

La figura en el tapiz. Entrevista con Ernesto Montequin, curador del archivo de Silvina Ocampo

Romina Magallanes

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades. CONICET-UNR

Un destino más allá de mi curiosidad

Romina Magallanes: ¿Cómo llegaste a Silvina Ocampo?

Ernesto Montequin: Desde muy joven tuve la suerte de conocer a gente muy cercana al grupo *Sur*. Esos amigos, obviamente bastante mayores que yo, me introdujeron en ese mundo. Cuando hablo de “ese mundo” no hablo solo de literatura, sino del mundo social de *Sur*. Sin proponérselo, esos amigos fueron mis maestros, mis guías certeros. Me refiero a Eduardo Paz Leston (Teddy), a Edgardo Cozarinsky, a Eugenio Guasta. La amistad con ellos me llevó a involucrarme en ese mundo de una manera bastante natural.

R. M: Te reunías, conversaban, ¿dónde los veías?

E. M: Empecé a estudiar literatura francesa con Teddy Paz a comienzos de los años noventa. Con él compartíamos, además, el gusto por la literatura inglesa. Las clases se prolongaban invariablemente en comidas y en largas conversaciones. Nos hicimos muy amigos y Teddy, con su infatigable generosidad, fue introduciéndome, a su vez, en su círculo de amistades. A partir de entonces, gracias a la paciencia y a la confianza de todos ellos, fui conociendo, vicariamente, el Buenos Aires literario y artístico de los años cuarenta, cincuenta y sesenta. Así, casi sin darme cuenta fui acumulando información sobre todo ese mundo perdido, que completaba con lecturas e investigaciones personales sin otro propósito inmediato que satisfacer mi

propia curiosidad. Digamos que todo ese conocimiento cobró un sentido nuevo cuando me tocó trabajar con los archivos de Silvina.

R. M.: ¿Cómo accediste a ellos?

E. M.: En aquel momento yo no conocía personalmente a los herederos de Bioy y de Silvina. Ellos necesitaban hacer el inventario del archivo de Silvina en el contexto de la sucesión de ella y de Bioy. Mis amigos, que también habían sido amigos de Bioy y de Silvina, me recomendaron para esa tarea.

R.M.: ¿Silvina y Bioy habían dejado alguna indicación sobre qué hacer con todo eso?

E. M.: Bioy sí. De hecho nombró en vida a Daniel Martino como albacea y le entregó su archivo con las facultades necesarias para administrarlo.

R.M.: Ella tenía cierta compulsión por escribir.

E.M.: Compulsión me parece un término un poco clínico. Diría que era algo más bien orgánico. No como una manía ni como una obsesión, sino simplemente como una función vital, como respirar. Silvina escribía incesantemente, en cualquier papel que tuviese a mano, a veces eran versos, otras un fragmento de diálogo o un argumento para un cuento. O dibujaba.

R.M.: ¿Cómo te convertiste en albacea de Silvina?

E.M.: En realidad, no soy albacea. Para ser albacea tendría que haberme nombrado la propia Silvina y no fue así. Son sus herederos quienes me confiaron esa tarea. Soy curador del archivo, editor de su obra inédita, y agente literario, es decir, me ocupo de difundir su obra en las mejores condiciones posibles, en la Argentina y en el exterior.

R.M.: ¿Y cómo obtuviste ese lugar?

E. M.: Porque sus herederos fueron confiándome esas responsabilidades, a medida que fuimos conociéndonos. Todo fue dándose de un modo natural, sin demasiada previsión.

R. M.: ¿Cómo estaban los papeles de Silvina cuando los encontraste?

E. M.: Estaban en cajas y bolsas como habían sido retirados del departamento de la calle Posadas. No había ninguna clasificación. Entremezclados con los papeles de Silvina, había unos pocos materiales de Bioy y el archivo completo de su padre, además de fotografías y documentos familiares de toda índole. Fue entonces, al empezar a clasificar esos papeles, cuando me di cuenta de cuánto sabía respecto a ese mundo. Poco a poco fui descubriendo que todas aquellas conversaciones que había mantenido a lo largo de los años con mis amigos tenían, además, un destino que iba más allá de mi curiosidad. Ese saber heterogéneo que yo había acumulado con el correr del tiempo y que parecía un tanto errático, se reveló de pronto como una herramienta indispensable para dar un orden a ese archivo, para recomponer ese mundo a partir de esos fragmentos que no solo eran manuscritos literarios, sino también cartas, fotos y documentos personales. Reconstruir todo eso dependía de una información que no está escrita en ningún lado y que me había sido transmitida, en buena parte, por mis amigos.

