

El archivo Manuel Puig: un caso latinoamericano de creación en circulación

Graciela Goldchluk¹

El problema

ME PARECE IMPORTANTE PARTIR DE UNA LOCALIZACIÓN PARA HABLAR DE LA CIRCULACIÓN, en este mundo en que la tecnología permite a un tiempo el flujo de datos y su control, el desplazamiento de personas y su detención. Como sabemos, la creación literaria se relaciona íntimamente no sólo con las tecnologías sino principalmente con las políticas tecnológicas; baste recordar que aquello que llamamos literatura latinoamericana pudo definirse como tal y provocar incluso la formación de cátedras en universidades europeas y norteamericanas a partir del llamado *boom* que tuvo a traductores y editores en el centro de la escena. La creación de una identidad (ficticia como todas, y como todas productora de sentidos) fue posible por la puesta en marcha de una tecnología de traducción y de modos de publicación por parte de editoriales que tomaron esas decisiones.

A la vez, la fuerza identitaria que generó hizo que algunos libros circularan de manera clandestina a pesar de las dictaduras que los prohibían y quemaban, que buscaban desaparecerlos como a los cuerpos de los lectores. Uno de tantos escritores prohibidos fue Manuel Puig, traducido por Laure Bataillon para Gallimard, recomendado por Italo Calvino para Einaudi y consagrado como un raro desde su primera novela *La traición de Rita Hayworth*. En el caso de Puig, recibió amenazas de muerte por grupos parapoliciales que comenzaron a actuar en Argentina antes de la dictadura, por lo que a partir de 1974 se instaló en México, donde llevó los borradores de *El beso de la mujer araña*, la novela que años más tarde filmaría Héctor Babenco con Raúl Juliá en el papel del guerrillero que comparte la celda con William Hurt, un homosexual obsesionado por el glamour de las estrellas de cine.

La novela había comenzado a escribirse en Buenos Aires como un ajuste de cuentas de Puig con la militancia de izquierda por su machismo y homofobia, pero durante su escritura en el exilio se convirtió en una máquina de evaporar identidades fijas. El “hombre nuevo”, finalmente, no era lo que se esperaba. En lugar de hablar de torturas y consignas, *El beso de la mujer araña* deja oír voces en la oscuridad que reponen cuerpos deseantes más allá de los mandatos que encierran a Molina y Valentín. Cuando el éxito del film, que obtuvo un Oscar, impulsó a la realización de un musical, su presentación en Broadway incluyó la puesta en escena de una marcha de familiares que reclamaban llevando fotos de desaparecidos reales, aportados por una colaboradora argentina. Una novela como esa estaba prohibida antes de ser escrita, y sin embargo, publicada por Seix Barral en España, circuló en Argentina al menos por dos vías. Por un lado, la profesora norteamericana Francine Masiello cuenta que lo entró al país por pedido de Ricardo Piglia y Beatriz Sarlo, y lo hizo en forma de fotocopias con tapas falsas para que no fuera detectado en la aduana. Al mismo tiempo, el por entonces futuro escritor Daniel Molina leía la novela en una cárcel militar donde estaba detenido por ser militante del PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores). El libro traído por un familiar había pasado todas las

¹ Profesora Titular na Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación pela Universidad Nacional de la Plata. E-mail: gracielagoldchluk@gmail.com

puertas con la contraseña del título: una cosa así no podía ser peligrosa y los guardias no consultaban ninguna lista sino que decidían, precisamente, por la portada. Estos modos de circulación, que acuden a la fotocopia o a la ilustración de portada, están motorizados por el deseo. Entonces, no se trata simplemente de cómo hacer para que los escritos sean visibles y circulen, sino fundamentalmente de a quién le importa. En ese sentido, como en varios, la experiencia de Las Madres de Plaza de Mayo tiene algo que aportar. Hebe de Bonafini recuerda así las primeras formas de comunicación escrita² que tuvieron lugar hacia 1977, de manera simultánea con la lectura de la novela de Puig.

