a sus lectores una vislumbre de sus procesos creativos y, más aún, exhibe el movimiento de retorno como un gesto escriturario manifiesto.

## 2. “Autobiografía de Irene”, cuento y poema

El cuento “Autobiografía de Irene” se publicó inicialmente en *Sur* (117, julio de 1944) y da título al volumen de cuentos del que forma parte, impreso por la editorial Sur en 1948, tres años después de que el poema homónimo apareciera en *Espacios métricos* (1945). Cuento y poema relatan, a su modo, la historia de Irene, narrada por ella misma en sus últimas horas de vida, según el don que le permitía prever los hechos antes de que acontecieran. En este sentido, el argumento de los dos textos coincide. Ambos empiezan con una invocación a la muerte, seguida de una intervención de un ángel en el poema y de una reflexión sobre la escritura en el cuento, a lo que sigue una suerte de exordio de la primera persona, Irene, que narra la historia. En uno y otro caso, Irene enuncia su nombre (en el poema, en el verso 77; en el cuento, con su apellido, “Irene Andrade”, en el segundo apartado) y su lugar de nacimiento (el pueblo Las Flores), si bien en el poema tiene cinco años más que en el cuento. En ambos se expresan la voluntad de recordar y la imposibilidad de hacerlo —en este sentido, los versos aislados del isabelino Henry Vaughan, en el epígrafe del poema,

---

manuscritos es limitado, esta edición nos permite conocer algunos de los rasgos principales de los procesos creativos de Ocampo, como algunas de las condiciones materiales de su escritura y las profusas reescrituras a las que sometía un mismo texto.

adquieren una ambigüedad de la que carecen en el poema original.<sup>10</sup> Igualmente, en los dos casos se expresa la idea de que las premoniciones vienen acompañadas de signos (si bien éstos difieren entre poema y cuento), así como la voluntad de obrar cambios sobre el poder, la veracidad o, en última instancia, la consecución de las predicciones y la inutilidad de ese deseo, por lo cual Irene se siente “esclava” de un “oscuro poder” (v. 147). Hay en ambos una deliberada atención al rostro como espejo del paso del tiempo, reflejándolo o ignorándolo.<sup>11</sup> Hay, además, algunas otras coincidencias menores, como la insistencia en la propia palidez y la imagen de los niños a quienes ve con rostros de hombres (en uno de los episodios —tal vez el más visual— que permite a los lectores comprender el poder premonitorio de Irene).

Las particularidades de cada género brindan posibilidades que cuento y poema aprovechan: en el extenso poema, interviene la voz de un ángel,<sup>12</sup> abundan las descripciones líricas y las interjecciones.<sup>13</sup> Hay una sucesión de recuerdos del pasado, que concluye con el verso “Estas cosas no tienen importancia” (v. 130); luego el sujeto poético confiesa su oscuro poder

---

<sup>10</sup> En el epígrafe se lee: “*Some men a forward motion love, / But I by backwards steps would move.*” (129).

<sup>11</sup> “Hoy estoy muriéndome con el mismo rostro que veía en los espejos de mi infancia (Apenas he cambiado. Acumulaciones de cansancios, de llantos y de risas han madurado, formado y deformado mi rostro.)” (158). “No intercala el futuro en mi semblante / ningún cambio. Me asombra en este instante / mi rostro solo en un espejo y quiero / en estas despedidas melancólicas / contemplar mis facciones con esmero” (vv. 45-49).

<sup>12</sup> Este personaje aparece en otros poemas de Ocampo, como el que escribió originariamente en inglés, “*Dream of a Death of a Harlot*”, luego traducido por ella misma al español.

<sup>13</sup> “¡Qué dulce es el progreso de la muerte!” (v. 34); “¡Ah, ya no me asusta el porvenir!” (v. 75); los versos finales: “Oh, enredadera / brillante de mis días, cómo espera / la sombra dulce...” (vv. 265-67).

premonitorio y siguen los recuerdos del porvenir. El epígrafe son dos versos de Vaughan, de un poema que va de la añoranza de la infancia hasta la muerte, que introducen la nostálgica intención de invertir el paso del tiempo con un movimiento contrario a él. El poema concluye con el previsto romance de Irene con Gabriel, motivo para vincular el amor, la soledad y la muerte.

