



Villagarcía, Martín. "¿Cómo se lee un archivo literario? El caso de Manuel Puig".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, marzo de 2023, vol. 12, n° 27, pp. 38-49.

¿Cómo se lee un archivo literario? El caso de Manuel Puig

How to read a literary archive. The case of Manuel Puig

Martín Villagarcía ¹

ORCID: 0000-0003-2391-8300

Recibido: 26/09/2022 || Aprobado: 17/02/2023 || Publicado: 22/03/2023

Resumen

Leer a Manuel Puig desde su archivo implica necesariamente una operación que desmonta (al mismo tiempo que atenta contra) la pulsión jerarquizante y clasificatoria con que la crítica históricamente interpretó su obra. Desde una perspectiva geneticista y archifilológica, lo que el archivo revela es una relación dinámica entre sus papeles que se ramifican, no siguiendo líneas de subordinación, sino en la forma de un rizoma, donde todo elemento puede afectar o incidir en cualquier otro.

Palabras clave

Manuel Puig, archivo, crítica genética, archifilología.

Abstract

Reading Manuel Puig from his archive necessarily implies an operation that dismantles (at the same time that it attempts against) the hierarchical and classifying drive with which critics have historically interpreted his work. From a geneticist and archiphilological perspective, what the archive reveals is a dynamic relationship between its ramifying papers, not following lines of subordination, but in the form of a rhizome, where any element can affect or influence any other.

Keywords

Keywords: Manuel Puig, archive, genetic criticism, archiphilology

¹ 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



Luego de perder el control de sus habilidades psíquicas y destruir Tokio (provocando así la Tercera Guerra Mundial), el niño que da título al film animado *Akira* (Katsuhiro Otomo, 1988) es recuperado por el gobierno y escondido en un depósito bajo el nuevo estadio olímpico. Treinta y un años más tarde, tras ser sometido a los mismos experimentos que *Akira*, el joven huérfano Tetsuo va en busca de su antecesor, pero al abrir el contenedor criogénico donde lo tenían encerrado se encuentra con una sorpresa: su cuerpo fue diseccionado y sus restos fueron sellados en botes y congelados para ser estudiados científicamente. Desorganizado, deshecho y desterritorializado, *Akira* se nos revela como lo que Deleuze y Guattari denominan un cuerpo sin órganos: ajeno a cualquier noción de organismo y poblado por intensidades nómades, abierto a conexiones y agenciamientos inesperados. Con las mismas características se nos ofrece el Archivo Puig, que descompone su obra tal como se la conoce por sus libros publicados en miles de papeles manuscritos donde su escritura, lejos de mantenerse estática en la página, se proyecta virtualmente en cada movimiento, tachadura, marcha atrás y nueva corrección. Leer a Manuel Puig desde su archivo implica necesariamente una operación que desmonta (al mismo tiempo que atenta contra) la pulsión jerarquizante y clasificatoria con que la crítica históricamente interpretó su obra. Desde una perspectiva geneticista y archifilológica, lo que el archivo revela es una relación dinámica entre sus papeles que se ramifican, no siguiendo líneas de subordinación, sino en la forma de un rizoma, donde todo elemento puede afectar o incidir en cualquier otro.

El impulso de archivo

Mientras estuvo con vida, Manuel Puig se ocupó 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 su archivo cuando la muerte lo sorprendió el 22 de julio del mismo año. Toda clase de documentos fueron encontrados en su escritorio de trabajo: un guion recién escrito por encargo sobre la vida de Vivaldi, los relatos que había preparado para la revista italiana *Chorus* (más tarde recogidos en el libro *Los ojos de Greta Garbo*) y una enorme cantidad de manuscritos. Además de los materiales correspondientes a sus obras, Puig también guardó una gran colección de ediciones que se hicieron de sus libros en todas partes del mundo, una descomunal videoteca y una considerable cantidad de sus apariciones en la prensa, tanto reportajes que le hicieron como artículos que se escribieron sobre él.

