

DOSSIER

Archivos latinoamericanos

EL ARCHIVO PUIG, UN DERROTERO

THE PUIG ARCHIVE, A COURSE

Martín Villagarcía

Universidad Nacional de La Plata

Licenciado y Profesor de Enseñanza Media y Superior en Letras (UBA). Actualmente se encuentra cursando el doctorado en Letras de la Universidad Nacional de La Plata sobre el archivo de Manuel Puig con una beca de la Agencia Nacional de Promoción de la Investigación, el Desarrollo Tecnológico y la Innovación

Contacto: martinvillagarcia@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2391-8300

DOI: <https://zenodo.org/record/8212602>

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Manuel Puig
 Archivo
 Crítica genética
 Latinoamérica

Mientras estuvo con vida, un impulso de archivo instó a Manuel Puig a ocuparse de conservar cuidadosamente sus papeles. Recién instalado en su flamante residencia de Cuernavaca, México, a comienzos de 1990, por fin dispuso de un espacio para ordenar sus documentos, cuando la muerte lo sorprendió el 22 de julio del mismo año. A partir de entonces, su archivo inició un derrotero en busca de un lugar de reposo que, al mismo tiempo, permitiera su exhibición democrática. La desidia del estado nacional para conservar y cuidar su acervo cultural y literario continúa al día de hoy obstaculizando la domiciliación definitiva del Archivo Puig en el país. Sin embargo, la creación del portal ARCAS de la Universidad Nacional de La Plata permitió en 2016 el alojamiento virtual de sus manuscritos literarios. Si bien el acceso es libre a toda la comunidad, eso no garantiza su lectura ni su conservación. Además, no comprende otra parte esencial del archivo, que es su colección de cine en VHS, amenazada por el deterioro propio de los materiales. En este sentido, el caso del Archivo Puig es ejemplar de los problemas que encara América Latina, cuyo sueño de transición digital sigue enfrentando dificultades analógicas.

ABSTRACT

KEYWORDS

Manuel Puig
 Archive
 Genetic criticism
 Latin America

While he was alive, an archival impulse urged Manuel Puig to carefully preserve his papers. Recently installed in his brand new residence in Cuernavaca, Mexico, at the beginning of 1990, he finally had a space to order his documents, when death surprised him on July 22nd of the same year. From then on, his archive began a course in search of a resting place that, at the same time, would allow its democratic exhibition. The negligence of the national state to preserve and take care of its cultural and literary heritage continues to this day, hindering the definitive domiciliation of the Puig Archive in the country. However, the creation of ARCAS portal of Universidad Nacional de La Plata made possible in 2016 the virtual hosting of its literary manuscripts. Although access is free to the entire community, this does not guarantee its reading or conservation. In addition, it does not include another essential part of the archive, which is its VHS film collection, threatened by the deterioration of the materials themselves. In this sense, the case of the Puig Archive is exemplary of the problems faced by Latin America, whose dream of digital transition continues to face analog difficulties.

Fecha de envío: 15/05/23

Fecha de aceptación: 01/07/2023

El impulso de archivo

A lo largo de su carrera, Manuel Puig se refirió en numerosas ocasiones a la manera en que se deshacía de sus papeles. Entrevistado por Héctor Anabitarte y Ricardo Lorenzo en 1979, afirmó: “Ya estoy acostumbrado a escribir con la perspectiva de tirar a la basura un trabajo de dos o tres años” (Romero, 2006: 163). Años más tarde, entrevistado por Néstor Almendros en 1990, declaró: “Yo cuando estoy tratando de expresarme, nunca, nunca estoy seguro de lo que quiero. Entonces, yo en mi escritorio puedo expresarlo, puedo tirar cosas a la basura, lo que quiera” (Romero, 2006: 380). Afirmaciones como estas hacen gala no solo de su grafomanía, sino también del desapego que sentía por los papeles donde la ponía en práctica. Sin embargo, un simple vistazo a su archivo (a las decenas de cajas que lo componen, pero también a las infinitas carpetas en las que está alojado virtualmente en el portal web ARCAS de la UNLP) da una impresión muy distinta. Si, por un lado, la lectura de los manuscritos allí conservados acredita que Puig trabajaba incansablemente la palabra hasta hacerla producir el efecto de oralidad e inmediatez característico de su obra, por el otro también prueba que conservaba muchísimos papeles: 18.185 hojas para mayor precisión. Ante tal cantidad, inevitablemente surge el interrogante: ¿por qué Puig guardó estos papeles y no se deshizo de ellos, como sí lo hizo con otros?

Como afirma Graciela Goldchluk, “que Puig haya dejado este legado de manuscritos habla por sí mismo de su fe en la cultura del libro y de su pertenencia completa, convencida e ideológica, a un siglo XX más cercano a la modernidad que a ciertos aspectos desencantados de la llamada posmodernidad” (Goldchluk, 2010: 4-5). En esta fe puede vislumbrarse un “impulso de archivo”, en los términos de Hal Foster en su célebre artículo de 2004, cuando releva en el arte contemporáneo una serie de instituciones y artistas que incorporan el archivo como objeto de exhibición y herramienta de trabajo. Los documentos conservados por Puig se constituyen como materiales iniciales para sus obras y cumplen dos roles principales a lo largo de su proceso creativo: almacenamiento y experimentación (Salles, 1998). Su archivo, mientras estuvo con vida, funcionó como laboratorio de prueba para muchos de los temas y procedimientos que desarrolló en sus textos editados, al mismo tiempo que permaneció como una fuente inagotable de recursos disponibles para su uso.