R. M.: ¿Cómo empezaste a clasificar los papeles?

E. M.: Luego de la venta del departamento de la calle Posadas, los archivos y la biblioteca de Bioy y Silvina fueron trasladados a un guardamuebles. Cuando fui designado para hacer el inventario, llevamos los papeles a un departamento alquilado para ese fin. La biblioteca, en cambio, se guardó en un depósito. El contexto judicial no permitía un trabajo de archivo tradicional. Solo estábamos autorizados a trabajar con el archivo el escribano de la sucesión, o su representante, y yo.

R. M.: ¿Dónde queda ese departamento?

E. M.: Es una oficina en el centro. Allí está todo el archivo, que no es pequeño. Hay que pensar que el departamento de los Bioy tenía 900 metros

cuadrados, por eso se salvó tanto, porque tenían espacio suficiente para conservar casi todo. Y Silvina, acaso afortunadamente, no era demasiado ordenada ni desapegada con sus cosas. De hecho decía que a veces perdía el manuscrito de algún cuento dentro de su propia casa, y como no lograba encontrarlo, la única manera de consolarse era escribir uno nuevo...

R.M.: En entrevistas y en relatos de Silvina hay referencias a estos temas. Ella dice que pierde cuentos y que otros los encontrarán y los escribirán, o en cuanto a lo inédito, “lo dejo para que el tiempo los mejore”. En comentarios como estos veo preanunciada tu figura de curador y editor.

E.M.: Ojalá sea así.

R.M.: Entonces abrías baúles y encontrabas sus papeles.

E.M.: Eran cajas y bolsas de consorcio. Desgraciadamente los herederos no tuvieron tiempo de hacer una mudanza tomando todos los recaudos del caso. Encontraron un comprador para el departamento y tuvieron muy poco tiempo para entregarlo. En ese momento yo no había entrado en escena. Sin duda, tal vez se perdieron cosas en la confusión de la mudanza, no manuscritos ni libros, sino otros elementos. Grabaciones, por ejemplo. Silvina tenía un grabador Geloso, en los años sesenta, y a veces, cuando no podía o no tenía ganas de escribir o de dictar, grababa, hacía borradores orales de cuentos o de poemas.

R.M.: ¿Están esas grabaciones en los archivos?

E.M.: Hay una o dos, solamente. Ella grababa y después hacía transcribir el contenido de las cintas por su secretaria, Elena Ivulich. De hecho hay un libro de poemas inéditos que se llama *Versos grabados en una cinta*. En suma, todos esos papeles estaban completamente mezclados en cajas y bolsas. Era como un rompecabezas inmenso. Había que empezar a armarlo, pieza por pieza, tratando al mismo tiempo de encontrar “la figura del tapiz”, como el cuento de Henry James, es decir, de descubrir ese dibujo que de alguna manera unía muchos textos éditos e inéditos dispersos en borradores autógrafos, sueltos o en cuadernos, en originales dactilografiados, en prue-

bas de imprenta, etc. Al mismo tiempo, tenía que cuidarme de no romper lo poco que pudiera rescatar de la configuración que algunos de esos papeles tuvieron en vida de Silvina, porque cuando uno empieza a trabajar con un archivo, lo primero que debe hacer es tratar de entender si hay ahí algún orden, aunque sea fragmentario. En los archivos, o en las bibliotecas o aun en las casas, el caos suele ser el nombre que damos al orden de los demás. Cuando uno se enfrenta con un archivo o con una biblioteca tiene primero que tratar de entender si hay un diseño, una trama, por más dispersa o desdibujada que parezca a simple vista. Eso lleva bastante tiempo, sobre todo cuando se trata de un archivo de esta magnitud. Entre la clasificación y el inventario, trabajé unos seis o siete años, todas las tardes, de lunes a viernes.

R.M.: ¿Tenés planeadas todas las publicaciones del material de archivo de Silvina?

E.M.: En gran parte sí. Pero el trabajo de inventario fue fundamental para trazar el plan de publicación de la obra inédita. En realidad, el inventario es un catálogo que no solo incluye la identificación de cada texto, en tanto obra, sino también la descripción física de cada ítem, con un criterio genético, desde el primer borrador autógrafo hasta la última versión dactilografiada. Tiene alrededor de 400 páginas.

R.M.: ¿Cómo fue ese trabajo?