Tras su muerte, el archivo fue heredado por su familia y enviado a la Universidad de Princeton, Estados Unidos. En 1994 su hermano, Carlos Puig, solicitó su traslado de regreso a la Argentina para que quedara alojado en el domicilio familiar en Buenos Aires bajo cuidado de su madre. En 1995 el archivo fue organizado por un grupo de investigadores de la Universidad Nacional de La Plata, dirigido por José Amícola e integrado por Graciela Goldchluk, Julia Romero y Roxana Páez. 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 2 tomos de cartas *Querida familia* (2005-2006, compiladas por Goldchluk) y el *Teatro reunido* (2009), los últimos 3 publicados por Editorial Entropía. Mientras tanto, la familia continuó con el proceso de digitalización de todos los documentos y en 2012 la creación del proyecto ARCAS, un portal en línea de fuentes y colecciones útiles para la investigación de la

Universidad Nacional de La Plata, posibilitó el alojamiento virtual del Archivo digital de Manuel Puig, a cargo de Graciela Goldchluk y de acceso libre para la comunidad.

En 1990, poco antes de morir y entrevistado por su entrañable amigo desde la juventud, el fotógrafo Néstor Almendros, Manuel Puig 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 380). Afirmaciones como esta abundan en sus entrevistas, haciendo gala no solo de su capacidad creativa con la palabra, sino también del desapego que sentía por los papeles donde la ponía en práctica. Sin embargo, un simple vistazo a su archivo (a las cajas y cajas que lo componen, pero también a las carpetas y carpetas en las que está alojado virtualmente en su versión digitalizada en el portal web ARCAS de la UNLP) da una impresión muy distinta. Si, por un lado, la lectura de los manuscritos allí conservados acreditó que Puig trabajaba incansablemente la palabra hasta hacerla producir ese efecto de oralidad e inmediatez características de su obra, por el otro también probó que conservaba muchísimos papeles: 18.185 hojas para mayor precisión. Ante tal cantidad, inevitablemente surge la interrogante: “¿por qué habría guardado Puig todos esos papeles? Esa pregunta escondía otra, ¿para qué los guardó?, y por lo tanto ¿de qué sirve leer todo eso?” (Goldchluk, “Lecturas...” 3).

Si bien Puig se ocupó de guardar y trasladar sus manuscritos literarios en cada mudanza (lo que en su caso equivale a cada migración), difícilmente se puede considerar que sus papeles formaran un archivo *a priori*. Fueron más bien su muerte y la necesidad de su familia de *hacer algo* con ellos las que pusieron en marcha ese trabajo de organización. Sin embargo, persistió una dificultad técnica relacionada con la terminología:

un archivo debía estar necesariamente ligado a algo público, mientras que estos papeles pertenecían a un individuo y además eran propiedad de unos herederos que tenían y tienen derecho sobre ellos (...) lo que para la archivística era un repositorio, un fondo, o a lo sumo una colección privada, para los herederos de Puig era un archivo (Goldchluk, “El archivo como política...” 2)

Entonces, ¿cómo se convierten esos documentos guardados por Puig en un archivo? De este problema terminológico se infiere que, en los intersticios del sistema clasificatorio que es la lengua (en tanto capacidad de descifrar nuestra experiencia del mundo y ofrecernos una cosmovisión), es posible pensar el archivo no como una característica esencial de algo, sino un modo de verlo, o en este caso, leerlo. De allí surge la noción de archivo como política de lectura, un dispositivo puesto en marcha no para buscar un signo de origen, sino para “volver a leer lo que creíamos conocido, pero que a la luz de las nuevas configuraciones de escritura nos estaba diciendo otra cosa” (Goldchluk, “El archivo como política...” 3). Leer la masa documental de Manuel Puig como archivo implica entonces una operación metodológica, un modo de abordarlo y disponerlo para su estudio. Lejos de una actitud “extractivista” del archivo en busca de “perlas” en pos de “una privatización del saber que se condensa en el dato exclusivo” (Goldchluk, “El archivo como política...” 8), lo que se propone es una política de lectura que se ocupe de la construcción, preservación y difusión de esos archivos, “acompañada por un sentido de responsabilidad social según el cual, después de acercarse a un archivo, después de tocarlo, éste quede en mejores condiciones de ser visitado por la comunidad” (8).