Si bien está compuesto por documentos de distinta clase, el Archivo Puig aloja principalmente sus manuscritos. Por fuera del orden de lo legible en términos de obra terminada, estos papeles se presentan como un objeto de estudio con características particulares. Tal como afirma el teórico francés

Louis Hay, el manuscrito estuvo históricamente supeditado a dos visiones: “testimonio del texto, para los filólogos; reliquia del artista, para los coleccionistas” (Hay: 5). Frente a esa disyuntiva, la crítica genética propone una tercera posición. Su objeto de estudio, como lo define Élica Lois:

son los documentos escritos –por lo general, y preferiblemente, manuscritos– que, agrupados en conjuntos coherentes, constituyen la huella visible de un proceso creativo. Se la suele definir como el estudio de la prehistoria de los textos literarios, es decir, el desciframiento, análisis e interpretación de los papeles del trabajo de un autor, de los materiales que preceden a la publicación de una obra presuntamente ‘terminada’ (2005: 56)

A diferencia de la filología, tradicionalmente abocada a la búsqueda y reconstrucción histórica de un texto con el objetivo de acercarse lo más posible a la obra original, la crítica genética se ocupa, en términos de Hay, de “la escritura viva” y en desarrollo, allí donde nunca ha terminado de ocurrir. A tal fin se parte de los llamados pre-textos (del francés *avant-texte*): “reconstrucción crítica de aquello que precedió a un texto. Reunión virtual de documentos de génesis pertenecientes a una obra o a un proyecto de obra” (Goldchluk y Amigo Pino, 2019: s/p). En palabras de Lois, los pre-textos “vienen a ser como arroyos y ríos que confluyen hacia esa desembocadura que es el texto” (2005: 51). No obstante, la finalidad no es fijar el texto, sino más bien todo lo contrario, desplegar y estudiar su inestabilidad y seguir la direccionalidad virtual, errática y laberíntica en sus retrocesos, dispersiones y reencauzamientos. Desde esta perspectiva, es posible pensar la obra editada de Puig como uno de los tantos posibles resultados que pudo tener su escritura, poniendo en suspenso cualquier presupuesto de finalidad o totalidad, y estudiar sus manuscritos como literatura potencial.

En tanto instancia previa a un estadio de textualización, lo que los manuscritos despliegan es una escritura, que en los papeles de trabajo escritural equivale a reescritura y “se exhibe como una combinatoria de operaciones múltiples y heterogéneas” (Lois, 2005: 57):

Los borradores, particularmente (con sus tachaduras, sustituciones verticales, desplazamientos, expansiones, yuxtaposiciones, interpolaciones, reducciones, interrupciones, conexiones, desgajamientos, intersecciones, etc.), ponen en primer plano las vacilaciones y los conflictos, y el texto en el que eventualmente desembocan no es más que una etapa provisoriamente “final”: a lo sumo, el producto específico de un conjunto de tendencias, pero jamás un resultado inevitable. La escritura avanza, retrocede, se dispersa o se reencauza; tiene, entonces, cierta “direccionalidad”, pero es una direccionalidad virtual (Lois, 2005: 57)

Tomando este punto de partida, la lectura del Archivo Puig permite armar nuevos recorridos a través de su obra para así desmontar y desautomatizar el discurso crítico que se organizó tradicionalmente en torno a ella, estableciendo nuevas conexiones impensadas desde una lectura lineal. Su interés escapa a cualquier ilusión teleológica de una forma final que podría haber alcanzado y radica justamente en ese estatus de escritura en progreso y latente, refractada virtualmente en cada versión alternativa o corrección hecha sobre la hoja. De esta manera es posible vislumbrar el entretelón del desarrollo del proceso creativo y ampliar la idea de obra manejada tradicionalmente por la crítica al mostrar el entramado y la red de relaciones escriturales que Puig fue armando a lo largo de su carrera, estableciendo vínculos genealógicos entre intervenciones aparentemente aisladas. La lectura de los manuscritos alojados en su interior permite estudiar el devenir y los modos en que sus proyectos, completos y abandonados, se conectan entre sí; las interrupciones y reformulaciones, pero también los abandonos y descartes.

El archivo, lejos de la jerarquía establecida por el estatuto de finitud/completitud, se presenta como un campo de desequilibrio, que socava cualquier intento de lectura lineal y lo reemplaza por una lectura errática, laberíntica y rizomática. Así como las novelas de Puig se ocuparon de erosionar la figura del narrador como un sujeto portador de una racionalidad organizadora de un relato coherente, su archivo se presta a ser leído con la misma lógica, ya no como una reconstrucción secuencial de cómo su obra se fue construyendo hasta llegar a la obra publicada, sino como un organismo en movimiento, el testimonio dinámico de una escritura en progreso.