En el cuento se suceden las premoniciones a través de episodios iterados —recurso asiduo de Ocampo, presente en otros de sus cuentos—,<sup>14</sup> abundan las descripciones de personajes y de circunstancias anecdóticas, en especial las familiares, se incluyen microrrelatos, como el del “incendio de la primera iglesia” (159), y el desenlace que es, en cierto modo, fantástico. Luego del romance con Gabriel, previsto descubrimiento del amor, hay un diálogo con una mujer desconocida, de voz suave, que se presenta de modo misterioso y la interroga. Irene termina por decirle que, a pesar de su propio deseo contrario, esta mujer escribirá su vida, que comienza con las mismas palabras que dan inicio al cuento.<sup>15</sup> Esto, a su vez, se conecta con la reflexión sobre la escritura del comienzo.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Pienso, por ejemplo, en “Las esclavas de las criadas”, “Las vestiduras peligrosas” y “Las fotografías”.

<sup>15</sup> Irene dice a la desconocida: “Si usted me ayudase a defraudar el destino no escribiendo mi vida, qué favor me haría. Pero la escribiré. Ya veo las páginas, la letra clara, y mi triste destino. Comenzará así.” luego de lo cual se repiten el primer párrafo del cuento y las primeras palabras del siguiente.

<sup>16</sup> “La improbable persona que lea estas páginas se preguntará para quién narro esta historia. Tal vez el temor de morir me obligue a hacerlo. Tal vez sea para mí que la escribo: para volver a leerla, si por alguna maldición siguiera viviendo. Necesito un testimonio” (158).

Estos ensayos que comparten un mismo motivo o argumento añaden una impronta narrativa<sup>17</sup> al tono dialógico y lírico del poema y apartan el cuento de aquél sobre todo por el exceso metaficcional de su desenlace. El poema presenta, de algún modo, un relato lineal, cuya intención contra la cronología no consigue alterar la estructura y narra la premonición de un modo sucesivo. El cuento, por el contrario, desafía la linealidad con su final circular, que pone en duda la fiabilidad del relato completo o lo resignifica al reorientar la lectura mediante el desplazamiento del lugar de enunciación. Cuando Irene deposita en la misteriosa mujer —presentada metonímicamente como “una voz suave de mujer”— la premonición de la escritura de la historia de su vida, ese poder trasciende lo argumental y se transforma en la premisa narrativa que hace posible la existencia del cuento que estamos leyendo.

### 3. Cuento y poema: “El diario de Porfiria Bernal” y “Del diario de Porfiria”

El cuento “El diario de Porfiria Bernal”, publicado en 1961 en *Las invitadas*, tiene dos partes nítidamente diferenciadas: la primera de ellas es el “Relato de Miss Antonia Fielding”, donde la institutriz narra su relación con su pupila Porfiria; la segunda consiste en el diario propiamente dicho de Porfiria, transcripto según la lectura posterior de la institutriz. En el cuento, el poder

---

<sup>17</sup> La autora estaba familiarizada con los monólogos dramáticos de los poemas narrativos del victoriano Robert Browning, algunas de cuyas obras se incluyen en *Poetas líricos ingleses*, antología prologada por ella.



de anticipar el porvenir horroriza a la mujer, quien lo descubre a través de la lectura del diario donde Porfiria registra sus visiones. El diario comienza cuando la voz de la institutriz se extingue, cuando pasa de la escritura a la lectura, es decir, cuando deja de escribir su testimonio para dedicarse a leer las anotaciones de la niña: “Conmovida y reconfortada por mi resolución [de leer el diario], leí las primeras páginas” (467). Todo el diario se concentra en la descripción de los hechos narrados por la pluma infantil y se interrumpe con la metamorfosis de la institutriz en gato, luego de que intentara asesinar a la niña. La superposición de los tiempos del relato y el desafío a la cronología lineal es un efecto de lectura que ninguna de las voces narrativas señala explícitamente.

