

El manuscrito como un cuerpo que insiste

Graciela Goldchluk¹

Introducción

LOS MANUSCRITOS LITERARIOS QUE CONFORMAN LOS ARCHIVOS DEL SIGLO XX fueron ejecutados, con frecuencia, en artefactos mecánicos que realizaban al mismo tiempo las tareas de escribir e imprimir, uniendo en un mismo gesto la escritura y el objeto escrito. El siglo XXI está dominado, en cambio, por una escritura en pantallas que al diferir el momento de la estabilización, disocia la escritura de la hoja impresa y genera la imagen de una escritura sin materialidad propia. Todo el campo metafórico desplegado alrededor de la escritura digital nos lleva a pensar que no hay cuerpo en ella, que sólo se producen “contenidos” (es decir cadenas semánticas) susceptibles de ser trasladados a corporalidades diversas. De ese modo se llegó a pensar en la escritura como si estuviera trazada en el agua, algo que no dejaría ninguna marca a su paso, nada quedaría para leer sobre el proceso creador de una novela redactada en computadora, mucho menos en un iPhone. Hoy sabemos que el problema es inverso al soñado: no sólo se ha desarrollado una informática forense capaz de desentrañar cada marca física que queda en el disco rígido, sino que para una tachadura (vale decir, la supresión de una palabra) nuestro problema no es la falta de testimonios escritos sino la ingente cantidad de materia escritural guardada en un dispositivo electrónico, tanta que comenzamos a utilizar herramientas de minería de datos para obtener resultados más abarcativos, con la subsiguiente necesidad de normalización y el peligro de reducir a las autoras y autores a un algoritmo de recurrencias semánticas. Frente a esto, nuestros papeles insisten; lejos de desaparecer proliferan en maneras diversas. Abolida la ilusión de lo general como explicación totalizante, encontramos necesario establecer un lugar para la crítica que pensamos de intervención: entre una tecnología de la que nos queremos apropiarnos y una historicidad que no podemos desconocer se abre el espacio de nuestros archivos. En este artículo nos ocuparemos de los modos que adopta esa intervención en algunas investigaciones en curso.

Manuel Puig: último escritor moderno

El primer caso al que me voy a referir es el de Manuel Puig y su archivo. Manuel Puig fue un escritor argentino que vivió entre 1935 y 1990 y publicó ocho novelas fundamentales entre 1968 y 1988. Volver a leer *La traición de Rita Hayworth* hoy supone asistir a la emergencia de un pensamiento no binario donde la imaginación hace estallar todos los presupuestos de género, o para ser más precisa todo género de presupuestos, desde qué se puede decir y qué no hasta el tono en que deberían decirse esas cosas, un poco al modo de Clarice Lispector, cuya primera novela *Cerca del corazón salvaje* se conserva, traducida al español, entre los pocos libros que Puig guardó para sí.² Pero del mismo modo en que los cuerpos aparecen e insisten de manera inconveniente en las tramas de

¹ Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Prof. Titular de Filología Hispánica y Coordinadora del Programa de Crítica Genética y Archivos de Escritores (CriGAE), Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET).

² Manuel Puig leyó principalmente libros obtenidos en bibliotecas de las que era socio, eludiendo la compra de ejemplares, que no le interesaban como posesión. En su última mudanza de Río de Janeiro a Cuernavaca (México), poco antes de morir,

Puig mostrando su fragilidad, sus fluidos, su hambre, haciéndose presentes allí donde *no* se los describe, los papeles en los que se fueron pergeñando esas historias y muchas otras, esas novelas y todo género de escrituras cinematográficas, teatrales, ensayísticas, aparecieron de manera excesiva en el archivo de su memoria escritural, si entendemos como exceso guardar la esquina de un sobre con una pequeña lista que no fue utilizada, o siete versiones de un mismo capítulo, o una traducción y también sus fotocopias.

El conjunto de papeles que se conservan en el archivo de Manuel comprende 18.051 folios, entendiendo por folio cada unidad, sea una hoja entera doblada en forma de cuadernillo o un sobre destinado a proteger un disco pero utilizado para asentar apuntes para una novela. También cada hoja de los cuadernitos escolares es considerada un folio. Esta proliferación generó la ilusión de que Puig guardaba cada papel en donde hubiese anotado alguna cosa relacionada con su trabajo; sin embargo, preguntar hoy por qué Manuel Puig habrá guardado *todos* sus papeles señalaría tanto una falta de actualización teórica como una mirada distraída sobre un conjunto escritural que se encuentra, como veremos más adelante, disponible para quien quiera examinarlo. Por un lado hemos comprobado, por las marcas que hay efectivamente en el cuerpo del archivo, que no guardó *todo* sino lo que sobrevivió al descarte, destrucción voluntaria o involuntaria y pérdida, por lo que la advertencia de Didi-Huberman en cuanto a que todo escrito que llega a nuestras manos es sobrevivencia de fragmentos resulta tan pertinente en este archivo como en cualquier otro.³ Sin embargo, esa fue la pregunta surgida de la crítica tradicional en el momento de recuperación, catalogación y puesta en acción del archivo Puig, vale decir de su lectura para abrir los caminos de la crítica genética.⁴ Ambas preguntas: *por qué y para qué*, trazan un recorrido teleológico que, además de hacer coincidir los dos extremos del segmento (causa y finalidad serían la misma cosa), borran la singularidad del *qué*, aquello que permanece y resiste incluso a la lógica mercantilista que se impone, también, para nuestros manuscritos. Atravesando las circunstancias, con la fe puesta en que vendrán tiempos mejores en América Latina, entendemos que una reflexión acerca de las decisiones teórico-metodológicas que debemos tomar puede promover “formas que permiten la reproducción de la vida [humana y no humana] y que no están mediadas por el capital”.⁵

donó una parte importante de su biblioteca personal al Instituto de Cultura Argentino-Brasileño que dirigía su amiga May Lorenzo Alcalá. En esa donación hay varios libros dedicados por sus autores, lo que indica que ese dato no fue un criterio utilizado para la selección. En cuanto al ejemplar de *Lispector*, de 1977, no posee dedicatoria, por lo que sería uno de los libros comprados y conservados por Puig. Por otra parte, la relación entre esas dos escrituras resulta natural para sus lectores y ha sido estudiada, desde la perspectiva del lugar del Otro, en MOSQUEDA, R. **Cuatro narradores hacia el Otro. Clarice Lispector, Silvina Ocampo, Manuel Puig y Luisa Josefina Hernández**. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM) / Seminario de Edición Crítica de Textos (Resurrección), 2013.

³ DIDI-HUBERMANN, G. “Das Archiv brennt”, Berlin: Kadmos, 2007, p. 7. Traducción de Juan Ennis para ENNIS, J. y GOLDCHLUK, G. (coord.). **El archivo como política de lectura**. La Plata: Libros de la FaHCE. Colectivo Crítico, en proceso de ser “subido” al sitio: <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/series/colectivocritico>.