E.M.: Arduo, lentísimo, pero sumamente placentero. Suscribo a la opinión de Wilcock, que decía “Silvina es un Borges”, atribuyéndole una excepcionalidad, una genialidad equiparables. Que de una escritora de la magnitud de Silvina se hayan conservado tantos manuscritos es prodigioso. Eso se explica primero porque Bioy y ella tenían espacio suficiente para guardar todo y, además, se mudaron pocas veces. Pero también es cierto que Silvina tenía una relación especial con sus manuscritos, un deseo de posesión absoluta. Por ejemplo, cuando entregaba un original de un libro a una editorial, solía pedir que le devolvieran, una vez compuesto el texto, el original de imprenta. Cuando viajaba llevaba valijas con manuscritos. Le costaba mucho desprenderse, separarse de sus manuscritos. Lograr que entregara un original a un editor o editora exigía un cortejo, un ritual bastante delica-

do. Muchos escritores, por vanidad o por falta de espacio para guardarlos, suelen destruir los borradores de sus obras, los “balbuces”. Hay archivos en que parece que las obras salieron como Palas Atenea de la cabeza de Zeus, ya formados. Silvina no. De ahí la enorme importancia de su archivo, que permite reconstruir, en gran parte de sus obras, todo el proceso creativo, a veces desde el primer esbozo de la trama anotada en un cuaderno, luego el primer borrador autógrafo, el primero dactilografiado, y así sucesivamente hasta llegar incluso a las pruebas de página. Es bastante excepcional contar con los elementos que permiten trazar ese arco compositivo, observar la organicidad de un texto a medida que va creciendo, que va mutando hasta llegar a la versión corregida, que a veces se extiende hasta las versiones impresas porque Silvina seguía corrigiendo un texto, en algunos casos, aun después de su publicación. De hecho se conservan las galeras de *La furia*, por ejemplo, con las últimas correcciones y con el título preliminar del volumen, que era *En Buenos Aires*. Paralelamente, los manuscritos me permitieron corregir erratas en algunos libros de Silvina, que se arrastraban desde la primera edición. Por ejemplo, casi en el final del cuento “La piedra”, de *Las invitadas*, se enumeran casos clásicos de metamorfosis y se dice “Acteón transformado en cuervo”, cuando obviamente debía decir “ciervo”, como lo constaté al revisar los originales.

R.M.: Las reediciones de Lumen tienen esas correcciones.

E.M.: Sí. Me acuerdo de otra errata considerable, en un poema incluido en *Cornelia frente al espejo* que se llama “La begonia china”. Yo leía el primer verso, “De acuerdo a una begonia china...”, y me decía ¿cómo puede ser? Cuando fui a los manuscritos descubrí que el original decía “De acuerdo a una leyenda china”... Cada reedición que hicimos de los libros de Silvina tiene un pequeño valor agregado, que consiste en notas muy someras donde añado los títulos alternativos, identifico citas literarias incorporadas al texto, o aclaro las alusiones a episodios o a personas reales. También incluyo las referencias bibliográficas de la primera publicación en diarios o revistas, lo cual es importante porque ayuda a datarlos con mayor precisión. Por ejemplo, en sus dos últimos libros de cuentos, *Y así sucesivamente* y *Cornelia frente al espejo*, se incluyen textos que fueron escritos y aun publicados a fines de los años treinta. En ciertos casos, añado en apéndice versiones alternativas

de un mismo texto ya publicado. Por ejemplo, el cuento “Cornelia frente al espejo” tuvo muchas versiones. Una de ellas, mucho más breve, se publicó a comienzos de los años setenta en la revista *Panorama*, con el título “Diálogo de Narcisa”. En esa versión la narradora es una suicida que se despide de sí misma frente al espejo y graba su propia despedida en un casete. Años más tarde Silvina retomó una versión anterior del cuento, mucho más larga y escrita en la segunda mitad de los años cincuenta, y luego de sucesivas reescrituras la incluyó en el libro que lleva el mismo título. También he incluido en apéndice, en algunas reediciones, alguna entrevista editada o inédita referida exclusivamente a ese volumen.

R.M.: Noto un apego a lo material... ¿A qué atribuí ese deseo de conservar todos sus materiales?

E.M.: Exacto, era un apego por lo escrito. Eso explica, como ya lo dije, por qué se salvó tanto.

R.M.: Cuando decís “lo escrito”, ¿te referís a la intención, o al hecho de escribir, al cuerpo, los cuadernos, sus elementos?