El derrotero

Tras la muerte de Manuel Puig el 22 de julio de 1990, el archivo fue heredado por su familia y enviado a la Universidad de Princeton, Estados Unidos, más precisamente a la reconocida Firestone Library, “la ‘Piedra de Fuego’ en la que se aloja la más ambiciosa colección de manuscritos de escritores latinoamericanos del siglo XX” (Mendoza, 2019: 75). Inaugurada en 1948, se convirtió en la primera biblioteca universitaria de Estados Unidos construida después de la Segunda Guerra. Entre sus muchas “colecciones especiales”, se encuentra el archivo de América Latina, que aloja desde los años ’70 documentos de escritores como José Donoso, Julio Cortázar y Alejandra Pizarnik, entre muchos otros. Ante la urgencia de los acontecimientos desatados por la inesperada muerte de Manuel Puig, la Firestone Library se presentó como el destino ideal para sus papeles. Sin embargo, ese no fue su lugar de reposo definitivo.

En 1994, su hermano, Carlos Puig, solicitó el traslado del archivo de regreso a la Argentina para que quedara alojado en el domicilio familiar en Buenos Aires bajo cuidado de su madre. En 1995, un grupo de investigadores de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), dirigido por José Amícola e integrado por Graciela Goldchluk, Julia Romero y Roxana Páez, se ocupó de organizar el archivo. Siguiendo el metódico proceso creativo de Puig, se ordenaron los manuscritos por proyectos, que a su vez fueron subdivididos por etapas. Fruto de este trabajo fue la publicación en 1996 del estudio *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth* (UNLP), que abrió por primera vez al público el acceso a los papeles personales de Manuel Puig, echando luz al proceso creativo de su primera novela. A esta publicación siguieron los rescates de obras de teatro, guiones cinematográficos y argumentos, publicados por las editoriales Beatriz Viterbo (1997-1998, al cuidado de Goldchluk y Romero) y *El cuenco de plata* (2004, a cargo de Goldchluk); la edición de Archivos de *El beso de la mujer araña* (2002, coordinada por José Amícola y Jorge Panesi); el volumen de entrevistas *Puig por Puig* (2006, compilado por Julia Romero); y los dos tomos de cartas *Querida familia* (2005-2006, compiladas por Goldchluk) y el *Teatro reunido* (2009), los últimos tres publicados por Editorial Entropía.

En paralelo al trabajo de organización por parte del equipo de la UNLP, la familia Puig se ocupó de la digitalización del archivo. Al no contar con ningún tipo de fondo o auspicio, ambas tareas quedaron a merced del tiempo que pudiera destinárseles *ad honorem*, dilatando su concreción a lo largo de los años. Mientras tanto, los avances tecnológicos obligaron a restaurar las copias digitales una vez que su falta de calidad las volvió obsoletas. Una primera difusión de esas imágenes se produjo con la edición de Archivos de *El beso de la mujer araña*, que venía acompañada de un CD-ROM. El resto del material virtual permaneció guardado en una computadora hasta que ocurrió un accidente que, una vez más, cambió el destino del archivo: “La máquina aislada, que guardaba celosamente esas imágenes, se rompió por su propio peso y su contenido solo pudo salvarse porque había una copia” (Goldchluk, 2018: 123). Ante la fragilidad que pone en riesgo de destrucción un archivo material, trátese de papel o el disco duro en que se graba su versión escaneada, la aparentemente infinita e inmaterial copia virtual se presentó como la alternativa más confiable para garantizar su conservación en la época de reproductibilidad digital: “El arte, si es que está destinado a salvarse, se salvará por su don de ubicuidad” (Link, 2002: 7).

Fueron este accidente y su remedio los que motivaron a Carlos Puig a autorizar el acceso abierto al material digitalizado. La decisión no estuvo libre de polémicas, en tanto el archivo continuaba (y continúa al día de hoy) a la espera de una domicialización definitiva:

Los coleccionistas de manuscritos requerían, por su parte, el control de mirada. En los convenios preliminares de instituciones interesadas en la compra siempre se habilitaba un poder de restricción para el heredero, pero nunca estuvo prevista la obligación de exhibición. Mientras tanto, la Facultad de Humanidades, a través de su Biblioteca, estaba construyendo un sitio llamado ARCAS donde se alojaban algunas imágenes del archivo Puig que la familia había liberado para que fueran estudiadas por los alumnos de Filología Hispánica. Finalmente, la única garantía de preservación de esas imágenes, vale decir de esos “datos” en un sentido amplio que abarca tanto el de la informática como el dato de una fecha de escritura o una polémica oculta, era sacarlas afuera para garantizar la continuidad del cuidado brindado por la Facultad Humanidades, UNLP, ahora con la intervención de la Biblioteca. (Goldchluk, 2018: 123-124)