⁴ Desarrollo esta pregunta en GOLDCHLUK, G., “El archivo como política de lectura: preguntas en torno a la crítica genética”. Comunicación leída en las **I Jornadas de reflexión sobre la construcción del archivo**, organizadas por el CeDiInCI/UNSAM (Ciudad de Buenos Aires). 27 de agosto de 2015. Recuperado de: <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2011/08/archivo-como-politica-de-lectura.pdf>

⁵ GUTIÉRREZ, R. y SALAZAR LOHMAN, H. “Reproducción comunitaria de la vida Pensando la trans-formación social en el presente”. **El Apantle. Revista de estudios comunitarios** No. 1. Puebla (Mx): Sociedad Comunitaria de Estudios Estratégicos, 2015, pp. 15-50. Recuperado de <https://horizontescomunitarios.files.wordpress.com/2017/01/elapantle.pdf>

Vayamos entonces al archivo Puig, que como mencioné en otro trabajo,⁶ contiene una gran variedad de soportes de escritura. Es decir, no sólo está escrito con diferentes instrumentos sino también en el reverso de diferentes superficies. Ya analicé el diálogo que se establece entre el soporte de escritura y la creación desde el punto de vista de la producción, ahora me interesa detenerme en el lugar del lector de esos papeles, es decir del crítico que organiza los conjuntos para armar un dossier y los transcribe e interpreta para convertirlos en pre-textos. Este es un problema que nos atañe de manera particular, ya que los modos de existencia de la crítica genética en América Latina no están desvinculados del trabajo de archivo ni del de conservación, sino que sólo son posibles en un diálogo interdisciplinario y colaborativo; en ese contexto prestar atención a los materiales de escritura, así como a los soportes, no es algo que haya surgido como consecuencia de las nuevas tecnologías, sino que esas tecnologías ponen en escena relaciones de poder y estrategias de sobrevivencia que estuvieron presentes a lo largo de la historia en los modos de distribución del trabajo, también del trabajo intelectual. Parte de la desconfianza que aún hoy provoca la crítica genética en América Latina tiene que ver con que rompe las barreras entre trabajo manual y trabajo intelectual, algo que aparece bien diferenciado en la escuela francesa, que define pre-texto como una “construcción crítica” que:

Se opone no solamente a MANUSCRITO, definido como el conjunto de soportes materiales confiado a los conservadores para la reproducción fotográfica, sino también, de manera menos evidente, a los BORRADORES, transcritos por los especialistas de una obra para encontrar la huella de lo que quiso decir el autor.⁷

En la preocupación por establecer un campo propio de estudios, una especialización, el genetista parece desprenderse de toda materialidad. No acudiría a un manuscrito, sino a su reproducción fotográfica, o incluso construiría su objeto crítico, su “pre-texto” a partir de transcripciones realizadas por especialistas que serían meros auxiliares de investigación. En la mayoría de los trabajos realizados en América Latina esta división no existe. Muchas y muchos de quienes estudiamos archivos contribuimos a su formación, y aun en los casos en que acudamos a su encuentro en bibliotecas, nos encargamos de transcribirlos y de reunir (ya sea a través de nuestro trabajo o en soporte digital) papeles que hemos encontrado distribuidos o hasta desperdigados en diversos ámbitos. Esta acción nos permite discutir al mismo tiempo cuál es el límite de lo archivable y qué es lo que debería quedar asentado en una transcripción: algo que se pierden quienes dependen de una transcripción ya realizada. La propia historia de las universidades latinoamericanas, muy especialmente desde las reformas de comienzos del siglo XX, ligadas a un proceso de secularización y democratización de los saberes, dan cuenta de un deseo de involucramiento territorial más que de un enclaustramiento segregacional. No obstante, algo de ese deseo de distinción pervive en las estructuras de investigación que colocan a archivistas y bibliotecarias como “auxiliares de investigación” con dificultad para integrarse con derecho pleno en proyectos de investigación interdisciplinarios. La relativa horizontalidad de las relaciones interdisciplinarias establecidas entre críticas

⁶ GOLDCHLUK, G. “El archivo Manuel Puig: un caso latinoamericano de creación en circulación”. En *Manuscritica*. N. 35, Sao Pablo, pp. 118-125.

⁷ Pre-texto o ante-texto: traducción de la entrada de Daniel Ferrer: Avant-texte en el Diccionario de Crítica Genética. Recuperado de: <http://www.item.ens.fr/dictionnaire/pre-texto-ou-ante-texto/>

literarias con orientación en crítica genética y archivistas y bibliotecarias interesadas en archivos de escritores nos ha llevado naturalmente a cuestionar el “orden del discurso” que es un orden del archivo, y nos ha alertado desde el primer momento sobre la homogeneización que supone la desmaterialización de los archivos.

Para continuar en el Archivo Puig, un problema que se presentó fue cómo protegerlo del deterioro y la pérdida producidos por la manipulación de investigadores que acudían a ese conjunto de papeles con una mirada extractiva, es decir que iban a buscar algo, un dato que corroborara sus hipótesis, y que lógicamente se desentendían de las condiciones de preservación, ordenamiento y descripción necesarias para que esos papeles se convirtieran en archivo. Fue la mirada de la crítica genética, desde una perspectiva que más tarde comprendimos como archifilológica,⁸ la que puso en movimiento labores y saberes que se construyeron en el hacer archivo al tiempo que ponía en evidencia problemas que la archivística más tradicional había dejado de lado.⁹ El camino de la preservación llevó a una digitalización temprana comenzada en 1996, a cargo de la familia del escritor, donde la principal preocupación fue establecer una correspondencia entre el archivo en papel y las imágenes digitales, que cumplen un papel democratizador importante en tanto permiten la consulta remota de lo que parecerían ser los manuscritos, pero no lo son. Estamos en este caso frente a un archivo nacido analógico y convertido en digital, aunque esta afirmación sea engañosa. En primer término nombrarlo analógico solo tiene sentido en oposición a digital, algo que no existía cuando el archivo “nació”, del mismo modo que la palabra manuscrito surgió con su sentido actual en oposición a impreso.¹⁰ Cuando decimos que el archivo es analógico estamos convirtiendo los papeles en su doble, lo que hace evidente la potencia de diseminación que contiene en sí toda escritura y que preocupaba al personaje Sócrates en el *Fedro*.¹¹ En otras palabras, lo que sólo era un archivo, un concepto asociado con una inscripción singular, única, pasaría a definirse como archivo que puede ser leído sin otra tecnología que el ojo humano, frente al archivo digital que necesita condiciones muy precisas para poder ser aprovechado en diferentes máquinas de lectura. Esta distinción hace evidente lo que toda tecnología produce: nuevas democratizaciones y nuevas desigualdades. Ya no es necesario estar físicamente en contacto con el archivo, ser de los *happy few* habilitados para acceder a unos manuscritos reservados a especialistas que puedan acreditar su condición de tales y solventar económicamente no sólo el traslado y la permanencia sino la disposición de tiempo necesarios para convivir con los manuscritos hasta poder leer en ellos un orden propio que –especialmente en el terreno de la creación literaria– no siempre coincide con aquel en que fueron

⁸ Raúl Antelo, en su **Archifilologías latinoamericanas** (Villa María: Eduvim, 2015) recoge este término de Hamacher, quien afirma como la primera de sus tesis: “el lenguaje es archifilología” (en *95 tesis sobre la Filología*, Buenos Aires-Madrid: Miño y Dávila, 2011, p. 9). Mientras Hamacher acude a la estructura del archivo para señalar el tiempo complejo del lenguaje y el modo de leer de la filología, Antelo lo retoma para pensar un archivo posible para la literatura del continente en función de captar una historicidad anacrónica. Desde dos énfasis diferentes (el archivo y la filología), el término “archifilología” parece expresar de manera exitosa nuestra labor como genetistas latinoamericanas: entre la archivística y una mirada filológica que rehúye el tiempo lineal y aborda la historicidad a partir de una lectura compleja y contextualizada de los vestigios de escritura.