Lecturas desde el archivo

Ante el archivo la pregunta que surge es ¿qué leer allí y cómo? A diferencia lo que entendemos por obra editada, establecida (“terminada”) y publicada, la masa documental que conforma el Archivo Puig se revela como un exceso inasimilable, un territorio liso y desterritorializado que

exige nuevos modos de leer por fuera del orden de lo natural y de la lógica de la cadena sintagmática. Leer un archivo requiere más bien de una intervención que acompañe ese proceso de desterritorialización, no solo en su dispersión, sino también en su disconformidad con las categorías propuestas por el sistema clasificatorio, permitiendo así la coexistencia de toda clase de documentos.

Además de los manuscritos pertenecientes a las distintas etapas de redacción de sus obras publicadas, el Archivo Puig contiene una gran cantidad de papeles correspondientes a proyectos inconclusos e inéditos. Ante esa masa documental surge una pregunta con respecto a los alcances de lo que consideramos la “obra” (en sentido amplio) de un escritor (o artista en todo caso). ¿Se limita a aquello que publicó en vida? ¿Se extiende a todo lo que produjo con fines literarios, sin importar su grado de terminación? Dejando de lado los proyectos en los que estuviera hipotéticamente trabajando al momento de su muerte, potencialmente listos para su publicación y demorados por circunstancias ajenas a su potestad, ¿qué tratamiento otorgar a otro tipo de papeles, digamos borradores, apuntes, proyectos inconclusos o abandonados? Como se pregunta Graciela Goldchluk: “¿por qué mostrar versiones de una obra que el autor no quiso dar a conocer?” (“El archivo como política...” 1) y continúa:

Esta pregunta, de aparente simpleza, descansa en presupuestos que se desarman ante cualquier estudio serio de archivo. Estos son, por lo menos: la noción de autor como entidad monolítica y soberana, que sería una entrada posible para llegar a la idea de que un autor escribe en la soledad de su gabinete y frente a una página en blanco. Abrir el archivo pone en cuestión, entre otras cosas, el sistema de consagración, las operaciones de edición y las constricciones que los escritores y las escritoras (...) atravesaron en su proceso creativo frente a una página que, lejos de estar en blanco, se encuentra poblada de mandatos de época y de lugares comunes. Otro aspecto de la pregunta de por qué mostrar eso es que pone en evidencia un modo de leer los manuscritos que tiene como único objetivo reafirmar un texto consagrado y como consecuencia lateral la pérdida misma de los archivos al convertirlos en texto muerto cuyo valor museístico queda atado al prestigio alcanzado por el escritor. (1)

El ingreso a la obra de Puig a partir de su archivo permite vislumbrar una relación dinámica entre sus papeles, “una maraña de acciones que muestran repeticiones significativas” (Salles, 21) que se dan a lo largo de sus proyectos, conectados a nivel formal o argumental, como si se ramificaran por su obra, no siguiendo líneas de subordinación jerárquica, sino en la forma de un rizoma, donde cualquier elemento puede afectar o incidir en cualquier otro. De este modo, se establecen vínculos entre intervenciones aparentemente aisladas que sirven para explicar los diálogos y reemergencias en su propia escritura. Para ello es necesario romper la linealidad temporal y diacrónica, para así “atender a relaciones múltiples que no se dan por supuestas, sino que incorporan, junto con los datos, la historia de la selección y cuidado de los documentos que los contienen” (Goldchluk, “El archivo como política...” 8). A tal fin, dos perspectivas críticas adecuadas para abordar el archivo son la crítica genética y lo que Raúl Antelo denomina “archifilología”.

Crítica genética

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 Élidea 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’. (“De la filología...” 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” (Goldchuk y Amigo Pino). En palabras de Lois, los pre-textos “vienen a ser como arroyos y ríos que confluyen hacia esa desembocadura que es el texto” (“De la filología...” 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 éditada 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, “De la filología...” 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. (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, socavando cualquier intento de lectura lineal y reemplazándolo 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.