E.M.: Me refiero a todo. Es una combinación de esos elementos que mencionás. No creo que a Silvina le interesara demasiado el soporte sobre el que escribía. Tampoco era muy metódica. Hay infinidad de textos escritos en los papeles más diversos, desde un cuaderno escolar hasta un sobre roto en el que le habían mandado la invitación a la presentación de algún libro.

R.M.: Pero también le importaba el libro-objeto.

E.M.: Sí, pero no era fetichista como Alejandra Pizarnik. No había un culto al cuaderno suntuoso o “especial”. No había un regodeo con la materialidad, el “solo puedo escribir en este cuaderno”. Hay textos de Silvina escritos en uno de esos cuadernos de comunicaciones como los que yo tenía en el colegio, en los años setenta u ochenta. Sin duda eran de sus nietos (Florencio y Victoria Basavilbaso Bioy, y Lucila Frank). Es cierto que también tenía otros cuadernos muy lindos, generalmente regalados por algún amigo o amiga, como en el que está escrito *Ejércitos de la oscuridad*,

pero predominan los cuadernos comunes y las hojas sueltas. No había fetichismo en ese sentido.

R.M.: En *El dibujo del tiempo* Silvina dice que agarra cualquier papel, se sienta, lo apoya entre sus piernas y escribe. ¿Y los dibujos?

E.M.: Siguió dibujando hasta el final. En el último tiempo dibujaba también con cualquier papel que tuviera a mano, con un crayón, con biromes, con marcadores de colores. Retrataba a su hija Marta o a sus nietos, a gente que la visitaba, pero también hacía retratos imaginarios. También se conservan obras en carbonilla o tinta y algunas acuarelas de su etapa de pintora. Me parece que el dibujo y la escritura convivían de un modo natural, porque hay manuscritos que incluyen dibujos al pie o en los márgenes.

Caos es el nombre que damos al orden de los demás

RM.: Como curador del archivo, ¿te reconocés como creador de ese archivo? ¿Es “archivo Montequin”?

E.M.: Obviamente hice la clasificación y el ordenamiento del archivo solo, pero seguí un criterio que puede ser comprendido rápidamente, creo, por los demás. De ningún modo aspiré a que mi orden fuese un caos para otros... Una tarea importante que hay que hacer en el archivo, en cualquier archivo literario, es diferenciar entre obra propiamente dicha y papeles privados. De por sí eso ya impone una estructura, un orden primario. A partir de entonces, el archivo empezó a tomar forma, una forma fácilmente aprehensible, a partir de la clasificación en categorías de obra literaria, dividida en géneros, y a su vez en textos éditos e inéditos, por un lado, y la correspondencia y documentos privados por el otro.

R.M.: De algún modo, los libros póstumos de Silvina también son libros “tuyos”, ¿no? Me detengo en *Lo mejor de la familia*. ¿Por qué elegís incorporar solo allí fragmentos sueltos, sus continuaciones?

E.M.: Porque me parece que están lo bastante trabajados desde el punto de vista literario, y porque arrojan algo de luz sobre los desarrollos posibles que Silvina pudo haber concebido para la trama. Me parece que leyéndolos se puede vislumbrar, de un modo un poco más completo, lo que podría haber sido el final de esa novela inconclusa.

R.M.: Pero hay otros textos en los que pasa lo mismo, ¿por qué no continuás ese procedimiento?

E.M.: Porque hago ediciones literarias, no críticas ni genéticas. Cada texto inédito tiene su particularidad, que requiere decisiones editoriales específicas, más allá de algunos principios que me propuse seguir en todas las ediciones. Y debo decir que tuve plena libertad para elegir los textos y organizar los volúmenes según mi propio criterio. Por eso tengo que agradecer a los herederos, que confiaron plenamente en mí. No lo digo con vanidad, aunque parezca lo contrario, pero jamás vacilé con respecto a la inclusión de un texto. Confié en mi criterio de lector. Preferí no pedir que otros leyeran los textos antes de publicarlos, más allá de algunas consultas técnicas, porque me parece que esos juicios, legítimos pero ajenos, interfieren con el propio criterio y crean una suerte de mirada fantasmal. Si uno se siente inseguro a la hora de asumir ese rol de una manera casi te diría autoral, es porque no tiene la suficiente consistencia como lector. No digo autoral en el sentido de atribuirse una participación en la autoría del texto, sino en la decisión de que ese texto se conozca y pueda ser leído como obra literaria.