El poema, lejos del afán “testimonial” del cuento, resulta profundamente amoroso. Incluido en *Espacios métricos* (1945), no guarda una relación aparente con el cuento en materia de contenido argumental; en efecto, no presenta rasgos circunstanciales comunes ni comparte el registro de enunciación. Enunciado en una segunda persona definida como un tú distante —al que la primera persona llama “amado de mis sueños” (v. 17) y contra quien dirige una acusación: “ya no me amas” (v. 9)—, el poema es una invocación por el regreso del amado. Hay una intencionada confusión de tiempos verbales que remite de algún modo a la inversión cronológica del cuento, a lo que se agrega, en el final del poema, un juego con la ausencia y la presencia del ser amado que se tiñe de clarividencia y desafía también la lógica del sentido común, con la paradoja como recurso poético (“pero también es cierto que tu ausencia/ no podrá evitarla tu presencia”, vv. 63-64). Desde el comienzo del

poema hay una oscilación entre el impulso de alejarse y la pulsión del reencuentro que no se produce: la voz poética habla de los esfuerzos por recuperar al amado pero al mismo tiempo lamenta su pérdida irremediable más allá de toda posesión física, declarándose presa de una tortuosa, irresoluble ambigüedad, propia de los poetas metafísicos ingleses, de la cual extrae su fuerza lírica. Asimismo, el sueño parece ser el escenario donde pueden convivir situaciones en apariencia contradictorias, con una lógica propia, en la cual presencia y ausencia no son estados mutuamente excluyentes.

El título del poema, “Del diario de Porfiria”, puede sugerir que se trata de un extracto “del” diario de Porfiria. En el cuento, en su diario, Porfiria se concentra en dos detalles acerca del amor: el primero consiste en unas cartas destinadas a Miss Fielding que la niña lee a escondidas, y el segundo en el amor que une a la institutriz con Miguel, hermano de Porfiria (si bien puede que esta relación tal vez sea imaginada por la niña, lo cual sería funcional a la ambigüedad central del argumento). Porfiria escribe a propósito del amor: “Estar enamorada no significa amar a un hombre: puede uno estar enamorado sin amar a nadie. Una fotografía, una puesta de sol, un perfume, un ángel o una música bastan” (476). Varias preguntas surgen entonces acerca de la relación posible entre el cuento y el poema: ¿dónde se ubicaría ese aparente fragmento del diario, tal como propone el título del poema? ¿En el futuro? ¿Es el poema parte de ese diario inconcluso que la poeta nos permite atisbar? ¿Somos los lectores *voyeurs* de una Porfiria adulta, enamorada y abatida? Como articulada y consecuente continuación de la historia inconclusa, es una tentadora aunque tentativa respuesta. La relación entre

ambos textos juega, tal como lo hacen el argumento del cuento y algunos versos del poema, con el desafío a la linealidad unidireccional del tiempo cronológico. El provocador diálogo entre los textos —sólo indicado al lector por los títulos y por ello no menos deliberado—<sup>18</sup> suscita preguntas y posibles respuestas, siempre conjeturales. Más allá de las diferencias, hay un vínculo entre ambos sostenido por los movimientos que desafían la cronología lineal, repetidos de modos singulares en el poema y el cuento. La ambigüedad y la curiosidad que ésta despierta —la busca de sentido, las relaciones, coincidencias y diferencias— impregnan la relación entre ambas formas, sugerida por la repetida referencia al “diario de Porfiria”.

#### 4. “El impostor”, *nouvelle* y argumento para versión cinematográfica

La *nouvelle* “El impostor” se publicó originariamente en tres números de *Sur* que aparecieron en 1948.<sup>19</sup> Ese mismo año, integró el volumen de cuentos *Autobiografía de Irene*, también publicado por la editorial Sur. El guión cinematográfico no fue publicado en vida de Ocampo, sino en 2011, como apéndice a una nueva edición de *Autobiografía de Irene* (y como parte de la empresa de publicación de sus obras póstumas que aún

---

<sup>18</sup> Afirma Genette que “la hipertextualidad se declara muy a menudo por medio de un indicio paratextual que tiene valor contractual” (18).