Si el haber conservado su archivo convierte a Puig en un “héroe de la crítica genética” (Goldchluk, 2011), el alojamiento virtual del Archivo Puig en el portal ARCAS¹ a partir de 2018 redobla ese gesto de audacia inicial. Lejos de los obstáculos que suele presentar el estudio de manuscritos de escritores (recolección, exhumación, acceso, etc.), la decisión (garantizada por contrato) de exhibir abiertamente el correlato virtual de los papeles de Puig permite salvarlos de su eventual “colonización” por parte de una institución extranjera. Anotados profusamente por Graciela Goldchluk (coordinadora de la colección), los documentos aparecen organizados en carpetas clasificadas según el tipo de manuscrito que guarden, cuyos contenidos se ordenan cronológicamente y con criterios geneticistas. El desarrollo de la informática durante los primeros años del siglo XXI permitió que aquella “revolución del hipertexto” vislumbrada por Élide Lois en el ya lejano 1998 se convirtiera en una posibilidad concreta que supuso un salto cualitativo con respecto al hoy en día primitivo CD-ROM:

Las primeras pruebas [de ARCAS] mostraron además todo el valor agregado que podía darles una edición de archivo en línea, tanto en cuanto a metadatos como en la utilización de una plataforma compatible, y también permitieron comprobar cuánto más amable (por lo tanto más útil para una investigación) era visualizar los manuscritos con un programa que permite pasar las páginas sin perder de vista la unidad del folio en su recto y en su verso, que abrir una por una las imágenes guardadas en un disco extraíble. (Goldchluk, 2018: 124)

¹ El proyecto ARCAS nació en 2012 por iniciativa conjunta de la Biblioteca “Guillermo Obiols” de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE) de la UNLP y un grupo de investigadores del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS, CONICET/UNLP) de la misma universidad.

Por su parte, el archivo físico continuó su derrotero por otros senderos. Desde su retorno a la Argentina en 1994, hubo varios intentos de vender el Archivo Puig para que fuera domiciliado en un espacio que facilitara su conservación y permitiera su exhibición y consulta. Sin embargo, la desidia de los organismos nacionales y la falta de interés en una política fuerte para la conservación de archivos por parte del Estado mantienen el Archivo Puig en un limbo constante de idas y vueltas entre bibliotecas, casas de subasta y coleccionistas privados.

Además de sus papeles de escritura, el Archivo Puig está compuesto por dos bibliotecas, una discoteca y una videoteca. Una de las bibliotecas incluye mayormente estudios sobre cine (estudios sobre la Warner, MGM, etc.), actrices (Hedy Lamarr, Marlene Dietrich, Greta Garbo, etc.), algunas biografías (la de Pasolini, por ejemplo), volúmenes de arte (Erté) y unos pocos libros de literatura.² Por otra parte, la otra biblioteca está compuesta por las distintas ediciones internacionales de sus propias obras que Puig fue recopilando desde el comienzo de su carrera literaria hasta su muerte en 1990 y que su hermano se encarga de seguir completando con las empresas y actualizaciones editoriales posteriores. Por último, está la descomunal colección de cine en formato Beta y VHS. Tal como establece Graciela Goldchluk:

La videoteca que Puig dejó al morir en 1990, contiene 3.500 títulos grabados en formato Beta y VHS, entre los que se han identificado, en un primer relevamiento, las siguientes colecciones: a) Películas alemanas (mudas y sonoras); b) Películas italianas; c) Películas españolas; d) Películas de otros países europeos y asiáticos; e) Películas norteamericanas (mudas y sonoras); f) Películas mexicanas; g) Películas argentinas; h) Películas brasileñas; i) Ópera, Ballet y Conciertos; j) Videoclips, collages de escenas, “variedades”. (Goldchluk, 2010: 4)

Ha habido diversos proyectos para digitalizar este material. Sin embargo, la falta de un marco institucional que financie la tarea dejó en manos de la buena voluntad y vocación de quienes se ofrecen año tras año a asumir “la curiosa tarea de rescatar y comentar un archivo formado por copias, donde el valor está dado por la colección en tanto archivo, no sólo por las rarezas que permitirá rescatar del olvido y la destrucción” (Goldchluk, 2010: 5). Además de la falta de dinero, el principal problema es la temporalidad analógica, que solo admite un rescate sincrónico. Es decir, el tiempo de trabajo invertido en digitalizar cada video equivale a la duración de cada uno de ellos. Como afirma Goldchluk, además del rescate de tesoros olvidados, esta empresa

² Cabe mencionar que gran parte de la biblioteca de Manuel Puig fue donada en su mayoría a la embajada argentina en Río de Janeiro.

permitirá abrir otra arista al estudio de la obra de Manuel Puig, que es la de su trabajo de montaje en video. Más allá de los clásicos a ser desempolvados, algunos ya remasterizados y otros en un pobre estado de conservación oficial (especialmente en lo que respecta al cine argentino), los objetos que probablemente tienen mayor valor son los que pertenecen a la colección de “videoclips, collages de escenas y variedades”. Será allí donde se pueda delinear o contornear la mano fantasmal de Puig, que pone y dispone los materiales sin dejar rastros de su autoría.

La dificultad de expresarse

Las dificultades para institucionalizar el archivo de Manuel Puig en la Argentina son un correlato de la compleja relación que mantuvo con el país. Según Michel Foucault, “el archivo es en primer lugar lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (Foucault, 2013: 170); se trata de un precepto que choca de frente con el largo historial de censura que pesó sobre Puig a nivel nacional e internacional. En este sentido, y en términos de Andrés Maximiliano Tello, es posible pensar el Archivo Puig como un contra-archivo, un “anarchivo”, cuyo objetivo sería la “alteración de los regímenes discursivos y sensoriales del archivo dispuesto en un espacio-tiempo particular” (Tello, 2018: 8).

