

DOSSIER

Filologías latinoamericanas

ARCHIVOS LATINOAMERICANOS Y LA EXTRACCIÓN DEL SENTIDO

THE LATIN AMERICAN ARCHIVES
AND THE EXTRACTION OF THE SENSE

Graciela Goldchluk

Universidad Nacional de La Plata

Titular de Filología Hispánica en la Facultad de Humanidades y Cs. de la Educación (UNLP), coordinadora del Programa de Crítica Genética y Archivos de Escritores en el IdIHCS (UNLP-CONICET). Responsable académica de los archivos de Manuel Puig y de Mario Bellatin. Autora de varios artículos sobre literatura, escritura y archivo, del libro El diálogo interrumpido. Marcas de exilio en los manuscritos mexicanos de Manuel Puig (UNL 2011) y coordinadora con Mónica Pené de Palabras de archivo (UNL-CRLA 2013). Contacto: gracielaGoldchluk@gmail.com ORCID: 0000-0002-5795-015X

RESUMEN**PALABRAS CLAVE**

*Archivos
latinoamericanos*

Extractivismo

Fotocopias

Digitalización

Manuel Puig

El trabajo reflexiona sobre la materialidad presente en los archivos de escritores y la resistencia que presenta frente a una actitud extractivista que borra el cuerpo del archivo. A partir de la experiencia con el archivo de Manuel Puig, se aborda la digitalización de documentos y las tareas de una filología latinoamericana, más cercanas a la acción de espigar que a la minería de datos.

ABSTRACT**KEYWORDS**

Latin American archives

Extractivism

Photocopies

Digitization

Manuel Puig

The work reflects on the materiality present in the archives of writers and the resistance it presents to an extractivist attitude that erases the body of the archive. Based on the experience with Manuel Puig's archive, the digitization of documents and the tasks of a Latin American philology are approached, closer to the action of gleaning than to data mining.

Fecha de envío: 15/10/2020

Fecha de aceptación: 30/11/2020

En 1897, el crítico teatral y abogado Bram Stoker publica *Drácula*, una novela que además de señalar el ansia de lo viejo por apoderarse de la juventud y la llegada del mal a la ciudad moderna a través del negocio inmobiliario (el conde Drácula es el extranjero que compra una propiedad medieval apartada de la ciudad pero tiene mapas de Londres en su biblioteca), es un repertorio exhaustivo de los modos de escritura practicados durante el siglo que agoniza. La novela carece de narrador omnisciente y puede leerse como la exposición de documentos escritos tanto como de técnicas modernas de inscripción: el diario de Jonathan Harker es escrito a mano pero utiliza taquigrafía para escapar a la mirada del conde y comunicarse con su prometida Mina Murray que puede descifrarlo, en cambio el Doctor Seward graba sus reflexiones en un gramófono. Los personajes se comunican por carta y telegrama, Mina es buena dactilógrafa y posee una máquina de escribir portátil donde copia documentos, hace un resumen de los hechos en orden cronológico y entrega copias en papel carbónico para compartir la información de manera más eficiente.¹ Si la novela se hubiera escrito cien años más tarde habría incluido fotocopias, el archivo de Manuel Puig abunda en ellas.

1. Un archivo latinoamericano

El archivo de manuscritos de Manuel Puig (1932-1990) se encuentra digitalizado y en acceso abierto en el sitio ARCAS de la Universidad Nacional de La Plata, mientras sus papeles viajaron ya a otra parte del continente en busca de una institución que se muestre interesada en adquirirlos, una vez fracasada la negociación para que los tenga la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.² Salvo algunos cuadernos de infancia, se trata de sus apuntes de

¹ Firederich Kittler (1999) llama la atención sobre el uso desviado del gramófono, cuya función era grabar pacientes y no las reflexiones médicas. Señala también que es en el pasaje de la grabación a la letra escrita cuando los hechos se ordenan y se descubre la presencia del Conde en los delirios un paciente en apariencia no asociado al caso, R. M. Renfield: “only the typed transcription of all cylinders, recommended as early as 1890 by Dr. Blodgett, by a certain Mina Harker will reveal to him and all the others hunting Dracula that the Count himself was behind Renfield's schizophrenic nonsense” (87).

² El hermano del escritor, Carlos Puig, albacea y heredero de la obra y los documentos, había llegado a un acuerdo en las postrimerías de la gestión de Horacio González al frente de la Biblioteca Nacional. Con el cambio de autoridades, Alberto Manguel, que había sido amigo de Manuel Puig en su juventud, evaluó que los manuscritos podían quedarse en la Biblioteca Nacional siempre que algún particular decida pagar por ellos y donarlos. Una anécdota que no se puede comprobar, pero es muy verosímil, asegura que uno de los asesores designados para ver los documentos expresó que no podía comprarse un archivo que mostraba algunos

escritura, desde 1956, año en que partió de Buenos Aires hacia Italia para estudiar dirección de cine en el *Centro Sperimentale di Cinematografia* hasta el momento de su muerte en México en 1990. Este arco temporal convierte al archivo Puig en un testimonio no sólo de la obra de un creador, sino de la convivencia de diferentes prácticas de escritura por parte de un escritor de América del Sur que se desplazó durante la segunda mitad del siglo XX en la frontera entre el turismo, el exilio y la migración (Cf. Goldchluk, 2005).