<sup>19</sup> En los números sucesivos: 164/165, de junio-julio; 166, de agosto; 167, de septiembre.

continúa), pero puede datarse hacia 1950 (185).<sup>20</sup> En esta reedición también se incluye “Final para un film que nunca se filmó”, texto datado en la década del ochenta, donde Ocampo ensaya un posible final para la película (y que, según el editor, en un principio formó parte, de manera independiente, del volumen *Y así sucesivamente*, publicado en 1987).

En la *nouvelle*,<sup>21</sup> Luis Maidana relata en primera persona los sucesos que tuvieron lugar durante el mes que pasó en la casa de campo donde Armando Heredia, hijo de un amigo de su padre, vive alejado de todo mundo social. Además de registrar su vida cotidiana en un cuaderno, Maidana escribe una carta al padre de Heredia acerca de las alucinaciones que sufre el hijo del destinatario, entre las que se cuentan un romance con María, una mujer muerta cuatro años antes del tiempo de la narración. La carta se transforma en un elemento decisivo porque al ser interceptada por el joven Heredia precipita el momento trágico que interrumpe la escritura del cuaderno: luego de leerla en voz alta, Maidana huye. El final del cuaderno —y también del relato— permite la entrada de una nueva voz en el cuento, en el apartado “Consideraciones finales de Rómulo Sagasta”, que cuenta el suicidio del joven Heredia, la inexistencia de Luis Maidana (lo que implica la desintegración de la fiabilidad

---

<sup>20</sup> Para una detallada historia de los sucesivos proyectos de filmar “El impostor”, ver “Nota al texto” de Ernesto Montequin. De acuerdo con la información allí consignada, un fragmento del argumento fue publicado en la revista *Lyra* en 1956.

<sup>21</sup> Para analizar este cuento es importante tener presentes dos obras contemporáneas de escritores del círculo de Ocampo: la *nouvelle Sombras suele vestir* (1941), de José Bianco, y *El perjurio de la nieve* (1944), de Adolfo Bioy Casares. Ocampo había traducido también *El viajero sobre la tierra*, de Julien Green, de tema similar. Para otros textos relacionados, especialmente precursores temáticos, ver Montequin (182-83).



retrospectiva de la voz que narra la primera parte), la existencia de María y las especulaciones del propio Sagasta, quien había sido enviado por el padre de Heredia a la casa de Cacharí para indagar las circunstancias en que vivía el hijo ermitaño de su amigo.

En la versión del argumento para cine, los personajes son esencialmente los mismos, pero la historia es distinta. Maidana y Heredia pueden ser la misma persona —hipótesis abonada por la descripción de la superposición de la cara de ambos, al principio y al final—, pero María (que en el cuento ha muerto y cuya presencia imposible es la medida de la locura de Heredia a los ojos del narrador y de los lectores) existe y su personaje se desdobra con otro, la hija de un médico polaco. La ambigüedad de la relación amorosa con María radica en que pasa de ser parte de la imaginación de Heredia a ser una pieza clave en la resolución del enigma. Sólo la hija del médico polaco permitirá conservar algo de la incógnita que impregnaba al personaje de María en el cuento.

Lo más singular del argumento como texto narrativo son dos particularidades opuestas. Por un lado, es notable la intención de orientar esta versión hacia el predominio de lo visual. Esto se manifiesta, ya superficialmente, en las indicaciones que atañen a la construcción de lo que los espectadores *ven*: “Vemos un paisaje”; “Vemos a Luis Maidana” (164); “Vemos el interior de la casa de la estancia” (167). E, incluso de manera más intrincada, en descripciones que señalan cómo ciertas cosas se ven a través de —o superpuestas con— otras: “[el almacén] aparece detrás de una nube de polvo que levanta una tropilla de caballos al

pasar” (157); “Por el vidrio del escaparate se le ve pasar con el curandero, detenerse y entrar” (158).