Luego de quedar finalista del Premio Biblioteca Breve en 1965, la editorial Seix Barral optó por renunciar a la publicación de *La traición de Rita Hayworth* por problemas con la censura franquista. Algo similar ocurrió en Argentina en 1968 cuando un linotipista de la editorial Sudamericana encontró párrafos obscenos en las pruebas de imprenta de la novela y, por temor a las represalias del gobierno de Onganía, recomendó abortar el proyecto. El libro finalmente fue publicado por la editorial Jorge Álvarez y, luego de su celebrada recepción en Francia, se convirtió en un éxito de ventas en Argentina. *Boquitas pintadas*, su siguiente novela, ahora sí publicada por Sudamericana en 1969, fue un *best-seller* inmediato y la luna de miel entre Puig y la Argentina parecía prolongarse indefinidamente, hasta la publicación de *The Buenos Aires Affair* en mayo de 1973. A pesar de agotar 15 mil ejemplares en sus primeras tres semanas a la venta, el libro recibió mayormente reseñas negativas. Su crítica al sexismo y el machismo fue leída de la misma manera que la izquierda pensaba la homosexualidad: el resultado de la decadencia de la sociedad capitalista burguesa.³ En marzo del mismo año el candidato

³ En su artículo “Cortázar, Sábato o Puig: ¿parodia o reportaje?”, publicado en el número de julio-agosto de 1974 de la revista *Los libros*, Beatriz Sarlo afirma sobre *The Buenos Aires Affair*: “Volver a la literatura desde lo no legitimado por un cierto sistema de la literatura ‘culto’ (el folletín, etc.) funciona como indicador de otra manifestación del agotamiento de un verosímil tradicional y aceptado desde la novela burguesa del siglo XIX”. Si bien el punto de vista de Sarlo es consecuente con el cambio de paradigma de la crítica literaria de principios de los ’70, abocada a suspender la autonomía de la literatura y ponerla

peronista Héctor Cámpora había ganado las elecciones, pero las esperanzas del peronismo de izquierda de una revolución popular empezaron a venirse abajo tras el enfrentamiento con el ala de centro-derecha del partido en la Masacre de Ezeiza, ocurrida en junio con el regreso de Perón al país. La inestabilidad política, sumada a la renuncia de Cámpora para que Perón volviera a ser electo presidente en septiembre y una amenaza telefónica de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), hicieron que Puig, temeroso, saliera del país rumbo a Nueva York primero y luego a México. En enero de 1974 la División Moralidad de la Policía Federal secuestró de las librerías de Buenos Aires todas las copias de *The Buenos Aires Affair*. En abril, los libros fueron devueltos con todos los pasajes que incluían referencias a la represión durante el primer peronismo y detalles “obscenos” censurados con corrector blanco. A continuación, el libro fue prohibido como pornografía tras una denuncia presentada por la Liga de Madres de Familia de la Parroquia de la Merced, pasando a formar parte de una lista negra. En diciembre del mismo año, mientras Puig permanecía en México, su familia recibió otra amenaza telefónica de la Triple A que selló su destino de exilio definitivo.

A partir de entonces la figura de Puig, que había gozado del excéntrico estatus de celebridad literaria, se desvaneció de la Argentina y la Junta Militar que tomó el poder luego del golpe de Estado de 1976 renovó su prohibición. Desde el exilio, Puig siguió escribiendo y publicando novelas que dialogaban con la realidad política argentina como *El beso de la mujer araña* (1976), *Pubis angelical* (1979) y *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980), pero su acceso al público nacional se encontraba vedado y los libros circularon como publicaciones de exhibición limitada, al igual que la pornografía. Lo que Puig tenía para decir no podía ser dicho. En la década del '80, la prensa nacional volvió a prestarle atención luego de que resultara nominado al Premio Nobel de Literatura en 1982. Sin embargo, en ningún momento se hizo eco de su condición de exiliado político. Más bien se hablaba sobre su estadía en Río de Janeiro como el producto de su propia voluntad. Tras el retorno de la democracia, la obra de Puig volvió a llamar la atención gracias a *El beso de la mujer araña*, primero por una escandalosa puesta en escena de su versión teatral; luego, por el film dirigido por Héctor Babenco y estrenado en 1985; y, por último, por el musical estrenado en calle Corrientes. Sin embargo, Puig

al servicio de la revolución, es inevitable pensar su estrechez de mira como un síntoma del desdén que sentía la izquierda por las críticas provenientes de los movimientos de liberación sexual. Tal es el caso del FLH (Frente de Liberación Homosexual), que afirmaba que la revolución sería sexual o no sería, en la medida en que la represión sexual era una de las armas del capitalismo.

desoyó el canto de la sirena⁴ y no retornó a la Argentina, ni siquiera para un coloquio que se hizo sobre su obra en el Centro Cultural Rojas en 1988.⁵

Ante la hostilidad argentina que lo afectaba, Puig construyó su archivo como una resistencia: un campo de fuerzas que conservara la potencia política de una escritura que la crítica se negaba a leer. En contraposición a la censura y el silencio que le fueron destinados, Puig montó una cápsula del tiempo que permitiera volver a desplegar su proceso creativo (el de su obra, pero también el de su figura de autor) en un condicional futuro donde las adversidades hacia su persona se hubieran terminado. El devenir de la tecnología y el llamado “giro digital” le dieron la razón a su fe en el porvenir y brindaron un contexto adecuado para que el Archivo Puig pueda abrirse en todas las direcciones virtualmente posibles.