La decisión de conservar sus papeles de trabajo, sus anotaciones marginales, sus ideas inacabadas, opera transformaciones hasta el día de hoy, cuando nuevos conceptos nos permiten leer aquello que antes no había producido sentido. Puig escribió todas sus novelas, guiones y obras de teatro en una máquina de escribir portátil adquirida en Londres en 1958. Casi todas las hojas están tipiadas en el reverso de papeles ya utilizados como expresión de una economía del reciclado correspondiente a tiempos previos al uso masivo de computadoras personales que trajeron consigo impresoras domésticas y de oficina, las que a su vez pusieron en circulación una cantidad nunca imaginada de papel para escribir. Esta circunstancia duplica el valor documental del archivo a la vez que lo lanza por caminos inesperados: proyectos diferentes, lenguas diversas, contextos no previstos. Los documentos que nos ocupan hablan no sólo a través de los signos escritos, sino también por la propia materialidad de los soportes, se trate de la hoja de un hotel, planillas de vuelo, recortes de revistas, cables de agencia noticiosa soviética, originales de obras de otros escritores o, a partir de 1973, fotocopias. Volveré sobre esto último, pero antes me quiero detener en el proceso de digitalización comenzado por la familia Puig en 1998 de manera artesanal, a partir de la intervención de Amos Segala, quien contactó a Jorge Panesi y a través de él a José Amícola, para la coordinación conjunta del tomo de *El beso de la mujer araña* en la colección Archivos (Puig, 2002).³

No se puede pensar en una Filología para América Latina sin considerar el proyecto Archivos de la Literatura Latinoamericana y del Caribe del siglo XX (ALLCA XX), ideado por el filólogo Amos Segala a partir de la donación de manuscritos realizada por el guatemalteco Ángel Asturias. Lo que organizó este “formidable mediador y promotor de la literatura latinoamericana del

manuscritos en el sitio de la Biblioteca de la Facultad de Humanidades (UNLP), antes de la creación de ARCAS que los muestra todos. Estuve presente en la casa de Carlos Puig cuando se firmó el acuerdo con Sotheby's para que la firma se ocupe de encontrar un domicilio que no altere el derecho de mirada conquistado a través del acceso abierto y el encargado de la sección Libros y Manuscritos, Selby Kiffer, opinó de manera muy diferente, elogiando el trabajo realizado y la posibilidad de visualización completa sin necesidad de revisar una y otra vez los papeles.

³ José Amícola había coordinado *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth* (Amícola, 1995), trabajo reseñado por Jorge Panesi para la revista *Orbis Tertius*. En ese volumen las “colaboradoras” fuimos Graciela Goldchluk, Roxana Páez y Julia Romero.

siglo XX”, como lo define su discípulo y continuador Fernando Colla (2018), comenzó en 1971 bajo la forma de una Asociación en torno al reciente ganador del premio Nobel. Explica el filólogo italiano:

Nuestra acción debía concentrarse en tres direcciones mayores:

- procesar los “papeles” donados a la Biblioteca Nacional de Francia para facilitar su acceso los investigadores.
- organizar la edición crítica basada en ellos.
- procurar que ambas iniciativas estuvieran al alcance del público lector de Europa, de América Latina y sobre todo, de Guatemala (siempre y cuando las condiciones políticas de su país hubieran cambiado) (Segala, 1999: 31)

Estas tres direcciones, sostenidas a lo largo de la Colección Archivos para obras significativas del siglo XX, marcan el rumbo de una filología necesaria: que se ocupe de gestionar y procesar papeles, custodiando y dando acceso; que genere estudios alrededor de ellos, ya sea a partir de ediciones o de otros trabajos científicos que los tengan como protagonistas; que comunique de manera efectiva un diálogo no sólo Norte-Sur, sino también Sur-Norte, y Sur-Sur.

A pesar de ser la novela que menos manuscritos conserva, ya que Puig destruyó casi por completo una primera versión de la que quedan vestigios dispersos (Goldchluk en Puig, 2012: XLVII-XLIX), el dossier preparatorio de *El beso de la mujer araña* era tan extenso que Fernando Colla y Sylvie Josserand Colla, editores a cargo, decidieron iniciar con ese volumen la incorporación de formatos electrónicos que acompañaran las ediciones en papel. En ese caso se trató de un CD-Rom con un programa ejecutable que permitía entre otras cosas ver cada uno de los manuscritos con su transcripción completa, mientras en la edición papel se seleccionaron las reescrituras consideradas más significativas. Para ello había que escanear los documentos involucrados y familia se hizo cargo, comenzando por las 1688 hojas que corresponden a la novela y llegando a digitalizar las 18.185 hojas que abarcan el conjunto de los manuscritos literarios de Puig, actualmente disponibles en el repositorio ARCAS de la Universidad Nacional de La Plata, según normas de *creative commons* y en *open source* como es la política adoptada por la institución.

En cuanto a *El beso*, de los 1937 folios que hay en el archivo se digitalizaron 1688, es decir que hay 249 hojas no escaneadas. ¿Censura? No: fotocopias. Esta novela, escrita entre fines de 1973 y comienzos de 1976 está llena de fotocopias, algunas con nuevas anotaciones que sí se digitalizaron, y otras que solo repiten lo que hay, y por lo tanto fueron conservadas pero sin duplicarlas en imagen. Por otra parte, las imágenes producidas son muchas más que las hojas, pero no el doble: esto se debe a que sólo se digitalizaron

los versos que contuvieran alguna inscripción, por mínima que fuera. Esta decisión, tomada por la familia, implica que algunas hojas constan de dos imágenes y otras de una. La imagen, en el último caso, sólo mostraría aquello que pueda significar; lo que no se muestra no tendría nada que dar a leer, nada se podría sacar de allí.⁴