⁹ Para un desarrollo de esta problemática ver PENÉ, M. “En busca de una identidad propia para los archivos de la literatura”. En GOLDCHLUK, G. y M. PENÉ. **Palabras de Archivo**. Santa Fe: Ediciones UNLP/ CRLA-Archivos, 2013.

¹⁰ HAY, L. “La escritura viva”. LOIS, É. (coord.) **Filología. Número especial dedicado a la Crítica Genética**. Año XXVII, 1-2. Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, 1996, pp. 5-22. Recuperado de: <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/06/la-escritura-viva-louis-hay.pdf>

¹¹ DERRIDA, J. “La farmacia de Platón”. **La diseminación**. Madrid: Fundamentos, 1975, pp. 91-261

guardados. Cualquier estudiante que tenga una buena conexión a internet puede poner en duda las afirmaciones de la crítica más experimentada.¹² Al mismo tiempo, esta ampliación del lectorado tiene otra limitación, dado que depende de capacidades técnicas tanto como de un nuevo tipo de alfabetización; no cualquier estudiante tendrá el entrenamiento y la paciencia como para saltar el orden dado, tal como demuestran las plataformas de *streaming* que dirigen el consumo de ficciones.

Pero surge otro problema de orden epistemológico, cuando pensamos que un archivo en papel puede ser “convertido” en digital. Si hablamos de conversión, el archivo en papel se desvanece como si las imágenes lo reemplazaran en lugar de señalarlo. De este modo, el peligro que acecha en la desmaterialización de la escritura para nuestras investigaciones es doble: no sólo reduce los manuscritos a una pura semiosis incluso antes de la construcción de un pre-texto que los instale en una cadena temporal cronológica, sino que implica una privatización de la lectura a partir de la mediación obligada de un relato. Esto último no es una condición de los archivos digitales, pero sí una consecuencia del olvido del carácter déictico que deberían mantener.

Frente a eso, la intervención crítica que proponemos es la construcción de pre-textos que mantengan el principio de desapropiación del sentido, únicamente sostenible cuando nuestro trabajo se convierte en una puesta en común, con códigos abiertos y firma provisoria; es decir que reconoce y pone al alcance los objetos digitales en tanto objetos, físicos ellos también, que persiguen formas no mediadas por el capital (sea este monetario o simbólico) de las que hablábamos más arriba. Al respecto, la comunicadora visual Paula Calvente y la bibliotecaria-archivista Victoria Calvente, nos recuerdan:

Históricamente, el trabajo con archivos se ha centrado en el estudio y análisis de lo que sus piezas, en sus diversos soportes, vehiculizan; la dimensión visual del archivo, de algún modo, ha sido descuidada en función de una legibilidad que apela a un cierto logos, una significación que ha sido desbordada permanentemente por ese «corpus» o cuerpo del archivo. Los materiales visuales que se agrupan en categorías como «otros materiales» o «misceláneas», presentes en muchos archivos personales organizados, dan cuenta de tal primacía.¹³

En nuestro caso hubo un recorrido que empezó, como dijimos, en la digitalización llevada a cabo por la propia familia de un archivo que le pertenece a los herederos, es decir primero a Male Puig, la madre del escritor, y luego al hermano Carlos Puig, pero que sin embargo llegó a una instancia de (cauta) desapropiación, sin que sus poseedores legales perdieran derechos de propiedad. El contacto continuo y la labor a veces en apariencia insensata, en momentos en que no había reconocimiento académico ni monetario, generó un vínculo con la Universidad Nacional de La Plata que sostenía la tarea, y de ese modo, al cabo de más de diez años, el derechohabiente otorgó permiso para exhibir el archivo literario, en su versión digital, en el repositorio institucional ARCAS, de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata, generando de ese

¹² Desarrollo esta situación de cambio en las relaciones de poder en “Nuevos domicilios para los archivos de siempre: el caso de los archivos digitales”. GOLDCHLUK, G. y M. PENÉ. Op. cit., pp. 33-55.

¹³ CALVENTE, P. y V. CALVENTE. “Los cuerpos de un archivo. La construcción como modo de afectación del archivo/ Les corps d'une archive. La construction comme mode d'affectation de l'archive ». Colla, Fernando y Graciela Goldchluk (eds.). **El archivo como política de lectura / L'archive en tant que politique de lecture**. Número especial de la revista *Escritural* en preparación.

modo “otro cuerpo” para el archivo.¹⁴ No es estrictamente una “publicación” en términos de que no tiene registro de ISBN ni ISSN, sino una “exhibición”, como se consigna en el acuerdo firmado por el derechohabiente, quien conserva la potestad de dar permisos para la publicación de las imágenes solicitadas en cada caso que se las requiera para incluir en algún libro o revista, pero el “derecho de mirada” está garantizado desde el momento en que la Facultad adhirió de manera temprana tanto a las políticas de acceso abierto del conocimiento como de *open source* para las tecnologías de funcionamiento. Este modo de trabajo sólo funciona en instituciones públicas como las Universidades (Nacionales, Federales, Estaduales, Municipales) que parten del supuesto de que el conocimiento se construye de manera común y no debe ser privatizado.¹⁵

En cuanto a la conformación del archivo, los papeles fueron catalogados según normas internacionales y organizados de acuerdo a un logos necesario para darlos a leer, desconocer este paso sería confinarlos a un fetichismo que acabaría por encerrarlos en sí mismos. Lo que se muestra en ARCAS es el resultado de más de diez años de investigación condensados en las fichas que acompañan cada carpeta de manuscritos, cada agrupamiento dado por el autor o por una hipótesis de lectura que se hace explícita. Siguiendo la misma ideología de composición que entendemos guió a Puig en el desarrollo de su escritura, esos manuscritos están separados en unidades discretas correspondientes a cada obra éditada o inédita, a cada proyecto, con inclusión de la documentación utilizada, apuntes, borradores, etc. Unidad textual al fin, la sola presentación muestra un relato lineal que se expresa en tiras de imágenes donde se hace difícil sustraer una imagen de esa serie para unirla con otra de otra serie, ubicada en otra tira, mientras que cualquier lectura atenta, que desconozca los caminos previamente trazados o sólo tome de ellos los señalamientos que pueden resultar útiles, mostrará saltos, y la convivencia en un mismo papel de tiempos y proyectos disímiles (Fig. 1).¹⁶ Atendemos entonces a la advertencia de Calvente y Calvente: “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”.¹⁷ Ese era precisamente el impulso que me había lanzado a la crítica genética: salir de la mirada teleológica, ir al encuentro de lo imprevisto, atender a lo que siempre estuvo ahí pero no era mirado, no por oculto sino por insignificante; y confiar entonces en una tira de imágenes que convierte la simultaneidad entre recto y verso de

¹⁴ Gracias al gesto de Carlos Puig, que privilegió la supervivencia del archivo a través de su apertura en un gesto que tiene pocos antecedentes para autores con derechos vigentes, y gracias también al proyecto ARCAS fundado por Gloria Chicote desde el Instituto de Investigación IdICHS (CONICET-UNLP), y al trabajo de las becarias de Bibliotecología que permitieron la puesta en línea, es posible acceder a ese archivo y a otros en <http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/>