En tensión con el impulso visual, la impronta eminentemente narrativa se advierte en determinados recursos que, si bien cooperan con la acción visual, son más funcionales al desarrollo del relato escrito. Hay una inusitada precisión en detalles desproporcionadamente pequeños cuya función cuesta comprender en este género: “Luis Maidana sale de la cabina y se aproxima al tren; el cordón de un zapato se le desata” (154); “De su cartera [la señora del tren] saca un enorme alfiler de gancho con el cual pincha las frutas para comerlas” (154), detalles que se acercan más al tono de un cuento de Ocampo que al de un argumento para cine. En este mismo sentido, en el relato se introducen historias ínfimas que tienen autonomía respecto del argumento central: la leyenda de Cacharí (158); la historia del médico polaco y su hija (162) y la pelea del jaguar y el tigre (164). Y, análogamente, el uso de algunos adjetivos trasciende ampliamente el argumento pensado para la representación visual. He aquí el ejemplo acaso más extremo: “El diálogo demuestra la incompatibilidad de los personajes, la belicosa tristeza de la muchacha, la apasionada insensibilidad del padre, la hipocresía prudente de la amiga que sale corriendo, el misticismo incorruptible del curandero” (158). Adjetivaciones como ésta invitan a preguntarse cómo sería un diálogo que demostrara “belicosa tristeza”, “apasionada insensibilidad”, “hipocresía prudente” y “misticismo incorruptible”. Es cierto que parte del efecto de lectura del texto proviene del género indicado en su título, lo cual permite suponer que la autora juega

sin duda con la disparidad entre forma y contenido, traicionando reglas previsibles.

Por otra parte, en el argumento —que por momentos parece consistir en un conjunto de indicaciones destinadas a un intérprete o director— hay deliberados intentos que revelan una buscada ambigüedad. Algunas sugerencias y deducciones delatan la intención de provocar ese efecto: “Eladio contesta evasivamente” (156); “El diálogo se hace difícil”, así como conversaciones en las que se indica que se “deducen” datos. El momento de mayor vaguedad es cuando María refiere a Maidana la historia de la hija del médico polaco y su muerte. Él pregunta si Heredia llegó a conocerla y “María permanece callada un largo momento y contesta que ése fue un siempre un misterio que no pudo aclarar” (162) y no vuelve a mencionarse el asunto. En un texto que abunda en explicaciones y detalles, hay un enigma que se inserta deliberadamente y cuya solución se esquivo. Esta versión para el cine se ve en la necesidad material de resolver la cuestión de la existencia de María (tal vez no puedan omitirse tantos personajes centrales), pero el recurso de incorporar un nuevo personaje permite mantener una dosis de misterio irresoluble que no claudica.

“Final para un film que nunca se filmó” es una suerte de epílogo para el argumento cinematográfico. En él algunos de los rasgos se repiten, tales como las descripciones visuales superpuestas y las imágenes auditivas, pero la acción pretende ser más dramática y sobrenatural: la escena comienza con un velorio —el de Armando Heredia— que se interrumpe por un incendio. En el incendio corre peligro una niña, dormida en una casa devorada por las llamas. Los invitados descubren el ataúd

vacío y ven acercarse a alguien: “El que se acerca es Armando, el muerto, llevando en brazos, sana y salva, a la chica” (174). Más adelante, los asistentes comentan los hechos y una mujer exclama “¡Tan de Armando!”, interjección que recuerda otros cuentos de la autora.<sup>22</sup> Se puede leer todo este “Final” como una respuesta si no paródica al menos burlona acerca del fracaso del proyecto cinematográfico, en un regreso a recursos narrativos distintivos de su poética.

## 5. El lugar de la reescritura

La reescritura es para Silvina Ocampo una práctica *esencial*; parece explorar, en sus procesos creativos, las formas posibles que puede adquirir un tema, un personaje —e incluso una voz— de acuerdo con un género, con una manera de relacionarse con el lector o el público, o con una lengua. No es casual que los tres casos más notables de reescritura aborden los temas del tiempo y el desafío a la cronología, por un lado, y la ambigüedad, por otro, y que sean precisamente estos asuntos los que resulten más fértiles en el momento de analizar las reescrituras en tanto textos acabados.