El giro digital

La creación del proyecto ARCAS de la Universidad Nacional de La Plata en 2012 y la posibilidad de alojar allí virtualmente el Archivo Puig en 2018 fueron resultado de un largo proceso de trabajo que responde a uno de los más importantes fenómenos contemporáneos en relación al archivo: lo que Lila Caimari llama “giro digital”; Andrea Giunta, “giro tecnológico”; y Élidea Lois, “la revolución del hipertexto”. En todo caso se trata de un cambio de paradigma que afecta directamente el acceso a los archivos.

Por su parte, y desde el punto de vista de la historiografía, Caimari repara en cómo la apertura de los archivos por parte de los estados latinoamericanos y la digitalización que la permite y pone a disposición para su consulta están cambiando radicalmente el trabajo de investigación. En este sentido, habría un visible “paso de un régimen de escasez a uno de abundancia” (Caimari, 2017: 74), en tanto el documento inhallable que antes constituía el material de archivo se multiplica exponencialmente gracias a internet. En este aspecto son de capital importancia dos factores. En primer lugar, el “fin de la materialidad”:⁶ un archivo que antes ocupaba un espacio

⁴ El suplemento Cultura del periódico Tiempo Argentino publicó, en 1986, a propósito del estreno en cine de *El beso de la mujer araña*, un artículo titulado “Puig’s Affair, el caso del novelista que no reaparece”, en doble alusión. Por un lado, a la reserva de Puig con respecto a volver al país; por el otro, al poco entusiasmo de la prensa con su obra a pesar de haberse levantado la prohibición.

⁵ Al respecto del coloquio, organizado por Tamara Kamenzain, Daniel Molina recuerda: “Yo había ido a Río para invitarlo a participar en un homenaje que le queríamos realizar en el Centro Cultural Ricardo Rojas con motivo de cumplirse 20 años de la aparición de su primera novela, *La Traición de Rita Hayworth* (publicada por Jorge Alvarez en 1968). Puig, quien se sentía muy dolido por el silenciamiento al que había sido condenada su obra en la Argentina (desde que se exilió nunca más logró ser difundida masivamente), decidió finalmente no venir a ese homenaje” (Molina, 2015: s/p).

⁶ Si bien el archivo en papel, videocasetes, etc., presenta un tipo de materialidad palpable, eso no significa que la materialidad, por ser digital, se termine. Cualquier objeto digital tiene condiciones materiales de existencia. Además, todo alojamiento virtual requiere de un correlato físico en un servidor: “We know

físico y requería de la presencia *in situ* del investigador para consultarlo pasa a ocupar un espacio virtual, impalpable y, por ende, mucho más propenso a la acumulación, puesto que perdemos de vista su volumen. En segundo lugar, el ingreso a internet sustrae al archivo de su dimensión individual y fetichista y lo reubica en una red compuesta por una colectividad de fuentes de información puestas a compartir. En lo que respecta al Archivo Puig, el “giro digital” tiene consecuencias concretas tanto en su acceso como en la circulación del material contenido. Si bien internet facilita la posibilidad de consultar los documentos alojados en el portal ARCAS, la materialidad de esos papeles no queda obsoleta y los alcances de la reproductibilidad digital al día de hoy todavía no consiguen emular el “aura” del original, un aspecto que cobra especial relevancia en los estudios de crítica genética. Además, aunque no se trata de una instancia editorial de publicación, la exhibición de los papeles del Archivo Puig implica un paso al orden público de los documentos que contiene.

Por su parte, Andrea Giunta vincula el “giro tecnológico” con la “democratización” de los archivos, que puede relacionarse con las posdictaduras latinoamericanas y los distintos intentos por recuperar una parte de la historia silenciada. Las posibilidades que abre la digitalización no harían más que profundizar este proceso, incentivando “la idea de que es posible poner todo *online* y lograr así una democratización perfecta de los documentos de aquello que fue” (Giunta, 2010: 36). Esta idea, sin embargo, no deja de resultar utópica y encierra otras encrucijadas, como las dificultades propias de América Latina para pasar de un régimen analógico a uno digital. Si bien la digitalización de archivos democratiza su acceso gracias a la disponibilidad que le brinda internet, el ideal de una totalidad al alcance de la mano se revela como una quimera. Como señala Juan José Mendoza, “hoy en día las posibilidades digitales prometen el archivo total, la conservación sin falta, una memoria sin límites y, en el mismo tiempo, producen el desasosiego frente a la imposibilidad de domar, organizar, juzgar la sobreabundancia de la información” (Mendoza, 2019: 197). En este sentido, la disponibilidad de los documentos no garantiza su lectura ni, como indica Giunta, su conservación. Para ello es necesaria “una inversión importante que permita, junto a la digitalización, la micro filmación y la adecuada conservación material de los documentos” (Giunta, 2010: 36). Esto es especialmente pertinente en el caso del Archivo Puig. A pesar de estar expuesto en su versión digital en el portal virtual ARCAS de la UNLP, “la

the internet as a 2-D screen, but in reality, the web is an immensely physical thing. The cloud isn't an ephemeral, immaterial place where our pictures just happen to hang out, but rather a series of massive servers, wires and equipment tucked away in high-security buildings. It takes a lot of stuff –power and space– to make sure things run smoothly” (Stinson, 2014: s/p).