Archifilología

Siguiendo los postulados de los estudios genéticos, que desestiman la lectura de manuscritos como signo de origen en favor de su estudio como escritura viva, inestable y errática, es posible vincular esta perspectiva crítica con la de Raúl Antelo y lo que él denomina archifilología. En su ensayo “Para una archifilología latinoamericana” Antelo sienta las bases de su teoría:

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 que el objeto, el *objeu*, 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 reprochable doble de las cosas construido por nuestro espíritu...): las imágenes son cosas, son la Cosa. (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, 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 sus distintas direcciones virtuales que adopta por fuera de la cadena sintagmática. Desde esta perspectiva, el Archivo Puig puede pensarse como el futuro de su obra 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, 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, “El archivo por venir” 3)

Ante la crítica

En su libro *El diálogo interrumpido* (2011), Graciela Goldchluk recupera una reflexión esencial sobre el celo de Puig puesto en conservar sus papeles:

El Archivo Puig resulta ejemplar, al punto que Jorge Panesi, con acertada ironía, ha llamado a este escritor “héroe de la crítica genética”, ya que no apuesta (como los “villanos” que destruyen papeles) “a la ilusión de una obra arrancada a las vacilaciones del balbuceo”; por el contrario, Puig ha preferido no destruir sus manuscritos. (24)

Si bien difícilmente puede describirse la relación de Manuel Puig con la crítica como “idílica”, sí es cierto que hubo una primera instancia que él mismo describió como una “luna de miel” (Romero, 397). Este periodo comenzó en 1969, fundamentalmente cuando su primera novela, *La traición de Rita Hayworth* (que había editado Jorge Álvarez en 1968) “apareció en francés y fue seleccionada por *Le Monde* entre los cinco mejores libros extranjeros del año” (íbid). Ese reconocimiento tuvo un fuerte impacto en su prestigio como escritor, que se terminó de consolidar gracias al éxito comercial y crítico que significó la aparición de *Boquitas pintadas* en 1969. La publicación en 1973 de su tercera novela *The Buenos Aires Affair* cambió radicalmente los términos e inauguró una tensa relación que se prolongó hasta su muerte. En plena “primavera camporista”, el libro de Puig incluyó luces y sombras por igual del primer gobierno de Perón en un momento en el que no había espacio para esa clase de comentarios. La crítica y el público que lo habían consagrado le dieron la espalda, el libro fue censurado y prohibido y Puig recibió una amenaza de muerte de la Triple A que selló sin saberlo su destino de exilio definitivo. Sin embargo, los ataques no cesaron ahí y su siguiente novela, *El beso de la mujer araña* (publicada en España en 1976) enfrentó todo tipo de reservas por parte del mercado editorial y la crítica debido a sus dos protagonistas: un militante de izquierda y un homosexual encerrados en una celda de Buenos Aires en 1974. *Pubis angelical* de 1979 no corrió mejor suerte, apenas despertando interés y sus dos siguientes libros, *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980) y *Sangre de amor correspondido* (1982), escritos en inglés y portugués respectivamente, fueron desestimados como sus peores trabajos, ya muy lejos de su

inspiración inicial. No obstante, la nominación al Premio Nobel de Literatura en 1982, el éxito de la adaptación cinematográfica de *El beso de la mujer araña* por parte de Héctor Babenco en 1985 (como así también su puesta en escena en teatros de todo el mundo), y el premio otorgado por el gobierno italiano a *Sangre de amor correspondido* en 1986 cimentaron su prestigio a contrapelo de los ataques de la crítica, que acabó por recibir de manera elogiosa *Cae la noche tropical*, su última novela publicada en 1988.