2. La fotocopia como cuerpo que insiste

La fotocopia tiene una historia pública y otra privada. Un recorrido por internet (<https://www.excelcopiers.com.ar/xerox-914/>) nos informa que la primera copia xerográfica fue realizada en 1939, que en 1959 se instaló la primera máquina Xerox en las oficinas y que para 1961 era un mueble gigante, imprescindible y carísimo, tal como nos recordó recientemente la serie *Mad Men* en el episodio que abre la segunda temporada. Sin embargo, esta tecnología se mantuvo en el estricto ámbito de las oficinas hasta comienzos de los años setenta. Dado que Manuel Puig viajó con mucha frecuencia a New York entre 1973 y 1976, año en que finalmente se instaló en esa ciudad, considero que su archivo es sintomático de este pasaje del mundo de los negocios al ámbito de la escritura y la educación.⁵

Las primeras fotocopias que aparecen en este archivo datan, con mucha probabilidad, de 1973, durante la escritura de *The Buenos Aires Affair*. En un conjunto documental que posee 1962 hojas de papel, varias de ellas copias carbónicas, encontramos 17 fotocopias, nueve pertenecientes a un libro de

⁴ Una preocupación de la familia a la hora de digitalizar fue que no pareciera que se estaba “inflando” el archivo al ofrecer imágenes de hojas en blanco. Mucho tiempo después se pensó que hubiera sido más sencillo digitalizar todo, para mostrar que no se ocultó nada. En ambos casos se trata de la posible recuperación u ocultamiento de un signo legible, más allá de la imagen de la hoja.

⁵ El dato es relevante ya que la difusión de la tecnología y su democratización no corrió de manera pareja en el norte y el sur del continente americano. James Gleick (2012) señala la década de 1950 como el nacimiento de la máquina fotocopidora, reemplazada en la difusión de cadenas de mensajes por el correo electrónico alrededor de 1995; sin embargo, es una vez más el cine norteamericano quien nos brinda las imágenes más perdurables de este traspaso. Es icónica en este sentido la escena de *Jerry Maguire* (Cameron Crowe, 1996) en la que el protagonista, después de redactar su “revaluación de propósitos” acude a un *copy shop* de 24h a fin de obtener duplicados para toda la oficina. Bajo la mirada latinoamericana, el tamaño y funcionamiento de ese negocio supera en mucho la experiencia local, aún 20 años después del estallido de las fotocopadoras. Dos años más tarde, se estrena *Tienes un e-mail* (Nora Ephron, 1998), remake de *The Shop Around the Corner/ El bazar de las sorpresas* (Ernst Lubitsch, 1940) que testimonia el nacimiento de una nueva forma de comunicación junto con el de las cadenas de expendio de libros. En la película de Ephron, los e-mails en Nueva York reemplazan las cartas intercambiadas en Budapest, y el bazar de la primera película se convierte en una librería de autor llamada “The Shop Around the Corner” en peligro de ser absorbida por una cadena. De ese modo, la desmaterialización de las cartas se conecta con el peligro de la desaparición del libro ligado a su mercantilización.

medicina publicado en Buenos Aires y ocho a un capítulo corregido.⁶ Estas copias están hechas con un papel más grueso que el habitual y corresponden al uso de oficina del que hablábamos antes. No es casualidad que sea precisamente durante la escritura de esta novela, en la que Puig pone a prueba todo tipo de “tecnologías de la palabra” (Canala, 2020) para narrar a través de un diálogo intervenido, de notas al pie, recortes de periódicos, desgrabaciones, diálogos de películas, historietas, donde aparezca también este experimento de las fotocopias (no puede leerse de otra manera la consulta en Buenos Aires de un libro publicado en Buenos Aires, a través de fotocopias de difícil y caro acceso). Por otra parte, la convivencia con las copias carbónicas indica que este es el método de duplicar la escritura, una manera artesanal que mantiene una relación directa con el original y vimos que era usada desde el siglo XIX. La copia carbónica es el resultado del mismo golpe que el tipo de la máquina de escribir imprime en la primera hoja, el que repercute en la segunda y hasta en ocasiones en una tercera. La fotocopia, en cambio, se origina en la hoja ya impresa y permitió por primera vez la posibilidad de hacer copias de copias, generando una proliferación incontrolada de documentos escritos.

A partir de 1974, las fotocopias abundan, con correcciones o sin ellas, y se convierten en medio de circulación tanto de manuscritos como de libros prohibidos, o simplemente de libros caros (una forma de segmentación del público). Como sucede siempre con las tecnologías, hay un uso plebeyo que se vuelve incontrolable y escapa a la legislación punitiva. Esto es inevitable, como señala Derrida (2013 [1995]: 222), ya que “la estructura del archivo es tal que no podemos de hecho protegerla porque es inmediatamente expuesta”, pero algo ha comenzado con la fotocopia, algo que hoy toma proporciones monstruosas con los documentos nacidos digitales. Para Gago y Mezzarda (2015), el desacople del dólar del patrón oro ocurrido en 1971 puede y debe conectarse con el golpe militar contra Salvador Allende en Chile que da comienzo, en 1973, a una “serie de dictaduras y reformas financieras que remodelaron el continente” (39). Junto con la proliferación de billetes y otros papeles que ya no tienen correspondencia con ningún “original”, comienza una proliferación de información que desborda las oficinas comerciales para entrar en los archivos personales, no se trata ya de que cualquiera pueda imprimir, sino de una duplicación de lo duplicado. Un comercio paralelo, de economía popular, que incluye ferias de fotocopias y venta de carpetas entre los estudiantes, se inicia una serie que en algún momento atraviesa también la

⁶ *The Buenos Aires Affair* es la novela más corregida de Manuel Puig. El capítulo uno tiene once versiones, de las cuales la novena es una fotocopia intervenida de la versión anterior. Puede verse en: http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/greenstone3/colecciones/collection/puig/document/puig_NTbaa_N_C_26_0296-0308

vida pública e instala la propia imagen como mercancía. Facebook nace en el seno de una comunidad estudiantil y se convierte en el mayor "cosechador" de datos, debidamente organizados, además, por los propios participantes.