En su taxonomía, Genette caracterizaba la hipertextualidad como “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (el que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (14). La relación

---

<sup>22</sup> Especialmente el sintagma “¡Qué risa!” en el cuento “El vestido de terciopelo”, analizado por Mónica Zapata en “Breve historia de género: Las femineidades tramposas de Silvina Ocampo” (252 y ss.).



cronológica entre ambos textos es lineal (también llama al B “texto en segundo grado [...] o derivado de otro”, 14) y de ella se desprende a su vez una especie de causalidad que no siempre se constata en las reescrituras de Ocampo. Más bien por el contrario, la relación de los textos reescritos no es siempre la misma: cada nueva elaboración de un tema o de un argumento encuentra ocurrencias insospechadas en su forma anterior: la negación de una forma “original” reivindica la idea de que toda forma lo es; la reescritura se inclina más bien a la *proliferación*, a la creación misma, que a la reproducción. Dos textos distintos sobre un mismo tema, dos reescrituras, se conectan de modos diversos y la duplicación añade grados de ambigüedad: la narración en poema y cuento para dar forma a la premonición como premisa narrativa en “Autobiografía” y la indeterminación al respecto del epígrafe; la ambigüedad de la relación entre poema y cuento en los diarios de Porfiria; la multiplicación de recursos expresivos en las transmutaciones textuales de “El impostor”, así como la iterada corrosión de la fiabilidad de las voces representadas.

De modo afín, sus apreciaciones sobre la reescritura, tanto *a priori* como *a posteriori*, intentan despojarse de la responsabilidad, para desplazar la agencia hacia otro lado, para correrse de su lugar de escritora. A fines de los años treinta, escribe en una carta a su hermana Angélica:

Estoy escribiendo un argumento que me da mucho trabajo. No sé si lograré realizar lo que quiero. Se trata de un cuento escrito en verso. Generalmente el verso transforma la idea —eso no conviene de ninguna manera para mi argumento que ha resultado satisfactorio. Tengo ocho páginas escritas. Quisiera ahora haberlo escrito en prosa —y para volver a

escribirlo me molesta lo que ya he escrito que me dio trabajo.  
(Carta del 20 de diciembre de 1938)

Casi cuarenta años más tarde, en un diálogo con Noemí Ulla, describe una fidelidad, acaso “involuntaria”, como ella misma la califica, hacia ciertos temas y argumentos, que le impiden despojarse de ellos:

Tengo poemas sobre todo que he escrito en un idioma y después los he traducido a otro, y hasta no solamente a otro, sino a otros, porque he tratado de escribirlos en francés, en inglés. Porque la creación es una cosa circular, uno va repitiéndose, igual que uno repite un argumento, sin querer. A veces descubrís que lo que has escrito hace mucho tiempo, lo volvés a escribir. Es una especie de fidelidad involuntaria que está arraigada en uno, por eso la fidelidad ha tenido éxito durante tanto tiempo, y ahora se está desprestigiando (14).

La voluntad de ensayar con la forma y la de conservar temas se aparta así de una decisión deliberada o al menos, intencional: son las formas y los temas los que se imponen sobre la literatura, *sin querer*. La forma opera cambios sobre el relato, por un lado; los temas impulsan a la repetición, por otro. Así, una literatura cargada de agencia se impone en la escritura y sus dichos iluminan su concepción de sí misma como una especie de instrumento, de médium, para que temas y obras puedan plasmarse. Por último, al respecto de “Autobiografía de Irene”, explica:

No sé por qué tuve que escribirlo en verso también. Es que todo quisiera escribirlo de distintas formas, todo. [...] Las formas en que quiero expresar algo, ya sea prosa, verso, teatro, son distintas. O bien cómo se van a desarrollar: si es un argumento o cómo son los personajes. [...] El cuento [“Autobiografía de Irene”] en prosa fue anterior al cuento en

verso. ¿Por qué necesité escribirlo? Es un enigma. De pronto me encontré escribiéndolo en verso (89).

En estos fragmentos hay construcciones coincidentes: por un lado está el esfuerzo referido en la carta convertido en un afán que tal vez resulte infructuoso, los intentos cuya consecución se presenta como dudosa (tratar de escribir, querer expresar, quisiera escribir); por otro, Ocampo se aleja a sí misma de aquello que escribe y sus acciones son involuntarias, sin querer; afirma que no sabe y su propio proceso se le presenta como un *enigma*.<sup>23</sup> En ambas escenas, la escritora se transforma en espectadora de su propia actividad creativa, de sí misma mientras escribe, y relata cómo se descubre o se encuentra llevando a cabo algo que la sorprende.