¹⁵ “Podemos hablar, entonces, de un sistema de circulación y flujo de bienes comunitarios, en el cual los productos del trabajo –bienes– pueden ser intercambiados a partir de *dispositivos* y *códigos* establecidos por la misma comunidad; tales *dispositivos* y *códigos* –dimensión semiótica de la cultura que desafía, también, el orden simbólico dominante– son producidos e interiorizados en cada uno de los reiterados procesos de trabajo comunitarios particulares como parte inmanente de su fin”. (GUTIÉRREZ y SALAZAR LOHMAN, Op. cit., p. 34)

¹⁶ Recientemente, Federico Aldunate presentó, durante su exposición en un examen de grado, este hallazgo que une dos puntos distantes en el archivo de Puig. Detectó una anomalía en el tono de la novela *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, con la aparición de un narrador extraño al comienzo del bloque 14, donde insomnio y perros tienen un lugar central. Esta novela, que fue escrita entre 1979 y 1980, parece tomar sus borradores de la versión éditada del capítulo 11 (y no de sus cinco versiones manuscritas) de *The Buenos Aires Affair*, novela publicada en 1973. Dos insomnios y la presencia de elementos “irreales” (como los menciona Puig en sus manuscritos), despertaron esta asociación que salta por encima de las divisiones previamente establecidas.

¹⁷ CALVENTE y CALVENTE, Op. cit.

una misma hoja en dos fotos sucesivas no podía dejarme tranquila. Eso era necesario pero no suficiente: era un orden que yo reconocía de inmediato, en el que mi firma se pegaba de alguna manera a la de Puig, no sólo contrafirmado sino guiando posibilidades de lectura. Por otra parte y como me advirtió María Eugenia Rasic desde su experiencia con archivos de poesía, a ese catálogo (como también podemos considerar ARCAS, un catálogo profusamente ilustrado) le faltaba deseo. Una vez ordenadas todas las imágenes, había que volver al archivo por otros caminos y otras materialidades.

Es entonces que nació la idea de lo que se convertiría en el *Álbum Puig*,¹⁸ para volver a tocar los manuscritos, aunque sean una copia de la copia. Un nuevo cuerpo, una nueva puesta en papel que propone, desde lo visual y conceptual, “la co-aparición de diversos modos de leer, interfiriendo, interrumpiendo el modo tradicional de lectura sin borrar ni imponer otros”.¹⁹ Paradójicamente, la presentación en un libro dividido en dos partes llamadas “El cajón se abre” y “Vitalidad”, con un intermedio nombrado “El advenimiento” donde aparecen las palabras del poeta Carlos Ríos, ofrece esa posibilidad de romper la lectura tradicional mediante el método del montaje, usado ya, desde comienzos del siglo XX, por la vanguardia. Es un montaje en el que María Eugenia Rasic, editora literaria, y Paula Calvente, a cargo del diseño, se proponen mostrar las lecturas del grupo de estudio que Rasic coordinó y sumó los nombres de Delfina Cabrera, Juan Pablo Cuartas y Marcos Bruzzoni. El libro de Rasic y Calvente logra un recorrido singular que, en su artificialidad expuesta, invita a armar otros, pero sobre todo logra el advenimiento de “El cuerpo de la escritura”. (Fig. 2)

¹⁸ RASIC, M.E. (ed.) y CALVENTE, P. (dis.). **Álbum Puig**. La Plata: Malisia, 2017.

¹⁹ CALVENTE y CALVENTE, Op. cit.

ARCAS

Usted está aquí: Inicio / Colecciones / Manuel Puig / Fuentes

The Buenos Aires Affair (TBAA) - TBAA. Pre-textos redaccionales. Primera etapa

Pre-textos redaccionales. Primera etapa. Capítulo 04. Versión 01

Autor: Puig, Manuel.
 Fecha de creación: 1970-1973
 Lugar de creación: Buenos Aires.
 Descripción física: 20 hojas, 23 imágenes.
 Dimensiones originales: 21,5 x 35,5 cm.
 Idioma del documento: Español.
 Naturaleza del documento: Dactiloscrito con numerosas correcciones y agregados manuscritos

Anotación: Fechado con lápiz: 2 de junio, sin año. Los primeros dos folios aparecen completamente tachados. Resulta interesante la anotación marginal en pág. 12 D "desbanalizar o banalizar del todo". En la numerada como 7 D: "Llamar a Fontanarrosa" y en 11 D: "ojo: la gracia estará en mechar con absurdos como en (...)". Los dos últimos folios de esta carpeta corresponden a pp. 3 y 4 de otra versión.

Identificador del ítem: puig.NTbaa.N.C.34.0433-0452

Captura de imágenes: escáner de computadora (Hewlett-Packard Scanjet 4C). Junio-2006 Digitalización realizada por: Mara Puig y Pedro Gergho

todos los campos Search

Ampliar

Hoja 1, Recto (ID puig.NTbaa.N.C.34.0433R_(1D))