Lo que vemos en la fotocopia, que se repite en las copias digitales y da un salto cualitativo en la escritura digital, es la borratura del cuerpo de la escritura en beneficio de una mayor y más aceptada circulación de la cadena semántica que contiene, lo que favorece además las operaciones de big data. Para mantenernos en el terreno de las copias digitalizadas, el programa de reconocimiento de texto (OCR) funciona mejor cuanto menos "ruido" haya en la imagen. Asistimos a las propuestas de "minería de datos" así como de "cosecha" con la sonrisa de quien aprendió que las metáforas no son tales, dicen lo que están diciendo: se practica la minería para obtener un beneficio que no toma en cuenta el entorno de donde se obtiene ni la función que tenía en ese entorno y se cosecha lo que antes fue estandarizado. Lo que resta del archivo, en esas circunstancias y para agregar dramatismo, va a parar a instituciones del Norte que los compran para acumular capital cultural, con el proyecto de producir *papers* que reproduzcan el orden institucional dado a esos archivos, comenzando por la clasificación de "literatura latinoamericana" o "departamento de español" que los confina a dato cultural y expresión de minorías, convenientemente separados de la producción de ideas; pero la desposesión del archivo comenzó antes del traslado físico, con las palabras-clave que van organizando nuestros bienes culturales según una lógica de la repetición sin diferencia, vale decir una lógica de homogeneización de las diferencias. Uno de los desafíos entonces es construir herramientas de clasificación y descripción de estos archivos impuros, hechos de recortes, de copias de copias, y también de originales, que no entran por completo en los criterios bibliométricos existentes. Estas herramientas que no pueden nacer sino de quienes las necesitan y servirán para el intercambio Sur-Sur y también Sur-Norte, podrán funcionar como señales que permitan mostrar y leer por fuera de la eficiencia, en el tiempo lento, de demora, de la filología.⁷

La fotocopia, entonces, aparece como el primer eslabón de una cadena que quiere convertir todo en unidades de información clasificables y recuperables (y para ello sin ruido, sin resto), pero también como generadora de archivos plebeyos, de cuerpos que resisten, de una presencia que circula por otros caminos. La presencia de la fotocopia se constata tanto en archivos de escritores, que duplican su producción para mejor compartirla, para escribir encima, modificar y volver a copiar en tiempos de máquina de

⁷ En este sentido es necesario realizar una relectura de las prácticas que se llevan adelante en las bibliotecas, aportando desde la archivología la amplitud necesaria para visibilizar y a la vez valorizar los documentos de archivo albergados en ellas. Algunos avances en este sentido se muestran en Giménez (2013); Bossié, Calvente y Pené (2013) y Pené (2016).

escribir, como en archivos de intelectuales que poseen una biblioteca, unos manuscritos, y unas fotocopias de libros ajenos. Para una institución que recibe una herencia de papeles, ¿qué lugar debería ocupar esa zona del acervo de un escritor, por otra parte característica de una parte del siglo XX? Cuando la Biblioteca Nacional Mariano Moreno recibió el Archivo Viñas, una parte importante estaba conformada por fotocopias de material de investigación sobre Lucio Mansilla, ¿es eso digno de ser guardado? La intervención del escritor subrayando y anotando sus fotocopias las salvó de la destrucción.⁸ Del mismo modo, no faltan fotocopias entre los misceláneos documentos que alberga el archivo de una Madre de Plaza de Mayo (Bossié, 2013: 150).

En América Latina, donde la prohibición de fotocopiar libros no se cumplió del mismo modo que en países centrales, el mismo material se volvió posibilidad de archivo. Lejos de funcionar como reproducción efímera, los ejemplares fotocopados ocupan un espacio similar al de los libros y permanecen en los archivos de escritores como testimonio tanto de sus investigaciones, como el caso de Viñas, como de lecturas inesperadas o soporte de escritura en los reversos de Puig. Las fotocopias abundan y con ellas el papel que las sostiene y que, como el papel periódico, permanece más allá de su obsolescencia programada. Como cuerpo plebeyo, la fotocopia se convirtió en marca fundacional de Eloísa Cartonera. Aunque en la actualidad cuenta con una imprenta, esta editorial que tiene réplicas en más de cien países nació de la unión entre la fotocopia y el cartón recuperado, o para ser más precisa, entre el cartón recuperado, las fotocopias y la alta cultura. Uno de sus fundadores, Washington Cucurto, invitado al Festival de Literatura en Berlín en 2019, recuerda que los primeros ejemplares los hicieron con cartones recuperados por él y fotocopias realizadas en la biblioteca donde trabajaba, y cuando los llevaron a una galería de arte “La gente nos preguntaba qué era eso como si no supiera que era un libro. Nosotros les respondíamos que eran libros populares hechos con fotocopias” (Sierra-Alonso, 2019). El recuerdo de Cucurto pone el centro en una dimensión de la