En “Mi queridísima esfinge”, uno de los textos que integran el volumen póstumo *Los ojos de Greta Garbo*, Puig recrea un encuentro imaginario entre la misma Garbo y el director de cine Max Ophüls, quien agoniza en su lecho de muerte. Al final, antes de la salida de la diva, el director le dice: “¡Qué pena no tener un proyector en esta sala de clínica para verla de nuevo! Si voy al paraíso, espero encontrar un aparatito que me permita proyectarlos de adelante para atrás cuantas veces quiera” (100-101). A lo que Garbo responde: “Por supuesto habrá uno. Y no estarán los críticos. El paraíso por definición los excluye” (100-101). Este guiño final cobra especial relevancia por el hecho de estar incluido en el que José Amícola considera el “testamento literario” (13) de Puig, en tanto se trata del último texto que escribió. Lejos de sentirla como una aliada o al menos una interlocutora enriquecedora, Puig experimentó la crítica durante casi toda su carrera casi como un órgano de censura, incapaz de comprender sus proyectos literarios. No resulta extraño, entonces, que en este “canto del cisne” quede expulsada del cielo.

Ajustada al mercado editorial (que gobierna en mayor o menor medida lo que recibimos como literatura), la crítica inevitablemente siguió la obra de Puig en orden cronológico, no solo por el modo en que fueron siendo publicados sus libros, sino por el modo en que fueron leídos siempre como una instancia superadora de la anterior. Siguiendo esa secuencia de ilusorio “progreso”, *The Buenos Aires Affair* fue leída como un fracaso al lado de *Boquitas pintadas*, o al menos un agotamiento de recursos, como la leyó Alberto Giordano en su libro *La conversación infinita*. Algo similar ocurrió con las tres novelas que siguieron a *El beso de la mujer araña*, que apenas consiguieron el beneplácito de la crítica justamente por no estar “a la altura” del que sería uno de sus libros más exitosos. Más bien fueron desestimados como un esfuerzo desganado por repetir la fórmula de novela dialogada, como si apenas hubiera invertido tiempo y esfuerzo en escribirlos y se hubiera limitado simplemente a desgrabar conversaciones, cumpliendo así finalmente esa primera ilusión de un libro sin narrador ni autor. Luego de la muerte de Puig, la posibilidad de continuar ese orden diacrónico de su obra quedó interrumpida definitivamente y, cuando parecía que la crítica tenía la última palabra, la apertura del Archivo Puig retornó como lo reprimido para poner en entredicho sus afirmaciones.

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, “¿Dónde sucede...?” 4-5). En esta fe puede vislumbrarse un principio similar al “impulso de archivo” que Hal Foster releva en el arte contemporáneo en su célebre artículo de 2004. Si bien su afirmación se refiere específicamente a una serie de instituciones y artistas que incorporan el archivo como objeto de exhibición y herramienta de trabajo, es posible pensarla también en función del creciente interés por los archivos en las ciencias humanas. La primera acepción del verbo “archivar” en el diccionario de la RAE indica: “Guardar documentos o información en un archivo”. Se trata de una acción impulsada por un instinto de conservación con fe en el futuro para dar cuenta de una historia. De esta manera, el archivo actúa como una cápsula temporal, un modo de salvaguardar una experiencia de las arenas del tiempo que todo lo destruyen. Así, el archivo se transforma en un talismán que al contacto permite recuperar, aunque sea ilusoriamente, algo de esa experiencia en fuga y brinda un efecto de contemporaneidad con el entorno original de esa pieza guardada.

¿Para qué sirve un archivo?

Una vez cumplido el objetivo base de salvaguardar, ¿para qué sirve un archivo? En este sentido es interesante ver cómo, desde diferentes disciplinas, se puede encontrar un horizonte en común. Foster, por su parte, afirma que “los artistas de archivo buscan hacer que la información histórica, a menudo perdida o desplazada, esté físicamente presente. Con este fin, trabajan sobre la imagen, el objeto y el texto encontrados y, para ello, prefieren el formato de instalación” (103). Desarchivar sería en este sentido un sinónimo de exhumar o “sacar a la luz lo olvidado”, como reza la tercera acepción de la palabra en el diccionario de la RAE. Esa presencialidad de los archivos en el arte se plasma en las exhibiciones que los muestran y recuperan un relato menor y postergado. En palabras de Giunta: “Ahora, como nunca antes, [los archivos] constituyen el repositorio desde el cual es posible escribir otras historias” (23). Esa otredad se construye con respecto a un relato mayor, el de la tradición, aquello que fue acordado convencionalmente como “historia oficial”. En su carácter de contra-relato, el archivo viene a “poner en cuestión el canon, las instituciones y las historias construidas” (23).