Fig. 1. Captura de pantalla de una carpeta del Archivo digital Puig

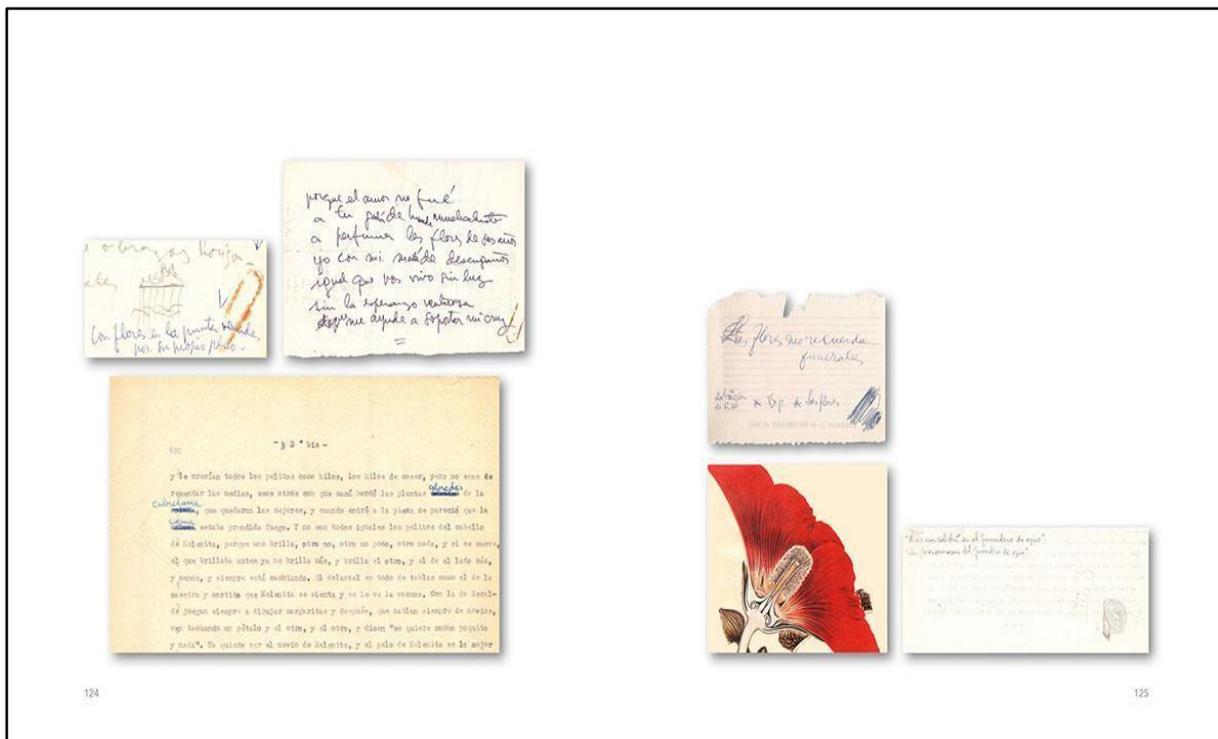


Fig. 2. Página del Álbum Puig

Mario Bellatin: el archivo ardió

Si algo caracteriza las escrituras del siglo XXI es la conciencia de archivo en tanto cuerpo. Un escritor como el mexicano Mario Bellatin no es, no puede pensarse a sí mismo, como un productor de contenidos para la industria editorial, así como en sus comienzos no aceptó inscribirse en la continuación de lo que se esperaba de la llamada “literatura latinoamericana”, y en cambio irrumpió en 1992 con un relato sobre la muerte del poeta peruano César Moro, en compañía de su Amante y de su Amiga, quienes se demoraron más de lo previsto en cumplir la promesa de devolver a la Madre el cuerpo de su hijo, todos nombres-emblema que así aparecen en la novela, donde el único nombre propio es el que corresponde al protagonista, que no es César sino Antonio, nombre también emblemático de un poema que termina: “México crece alrededor de ANTONIO”.²⁰ Esta novela que pone en entredicho el par sexualidad y nación (además de una cadena de significantes que desemboca en el título de sus borradores “y si la belleza corrompe la muerte”) es la segunda publicada por Bellatin, pero puede considerarse la primera de su proyecto escriturario, y es producto de una decisión de archivo, es decir de un olvido²¹. Bellatin registra sus primeros apuntes de escritura hacia 1989, mientras estudiaba teología en Lima, con ellos viajó a La Habana donde vivió por dos años, y de regreso a Perú pasó otros dos años escribiendo en una casa en la zona de Barranco, donde estaba la casa de Moro. De los muchos manuscritos entre los que el autor recuerda una versión narrada desde el punto de vista de la tortuga Cretina, que llegaron a acumular unas 1500 hojas de papel, nuestro escritor extrajo las que formarían las 70 páginas de la primera edición de *Efecto invernadero*. Antes, repartió algunas copias de versiones intermedias entre sus amigos con la finalidad de protegerlas de un posible incendio que lo dejaría sin sus papeles de trabajo. No hubo tal incendio, pero Bellatin volvió a México, donde además de nacer pasó su primera infancia, y dejó ese archivo en un sótano de Lima donde tuvo un destino incierto. De las hojas esparcidas, su amigo y editor Carlos Alvariano conservó las 20 que le habían sido confiadas y que contienen la novela entera y algo más²².

Desde el comienzo, para Bellatin la escritura fue una cuestión de materiales, ya sea de ver la letra impresa a través de una máquina Underwood 1915 con la que escribió sus primeros trabajos y a la que no cesa de regresar, como de salvar lo escrito. No se trata de qué hojas podrán salvarse de todo lo escrito desde el punto de vista estético, decisión tomada en el momento de elegir entre las muchas que habían sido tipiadas, sino concretamente de que las hojas existan para poder hacer un libro. La advertencia de Didi-Huberman a la que aludí más arriba: “¿No deberíamos, cada vez, en cada serena y feliz ocasión en la que abrimos un libro, reflexionar sobre cómo fue posible el milagro de que este texto llegara hasta nosotros? Hay tantos obstáculos. Tantas bibliotecas fueron

²⁰ El poema “ANTONIO es Dios” fue publicado por primera vez en la **Obra Poética 1** de César Moro (1980; pp.73-74), según consigna David Sobrevilla en *Surrealismo, homosexualidad y poesía El caso de César Moro*. ALONSO, J., LEFORT, D., & RODRÍGUEZ GARRIDO, J. (Eds.). **Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina: Avatars du surréalisme au Pérou et en Amérique Latine**. Institut français d'études andines. doi:10.4000/books.ifea.2189, 1992, pp. 167-188.

²¹ Para un estudio exhaustivo de este proceso de escritura ver CUARTAS, J. P. **Los comienzos de Mario Bellatin: Tiempo y consistencia en Efecto invernadero**. Tesis de grado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica, 2014. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1044/te.1044.pdf>

²² Estas hojas, entregadas por Alvariano en una visita que realicé a Lima en 2007 con intención de recuperar aquel archivo del que no supimos más, dieron comienzo sin embargo a la reunión de papeles que hoy conforman el Archivo Bellatin. Están publicadas en el volumen de BELLATIN, M. **Condición de las flores**, Buenos Aires: Entropía, 2008.

incendiadas”²³, es la que guía a Bellatin en su escritura. Para conjurarla sigue el mandato de Derrida a un grupo de especialistas del ITEM: “el archivo debe estar afuera, expuesto afuera”.²⁴

Una vez más no se trata, o no únicamente, de la existencia de diferentes artefactos de inscripción, sino de la imaginaria globalizante impulsada por el crecimiento desmedido de un capitalismo financiero que en pocos años convirtió proyectos editoriales impulsados por un deseo de difundir literatura, sean estos Seix Barral, Joaquín Mortiz, Jorge Álvarez o Einaudi, en marcas de conglomerados en los que una firma es un activo aunque ningún libro de sus autores prestigiosos se pueda conseguir en librerías.²⁵ Si en el siglo XX un escritor podía pensarse como autor literario y sostener el deseo de figurar en catálogos donde había leído a sus escritores favoritos (situación en la que la expresión “productor de contenidos” carece completamente de sentido), durante el siglo XXI esa aspiración está mediada por una reflexión necesaria sobre los lugares de publicación y, al mismo tiempo, sobre la conservación de sus escritos. Por un lado, copias de seguridad, discos extraíbles y resguardo de archivos digitales, así como su pérdida, forman parte de la realidad cotidiana de cualquiera que haga de alguna forma de escritura parte de su trabajo profesional. Por otro, enfrentarse a la publicación en los “grandes sellos” trae aparejado la enajenación de las obras para el propio autor. En esa reflexión, en ese señalamiento, se inscribe el proyecto “Los cien mil libros de Bellatin”, cien títulos publicados en pequeño formato de los que se imprimen mil ejemplares. Cada libro incluye dos inscripciones: “este libro no es gratuito” y “los derechos de este texto pertenecen al autor”.²⁶ Se trata de una recuperación por parte del autor de sus textos y la posibilidad de un nuevo pacto con el lector, materializado en la inscripción que se agregó a partir del cuarto título “este libro no se vende, sólo se compra”, ley según la cual el lector va al encuentro del ejemplar (mediante convocatorias en las redes sociales o presencia en diferentes eventos culturales) y explica qué pagará por él. En este proyecto, sin embargo,

²³ DIDI HUBERMAN, Op. cit.

²⁴ DERRIDA, J. et al. “Archivo y borrador” (Traducción de Anabela Viollaz y Analía Gerbaudo), en G. GOLDCHLUK y M. PENÉ (comp.) **Palabras de archivo**, Op. cit; 207-235.