presencia y el acceso de los materiales en la web no significa que sean vistos, que sean mirados desde una práctica de lectura diferente a la canónica, que es una mirada que encuentra lo que busca” (Calvente y Calvente, 2018: s/p).

Por último, en lo que respecta a los estudios genéticos, Élica Lois vislumbra en el “giro digital” una buena fortuna:

las convergencias de campos de saber aparentemente divorciados, como los de la teoría literaria y la informática, constituyen un indicio más de ese cambio de paradigma que viene observándose en el epistéme contemporáneo, ya que en las ediciones electrónicas en multimedios se multiplican las posibilidades de sustituir las tradicionales nociones de linealidad, centro, margen y jerarquía por las de multilinealidad, nodos, nexos y redes (Lois, 1998: s/p)

El espacio virtual que abre la digitalización ofrece condiciones particularmente favorecedoras para la crítica genética, en tanto se trata de un estudio que se basa en la ruptura de la cadena sintagmática en favor de su estallido en todas las direcciones virtualmente posibles. De esta manera, el objeto-escritura puede exhibirse “como un conjunto de procesos recursivos que desarticulan la linealidad del lenguaje (tal como se desenvuelve en la oralidad y en la representación gráfica ordinaria)” (Lois, 1998: s/p). Es decir, además de facilitar el acceso a los archivos literarios, el “giro digital” introduce herramientas específicas que son ideales para su consulta, como por ejemplo el hipertexto que se “constituye per se un modo de edición al servicio de un discurso no secuencial” (Lois, 1998: s/p). Si bien el contacto con la materialidad del archivo siempre representa una ganancia, al revelar detalles que de otra manera se mantienen invisibles, su puesta en exhibición digital permite desplegarlo en todo su potencial.

El futuro del pasado

El traspaso de lo analógico a lo digital ofrece un porvenir ideal a los archivos, no solo por sus condiciones técnicas de salvaguarda, sino por las posibilidades de exhibirlos y pensarlos. En consonancia con la crítica genética y su “revolución del hipertexto”, otra perspectiva posible es la archifilología de Raúl Antelo. En su ensayo “Para una archifilología latinoamericana” afirma:

Mi propuesta es, pues, leer anagramáticamente la formación de un canon de modernidad en América Latina, más allá de los parámetros convencionales formulados por el alto modernismo, un proceso en el que operaría mucho menos la discriminación que la superposición [...]; una disposición de elementos a primera vista disímiles, tales como la tradición y su ruptura, lo trágico y lo farsesco, lo alto y lo bajo, de los cuales emerge, con toda su complejidad, lo con-temporáneo, la *consummatio mundi*, instancia en la que el

teatro de la representación ha sido sustituido por el teatro de la repetición, porque objeto, *el objetu*, de la archifilología no es ya la representación sino la idea. Parto, pues, del presupuesto de que leemos esos textos hoy en los confines del Imperio, gran proveedor de imágenes para la sociedad espectacularizada, armada y funcional a partir de esas mismas imágenes. A partir de ello constato que una imagen no es ni la materia de una percepción (lo que vemos...) ni un ideal sensible (el reprobable doble de las cosas construido por nuestro espíritu...): las imágenes son cosas, son la Cosa (Antelo, 2013: 275-276)

A contrapelo del canon, lo que Antelo se propone es suspender cualquier ilusión teleológica y leer en función de una “con-temporaneidad”. A tal fin caen los paradigmas binarios y, con ellos, toda posibilidad de jerarquía. Sobre esta base lo que Antelo propone es una crítica acéfala que desmonte sus operaciones de poder. Sus características son:

Por un lado, una enunciación sin jerarquías, sin sujeto portador de un pensamiento de verdad que, sostenido por una racionalidad reguladora, organice la coherencia del relato crítico; por el otro, el paso de la concepción de la crítica como una progresión –producida por la acumulación de un saber– a la de una crítica arqueológica, “archifilológica”, de lo moderno. Se persigue aquí, no una reconstrucción lineal, secuencial, sino una “errática” laberíntica –alejada de la búsqueda del origen– compuesta por diferentes guiones o roteiros, potenciada por el uso del anacronismo (Patiño, 2017: 43)