R.M.: El caso de *Ejércitos de la oscuridad*, ¿cómo pensaste ese libro?

E. M.: En realidad, estaba prácticamente hecho por la propia Silvina.

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

E.M.: Pero el concepto es el mismo. Cuando uno trabaja tanto tiempo con un archivo desarrolla empíricamente, porque no hay nada mágico en eso, la capacidad de interpretar o de prever decisiones estéticas, compositi-

vas. En este caso pude reconstruir la intención de Silvina con *Ejércitos de la oscuridad*, y aplicarla a otros textos afines en tono y en contenido. También porque Silvina habló públicamente de ese proyecto de libro y de su propósito de publicarlo, aunque finalmente haya quedado al margen... no descartado, sino postergado quizá porque surgió otro proyecto que le interesó más. Por la enfermedad de sus últimos años, que la fue encerrando en sí misma, Silvina no pudo llegar a publicar muchos de sus textos. Pero siguió escribiendo mientras pudo hacerlo, hasta 1988 o 1989. Cuando empecé con el trabajo de clasificación de sus manuscritos advertí rápidamente la cantidad de obra inédita que se había conservado. Sabía, por lo que me habían contado amigos de Silvina o por lo que había leído en las entrevistas que le hicieron, hablaba mucho de sus obras inéditas, como puede constatarse en *El dibujo del tiempo*. Hay muchas pistas en esos reportajes donde habla de lo que está escribiendo en ese momento, pero otras veces menciona una obra inédita como si estuviese ya lista para publicar. En el caso de *Ejércitos de la oscuridad*, yo sabía de antemano la existencia de ese cuaderno porque había leído alguna entrevista en que Silvina lo mencionaba. Luego, cuando encontré textos similares, como explico en la “Nota preliminar”, me di cuenta de que la idea de *Ejércitos de la oscuridad* representaba fielmente una nueva faceta de la escritura de Silvina, pero no la agotaba. Ella había escrito otros fragmentos, otras brevedades muy similares en diferentes épocas. Decidí incorporarlas en el libro, al igual que algunos fragmentos sueltos que están en la última sección, “Analectas”, que es un título de la propia Silvina. Todos los títulos que utilicé fueron tomados del texto mismo, o bien son títulos que en algún momento contempló la propia Silvina. En el caso de “Lo mejor de la familia”, es una frase que los personajes repiten todo el tiempo, como un ritornelo.

R.M.: En comentarios sobre *La promesa* dice que es lo mejor que ha escrito, y de *Ejércitos*, que es lo que más le gusta de su escritura, y deja claro que quería que fuesen publicados.

E.M.: Sí. De algún modo se ocupó de dejar en claro su intención de publicarlos.

R.M.: ¿Ahora solo estás pensando en publicar “obras literarias”?

E.M.: Sí, lo único que queda dentro del plan que trazamos es el teatro inédito y la poesía. La poesía me está costando muchísimo trabajo porque son alrededor de quinientos poemas inéditos. Hay libros enteros organizados y titulados por la propia Silvina. Hay también poemas en inglés y en francés...

R.M.: ¿Cómo trabajás con esos poemas o con los archivos en general? ¿Los tenés digitalizados o en papel?

E.M.: Trabajo con los originales en papel. Los poemas están inventariados, en todas sus versiones, que a veces son dos o tres y otras veinte... A partir del examen del contenido, fui construyendo el arco compositivo de cada uno, primer borrador, segundo borrador, tercer borrador, etc. Para inventariarlos de una manera razonada, iba comparando las correcciones en cada original. Por ejemplo, si en una versión aparecían correcciones o añadidos, corroboraba que estuvieran incorporados en el texto de la siguiente versión, hasta llegar a la copia en limpio, si la había. Así fui construyendo la genética de cada poema.

R.M.: Hay una intimidad muy fuerte entre tu lectura, tu trabajo y los manuscritos.

E.M.: No me parece ofensivo que me califiquen de positivista, porque trabajar con un archivo es clasificar e inventariar objetos, y los manuscritos son, ante todo, objetos. Hay que describir su materialidad, y extraer de esos datos empíricos todo lo que ayude a fijar los textos. Es un trabajo de *close reading*, una lectura muy intensa, muy cercana del texto, pero también una reconstrucción de las condiciones en que fue escrito, para datarlo o para relacionarlo con otros textos, por ejemplo, a partir del tipo de papel, del instrumento con que fue escrito (lápiz, lapicera, tipos de la máquina de escribir, etc.). Esto implica desarrollar una relación de intimidad con los textos y su circunstancia. Lo difícil, a veces, es resignarse a omitir toda esa información que uno ha acumulado. Por eso quise reducir al mínimo el aparato crítico porque no quería abrumar al lector como un texto cargado de notas al pie.