⁸ Juan Pablo Canala, entonces Director del Departamento del Tesoro de la BNMM, ilustra sobre la situación: “Cuando se discutían los criterios de Guarda en la BN, los bibliotecarios sostenían que la BN no podía coleccionar fotocopias. Archivos y Tesoro tuvimos que introducir la discusión acerca de que para el caso de los archivos las fotocopias eran centrales, porque ellas marcaban un trabajo y también porque sobre ellas operaban muchas veces intervenciones de obra. Una buena parte del archivo Viñas son fotocopias de material sobre Mansilla, o bien fases redaccionales de ensayos y novelas sobre las que Viñas trabajó. Hasta ese momento, en que se comenzó a pensar desde el archivo, la fotocopia funcionaba solo como medio de conservación (durante los ochentas muchos documentos manuscritos: las cartas de Cortázar, los manuscritos de Moreno y los diarios de Alcides Arguedas tenían versiones fotocopadas que estaban destinadas a la consulta). El giro archivístico introduce un debate mayor, la fotocopia o la imagen digital o tiene (así lo siguen pensado los bibliotecarios) una finalidad de conservación y preservación digital del documento, sino que son sustancias nuevas del archivo mismo” (entrevista, setiembre de 2020).

editorial que no siempre se señala: Eloísa Cartonera tiene un catálogo de escritoras y escritores latinoamericanxs, con buenas traducciones, a precios muy accesibles. Los escritores dan sus derechos, los recicladores proveen material y confeccionan los libros; más que una ganancia material muy relativa estos proyectos han permitido la circulación simbólica por circuitos antes excluidos, un archivo inesperado que reúne para dispersar. Malena Botto lo señala:

La editorial conformó una cooperativa en el año 2007. No obstante sólo 5 personas la integraban en ese momento, y ninguna de ellas había sido cartonera. Hoy por hoy sí se encuentran dos ex cartoneros trabajando en el taller de la editorial, Miriam Leiva (la "Osa") y Alfredo Leonardo. Miriam relata que concurría a la editorial habitualmente no a vender cartón sino a *pedirlo*. [...] Miriam continúa su relato refiriendo que en esas oportunidades en que se acercaba al taller solía recibir libros de regalo, y recordaba especialmente las lecturas de *Salón de belleza* de Mario Bellatin, que parece haberle gustado mucho, y de *Mil gotas* de César Aira, que calificó como "un delirio", sin explayarse mucho más. (Botto, 2009: s/p)

3. Lo que un archivo tiene para dar

Al contrario de lo que sucede cuando muere un artista plástico, cuyas obras suben de precio ante la certeza de que la producción se ha terminado, los libros de un autor fallecido, pasado el momento conmemorativo, se deprecian. El mercado de la literatura se nutre de novedades, los clásicos son por excelencia aquellas obras cuyos derechos pertenecen al dominio público y se siguen publicando. Para la familia de un escritor fallecido, más allá del beneficio económico, lo que se desvanece es el reconocimiento de la obra: no se habla más en los suplementos de actualidad y por lo tanto los libros ya publicados no aparecen en las mesas de las librerías, sino que van al depósito, salvo que aparezcan publicaciones póstumas, las que además promueven la relectura de la obra anterior.

A menudo estas publicaciones son vistas como una forma de extractivismo en el sentido más lato de obtener un beneficio económico, a pesar que no lo producen (un texto póstumo de Cortázar puede interesar a algunos especialistas, pero vende muchos menos ejemplares que una reedición de *Bestiario*). Algunos de esos libros responden a una obra que el escritor estaba preparando para publicar, como el caso de *La grande*, de Juan José Saer, o a textos terminados de los que no se encuentra motivo para no darlos a conocer: es el caso de las novelas y otros textos póstumos de Julio Cortázar o los guiones, obras de teatro y argumentos de Manuel Puig. Ante la pregunta de qué debe ser publicado, mi respuesta es que esa pregunta está mal

formulada. No se trata de qué cosa se debe publicar (el equivalente a preguntar qué cosa debe ocultarse), sino de cómo hacerlo, lo que abre el archivo a formas no mercantiles de darse a conocer. El mercado produce sus lectores al crear condiciones de legibilidad, y es por eso que en el caso de Manuel Puig se dieron a conocer guiones no filmados, algo que no se publicaba en el siglo pasado. Sin embargo, la edición de libros supone un trabajo de selección que deja afuera documentos que el archivo conserva: todo lo que no está en librerías, y también lo que está, puede verse en el portal de la Universidad de La Plata bajo la forma de papeles de trabajo.

Visto desde la experiencia de estudiar el archivo de un escritor latinoamericano, la publicación de papeles de trabajo o de textos inéditos no puede reducirse a una cuestión de extractivismo sin considerar que es al mismo tiempo salvaguarda, reconstrucción de archivo y una forma de darlo a conocer. Otra cosa muy diferente es ir al archivo para buscar la novela inédita. Desde Kafka, todo investigador que se acerca a un fondo de escritor espera encontrar alguna versión de *El proceso* y se decepciona porque encuentra lo mismo que ya conocía pero con imperfecciones, abandonos, huecos y expresiones fallidas. Es decir, quien va al archivo a buscar novedades sólo encuentra lo que ya conocía. Leer el archivo como se lee un libro publicado pero incompleto supone despojarlo de toda singularidad, sustraer el cuerpo del archivo para leer los signos conocidos.