Lo primero que tuvimos en la comunicación fue hacer unas tarjetas en La Plata. Cada Madre hacía tarjetas: 10, 15, 20, las que quisiera, más o menos con un mismo texto (...). Íbamos solas, cada una en la esquina como podía. No se imaginan qué miedo. Después decidimos escribir los billetes, ustedes ya saben. Ir a la feria, pagar con un billete que decía: 'Tengo un hijo desaparecido'. Era el volante que pasaba más rápido. Y después un boletín en 1980. También hacer un boletín era un problema, había que comprar una fotocopidora, no sabíamos nada, aprendimos. Se nos ocurrió, locas como somos, mandarlos al exterior. Y ahí lo empezaron a traducir en todos los idiomas.³

De las tarjetas hechas a mano al billete sin pasar por el mimeógrafo de los años setenta. La llegada de la fotocopidora consiguió que "locas como somos" el primer boletín se empezara a traducir en todos los idiomas. Nadie como las Madres para mostrar esta relación a la vez íntima y política que queda expuesta en tempos de represión, vale decir de corte de circulación de cuerpos y palabras. Lo que más circula es el billete, entonces lo escribimos a riesgo no sólo de ser detenidas, sino de que el billete sea "rechazado", que alguien no lo quiera aceptar, se corte la circulación y perdamos en consecuencia los bienes, la comida. Una inscripción sobre el "papel del Estado"⁴ que denuncia el rol criminal de ese Estado y contradice el carácter anónimo y sagrado de ese papel, lo profana.⁵ En el otro extremo, una fotocopidora permite la escritura más extensa

² Las Madres utilizaron sus cuerpos y sus pañuelos como modo de comunicar: como no era posible estar reunidas en un lugar público y la policía ordenaba "circular", ellas comenzaron a marchar en círculos desde 1977 hasta la fecha. Eso no lo había hecho nadie. Del mismo modo, en 1978 decidieron participar de una peregrinación hasta la Basílica de Luján, que cubre 60 km. Este evento, organizado por sacerdotes tercermundistas, había comenzado en octubre de 1976 y en su primera realización logró reunir 40.000 personas. Las Madres decidieron concurrir y para poder encontrarse en la multitud decidieron llevar en sus cabezas un pañal que hubiera pertenecido a su hija o hijo desaparecido. Estas formas novedosas de inscribir una historia desafían el archivo y al mismo tiempo ponen la memoria en relación directa con la creación artística.

³ DE BONAFINI, H. Presentación del primer Pre-congreso de comunicación en Mar del Plata, 6 de agosto de 2016. Disponible em: <http://www.madres.org/navegar/nav.php?idsitio=5&idcat=&idindex=173>. Acceso em 01 dez. 2018.

⁴ "La imagen del rey por ley/ Lleva el papel del Estado:/ El niño fue fusilado/ Por los fusiles del rey. // Festejar el santo es ley/ Del rey: y en la fiesta santa/ ¡La hermana del niño canta/ Ante la imagen del rey!" (Cf: MARTÍ, J. "XXIX La imagen del rey por ley". In: *Versos sencillos*. 1981. Disponible em: <http://www.damisela.com/literatura/pais/cuba/autores/marti/sencillo/xxix.htm>. Acceso em: 01 dez. 2018.)

⁵ Este acto, al traspasar por necesidad los límites esperados para la acción política, se convierte al mismo tiempo en una acción artística que coincide con la realizada en 1975 por Cildo Meireles *Quem matou Herzog*, en la línea de algunas acciones que Edgardo Vigo venía realizando desde fines de los años sesenta en la misma ciudad donde las Madres repartieron sus tarjetitas. "Meireles (...) para *Projeto Cédula*, tomó

que se enviará al extranjero de una manera “loca”, invirtiendo una vez más el sentido de la circulación de las lenguas. Como con los escritores del boom, el francés, inglés, alemán, holandés, se convierten en lenguas de llegada, pero esta vez para resquebrajar el relato de la identidad homogénea.