²⁵ No pretendo hacer acá un análisis del proceso de absorción de las editoriales en grupos cada vez más abarcadores donde los sellos quedan como marcas dirigidas a “nichos” de consumidores, simplemente señalo algunos nombres. Guido Einaudi fundó una editorial que publicó a Pavese y Ginsburg, entre otros, y que en 1994 fue absorbida por el grupo Mondadori. Carlos Barral, en sociedad con su amigo Víctor Seix, fueron grandes impulsores del boom latinoamericano y desde 1982 forman parte del Grupo Planeta, que hoy es un grupo multimedia el cual absorbió entre muchos otros a la editorial mexicana Joaquín Mortiz. En cuanto a Mondadori, actualmente forma parte de la división en lengua española del conglomerado editorial internacional Penguin Random House. El caso de Jorge Álvarez, editor que no sólo publicó la primera novela de Manuel Puig y gran parte de los jóvenes escritores más vanguardistas sino que también participó en el naciente rock argentino, fue una editorial que desapareció con el exilio de su fundador. Por supuesto también se desarrollan de manera paralela proyectos autogestivos cuyos catálogos, a la vez que la realización de cada volumen, cada vez más pueden pensarse como obras en sí. Bellatin y todo escritor que se precie mantienen una relación cercana con estos proyectos, dando sus textos. Estas experiencias también están ligadas, aunque de otra manera, al deseo de volver a reunir un determinado texto con un determinado objeto.

²⁶ *Salón de belleza*; *Shiki Nagaoka, una nariz de ficción*; *La novia desnudada por sus solteros... así* y *El pasante de notario Murasaki Shikibu*, en el que la primera frase fue reemplazada por “Este libro no se vende, se compra”, de autoría de Margo Glantz, quien es personaje protagonista. El proyecto, presentado en Documenta (13), incorporó para esa ocasión un e-book de *Salón de belleza* en alemán, descargable mediante una contraseña en <http://derschonheitssalon.blogspot.mx>. Sin contraseña, ha quedado inaccesible.

lo importante no es tanto la circulación presente de los ejemplares como su disponibilidad hacia el futuro, como explica el autor en un texto preparado para la feria de arte Documenta (13):

Será como volver a escribir mi obra, pero ahora no guiada según los cánones editoriales que hasta ahora presenta sino en virtud de las exigencias de publicar nuevamente lo ya editado y lo que está por venir. (...) Deseo sentirme rodeado, de manera táctil, de mis obras. Siempre estarán dispuestas las ediciones, a medida que se vayan publicando, de modo que en todo momento cuente con mil ejemplares de cada título. (...) Los libros son mitad artesanales y mitad industriales. Salen de la imprenta blancos, y nosotros debemos de manera personal imprimir el título con una pequeña imprentilla con la que contamos, pegar una estampilla con la leyenda de Los cien mil libros de Bellatin, estampar mi huella digital y foliar cada libro en un conteo que debe ir del uno al cien mil.²⁷

Este proyecto busca reconectar los textos (que son propiedad del autor) con los libros (que han sido enajenados por una cierta burocracia editorial). Una forma de archivo que opera sobre la textualidad, ya que en esa reescritura, señala el autor en un reportaje:

Me adapto a las necesidades técnicas del papel. Tengo un límite de 60 mil caracteres para no utilizar dos pliegos, entonces me veo forzado por razones externas de diseño a crear una obra armónica, entonces me veo forzado por razones externas de diseño a crear una obra armónica.²⁸

Esta acción que vuelve a reunir la escritura con el objeto escrito como acción consciente del autor, como parte incluso de su proyecto escriturario, no necesita de la “era digital” para realizarse; sin embargo, como dijimos, responde a una realidad en la que se ha perdido la unicidad implícita en la escritura mecánica; lo que explica que este proyecto figure en una muestra de arte contemporáneo emblemática de la que su directora afirmó que “estará a medio camino entre la manifestación artística y la experimentación tecnológica”.²⁹

En este contexto, para quien trabaje con la obra de Mario Bellatin a partir de su archivo, la tarea será al mismo tiempo muy sencilla e imposible. Desde el punto de vista del acceso, la circulación de sus textos por editoriales que van desde Anagrama a Eloísa cartonera, en diferentes países y por diferentes formatos, siempre con reescrituras, la presentación de textos que parecen iguales pero cuyas coincidencias literales nunca son tales, las intervenciones en redes sociales, la costumbre de “dar textos” para proyectos artísticos, conforman una escena que vuelve muy accesible un archivo cuya fundación estuvo en el deseo de “estar afuera”.³⁰ Al mismo tiempo, la

²⁷ El texto es parte de la presentación del proyecto para Documenta y fue tomado del Archivo Bellatin, enviado por mail para su depósito.

²⁸ CASTILLO, M. (2011): “Cien mil libros para estar en paz”, reportaje a Mario Bellatin, en **Animal político**, 22 de enero de 2011, consultado en Internet: <http://www.animalpolitico.com/2011/01/cien-mil-libros-para-estar-en-paz/>

²⁹ “Más tecnología en la Documenta 13 de Kassel” (s/f). *La República*. México, 13 de diciembre de 2011. Recuperado de <https://www.larepublica.ec/blog/cultura/2011/12/13/mas-tecnologia-en-la-documenta-13-de-kassel/>

³⁰ Como una de las acciones de Bellatin en tiempos de cuarentena causada por el COVID-19, que en la ciudad de México es promovido por el Estado pero sin obligatoriedad, el escritor ofreció en redes sociales sus textos para ser leídos durante este

diseminación inherente a una escritura que se proclama del olvido y que nunca da por cerrado un texto resulta un problema de difícil (sino imposible) solución para quien quiera reunir, clasificar y describir la mayor cantidad de textos posibles (entendiendo, con McKenzie, un sentido amplio para este término).³¹ Por un lado existe el problema inherente a todo escritor vivo que sigue produciendo y operando sobre su propio archivo, no sólo al decidir qué guardar y qué no, sino que en el caso de Mario Bellatin, incorpora el archivo como parte de su producción, de modo que un universo textual como el de *Salón de belleza*, por nombrar su obra más conocida, puede reescribirse como película para un proyecto de cine-vivo, o aparecer en la trama de *Orígenes* con un desarrollo que convierte al peluquero en un soldado de Mussolini, poniendo en cuestión cuáles serán los manuscritos que corresponden al “primer” Salón de belleza, a sus reescrituras, a sus nuevas encarnaciones. Delfina Cabrera lo plantea de este modo en relación con las fotografías:

En los estantes destinados al archivo Bellatin hay ahora cinco cajas más. Adentro están repartidas, con una lógica secreta, más de cuatrocientas fotos que el propio Bellatin sacó y reveló entre 2000 y 2009. (...) Pero las cajas nuevas no suman, tampoco se incorporan (la suma y la incorporación han quedado del lado del capital). Son, en todo caso, materiales que suspenden el orden previo del archivo y que no cesan de desbordarlo. Así como las fotos no se incorporan a las novelas (ni en la primera en la que aparecen, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, ni en *Los fantasmas del masajista* ni en *Biografía ilustrada de Mishima*, ni en las que siguen), el archivo tampoco lo hace. Las fotos no se incorporan ni reenvían al texto, lo traccionan, crean un modo de relación específico que altera la materia misma de dos medios en principio separados: la palabra escrita y la imagen fotográfica. (p. 192)³²

Frente a una escritura que hace del archivo la materia de su obra, sólo queda asumir la labor crítica como intervención y la disposición del archivo como una operación curatorial, de montaje, y a la vez de salvaguarda mediante los sucesivos cambios de soporte: del disquette al CD y del DVD al disco externo, pero también del mail al PDF, para desembocar muchas veces en el papel cuando se busca estabilidad. Todo esto es un orden en construcción y, como nunca antes, semoviente.³³

período especial. Para acceder a ellos sólo era necesario (cuando escribo este artículo sigue vigente la oferta) escribir un mail a la cuenta personal de Bellatin. Lo que se recibe a cambio es una larga tira de escritura que copiada y pegada en Word ocupa 134 páginas. El contenido abarca varios de los libros de Bellatin, pero no son los libros en PDF, sólo los textos. La presentación se puede ver acá: <https://www.facebook.com/graciela.goldchluk/videos/10158088505646832>

³¹ Cf. MCKENZIE, D.F. “El matraz roto: lextos no librarios”. **Bibliografía y sociología de los textos**. Madrid: Akal, pp. 48-68.