Volviendo al trabajo con el archivo de Manuel Puig, en 1998 la familia comenzó la digitalización con el objetivo principal de salvaguardarlo, pero ¿cómo afrontar ese trabajo para el que no se contaba con ningún presupuesto?⁹ En un primer momento se escaneaban sólo los rectos de las hojas, salvo que se detectara que el propio autor había seguido escribiendo en el verso, pero rápidamente comenzamos a percibir que una publicidad o un programa de cine utilizado para escribir del otro lado estaban dialogando con la escritura, que no sólo eran un soporte, sino que había allí algo escrito o dibujado que el autor había sostenido en sus manos, que muy probablemente hubiera leído, y que provocaba una convivencia de diferentes tiempos y lógicas en la misma enunciación que años más tarde reconocimos como parte

⁹ Nunca hubo una subvención destinada a digitalizar ese archivo. Sin embargo, al ser docente de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata, me era dado utilizar horas de investigación en el viaje de La Plata a Buenos Aires para ordenar, clasificar y comentar el archivo. Cada año formó parte de mis informes de investigación, y promovió el desarrollo de Proyectos de Investigación y Desarrollo (PID) alrededor de los cuales se congregó un grupo interdisciplinario con el que fuimos desarrollando herramientas metodológicas y pensamiento. No sólo trabajamos con “nuestros” archivos (además de Puig, Mario Bellatín, Violeta Parra, Niní Marshall, Horacio Quiroga, Arturo Carrera, Andrés Caicedo, Edgardo Vigo, por nombrar algunos de los que pasaron por el equipo) sino que asesoramos a muchos más. Paralelamente, Mara Puig se hizo cargo de la digitalización de los papeles de su tío, con la colaboración inestimable de Pedro Gergho.

del anacronismo constitutivo del arte.¹⁰ La tarea, como dije, no se detuvo y fue mostrando que lejos de descorporizar el archivo, la digitalización lo dotaba de un segundo cuerpo que tenía sus propios atributos y su lógica específica. Tener acceso remoto a las imágenes de un archivo implica un movimiento de democratización fundamental, pero es necesario dar a conocer al mismo tiempo una información que incluya la posibilidad de acceder al archivo que generó su doble y, muy especialmente, una descripción de los criterios de organización y condiciones de exposición (Gómez-Moya, 2011). De otro modo, el archivo en papel se desvanece como si las imágenes lo reemplazaran en lugar de señalarlo y el peligro que acecha la desmaterialización de la escritura se vuelve doble: no sólo reduce los manuscritos a una pura semiosis transportable sin resto, sino que implica una privatización de la lectura a partir de la construcción de un relato que se presenta como natural. Calvente y Calvente (2018), advierten que “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” (s/p). El cuerpo digital del archivo está ahí, pero para que sea visto como lectura y no como naturaleza se propone una intervención poética análoga a la realizada en el *Album Puig* (Rasic, 2017), cuya realización implicó imprimir un libro en papel a partir de un montaje donde se considera el aspecto *visilegible* de los manuscritos (Grésillon, 1994). Para Paula y Victoria Calvente, esto se traduce en el

Valor tanto de lo que se lee, se decodifica textualmente, como de lo que se ve o muestran los papeles, desde la condición del soporte (decoloración del papel, rotura) hasta el tipo de pieza de que se trate (sobres, hojas, radiografías, etc.) (2018: s/p).

¹⁰ El tiempo del archivo es, en sí mismo, anacrónico. Al ser regido por “la lógica retrospectiva del futuro anterior” (Derrida, 1997: 17), supone la convivencia de dos “tiempos heterogéneos” (Didi-Huberman, 2011: 107) en los cuales origen y comienzo se debaten. Esta multitemporalidad es experimentada cuando realizamos el trabajo de transcripción y ordenamiento cronológico de los documentos. Con frecuencia, ese ordenamiento necesario para la lectura es apenas una hipótesis orientadora, y la determinación de las diferentes campañas de lectura y reescritura hacen ver que el camino trazado es uno entre otros posibles. La mejor cura contra la idea de un orden cronológico es la transcripción detallada de un capítulo de novela, que –si está hecha a conciencia– redundará en un mapa de escritura más que en un relato ordenado de ese proceso. En otra dimensión, el tiempo del archivo abre el tiempo aparentemente homogéneo de una obra publicada en determinado año, bajo tales circunstancias históricas. “Leer desde el archivo, tener al archivo como política de lectura, no implica siempre o únicamente buscar manuscritos para ver de dónde salió una ocurrencia, sino – como señalamos– pensar en las relaciones de esa consignación como afectaciones imprevisibles, y al mismo tiempo negarnos a resignar en un recorte a priori qué retazos entran en la obra, o realizar clasificaciones cronológicas tales como ‘obras de tal o cual período’, que son desmentidos permanentemente por la insistencia de presencias que surgen únicamente de la lectura del archivo del modo como podamos llegar a leerlo durante nuestro trabajo” (Goldchluk y Stedile Luna, 2012).

Es en la interferencia de la lectura tradicional que provocan estos archivos donde puede surgir lo nuevo, la digitalización de los documentos democratiza la posibilidad de realizar esa lectura, pero no la garantiza.

4. Para hacer filología hay que saber dónde queda

No es con minería de datos como vamos a construir un archivo de escritores latinoamericanos, sino con un paciente trabajo de localización y digitalización que involucre una red de investigadorxs, como muestra el proyecto del Archivo Rubén Darío Ordenado y Centralizado (Ar.D.O.C.):

Un archivo digital que proveerá una catalogación unificada de los documentos darianos dispersos en los archivos de todo el mundo. Y aportará, además, un vasto caudal de nueva información con la digitalización de manuscritos, fotografías, correspondencia y prensa periódica. En una apuesta por el acceso democrático a la escritura del primer poeta latinoamericano de proyección mundial, los resultados de AR.DOC integrarán un repositorio digital abierto a toda la comunidad (Boletín 2, 2017)

Más que cosechar con potentes maquinarias, el trabajo de localización en periódicos y revistas no siempre digitalizadas, de búsqueda en diferentes bibliotecas no siempre centralizadas, se acerca al de las espigadoras del cuadro de Millet retomado por Agnès Varda, según proponen Hafter y Stedile Luna (2016).