Los papeles aportados por las Madres hacen archivo, de ellos se conservan algunas tarjetas y ningún billete, que puesto a circular resultó efectivo. Los manuscritos literarios se asemejan a esas tarjetas. Menos efectivas y sin embargo sobrevivientes, las huellas de una creación parecen requerir una interrupción en la circulación, la generación de una pausa que nos permita volver a mirar – no sólo *garder* sino *regarder*⁶ – y que sin embargo exhibe las marcas del flujo de la escritura. Creación y circulación no pueden pensarse de manera causal: la crítica genética demuestra que es un error imaginar tiempos consecutivos en los que en un primer momento sucedería la creación para que, una vez acabado ese proceso, se publique el producto que va a circular. Sin embargo, tal pensamiento persiste aunque no se lo explicita, y reduce las posibilidades de lectura porque cercena las potencialidades del archivo al ubicarlo en un pasado: cosifica el manuscrito, lo vuelve producto. Por el contrario, nuestros archivos muestran que esos dos movimientos – la suspensión y la circulación – actúan en los manuscritos al mismo tiempo y con lógicas heterogéneas. No se trata de escribir pensando en la circulación, sino de que las propias condiciones de comunicabilidad forman parte del modo que adopta la creación literaria. Escribir a máquina para asegurarse de entender la propia letra, colocar un carbónico para que un amigo pueda leer aquello que de todos modos no se está seguro de querer publicar, fueron maneras que el siglo XX adoptó para hacer circular no sólo los textos, sino también los momentos de creación. Salvar un archivo o publicarlo en un blog, escribir un “comentario” en una plataforma tan pública como privada, son algunas maneras del siglo XXI. Los manuscritos, en fin, llegaron hasta nosotros una vez liberados de su función de instrumentos para la creación. El gesto de conservación realizado por el propio autor, en ocasiones apenas una postergación en la decisión de cómo deshacerse de sus papeles de trabajo, conforman el primer paso que transforma el momento de la creación individual en archivo, es decir pone a andar esos papeles.

Si pensamos con Derrida que “Un écrivain, c’est surtout quelqu’un qui écrit un testament: *quoi qu’il écrive c’est, comme chose publique, et survivante, de l’ordre testamentaire*”⁷, no podemos

billetes de curso legal para inscribir en ellos ‘Quem matou Herzog?’ (...) Wladimir Herzog, de orientación comunista, formó parte de la resistencia civil contra la dictadura militar brasileña, siendo asesinado el 25 de octubre de 1975. La versión oficial indicó que se había suicidado (...) Sin embargo, amplios sectores de la sociedad brasileña no aceptaron esa explicación (...). La muerte de Herzog generó una ola de protestas a nivel nacional y mundial y reavivó la oposición al orden represivo que culminó en un proceso de redemocratización y el final del régimen militar en 1979. El procedimiento utilizado por Meireles que implicó marcar un acontecimiento político ligado con la muerte, se asemeja al realizado por Vigo para “señalar” la masacre de Trelew. Los dos artistas prefirieron, en estos casos, emplear estrategias ligadas al conceptualismo para dar cuenta no solo del hecho, sino de que el arte tiene algo para hacer en relación con la violencia del Estado, a través de lenguajes y modos de significar estos hechos diferenciados de los que comúnmente se realizaban en otras esferas de la cultura”. (Cf. BUGNONE, A; CAPASSO, V. El giro crítico en torno a los sujetos y objetos del arte: Edgardo A. Vigo y Cildo Meireles. *Arte. Individuo y Sociedad*. Vol. 29, n°3, 2017. Madrid: Universidad Complutense. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/issue/view/3151>. Acceso em 01 dez. 2018.)

⁶ ANTELO, R. Conferencia presentada en la Universidade do Estado do Rio de Janeiro el día 29 de Arquivo: morte e linguagem noviembre de 2005. Disponible en: <http://www.onetti.cce.ufsc.br/simposio/textosinvitados/raul/raul5.pdf>. Acceso em 01 dez. 2018.