R.M.: Pero vos te apasionás escribiendo las “Notas al texto”.

E.M.: Sí, pero siempre las ubico en la parte final del libro, donde menos estorban. Pueden ser leídas o ignoradas por el lector. Considero que son útiles porque agregan el mínimo de información necesario para que se sepa cómo es el soporte con el que he trabajado. Me parece necesario dar cuenta de las características físicas de los manuscritos cuando se trabaja con textos inéditos, hay que tener muy presente que se trata de un objeto, no solamente de un texto. Sobre todo porque hay cualidades del objeto que determinan o, en todo caso, que contienen una clave de lectura, como el cuaderno donde Silvina compuso *Ejércitos de la oscuridad*. Hay que describirlo porque es parte de la concepción misma del libro.

R.M.: No seguir un criterio cronológico o periódico de publicación fue un gran acierto.

E.M.: Es que habría sido difícil, por no decir imposible, aplicar un criterio cronológico. Silvina iba y volvía, no creo que pueda hablarse de una evolución nítida en su obra. Hay marchas y contramarchas, variaciones de temas, de estilos, de tonos que se entremezclan a lo largo del tiempo. Es interesante ver cómo retomaba textos que había abandonado hacía varias décadas. Me importa mucho que se perciba, que se restituya la composición de los libros como unidad autoral. Por eso, cuando preparé el plan de publicación de inéditos, simultáneamente preparé el plan de reediciones de la obra editada. Hasta ese momento, se había empezado a reeditar a Silvina en volúmenes de obras reunidas, los *Cuentos completos* y la *Poesía completa*. Desde luego que está muy bien que existan, y hasta es necesario en una autora de la magnitud de Silvina, pero desdibujan la fisonomía de cada libro, la que Silvina le quiso dar con el título, con el orden de los cuentos, su individualidad, en suma. Yo quería preservar eso. De modo que logramos hacer también reediciones individuales de todos sus libros de cuentos para que convivieran con las de los *Cuentos completos*. En estas reediciones tienen, como ya dije, un valor agregado que son las notas y algún material inédito o disperso en apéndice. En las notas trato de proporcionar datos acerca de la composición de cada cuento. Eso permite comprobar que en algunos libros, que parecen tener cierta unidad estilística, hay cuentos escritos en diferentes épocas.

Por ejemplo, entre *Viaje olvidado* y *Autobiografía de Irene* hay once años de diferencia, y una estética muy distinta. El cambio es muy brusco, pero esa transición puede seguirse a partir de los cuentos que Silvina fue publicando en diarios y revistas. El primer cuento de *Autobiografía de Irene* que aparece es del 43, lo cual permite determinar que ya entonces despuntaba esa Silvina casi neoclásica, afín a las premisas de la *Antología de la literatura fantástica*. Pero entre el 37 y el 43 hay cuentos publicados en *Sur*, como “Sábanas de tierra” o “La inauguración del monumento”, que no corresponden exactamente a *Viaje olvidado* ni tampoco a *Autobiografía de Irene*, y que no se publican en libro, en versiones muy corregidas, sino hasta los años 80 en *Y así sucesivamente* que, al igual que *Cornelia frente al espejo*, tiene cuentos mucho más libres, más abiertos, más líricos. Como ya se ha señalado, algunos de ellos tienen bastante relación con los de *Viaje olvidado*.

R.M.: En *La promesa* también me parece que hay una relación con *Viaje olvidado*.

E.M.: Sí. *La promesa* es un caso muy singular porque Silvina trabajó mucho tiempo en esa novela. La armó, la desarmó, la volvió a armar, desgajó partes que publicó como cuentos en *Los días de la noche*, retomó el resto...

R.M.: Está como montada esa novela.

E.M.: Sí, hay un trabajo de montaje en el sentido cinematográfico del término, es decir, extrajo segmentos, insertó otros y en esas operaciones iba viendo cómo el material cambiaba de acuerdo a la manera en que lo organizaba. Silvina era una escritora de intensidad, como Borges. La extensión es la enemiga natural de la intensidad, por eso le costaba tanto escribir una novela, digamos, tradicional. Entonces encontró la manera de escribir una novela como una sucesión de recuerdos, de personas que entran y salen de esa especie de teatro de la memoria de la narradora y que por acumulación van formando una trama.