En la imagen de sí que Ocampo ofrece para explicar su experimentación con los géneros, elige atribuir el impulso a un motivo misterioso y ajeno, huyendo de alguna manera de una agencia escritural acabada de una vez y para siempre.<sup>24</sup> Al permitir —e impulsar— que estos textos coexistan en versiones

---

<sup>23</sup> En la misma línea que desplaza la agencia motriz y creativa hacia algo que no es ella misma, según Graciela Tomassini, replicando las palabras de Ocampo, “ella escribe el cuento como surge” (90).

<sup>24</sup> Desde una perspectiva feminista, Robin Larkoff argumentaba a principios de la década del ‘70 que en el uso que las mujeres hacemos de la lengua predomina la “expresión de incertidumbre” (“expression of uncertainty” 45). Este rasgo definitorio de la manera en que las mujeres tendemos a relacionarnos con la lengua se derivaría de la actitud según la cual las mujeres ocupamos un lugar marginal al respecto de los asuntos importantes de la vida (“women are marginal to the serious concerns of life”), reservadas a los hombres. Esto afectaría no sólo el modo en que nos apropiamos de la lengua, sino también los modos en que se habla de nosotras. Es provocador pensar el caso de Ocampo, en su círculo intelectual y social, en este sentido; no ya para defenderla de sí misma—labor tan innecesaria como absurda—, sino para reconocer en sus gestos autoriales una serie de movimientos de reivindicación más eficaces que combativos, tal vez alineados con la línea que Josefina Ludmer retoma de James Scott para comentar sobre la escritura de mujeres a propósito de Sor Juana, en su célebre “Las tretas del débil”.

publicadas, Ocampo hace de la reescritura una parte sustancial de su obra visible: entre sus declaraciones y la reelaboración *a la vista*, despliega un gesto de huida de toda certeza, combatiéndola y corroyéndola, y replica simultáneamente la construcción de la ambigüedad en el orden de la ficción. El exhibir estas reelaboraciones, asigna a las variaciones el estatuto de obra al tiempo que se despoja de las nociones de lo definitivo, de lo único, de lo clausurado —lo cual desafía así, por escrito, la conclusividad que lo publicado le imprime. La reescritura recupera la inestabilidad intrínseca de la obra literaria y hace de lo variable una parte integral de su poética.<sup>25</sup>

Bernard Cerquiglini, en un libro que celebra las variantes textuales, afirma que la idea de obra definitiva es una preocupación eminentemente industrial (2). De alguna manera, las reescrituras de Silvina Ocampo se asemejan más a los ciertos recursos de la preceptiva medieval, la cual en su ejercicio perdía de vista el origen: “podía encontrarse significado en todas partes y el origen no estaba en ningún lugar” (33). Si bien aquí no hemos trabajado con manuscritos, nuestro examen repara en la génesis textual y en la reescritura como práctica genética visible; y, tal como explica Cerquiglini, “la literatura genética ha socavado la estabilidad cerrada del texto moderno así como la vectorización simple y teleológica de su producción” (33). A finales de la década del treinta, Silvina Ocampo confiesa sus

---

<sup>25</sup> En este sentido, el efecto es menos restrictivo que el que supone la paradoja (noción central en el análisis de Tomassini: “La paradoja, como figura de pensamiento, rige el universo cuentístico de Silvina Ocampo”, 24). Más que limitarse a contrariar la lógica o expresar aparentes contradicciones, los esfuerzos de Ocampo recalcan en última instancia en la ambigüedad, tendiendo a la incertidumbre y provocando de este modo una multiplicidad de interpretaciones.

dificultades para avanzar en la escritura de un cuento en verso; cuatro décadas más tarde, se reconoce movida por una fuerza que la lleva a ensayar distintas formas para las mismas ideas. En algún punto entre la voluntad y el impulso, entre la creación programática y la libertad de experimentar, está el equilibrio que sostenía su práctica de escritora y que es también la fuente secreta de su vitalidad literaria.<sup>26</sup>