En *Los espigadores y la espigadora* -año 2000- Varda recorre, cámara en mano, diversas geografías rurales y urbanas para acumular imágenes descriptivas de los diferentes modos de espigar. En la reiterada postura, lxs espigadorxs van desde la vieja práctica de la recolección del maíz hasta los espigadores modernos de desechos orgánicos o basura electrónica. Todo modo de recolección se ve además enfrentado a una legislación. [...] Mientras los mira y graba, Varda es la otra espigadora: “Me voy con mi cámara. A espigar imágenes, impresiones, emociones. En eso no hay legislación... y en sentido figurado, espigar es una actividad... de la mente. Espigar hechos, hazañas, espigar informaciones. Como no tengo mucha memoria lo que espigo resume mis viajes” (s/p).

Recolección de lo que está fuera de la cadena de producción-consumo, de lo que queda, legislación que contempla esas acciones o vacío de ley, involucramiento de la espigadora que construye una memoria intersubjetiva y,

por último, dispersión de esa memoria para reapropiaciones; he aquí una imagen de los archivos en América Latina.¹¹

Las labores que emprendemos desde nuestros grupos de investigación, las redes que establecemos, resultan en intervenciones que tienen por objeto señalar que los archivos existen. Si queremos escribir una historia que no sea el reflejo de lo que otros ven en las escrituras del continente, tenemos que actuar ahora sobre los papeles que todavía no se perdieron, los que no fueron dejados en la calle frente a una mudanza, más que sobre los que están a punto de subastarse. En ese camino y de manera artesanal emprendimos desde la Universidad de La Plata el proyecto Orbescrito, en el que vamos recogiendo datos que nos brindan las familias que conservan papeles, y también bibliotecas de pueblo o grandes instituciones a cuyas bases de datos accedemos por internet. Una vez ubicado el recurso completamos una encuesta que responde a nuestras necesidades de resguardo y recuperación de datos y abre posibilidades de contacto. Estas tareas no reemplazan de ninguna manera la necesaria salvaguarda organizada desde instituciones estatales que se ocupan de estos archivos, pero su propio funcionamiento está poniendo en cuestión qué es aquello que debería resguardarse. La realidad es que hoy no hay espacio suficiente, ni políticas, ni legislaciones, que amparen los archivos de la memoria de la creación, del mismo modo que en un tiempo no lo hubo para la memoria de las culturas de izquierda, hasta que una iniciativa militante que luego se convirtió en asociación civil y actualmente es reconocida por el CONICET, vale decir hasta que surgió el CeDInCI, comenzó a juntar todo tipo de documentos, incluyendo volantes, carteles y revistas de un solo número. Lo que se preserva y se señala interviene en lo que se estudia; y al mismo tiempo, el pensar que algo es digno de ser mirado contribuye a la formación de su archivo. Así, era difícil imaginar en 1997, fecha en que el espacio se abrió a la comunidad como

un centro de documentación (biblioteca, hemeroteca y archivo) dedicado a la recuperación, preservación, conservación, catalogación y difusión de las producciones políticas y culturales de las izquierdas latinoamericanas, desde sus orígenes en la segunda mitad del siglo XIX hasta la actualidad (<http://cedinci.org/>)

¹¹ Varda relata que se sorprendió al ver que tanta gente recogía la basura para comer en un país europeo rico. Es decir que no fue sólo el hecho de ver la actividad de las y los espigadores, sino la incongruencia entre la escena y el lugar en que se desarrollaba. En Entrevista a Agnès Varda, 5 años después, TVE. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=3o238ISMjaM>

que iba a albergar una memoria sexodisidente como la que preserva el actual programa "Sexo y Revolución", domiciliado en ese Centro. Este darse cuenta que involucra a gran parte de la militancia de izquierda se encuentra implicado en la interpelación de Claudia Gilman ante la estruendosa ausencia del Che Guevara en las reflexiones de Badiou (2005) en torno del "hombre nuevo":

Es importante señalarlo porque *para cambiar el mundo hay que saber dónde queda*. Y ese dónde va más allá de nuestras locaciones, en particular si nos situamos en el cómodo mundo desde donde se ve bastante poco de la extensión del planeta. Tal vez estemos asistiendo a una larga pero consistente órbita histórica en torno a la geografía que originó las principales religiones monoteístas (Gilman, 2012: 394-395, destacado mío).

Hoy nos damos cuenta de que la religión capitalista (Benjamin, 2016 [ca. 1921]) aparece ligada a una región y un tiempo que son puestos en suspenso por determinadas lecturas *a partir* del archivo, vale decir cuando no se va al archivo a extraer información sino a organizar, aportar descripciones, salvaguardar, digitalizar incluso. Esta es una práctica común entre las investigaciones que se albergan bajo el paraguas de una crítica genética latinoamericana en su flexión archi-filológica, que es la única que puede prosperar en esta parte del mundo (Goldchluk, 2019). Si no hay archivos tenemos que generarlos, y así lo han hecho cada una de las investigadoras e investigadores que tenemos como premisa que el archivo al que acudimos debe quedar en mejores condiciones de ser compartido después de nuestro paso, sea que dispongamos de dos semanas como Lea Hafter para digitalizar el archivo de Horacio Quiroga en la Biblioteca Nacional de Montevideo (donde dejó por supuesto una copia), o dos años como Paola Pereira para organizar, describir y digitalizar el Archivo de Niní Marshall (al que aportó copias de las películas que su hija no tenía). Hay algo de excesivo en esta práctica que a la vez garantiza un conocimiento del terreno en donde se exhuma, diferente de quien acude a esos mismos archivos para la obtención de un dato que corrobore sus hipótesis. Hay en este modo de entender la filología una acción incalculable que tiene efectos reales en el estado de la cultura y en sus posibilidades de ser. Porque para cambiar el mundo hay que saber dónde queda, y porque la larga pero consistente órbita histórica parece indicar que algunas cosas están cayendo. Si patriarcado y capitalismo se muestran cada vez más implicados seguiremos juntando los restos inasimilables de expresiones culturales que nos permitan imaginar nuevas formas de convivencia.