⁷ [Un escritor, es sobre todo alguien que escribe un testamento: lo que sea que escriba es, como cosa pública y sobreviviente, de orden testamentario] Cf. DERRIDA, J. Une discussion avec Jacques Derrida. Archive et

menos que asumir, como albaceas autoungidas de ese testamento, la tarea de hacerlo llegar a destino, vale decir “a los varios porvenires (no a todos)” como Ts’ui Pên su jardín de senderos que se bifurcan⁸. Para poner las cosas en su lugar, debemos saber que las formas de salvaguarda no pueden estar aisladas de los modos de circulación. En una realidad en que el Estado no está a cargo de la memoria escritural más allá de los actos públicos, las instituciones que sí se ocupan de recoger esas huellas deciden desde el momento en que salen a buscarlas o simplemente posan su mirada en los papeles de autor, la propia existencia o no de esos manuscritos en tanto tales; vale decir, les otorga derecho de ciudadanía, les da una identidad o no lo hace, dejándolos librados a la lógica de un mercado de celebridades.⁹ En este sentido la crítica genética ha venido a asumir ese desafío como una política de lectura al sustraer los manuscritos de autor del lugar en el que la filología histórica los había colocado, y lo hace dentro de instituciones como la Universidad pública y los grupos de investigación. La declaración de principios “Le brouillon n’est plus la préparation, mais l’autre du texte” [El manuscrito ya o es más la preparación del texto, sino su otro] (Levaillant en Lois: 89) suspende una disposición de lectura y establece otra, según la cual el manuscrito deja de estar confiscado por los editores de textos y, como cosa pública y sobreviviente, comienza a andar. Como la circulación posible y la imprevista conforman también la creación literaria, propongo un recorrido por las tecnologías de circulación de manuscritos que han dejado huellas en el archivo de escritura de Manuel Puig a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, y por los modos en que las tecnologías de fines del siglo XX y comienzos del XXI han intervenido en la conformación del archivo y sus políticas de lectura y circulación.

Los soportes

Puig no escribía nunca sobre una página en blanco, salvo para confeccionar la copia para la editorial. Economía o conjuro de un temor, los versos del archivo de Manuel Puig conforman un archivo de lectura en sí mismo, que in-forma más que su biblioteca. Lo que Puig usa para escribir fue recogido, leído con mayor o menor atención, dado vuelta y metido en el carrete de la máquina de escribir, o dibujado y escrito para borrar una posible organización de la novela en curso o de un futuro guión. En ocasiones la relación entre recto y verso de un documento de creación es difícil de soslayar y podemos pensar en un solo objeto múltiple donde ambas caras se atraviesan e intersectan como en una cinta de Möbius. Acaso el costado más pop de Manuel Puig consista en haber escrito algunos capítulos de *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, una novela sobre la imposibilidad de decir, apoyado físicamente en la conferencia del prof. Wolfgang Luchting “La literatura latinoamericana y sus editores germanos”, donde se refiere largamente a la traducción, y otros en la de Eduardo Galeano titulada “Literatura y sociedad en América Latina”, del mismo Coloquio realizado en Stuttgart en 1976. De ese modo, en una cara de la hoja podemos leer:

No siempre los datos de tiraje o venta dan la medida de la resonancia de un libro.
A veces la obra escrita irradia una influencia mucho mayor que su difusión

brouillon. Table ronde du 17 Juin 1995. In: CONTAT, Michel; FERRER, Daniel (Dir.). *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*. Paris: CNRS Éditions, 1998, p. 189-209. [Traducción al español por Anabela Viollaz y Analía Gerbaudo: “Archivo y borrador”, p. 208, resaltado mío.

⁸ Cf: BORGES, J. El jardín de senderos que se bifurcan. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 477.

⁹ El manuscrito como mercancía tiene consecuencias inmediatas en la disolución del archivo, como lo prueban las apariciones esporádicas en subastas internacionales de manuscritos aislados de Jorge Luis Borges.

aparente: a veces responde con años de anticipación las preguntas y necesidades colectivas, si el creador ha sabido vivirlas previamente como dudas y desgarramientos dentro de sí. (ID: N.F.17.0103 R)¹⁰

mientras en la otra cara hay un diálogo tachado en donde el enfermero y sociólogo Larry le pregunta al sindicalista, políglota y exiliado Señor Ramírez:

-¿Y esto? ¿también usted lee “El Grandote”?
-¿Acaso no lo sabía?
-No, nunca me lo dijo
-Estaba seguro de que sí
-Yo le dije algo una vez, me parece, que era interesante
(ID: N.F.17.0103 R)¹¹