R.M.: Cada uno de esos nombres, de esos recuerdos sueltos pueden funcionar como un cuento, de hecho pasó con “Livio Roca”.

E.M.: Sí, *Los días de la noche* marca el momento en que Silvina se desalentó con *La promesa*, cuando decide desarmarla y publicar algunas partes como cuentos. De hecho, “Livio Roca” quedó casi intacto en ambos libros, pero otros segmentos pasaron solamente a *Los días de la noche*. Los extrajo limpiamente sin afectar la estructura de la novela, porque eran como retratos de cuerpo entero, como “vidas breves” completas en sí mismas.

R.M.: En eso también está ese ir y venir al que te referías, como un camino errático.

E.M.: Es como una vuelta al origen.

R.M.: Sí, eso está claro en algunas palabras o casi categorías, como por ejemplo “recuerdo”, que es fascinante seguir en toda su obra. Hay como un pensamiento del recuerdo que va cambiando y que también tiene que ver con el origen, con un origen que no tiene origen, como la palabra “prenatal”. Ella dice “al principio siempre fue un recuerdo”. Si es un recuerdo, es porque es el recuerdo de algo, pero ese algo no existe, entonces el origen se desdibuja y...

E.M.: Se inventa.

R.M.: Exacto, se inventa.

E.M.: Silvina dice que no se puede separar la memoria de la imaginación, es casi un manifiesto. *Inventiones del recuerdo* nace de ahí. Es muy proustiana esa idea de que uno para seguir siendo el mismo tiene que cambiar, que reinventarse todo el tiempo. Silvina leyó mucho a Proust. También todo eso está muy presente en su interés por la metamorfosis. Y al mismo tiempo sus “inventiones del recuerdo” tienen una precisión absoluta, al menos en la descripción de lugares que describe y que existen todavía. Por ejemplo, Villa Ocampo, que es gran parte de la escenografía de *Inventiones*. Silvina siempre me hace pensar en la definición que Baudelaire daba del genio: “*Le génie, c’est l’enfance retrouvée à volonté*”, “la capacidad de reencontrarse a voluntad con la infancia”...

R.M.: También le gustaba conectar textos, repetirlos. En un texto los llamó “intersticios”. A partir de los que señalás en *Ejércitos*, comencé a buscar otros.

E.M.: Es muy propio de Silvina. Son variaciones, casi como en un sentido musical, como si improvisara libremente a partir de un tema. Además, coincide con esa idea casi neoplatónica, que le gustaba a Silvina, según la cual en el mundo hay formas que se repiten: “todo tiene la forma del sol si lo miramos”, dice uno de sus versos. Esa idea de variaciones, de mutaciones, de correspondencias, de buscar semejanzas en objetos o seres en apariencia dispares. Eso culmina, a veces, en la enumeración caótica. Como en “Enumeración de la patria”, esa idea de catalogar lo creado poniendo en relación, en un mismo plano, sin jerarquías, las cosas más heterogéneas, como si fuese el único modo de acceder a un todo que forzosamente no podemos abarcar... Borges lo hace en “El Aleph”.

R.M.: Sí, es algo borgeano, pero Silvina lo hace de un modo totalmente diferente.

E.M.: Sí, pero está esa idea de lo heteróclito, incluso como cierta voluptuosidad de contrastes, de unir cosas muy distintas y ver qué se extrae, qué efecto estético produce esa conjunción que a priori parece improbable.

R.M.: Son inesperados.

E.M.: Sí, pero una vez que los vemos nos parecen naturales...

R.M.: ¿Esa relación que tenés con el archivo, y tantas ideas de lectura basadas en él, no te genera el deseo de escribir algo sobre la obra de Silvina?

E.M.: Mi trabajo con el archivo es de otra índole. No me atrae tanto tomar el archivo como objeto de estudio en sí mismo, más bien me interesa asumirme como una especie de *go-between* para que su contenido, o al menos una parte, exista como literatura. Por otro lado, estoy en una posición bastante singular, que hace que sepa demasiado de la obra de Silvina y del revés de su trama biográfica. Desde luego, el archivo me deparó muchas

revelaciones, pero esas revelaciones nacen de una relación privilegiada con el material. Y eso me hace perder cierta perspectiva crítica. Por ahora prefiero seguir concentrándome en la edición.

R.M.: ¿Novelas no hay más? Además de las *nouvelles* y de *La promesa*, ¿algo?