Bibliografía

- Archivo Rubén Darío Ordenado y Centralizado. *Boletín*, núm. 2, 2017. En línea: <http://untref.edu.ar/wp-content/uploads/2017/02/Boletin-N2-ARDOC.pdf>
- Badiou, Alain. *El siglo*. Buenos Aires: Manantial, 2005.
- Benjamin, Walter. “El capitalismo como religión”. Traducción, notas y comentario de Enrique Foffani y Juan Antonio Ennis. *Katatay*, núm. 13/14, 2016 [ca. 1921]. En línea: https://www.academia.edu/26906633/Walter_Benjamin_El_capitalismo_como_religio_n_Traducci%C3%B3n_notas_y_estudio_de_Enrique_Foffani_y_Juan_Ennis
- Bossíe, Florencia. “Archivos personales como soporte de memoria. Los papeles de Adelina, Madre de Plaza de Mayo”, en Graciela Goldchluk y Mónica Pené (comp.) *Palabras de archivo*. Santa Fe: UNL-CRA Archivos, 2013.
- Bossíe, Florencia, Victoria Calvente y Mónica Pené. “Archivos en bibliotecas: pensando las políticas para preservar y difundir”, en *Jornadas "Usos del archivo: antiguas preguntas, nuevos desafíos"*, Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2016. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=eventos&d=Jev7659>
- Botto, Malena. “¿Todo es cartón pintado? El proyecto Editorial Eloísa Cartonera”, en *XXVIII Lasa International Congress*, Rio de Janeiro, 2009.
- 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.
- Canala, Juan Pablo. “*The Buenos Aires Affair*: el comienzo de la obra por venir”. *Orbis Tertius*. La Plata, 2020 (en prensa).
- Colla, Fernando. *Amos Segala (1931-2016)*. *In memoriam*, 2018. En línea: <http://www2.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Archivos/Homenaje.pdf>
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo*. Madrid: Trotta, 1997.
- Derrida, Jacques. “Archivo y borrador” [1995], en Graciela Goldchluk y Mónica Pené (comp.) *Palabras de archivo*, Santa Fe: UNL-CRA Archivos, 2013.

- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.
- Gago, Verónica y Sandro Mezzarda. “Para una crítica de las operaciones extractivas del capital. Patrón de acumulación y luchas sociales en el tiempo de la financiarización”. *Nueva Sociedad*, núm. 255, 2015. En línea: https://nuso.org/media/articulos/downloads/4091_1.pdf
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* (Nueva edición ampliada). Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.
- Giménez, Flavia. “Descripción de colecciones de manuscritos: una propuesta articulada desde la bibliotecología y la archivística”. Tesis de grado de Licenciatura en Bibliotecología y Documentación. La Plata: FaHCE-UNLP, 2013. En línea: www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.900/te.900.pdf
- Gleick, James. *La información: historia y realidad*. Barcelona: Crítica, 2012.
- Goldchluk, Graciela. “Introducción”, en Manuel Puig. *Querida familia: Tomo 1 Cartas europeas (1956-1962)*. Buenos Aires: Entropía, 2005.
- Goldchluk, Graciela. “Lecturas desde el archivo. Una teoría en (des)construcción”. *Nimio*, núm. 6, 2019. En línea: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/941>
- Goldchluk, Graciela y Verónica Stedile Luna. “Sintaxis del futuro, vestigios de lo porvenir. (El archivo como política de lectura)”, en *III Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana “La toma de la palabra”*, Universidad Iberoamericana (México), 2012. En línea: <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2011/08/sintaxis-del-futuro-leida.pdf>
- Gómez-Moya, Cristian. *Derechos de mirada. Arte y visualidad en los archivos desclasificados*. Santiago de Chile: Palinodia, 2011.
- Grésillon, Almuth. “Qué es la crítica Genética”. *Filología*, núm 1 y 2, año XXVII, 1994.
- Haftner, Lea y Verónica Stedile Luna. “De archivo, dispersión y subjetividades: las recolectoras”, en *III Simposio Un Mundo Escrito* Mar del Plata: CeLEHIS, 2016.
- José Amícola (coord). *Manuel Puig. Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*. La Plata: publicación especial *Orbis tertius*, 1995.
- Kittler, Firederich. *Gramophone, Film, Typewrite*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

- Pené, Mónica Gabriela. "Visibilidad de los archivos universitarios hispanoamericanos a través de Internet". *Palabra Clave*, vol. 3 núm. 1, 2013. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=arti&d=Jpr5818>
- Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Edición crítica: José Amícola y Jorge Panesi, coordinadores. CRLA-Archivos núm. 42. Barcelona, La Habana, Buenos Aires: ALLCA XX, 2002.
- Rasic, María Eugenia. *Álbum Puig*. La Plata: Malisia, 2017.
- Segala, Amos. "Introducción", en: *1899/1999. Vida, obra y herencia de Miguel Ángel Asturias*. París: ALLCA XX, 1999.
- Sierra-Alonso, Manuel. "Eloísa Cartonera, una editorial surgida de la precariedad argentina", en *DW*, 2019. Recuperado de <https://www.dw.com/es/eloisa-cartonera-una-editorial-surgida-de-la-precariedad-argentina/a-47800879>