### Referencias bibliográficas

- Balderston, D. et al. (2012). “Edición genética de cuatro cuentos de Silvina Ocampo.” *Escritural. Écritures d’Amérique latine* 5, pp. 309-62.
- Cerquiglino, B. (1999) *In Praise of the Variant. A Critical History of Philology*. The Johns Hopkins UP: Baltimore.
- Codaro, L. (2013) “La reescritura en la literatura infantil de Silvina Ocampo”. *V Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niños*. Web: <<http://jornadasplan.fahce.unlp.edu.ar/v-jornadas-2013/ponencias/a15.pdf>>.
- Dahlgren, M. (2005). “‘Preciser What We Are’: Emily Dickinson’s Poems in Translation. A Study in Literary Pragmatics.” *Journal of Pragmatics* 37, pp. 1081-1107.
- Domínguez, N. y A. Mancini, eds. (2009). *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

---

<sup>26</sup> Agradezco a Ernesto Montequín los diálogos que enriquecieron este artículo y a Judith Podlubne su atenta y generosa lectura inicial. Agradezco también a los lectores anónimos de *Saga. Revista de Letras*, cuyos estimulantes comentarios me obligaron a refinar mis argumentos.

- Genette, G. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Larkoff, R. (1973). "Language and woman's place". *Language in Society* 2.1, pp. 45-80.
- Ludmer, J. (1984). "Tretas del débil". González, Patricia y Eliana Ortega, Eds. *La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras: Ediciones Huracán, pp. 47-54.
- Mackintosh, F. (2005). "A Happy Transmigration? Silvina Ocampo Translates Emily Dickinson." *BabelAFIAL* 14, pp. 23-41.
- Montequin, E. (2011). "Nota al texto". Silvina Ocampo. *Autobiografía de Irene*. Buenos Aires: Lumen, pp. 177-87.
- Muschiatti, D. (2006). "Traducción de poesía: forma, repetición y fantasma en el estudio comparado de traducciones de Emily Dickinson (Silvina Ocampo, Amelia Rosselli)." *Orbis Tertius* 11.12, pp. 1-24.
- Ocampo, S. (1938) "Carta a Angélica"; Fraga and Peña Collection of the Ocampo Family, Box 1 and Folder 23; Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.
- Ocampo, S. (1949). "Estudio preliminar". AAVV. *Poetas líricos ingleses*. Selección de Ricardo Baeza. Buenos Aires: W. M. Jackson, pp. IX-XLIV.
- Ocampo, S. (1988). "Author's Introduction". *Leopoldina's Dream*. Trad. Daniel Balderston. Markham: Penguin, pp. ix-xi.
- Ocampo, S. (2002) *Poesía completa I*. Buenos Aires: Emecé.
- Ocampo, S. (2003) *Poesía completa II*. Buenos Aires: Emecé.
- Ocampo, S. (2006) *Cuentos completos II*. Buenos Aires: Emecé.



- Ocampo, S. (2011). “El impostor [argumento cinematográfico]”. *Autobiografía de Irene*. Buenos Aires: Lumen.
- Ocampo, S. (2011). “Final para un film que nunca se filmó”. *Autobiografía de Irene*. Buenos Aires: Lumen.
- Paz Leston, E. “Las traducciones de poesía.” En Domínguez, N. y A. Mancini, eds. (2009). *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 313-19.
- Podlubne, J. (2011). *Escritores de Sur. Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Rossi, M. J. (2014). “Los que aman, odian: ¿borrador o reescritura?”. *Revista Iberoamericana* 246.80, pp. 95-110.
- Rossi, M. J. (2016). “Silvina Ocampo and Translation.” *Beyond Fantasy. New Readings of Silvina Ocampo*. Patricia Klingenberg and Fernanda Zullo, ed. Woodbridge: Tamesis Books, pp. 173-95.
- Scott, J. C. (1985). *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*. New Haven: Yale UP.
- Tomassini, G. (1995). *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Ulla, N. (1982). *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Editorial Belgrano.
- Valenti, N. (2002). “El camino de la reescritura en algunos cuentos de amor de Silvina Ocampo”. *Atti del XX Convegno, Associazione Ispanisti Italiani* 1, pp. 445-58.
- Zapata, M. (2005). “Breves historias de género: Las femineidades tramposas de Silvina Ocampo”. *Pandora* 5, pp. 251-62.

**Fecha de recepción: 08/06/2017**

**Fecha de aprobación: 07/08/2017**