E.M.: Hay algunos fragmentos de una novela de los años 30. Es muy interesante, pero no me parece que corresponda publicarla como parte de este proyecto de edición. Son dos o tres capítulos, nada más.

R.M.: Hacés una referencia a eso en *El vidente*, creo.

E.M.: Sí, porque *El vidente* fue empezado en esos años y después Silvina lo olvidó, y lo retomó ya casi en los años 80. Esta es la versión que publicamos, pero la primera, inconclusa, había empezado a escribirla en ese período de transición entre *Viaje olvidado* y *Autobiografía de Irene*. Hay mucho material en el archivo. Son unas 100 cajas de manuscritos de las obras editas y de las inéditas. Además, hay unos 80 cuadernos donde confluyen la obra literaria y la vida cotidiana. Hay desde anotaciones de inventarios de ropa de cama o de vajilla o anotaciones domésticas, listas para compras, mensajes telefónicos, hasta borradores de cuentos o de poemas. Para inventariarlos, hice una indexación del contenido de cada cuaderno, es decir, intenté identificar la mayor cantidad posible de esos borradores parciales o totales para vincularlos con las versiones posteriores de esos textos. Hacer ese trabajo me pareció necesario. Otra cuestión muy importante, de este y de cualquier archivo literario, es que generalmente uno también encuentra obras de terceros. Si uno no presta atención, puede confundirse y tomar como obra de Silvina un texto que no fue escrito por ella. Desde luego, si uno conoce la obra de Silvina detecta con cierta rapidez sus tonos y sus temas. Pero a veces hay traducciones inéditas, obras de teatro, por ejemplo, o poemas, cuya traducción es obra de ella, pero no lo consigna en el manuscrito, y como la traducción tiene su tono, se lo puede identificar como obra original de Silvina si uno no investiga un poco o no conoce el texto de partida. Hay un par de manuscritos de Silvina que están en la Universidad de Notre Dame, en Estados Unidos, entre los cuales hay un poema pasado a máquina y lleno

de correcciones manuscritas de ella. Se llama “Gotas de sal”, y está catalogado como un poema inédito de Silvina, a pesar de que no tiene ninguno de los rasgos de su poesía, ni de forma ni de contenido. Ese poema lo escribió Elena Ivulich, la secretaria de Silvina, y está publicado en su único libro de poemas, que tiene precisamente ese título. Obviamente, en algún momento le pidió a Silvina que lo revisara, de ahí que ese original tenga sus correcciones manuscritas.

R.M.: Las obras de teatro inéditas, ¿cuántas son?

E.M.: Son unas siete obras de teatro. Hay un guión para un ballet, que es de los años 40, una obrita en un acto y después hay obras ya bastante largas, que son trasposiciones o reescrituras en clave teatral de algunos de sus cuentos. Por ejemplo, *El espejo ardiente* es una versión para teatro de *Cornelia frente al espejo*, de hecho el primer acto se publicó, en los años 80, en la revista *Letras de Buenos Aires*.

R.M.: ¿Y cuánto falta para que se publique el teatro y la poesía inédita?

E.M.: Es un poco difícil decirlo, por el trabajo intrínseco que lleva. En cuanto a la poesía, todavía no sé si van a ser uno o dos volúmenes, por la cantidad de poemas inéditos que encontré. Como ya dije hay unos quinientos poemas, y algunos con muchas versiones. En algunos casos hay distintas versiones de un mismo poema tan extraordinarias que siento la tentación de incluirlas a todas... Hacer la transcripción y sobre todo la selección es una tarea ardua. Por otra parte, hay versos sueltos, dísticos, escritos en cualquier papel, que son como pequeños estallidos, como detonaciones líricas. Es curioso porque a veces hay poemas de los que solo encontré una única versión manuscrita y es perfecta, y otros que fueron corregidos y pasados en limpio varias veces y sin embargo parecen más desdibujados. De todos modos, no solo la cantidad, sino también la calidad general es abrumadora. Hay poemas de casi todas las épocas, con metro, con rima, en verso libre, largos poemas narrativos... Hay uno, breve, en endecasílabos, que me deslumbró. Me acuerdo de haberlo descubierto y verlo tan perfecto.

R.M.: ¿Lo recordás?

E: Sí, claro. Se llama “Lo horrible”:

Lo horrible es más potente que lo bello
lo horrible tiene inconfundible sello
se clava en nuestra mente como un clavo
nos transforma de pronto en un esclavo.