Si bien Foster y Giunta hacen estas afirmaciones sobre las prácticas artísticas, es posible emplearlas también para reflexionar sobre archivos literarios. En este sentido, el Archivo Puig permiten releer su obra y poner en suspenso afirmaciones históricas de la crítica ya canonizadas:

Si el manuscrito es verdaderamente un otro, si tiene la capacidad de organizar tensiones que se pierden en la disposición textual de un libro publicado, se abren nuevas preguntas. Estas preguntas son de carácter filológico, es decir que deben establecer una disposición atenta a las provocaciones del texto al que se acercan, en este caso una textura, como dijimos, liberada de la disposición que impone la mecánica de la imprenta. Una pregunta filológica se distingue de una pregunta examinadora en que mientras la última sólo es “un instrumento heurístico para la extracción de un conocimiento del que ya se dispone” (Hamacher14), cada pregunta de la filología “por más urgente que sea, no puede hacer otra cosa que dejar abierta la posibilidad de no poder ser contestada” (14). (Goldchluk “El archivo como política...” 9)

Una observación similar hace Lila Caimari desde la historiografía: “el término [archivo] aparece como vía de ampliación de la base predecible, como movimiento desafiante de inclusión de materiales no consagrados, como herramienta para volver sobre el canon” (“El momento...” 226).

Esta función del archivo, no obstante, podría limitarse a su uso como fuente, material citable y traído a colación desde distintas disciplinas para argumentar en contra de hipótesis cuestionables. El “giro archivístico” modifica también en este punto la relación con el archivo. En palabras de Caimari:

También se percibe un cambio en la concepción antigua del vínculo historia-archivo. El recuerdo de la noción de la disciplina auxiliar como nos la describían hace años, resulta casi cómico a la luz de lo que es la archivología hoy, y del estatus actual de la ciencia de la información. No solamente no hay relación jerárquica: tampoco hay exclusividad, pues estamos ante el estallido de la idea que conectaba de manera unívoca archivo e historia. (“El momento...” 225)

El antiguo lugar subordinado que se le daba al archivo se ve subvertido por un nuevo orden que lo convierte en “materia prima”, dejando de lado su histórico uso como objeto de consulta. En este sentido, los manuscritos alejados en el Archivo Puig renuncian a su lugar relegado de mero complemento para estudiar el carácter evolutivo de su escritura hasta alcanzar el estadio final

en que sus textos fueron publicados. Por el contrario, esos papeles se convierten en objeto de estudio en sí mismos, incorporando así todo tipo de materiales, proyectos abandonados, borradores, etc.

El giro digital

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. Sin embargo, la creación del proyecto ARCAS, un portal en línea de fuentes y colecciones útiles para la investigación de la Universidad Nacional de La Plata, posibilitó en 2016 el alojamiento virtual del Archivo Puig (a cargo de Graciela Goldchluk). Este acontecimiento fue 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 Élica 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 repasa 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, *La vida en el archivo* 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: un archivo que antes ocupaba un espacio 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.

Por su parte, 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, 36). Esta idea, sin embargo, no deja de resultar utópica y encierra otras encrucijadas. 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. Tal 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” (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, 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 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, 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 epistémico 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, “La revolución...” 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)” (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” (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.