³² CABRERA, D. “El archivo en el suelo: Algunos parques mexicanos de Mario Bellatin”. **Lo que los archivos cuentan** (7), Montevideo: Biblioteca Nacional, 2019; pp. 191-200.

³³ La cualidad de “semoviente” (vale decir que se mueve por sí mismo) aparece ligada al archivo en tanto sus componentes se resignifican y ocupan diversas posiciones según cómo se los disponga para una lectura crítica, pero en el caso de Mario Bellatin, esto forma parte de su programa de escritura, tal como analiza CUARTAS, J.P. “Archivo y escritura semoviente en Mario Bellatin”. **Congreso. VI Congreso Internacional Celehis de Literatura**. Universidad Nacional de Mar del Plata, 2017. Recuperado de https://www.academia.edu/40246079/Archivo_y_escritura_semoviente_en_Mario_Bellatin El análisis cobra otra dimensión si tenemos en cuenta que Cuartas es el curador del Archivo Bellatin que se podrá ver en breve en el mismo sitio de ARCAS.

Dos escritores con sus máquinas

Puig escribió todas sus novelas, guiones y obras de teatro en una máquina de escribir portátil marca Olivetti adquirida en Londres en 1958. Mario Bellatin empezó a escribir hacia 1970, a la edad de diez años, en una Underwood portátil modelo 1915 encontrada en la casa familiar, la misma que lo acompaña hasta el día de hoy. Puig escribía siempre a máquina, pero corregía mucho a mano, y en ocasiones esas correcciones podían abarcar varias hojas agregadas y hasta un capítulo entero. Para un lector desprevenido, la escritura manuscrita se presenta como anterior a la mecanografiada, y sin embargo la mano del escritor aparece siempre para dar una terminación, jamás para comenzar un escrito. Incluso muchos de sus apuntes iniciales, realizados en trozos de papel, evidencian ser reflexión de una escritura ya comenzada.

Bellatin escribe siempre mediado por un dispositivo, que en un principio fue la máquina de escribir, hasta que la computadora apareció en su trabajo hacia 1995, durante la escritura de *Salón de Belleza*. Algunas de sus obras, como *El libro uruguayo de los muertos*, fueron escritas enteramente en un iPhone, atento al ritmo que le imponía la escritura, y hace unos años se reencontró con la Underwood, que había permanecido en su casa y sobrevivido a las sucesivas limpiezas que este no-coleccionista operó sobre su biblioteca, sus papeles, sus objetos. Para un lector desprevenido, la presencia de hojas mecanografiadas indicaría una escritura anterior a la de computadora, o supondría una suerte de “retorno” en un camino de “idas y vueltas”, cuando en realidad lo que aparece es una necesidad expresiva:

[11:21, 25/5/2020] Mario Bellatin: Pues eso, si vieras lo que sale en el recuento de lo que estoy haciendo ahora con la máquina de escribir...ya van como 80 páginas

[11:21, 25/5/2020] Graciela Goldchluk: es un formato nuevo

[11:21, 25/5/2020] Graciela Goldchluk: porque nunca como antes la hoja resulta, para vos, una unidad

[11:22, 25/5/2020] Graciela Goldchluk: creo que antes era una parte que seguía en la próxima hoja

[11:22, 25/5/2020] Graciela Goldchluk: pero ahora esa tira te la da la escritura en pantalla, el sinfín es la escritura en la página, en cambio la escritura a máquina redescubre la unidad de la hoja

[11:24, 25/5/2020] Graciela Goldchluk: ¿es posible algo de eso?

[11:25, 25/5/2020] Graciela Goldchluk: ¿cómo te suena?

[11:25, 25/5/2020] Mario Bellatin: Muy cierto

[11:29, 25/5/2020] Mario Bellatin: es, aparte, una de las reglas que me impongo, entre varias otras como la de no corrección, que permite de una manera más clara tomar las sesiones de escritura como de ingreso y salida a una cápsula, que en este caso dura un promedio de 15-20 min. elemento que ayuda a la idea de escribir sin escribir, pues en un día máximo dedico 40 minutos y yastá...

¿Qué decir de un intercambio por WhatsApp? Este registro casi de entrevista está extraído de un continuo en el que alternan cuestiones domésticas o personales con reflexiones de escritura, acaso porque nada hay más doméstico y personal para un escritor que su propia escritura. Al mismo tiempo, en el tiempo de la distopía en el que termino de escribir este trabajo, Carlos Puig me comunica que ha hecho una limpieza en su casa y que hay cajas con papeles remanentes donde surgen nuevos documentos de su hermano Manuel Puig y de la familia, y me envía doce cajas en un auto que atraviesa fronteras con retenes policiales. Salen a la luz cartas, anotaciones,

recortes periodísticos; nuevos documentos que no fueron tenidos en cuenta hasta ahora, pero que emergen para alterar la materia misma del archivo.

Conclusión en curso

La crítica genética puso una luz sobre la materialidad de los cuerpos que intervienen en la escritura, pero en ocasiones olvidó ese aspecto en beneficio del establecimiento de un artefacto crítico llamado *avant-texte*. En ese camino, el peligro es el regreso de la teleología por la vía de la desmaterialización y el cambiar una autoridad, la del autor, por otra, la del crítico. Esto sucede cuando los manuscritos se utilizan como pruebas de una lectura, con el agravante de que el acceso a esos manuscritos no suele ser democrático: ni en su posibilidad concreta de llegar a ellos (en comparación con un libro publicado), ni en las habilidades técnicas que se requieren para leerlos. Para evitar esta superposición de figuras de autoridad que cambiaría un padre del texto (el autor) por otro padre (el crítico), debemos asegurarnos de mostrar el camino recorrido dejando abiertas las posibilidades de nuevas lecturas, nuevos contextos que llamen la atención sobre otro desvío.³⁴ Lo contrario termina por contradecir los principios de la crítica genética al presentar un proceso de escritura orientado en un solo sentido, sea este el libro publicado o la demostración de una hipótesis de lectura.