Nunca llegaremos a saber qué es “El Grandote”, que por su título y por publicaciones afines imaginamos una revista con pronósticos de quiniela y horóscopos. Francamente, tampoco sabemos si Manuel Puig pensaba efectivamente incluir un diálogo tan poco verosímil en boca de quien comenta sus lecturas de *El Capital* y desprecia abiertamente los horóscopos, pero la convivencia de dos escrituras realizadas sobre el mismo papel, por diferentes personas y con al menos dos años de distancia, establece un diálogo ineludible entre una conferencia escrita para ser pronunciada y difundida y un ensayo de diálogo que más parece una respuesta privada, un juego de réplica para no ser dicha, algo que no aparece ahí pero de algún modo surge en el tono de la novela. Sabemos que en 1976 Manuel Puig vivió en Nueva York y que dio talleres de creación en la universidad de Columbia. No hay registro de un posible viaje a Alemania en ese año particularmente difícil para Puig que se debatía entre publicar o no *El beso de la mujer araña* por temor a posibles represalias sobre su familia por parte del flamante gobierno militar; sin embargo las fotocopias de al menos tres comunicaciones del congreso de 1976 se encuentran en los versos de esta novela escrita en Nueva York durante 1978 y 1979. Dos años después de pronunciadas, las palabras de Galeano surgen, fotocopiadas, en otra ciudad. Puig usa el lado del revés para ensayar un diálogo que se sale de tono, escribe de más sabiendo que va a tachar, escribe una preferencia inconfesable y lo hace sobre lo más parecido a un panfleto literario: la fotocopia de una comunicación de congreso. Estas escrituras no son simétricas pero se presuponen una a la otra en un movimiento de anacronismo donde el comentario del escritor/crítico se nutre de las “dudas y desgarramientos” de otro escritor que dos años más tarde y en Nueva York, estará atento a los movimientos de la crítica, la circulación de las traducciones y, a juzgar por la trama de la novela, las miserias del mundo académico.

Los versos nos informan a la vez que dan forma a la escritura a lo largo de un siglo ido en el cual el papel se compraba por unidad y no por resmas, y para ver la letra escrita era necesario imprimir una huella sobre esa superficie preciada y permanente. Ese tiempo pasado estaba vigente en 1988, año de publicación de *Cae la noche tropical*, última novela de Manuel Puig que cuenta la conversación de dos hermanas octogenarias argentinas en un departamento de Río de

¹⁰ El ID corresponde al Identificador Digital con el que se puede acceder a este manuscrito en el sito de ARCAS. Por su parte, la conferencia fue recopilada en Galeano con el título “Defensa de la palabra”. (Cf: GALEANO, E. Defensa de la palabra. In. _____. *Nosotros decimos No. Crónicas (1963/1988)*. Madrid: Siglo XXI, 1989.)

¹¹ Ibidem.

Janeiro¹². Esa conversación escandida por recuerdos y lecturas está escrita en el verso de cables de la agencia Novopress con noticias en portugués sobre la actualidad de la Unión Soviética que Puig recibía, entre 1986 y 1988, en su departamento del barrio de Leblon. Que Manuel Puig, un escritor alejado de toda actitud militante y crítico de gobiernos socialistas, estuviese interesado en el devenir de la URSS al punto de recibir cables en su casa abre un nuevo desvío en las lecturas establecidas. Los versos nos dicen, de ese modo, que la escritura circula efectivamente por caminos no previstos. Son diseminación en acto.