En lo que respecta al Archivo Puig, su proceso de digitalización comenzó con la preparación de la edición Archivos de *El beso de la mujer araña*. Dicho volumen fue el primero de la colección en venir acompañado por un CD-Rom, que permitió gracias a la tecnología disponible de esa época exhibir imágenes del material genético disponible. Ese primer “impulso” llevó a la familia Puig a digitalizar todos los manuscritos conservados en el archivo en un nuevo acto de fe en el futuro, a fin de preservar esos documentos de una materialidad que se encuentra siempre amenazada por las fuerzas destructivas del tiempo y del azar. Y si bien esas fuerzas también pesan por sobre la virtualidad, presa de cambios tecnológicos y dispositivos que simplemente pueden dejar de funcionar de un momento para el otro, su alojamiento en el portal ARCAS de la UNLP simboliza una nueva etapa de salvaguarda para esos papeles y, al mismo tiempo, su tan deseada institucionalización. Aunque el archivo físico eventualmente termine saliendo del país, destino ineludible de muchos de nuestros documentos más importantes, su venta incluye una cláusula que garantiza el mantenimiento de la exhibición y libre consulta de su contraparte digital en el portal ARCAS, abriendo nuevas posibilidades de lectura para su obra

Obras citadas

Antelo, Raúl. “Para una archifilología latinoamericana”. *Cuadernos de literatura*, Vol. XVII n°33, 2013.

Caimari, Lila. *La vida en el archivo*. Siglo XXI, 2017.

_____ “El momento archivos”. *Población & Sociedad, revista de estudios sociales*, vol. 27 (2), 2020.

Calvente, Paula y Victoria Calvente. “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.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas*. Pre-Textos, 2002.

Foster, Hal. “El impulso d archivo” en *Nimio*, n° 3, 2016, pp. 102-125.

- Giunta, Andrea. "Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina". Revista *Errata#*, n°1, 2010.
- Goldchluk, Graciela. "El archivo por venir, o el archivo como política de lectura". *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 18, 19 y 20 de mayo de 2009, La Plata.
- _____. "¿Dónde sucede la literatura? Libro, manuscrito y archivo en Manuel Puig y Mario Bellatín". *El hilo de la fábula* n° 7 (8-9), 2010, p. 93-100.
- _____. *El diálogo interrumpido*. Universidad Nacional del Litoral, 2011.
- _____. "El archivo como política de lectura: preguntas en torno a la crítica genética". *I Jornadas de reflexión sobre la construcción del archivo*, 7 de agosto de 2015, Buenos Aires, Argentina.
- _____. "El archivo Manuel Puig: un caso latinoamericano de creación en circulación". *Manuscrita*, n° 35, 2018, p.118-125.
- _____. "Lecturas desde el archivo: Una teoría en (des)construcción". *Nimio*, n°6, 2019.
- _____. "Archivos latinoamericanos y la extracción del sentido". *Chuy*, n° 7 (9), 2020, p.243-260.
- _____. y Amigo Pino, C. "Pre-texto. Traducción y comentario de Daniel Ferrer", *Avant-texte. Dictionnaire de critique génétique*, Mónica Zanardo y Franz Johansson (Dir.), ITEM, 2019, <http://www.item.ens.fr/dictionnaire/>
- Hay, Louis. "La escritura viva" en Lois, Élida (coord.). *Filología. Número especial dedicado a la Crítica Genética*, año XXVII, 1-2, 1994.
- Lois, Élida. "La revolución del hipertexto y las ediciones genéticas". Cortés Bargalló, Luis Mapes, Carlos y García Tort, Carlos (coords.), *La lengua española y los medios de comunicación: [Primer Congreso Internacional de la Lengua Española, día de emisión, 7-VI-97, Zacatecas] Vol. 2*, 1998, p.1351-1363.
- _____. "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, p. 47-83.
- Mendoza, Juan José. *Los archivos*. Eduvim, 2019.
- Patiño, Roxana. "La crítica como escena de la acefalía: la 'archifilología' de Raúl Antelo". *Conversaciones del Cono Sur*, n°2, 2017.
- Puig, Manuel. *Los ojos de Greta Garbo*. Seix Barral, 1993.
- Romero, Julia. *Puig por Puig*. Madrid, Iberoamericana, 2006.
- Salles, Cecilia. *O gesto inacabado, processo de criação artística*. FAPESP, Annablume, 1998.