En este sentido, la archifilología se propone como una superación de la filología tradicional, aquella que busca la reconstrucción original de un texto, al dejar de lado el orden diacrónico. Tal como la crítica genética, se propone un abordaje del objeto de estudio capaz de atender las distintas direcciones virtuales que adopta por fuera de la cadena sintagmática. En este sentido, el “giro digital” se presenta como un acontecimiento ideal, ya que permite la disposición y consulta de los archivos de una manera que favorece su carácter inherentemente virtual. Desde esta perspectiva, el Archivo Puig puede pensarse como el futuro de la obra de Manuel Puig y su lectura no tendría por fin buscar un signo de origen, sino más bien probar que nada ha terminado de ocurrir: “‘El tiempo de la archifilología’ –afirma Antelo– ‘es el futuro anterior, es el futuro del pasado, allí donde se abre el espacio de la ficción’ y, citando a Werner Hamacher, ‘no se repite lo pasado sino lo que de él va al futuro. La archifilología repite ese proceso y busca del futuro lo que le falta del pasado’” (Patiño, 2017: 45). En este sentido, la apertura del Archivo Puig y su puesta en acceso abierto en ARCAS resultó fundamental para vislumbrar el entramado de esta y otras redes de relaciones móviles y complejas que subyacen en su obra. La lectura de sus manuscritos (proyectos

de obra concretados, pero también los que fueron abandonados) pone en suspenso la idea de progreso lineal donde cada libro publicado implica una instancia de superación del anterior, un refinamiento de los recursos y estrategias narrativas. Por el contrario, el recorrido por sus papeles permite recuperar un proceso creativo en movimiento, lleno de desplazamientos, postergaciones, interrupciones y reencauzamientos:

la lectura del archivo en tanto tal, permite ver filiaciones negadas, disputas solapadas y vacilaciones, en un rumbo que se impone sobre otros posibles y que el autor y su época buscaron imponer. Esta lectura, que confía en que el archivo tiene algo que decimos más allá de lo que diga cada documento por separado, se afirma en las reflexiones de la crítica genética, que ve en los manuscritos de autor la oportunidad de trazar un mapa de tensiones no resueltas más que la de entronizar una firma con la constatación de su genio. Esta política de lectura nunca da por sentado el archivo, nunca piensa que el archivo “está ahí”, sino que se dedica a revisarlo, lo que equivale a construirlo. (Goldchluk, 2009: 3)

Bibliografía

- ANTELO, RAÚL. “Para una archifilología latinoamericana”. *Cuadernos de literatura*, vol. XVII núm. 33, 2013.
- CAIMARI, LILA. *La vida en el archivo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2017.
- CALVENTE, PAULA; CALVENTE, VICTORIA. “Los cuerpos de un archivo. La construcción como modo de afectación del archivo”. *I Encuentro regional sobre archivos y manuscritos de escritores "La heterogeneidad en el archivo"*. Paraná, UNER: 2018.
- FOUCAULT, MICHEL. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013.
- GIUNTA, ANDREA. “Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina”. *Revista Errata#*, núm. 1, 2010.
- GOLDCHLUK, GRACIELA. “¿Dónde sucede la literatura? Libro, manuscrito y archivo en Manuel Puig y Mario Bellatin”. *El hilo de la fábula* núm. 8-9, 2010.
- . “El archivo como política de lectura: preguntas en torno a la crítica genética”. *I Jornadas de reflexión sobre la construcción del archivo*. Buenos Aires: CeDInCi, 7 de agosto de 2015. Disponible en [Memoria.Fabce](#).
- . “El archivo Manuel Puig: un caso latinoamericano de creación en circulación”. *Manuscrita* núm. 35, 2018.
- . “El archivo por venir, o el archivo como política de lectura”. *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. La Plata: 18, 19 y 20 de mayo de 2009.
- . *El diálogo interrumpido*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2011.

- HAY, LOUIS. “La escritura viva” en Lois, Élida (coord.). *Filología. Número especial dedicado a la Crítica Genética. Año XXVII, 1-2*. Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, 1994.
- LOIS, ÉLIDA. “De la filología a la genética textual. Historia de los conceptos y las prácticas”. Fernando Colla (coord.). *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. París: CRLA-Archivos, 2005.
- . *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Buenos Aires: Edicial, 2001
- . “La revolución del hipertexto y las ediciones genéticas” en Cortés Bargalló, Luis Mapes, Carlos y García Tort, Carlos (coords.), *Actas del Primer Congreso Internacional de la Lengua Española*. Zapatecas: SEP–Instituto Cervantes, 4 al 11 de abril de 1998.
- MENDOZA, JUAN JOSÉ. *Los archivos. Papeles para la nación*. Villa María: Eduvim, 2019.
- MOLINA, DANIEL. “La cárcel como espacio de libertad”, *Medium*, 22 de julio de 2015, <https://rayovirtual.medium.com/la-c%C3%A1rcel-como-espacio-de-libertad-7e5572c5b020>
- STINZON, LIZ. “6 Stunning Photos of the Internet's Hidden Infrastructure”, *Wired*, 29 de mayo de 2014, <https://www.wired.com/2014/05/stunning-photos-of-the-internets-hidden-infrastructure/>
- PATIÑO, ROXANA. “La crítica como escena de la acefalía: la ‘archifilología’ de Raúl Antelo”. *Conversaciones del Cono Sur*, núm. 2, 2017.
- ROMERO, JULIA. *Puig por Puig*. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- SALLES, CECILIA. *Gesto inacabado. Processo de criação artística*. Sao Paulo: FAPESP/Annablume, 1998.