Nuestro trabajo

Se ha dicho muchas veces, la precariedad material puede tener una faceta productiva: como no tenemos nada garantizado podemos hacer las cosas a nuestro modo. En términos de archivo, nos da tiempo para pensar. Desde nuestro lugar y según lo aprendido en la historia política, para salvar algo hay que darlo a conocer, hay que nombrar, porque siempre acecha el peligro de que no quede ni la memoria de la ausencia. Es precisamente a partir de la constatación de una ausencia que por iniciativa de Erica Durante surgió *Orbescrito*, un espacio colaborativo construido para relevar y dar a conocer la existencia de archivos y manuscritos de escritores, artistas e intelectuales latinoamericanos depositados en cualquier parte del globo terráqueo, o de escritores de cualquier parte cuyos documentos estén depositados en América Latina¹³. Cada archivo incorporado señala que hay una posibilidad ahí de investigar, cada fondo de manuscritos que se nombra dice que eso existe, y les dice además a los herederos con quienes nos contactamos que además importa. El primer gesto, entonces, es salir: “L’archive doit être dehors, exposée dehors”¹⁴. [El archivo debe estar afuera, expuesto afuera (233)]: pero faltan al menos otros dos: el archivo debe circular, y también detenerse.

Para estos dos movimientos regreso al Archivo de Manuel Puig. El archivo fue organizado a partir de 1995 por investigadores de la Universidad, domiciliado en casa de la madre del escritor y posteriormente en la de su hermano Carlos, digitalizado por la familia y con una copia que podía ser consultada en el ámbito de la Facultad. Durante este tiempo, las copias digitales fueron restauradas por pérdida de calidad e incluso en una ocasión debieron ser recuperadas a partir de una copia de seguridad que conservaba en mi casa. Este año Carlos Puig autorizó a la Biblioteca de la Facultad de Humanidades a difundir en acceso abierto el archivo literario completo. Sólo reservó la correspondencia. El gesto del heredero, que ofrece los manuscritos a la venta y al mismo tiempo otorga de manera libre el acceso a las imágenes, puede parecer insensato o altruista, cuando en verdad es un reconocimiento de sucesos. La máquina aislada, que guardaba celosamente esas imágenes, se rompió por su propio peso y su contenido sólo pudo salvarse porque había una copia. Las noticias sobre el escritor fallecido en 1990 volvían a ganar los suplementos literarios cada vez que se publicaba un libro sobre su obra, se estrenaba una pieza teatral o se inauguraba una exposición. 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

¹² Para ese tiempo ya comienzan a llegar algunas traducciones escritas en computadora e impresas en papel continuo, que Puig nunca utiliza en su verso. La primera es de 1985 y hacia 1988 hay unas hojas en portugués de una primera versión del capítulo 4 de *Cae la noche tropical*, que Puig no conservó en castellano.

¹³ Cf. ORBESCRITO.ORG. Cartografía latinoamericana de archivos de escritores. Disponible em: <http://orbescrito.fahce.unlp.edu.ar/escritor>. Acesso em 01 dez. 2018.

¹⁴ DERRIDA, Op. Cit, p. 209.

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. Las primeras pruebas 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. El archivo, finalmente, está a la vista y corre por las autopistas aparentemente globales de la red.

Por último quiero sólo mencionar el tercer movimiento, acaso el más importante porque nos devuelve a nuestra tarea de geneticistas. Mostrar todos los manuscritos *on line* puede ser interesante para quien ya sabe lo que va a buscar, pero también puede convertirlos en figuras que pasan sin mayor consecuencia, algo así como una constatación de que algo hay ahí, tan disponible que sólo pasa. Es necesario detenernos, volver la mirada, y en ese detenernos intervenir. La edición digital es, en apariencia, pura disponibilidad, pero al mismo tiempo ofrece una disposición lineal que responde a la distribución en carpetas, necesaria para comprender cuál es el contexto en el que cada papel retratado fue encontrado. En contraste, los papeles, que siguen necesitando un resguardo, pueden disponerse sobre la superficie de una mesa para mejor realizar conexiones inesperadas. Como al comienzo de nuestra intervención, no se trata sólo de cómo dar a ver esos manuscritos sino de a quién le importa. Para que la creación circule, es decir para que genere un sentido de circulación, o múltiples sentidos, debemos emanciparlos de su pertenencia a un contexto único sin que por eso se pierda la información necesaria de su contexto de origen. Es por eso que en tiempos de internet la edición de libros en papel cobra una importancia peculiar. Hasta el momento, podemos decir que en la red está la información y en el papel la lectura. Esto no invalida la lectura, se me dirá que creciente, en las pantallas, sino que pretende registrar la revalorización del papel como superficie preciada y permanente.