Al mismo tiempo, al trabajar en y desde América Latina en el contexto de tantas luchas por hacer visibles otros cuerpos y por promover comportamientos no extractivos, surge la posibilidad de estudiar procesos de escritura con una metodología que sea acorde a la multiplicidad de sentidos que proponemos abierta, provisoria, en movimiento. En ese camino se trata de recordar nuestro ser-con, abierto al otro en tanto otro,³⁵ y si el manuscrito es, como señalara Jean Levaillant, *el otro del texto*,³⁶ y para nosotros es un cuerpo que vuelve, un cuerpo que insiste, es precisamente en sus sucesivas encarnaciones donde se vuelve a afirmar como otro, resistente a subsumirse en una textualidad consagrada socialmente y espacio hospitalario para el acontecer de la literatura. Las tareas asociadas a este principio recién comienzan, pero ya se dejan ver en numerosos proyectos de construcción de redes de archivos que se rigen por los principios de *creative commons* y *open source*, destinadas no sólo a proteger archivos sino también a compartirlos, entendiendo que esa es la mejor manera de que sigan existiendo. Como en otros movimientos protagonizados por cuerpos disidentes, se trata de hacer visibles existencias negadas a lo largo de la historia y que hoy es urgente recuperar para abrirnos a un porvenir que no sea repetición de lo mismo.

Referencias bibliográficas

³⁴ Estas figuras del desvío y del padre, en relación con la escritura, son desarrolladas por DERRIDA, J., "La farmacia de Platón". **La diseminación**. Madrid: Fundamentos, 1975; pp. 91-261.

³⁵ CRAGNOLINI, M. "El sexto siempre vuelve. Sobre la problemática de la comunidad sin fundamento". Revista *Otra parte*, 18, 2009; pp. 20-24

³⁶ LEVAILLANT, J, (edit.). **Écriture et génétique textuelle**. Lille: Presses de l'Université de Lille; 1982, p. 30.

S/A. “Más tecnología en la Documenta 13 de Kassel” (s/f). *La República*. México, 13 de diciembre de 2011. Recuperado de <https://www.larepublica.ec/blog/cultura/2011/12/13/mas-tecnologia-en-la-documenta-13-de-kassel/>

ANTELO, R. **Archifilologías latinoamericanas**. Villa María: Eduvim, 2015.

BELLATIN, M. **Condición de las flores**, Buenos Aires: Entropía, 2008.

CABRERA, D. “El archivo en el suelo: Algunos parques mexicanos de Mario Bellatin”. **Lo que los archivos cuentan** (7), Montevideo: Biblioteca Nacional, 2019.

CALVENTE, P. y V. CALVENTE. “Los cuerpos de un archivo. La construcción como modo de afectación del archivo/ Les corps d'une archive. La construction comme mode d'affectation de l'archive ». Colla, Fernando y Graciela Goldchluk (eds.). **El archivo como política de lectura / L'archive en tant que politique de lecture**. Número especial de la revista *Escritural* en preparación.

CASTILLO, M. (2011): “Cien mil libros para estar en paz”, reportaje a Mario Bellatin, en **Animal político**, 22 de enero de 2011, consultado en Internet: <http://www.animalpolitico.com/2011/01/cien-mil-libros-para-estar-en-paz/>

CRAGNOLINI, M. “El sexto siempre vuelve. Sobre la problemática de la comunidad sin fundamento”. Revista *Otra parte*, 18, 2009.

CUARTAS, J. P. **Los comienzos de Mario Bellatin: Tiempo y consistencia en Efecto invernadero**. Tesis de grado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica, 2014. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1044/te.1044.pdf>

CUARTAS, J.P. “Archivo y escritura semoviente en Mario Bellatin”. **Congreso. VI Congreso Internacional Celehis de Literatura**. Universidad Nacional de Mar del Plata, 2017. Recuperado de https://www.academia.edu/40246079/Archivo_y_escritura_semoviente_en_Mario_Bellatin

DERRIDA, J. “La farmacia de Platón”. **La diseminación**. Madrid: Fundamentos, 1975.

DERRIDA, J. et al. “Archivo y borrador” (Traducción de Anabela Viollaz y Analía Gerbaudo), en GOLDCHLUK, G. y M. PENÉ. **Palabras de Archivo**. Santa Fe: Ediciones UNLP/ CRLA-Archivos, 2013.

DIDI-HUBERMANN, G. “Das Archiv brennt”, Berlin: Kadmos, 2007, p. 7. Traducción de Juan Ennis para ENNIS, J. y GOLDCHLUK, G. (coord.). **El archivo como política de lectura**. La Plata: Libros de la FaHCE. Colectivo Crítico, en proceso de ser “subido” al sitio: <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/series/colectivocritico>.

GOLDCHLUK, G. “El archivo Manuel Puig: un caso latinoamericano de creación en circulación”. En *Manuscrita*. N. 35, Sao Pablo.

GOLDCHLUK, G. “Nuevos domicilios para los archivos de siempre: el caso de los archivos digitales”. GOLDCHLUK, G. y M. PENÉ. **Palabras de Archivo**. Santa Fe: Ediciones UNLP/ CRLA-Archivos, 2013.

GOLDCHLUK, G., “El archivo como política de lectura: preguntas en torno a la crítica genética”. Comunicación leída en las **I Jornadas de reflexión sobre la construcción del archivo**, organizadas por el CeDInCI/UNSAM (Ciudad de Buenos Aires). 27 de agosto de 2015. Recuperado de: <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2011/08/archivo-como-politica-de-lectura.pdf>

GUTIÉRREZ, R. y SALAZAR LOHMAN, H. “Reproducción comunitaria de la vida. Pensando la trans-formación social en el presente”. **El Apantle. Revista de estudios comunitarios** No. 1. Puebla (Mx): Sociedad

Comunitaria de Estudios Estratégicos, 2015, pp. 15-50. Recuperado de <https://horizontescomunitarios.files.wordpress.com/2017/01/elapantle.pdf>

HAMACHER, W. **95 tesis sobre la Filología**, Buenos Aires-Madrid: Miño y Dávila, 2011.

HAY, L. "La escritura viva". LOIS, É. (coord.) **Filología. Número especial dedicado a la Crítica Genética**. Año XXVII, 1-2. Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", 1996, pp. 5-22. Recuperado de: <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/06/la-escritura-viva-louis-hay.pdf>

LEVAILLANT, J, (edit.). **Écriture et génétique textuelle**. Lille: Presses de l'Université de Lille; 1982.

MCKENZIE, D.F. "El matraz roto: lextos no librarios". **Bibliografía y sociología de los textos**. Madrid: Akal, pp. 48-68.

MOSQUEDA, R. **Cuatro narradores hacia el Otro. Clarice Lispector, Silvina Ocampo, Manuel Puig y Luisa Josefina Hernández**. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM) / Seminario de Edición Crítica de Textos (Resurrectio), 2013.

PENÉ, M. "En busca de una identidad propia para los archivos de la literatura". En GOLDCHLUK, G. y M. PENÉ. **Palabras de Archivo**. Santa Fe: Ediciones UNLP/ CRLA-Archivos, 2013.

RASIC, M.E. (ed.) y CALVENTE, P. (dis.). **Álbum Puig**. La Plata: Malisia, 2017.

SOBREVILLA, D. "Surrealismo, homosexualidad y poesía El caso de César Moro". ALONSO, J., LEFORT, D., & RODRÍGUEZ GARRIDO, J. (Eds.). **Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina: Avatars du surréalisme au Pérou et en Amérique Latine**. Institut français d'études andines. doi:10.4000/books.ifea.2189, 1992.

Recebido em: 1º de junho de 2020

Aceito em: 9 de novembro de 2020