Nuestra propuesta fue, en este caso, la realización de un “Álbum para el Archivo Puig” a cargo de María Eugenia Rasic y Paula Calvente, editora literaria y diseñadora, quienes recogen algunos de esos papeles y les dan una cierta disposición que propone una mirada apartada de los lugares comunes en torno a la obra de este autor. El Álbum, esperamos, podrá servir como entrada a ese portal y tendrá una forma en papel y otra en su versión digital. Lo que ofrecemos no es una edición genética, no estamos publicando un proceso de escritura, sin embargo jamás hubiera sido posible la concepción de tal edición desde los parámetros textualistas. La red, con su gran depósito de datos, nos habilita para ofrecer un recorrido por la creación en acto de Manuel Puig, pero no mediante la descripción minuciosa de los estados genéticos de un escrito en particular, sino siguiendo algunos hilos de esa textura escrituraria que emergen en diferentes momentos y pueden aparecer disimulados entre la masa de publicaciones. Una estrategia “loca” que propone detenernos y volver a tocar los papeles.

Referências bibliográficas

- ANTELO, Raúl. *Arquivo: morte e linguagem*. Conferencia presentada en la Universidade do Estado do Rio de Janeiro el día 29 de noviembre de 2005. Disponível em: <http://www.onetti.cce.ufsc.br/simposio/textosinvitados/raul/raul5.pdf>. Acesso em 01 dez. 2018.
- ARCAS. Portal de acceso abierto de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata. Disponível em: <http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/arcas/portada>. Acesso em 01 dez. 2018.
- BORGES, Jorge Luis. El jardín de senderos que se bifurcan. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 472-480.
- BUGNONE, Ana; CAPASSO, Verónica. El giro crítico en torno a los sujetos y objetos del arte: Edgardo A. Vigo y Cildo Meireles. *Arte. Individuo y Sociedad*. Vol. 29, nº3, 2017. Madrid: Universidad Complutense. Disponível em: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/issue/view/3151>. Acesso em 01 dez. 2018.
- DE BONAFINI, Hebe. Apresentação del primer Pre-congreso de comunicación en Mar del Plata, 6 de agosto de 2016. Disponível em: <http://www.madres.org/navegar/nav.php?idsitio=5&idcat=&idindex=173>. Acesso em 01 dez. 2018.
- DERRIDA, Jacques. Une discussion avec Jacques Derrida. Archive et brouillon. Table ronde du 17 Juin 1995. In: CONTAT, Michel; FERRER, Daniel (Dir.). *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*. Paris: CNRS Éditions, 1998, p. 189-209. [Traducción al español por Anabela Viollaz y Analía Gerbaudo: “Archivo y borrador”].
- GALEANO, Eduardo. *Nosotros decimos No. Crónicas (1963/1988)*. Madrid: Siglo XXI, 1989.
- GOLDCHLUK, Graciela; PENÉ, Mónica (Org.). *Palabras de archivo*. Santa Fe: Ediciones UNL/CRLA Archivos, 2013.
- LOIS, Élida. Bases teóricas. In: COLLA, Fernando (Coord.). *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Poitiers: CRLA-Archivos, 45-125.
- MARTÍ, José. “XXIX La imagen del rey por ley”. In: *Versos sencillos*. 1981. Disponível em: <http://www.damisela.com/literatura/pais/cuba/autores/marti/sencillo/xxix.htm>. Acesso em: 01 dez. 2018.
- ORBESCRITO.ORG. Cartografía latinoamericana de archivos de escritores. Disponível em: <http://orbescrito.fahce.unlp.edu.ar/escritor>. Acesso em 01 dez. 2018.
- PUIG, Manuel. *Cae la noche tropical*. Barcelona: Seix Barral, 1988.
- _____. *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- _____. *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. Barcelona: Seix Barral, 1980.
- _____. *Querida familia*. Tomo 2: Cartas americanas. Buenos Aires: Entropía, 2006.
- _____. *The Buenos Aires Affair*. Novela policial. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.

Recebido em: 25 de novembro de 2018

Aceito em: 25 de novembro de 2018