

Percibir la sombra

Un álbum para el Archivo Digital Manuel Puig

Delfina Isabel Cabrera¹

María Eugenia Rasic²

Del archivo al álbum

...y a pocos metros la sombra de una fiera de cola larga...³

ASÍ COMO EL CINE EMPIEZA cuando las luces se apagan, la sombra que proyecta el archivo sobre la obra es aquello que inesperadamente la alumbró y le ofrece una supervivencia. Cuando Manuel Puig murió en la ciudad de Cuernavaca, México, el 22 de julio de 1990, dejó más de veinte mil documentos (manuscritos, recortes periodísticos, borradores, cartas, entre muchos otros papeles de escritura) que fueron luego organizados en uno de los archivos de autor más completos que se conservan en Argentina. Años más tarde, junto con la preparación de la edición crítico-genética de *El beso de la mujer araña* para la Colección Archivos de la UNESCO (publicada en 2002), se inició la digitalización del conjunto de esos documentos, dando lugar al Archivo Digital Manuel Puig. Esta transformación, que queda plasmada en el agregado de la palabra “digital” al nombre del Archivo, marca una nueva etapa de trabajo con el material y la apertura de un archivo otro, así como el inicio de la reflexión en torno a la creación, preservación y accesibilidad de los archivos literarios digitales⁴. Pero también, al atravesar la dimensión textual, lo que este cambio habilita, ante todo, es el pasaje del *texto en el manuscrito* a la *imagen en el manuscrito*.

Durante el proceso de digitalización, las imágenes de los documentos comenzaron a acecharlos como una sombra que, tal como apunta Gilles Deleuze con respecto a la imagen cinematográfica, ya no es ausencia de luz, no se opone a las tinieblas sino que ofrece una alternativa, un “o bien... o bien...”⁵. En tanto sombra, las imágenes ofrecieron al Archivo Puig una indeterminación, una fuga de las luces de la época en que la crítica canonizó a Puig como el escritor latinoamericano *pop avant la lettre*. En este sentido, el proyecto de elaboración de un álbum para el Archivo Digital Manuel Puig propone un modo crítico y poético de organizar esas imágenes, para así ofrecer una forma visual de conocimiento que sea capaz de mostrar los claroscuros del arte de Puig y que haga foco en las fallas de luz antes que en un retrato acabado del escritor. Es el espacio en donde pueden convivir los colores estridentes del *pop art*, el melodrama y las divas de Hollywood, con los muertos vivos, los vampiros, la poesía, las panteras, y la noche. Las fallas de la luz que aparecen en los borradores, en las películas, en las paredes de un rincón

¹ Doctora en literatura general y comparada por las Universidades de Bergamo (Italia) y Perpignan (Francia). Actualmente es investigadora postdoctoral en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Plata.

² Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de La Plata y actualmente es becaria doctoral CONICET en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales de la misma universidad.

³ PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Buenos Aires: Planeta, 2007, p. 34.

⁴ Para una historia del Archivo Manuel Puig y del Archivo Digital Manuel Puig, remitirse a: GOLDCHLUK, Graciela. “Archivo Manuel Puig: Antecedentes”. Disponible en <http://versionanterior.fahce.unlp.edu.ar/biblioteca/labiblioteca/archivo-digital-manuel-puig/archivos/1.Antecedentes.pdf>

⁵ DELEUZE, Gilles. *Cinéma I. L'image mouvement*. Les éditions de Minuit, Paris: 1983, p. 158.

enjaulado o en una prisión porteña muestran que tanto dentro del concepto de archivo como en el de obra, además de los agentes constitutivos del campo y de los procesos escriturarios, sobrevive una figura perturbadora que surge en el pliegue exacto de la relación entre la imagen y la historia.

En su origen, la palabra “álbum” (del latín *albus*, “blanco”) designó una superficie de inscripción blanca en la que se hacían públicas las disposiciones y decisiones de la justicia para ser conocidas por todos los ciudadanos. Luego, con el correr del tiempo, la palabra fue designando los usos modernos que conocemos hoy día, tales como libros en el que se guardan y ordenan cualquier tipo de colección (ya sea estampillas, figuras, monedas, etc.), fotografías, canciones. De todas maneras, esa primera acepción ligada más explícitamente a la cosa pública y colectiva nos continúa haciendo ruido: imaginar, diseñar y montar un álbum archivístico supone para nosotros la responsabilidad y el *ethos* de mostrar aquello que estuvo y permanece. Por eso, dispuestas en el Álbum, las imágenes se tornan también una señal de alerta, puesto que cuando se muestran, tal como ha escrito Octave Mannoni, dejan salir al anacronismo, la bestia negra que llevan dentro:

El anacronismo es el pecado mayor del historiador, su obsesión, su “bestia negra”. Es la que debe alejar de sí bajo pena de perder su propia identidad. Esta “bestia negra” a menudo se hace figura de lo impensado: lo que se expulsa lejos de sí, lo que se rechaza a todo precio pero que no deja de volver como “la mosca a la nariz del orador”. La bestia negra de una disciplina es su parte maldita, su verdad mal dicha⁶.

Volver la mirada hacia la imagen replica entonces el gesto que hace la crítica genética al analizar los procesos de escritura, esto es, el de considerar cada texto como un momento de archivación antes que un momento dentro de una secuencia evolutiva hacia el texto final o publicado.⁷ Como los manuscritos, que se desarrollan en un tiempo y una lógica heterogéneos, las imágenes no se suceden en el archivo como lo haría un punto en una línea: más bien, quiebran las relaciones de temporalidad lineal y de causalidad entre los materiales que lo componen, permitiendo la emergencia de afinidades inesperadas, tensiones irresueltas y una legibilidad propia a ese archivo. El trabajo con las *imágenes en el manuscrito* que está en la base del Álbum Puig es, en síntesis, el trazado de una constelación, una operación de montaje que entabla un diálogo con todas las otras huellas de creación presentes en los documentos reunidos y que, a su vez, deja posar la mirada en aspectos antes desapercibidos⁸.

Desde un comienzo, la pregunta recurrente que guió el proyecto del Álbum fue aquella acerca de la actualidad de un autor que, sin llegar a ser vanguardista, siempre estuvo a destiempo en los vaivenes del campo literario. Si bien desde la década del noventa se evidencia un creciente interés académico por Puig, este se centra casi exclusivamente en su obra canónica, es decir, en sus novelas, lo cual obtura el anacronismo consustancial que lo caracteriza. Puig nunca coincide plenamente con las coordenadas de inteligibilidad literarias, se *inactualiza* y, a pesar del paso del tiempo, continúa discutiendo sus lógicas de consagración y sus políticas de lectura. De allí que su anacronismo, siguiendo a Walter Benjamin, solo pueda comprenderse a través del diseño de “constelaciones críticas” entre el presente y el pasado⁹, en las que la linealidad de la escritura, de la obra publicada y de su historia se vean subvertidas desde el torbellino de su génesis. De este modo, el despliegue del archivo a partir de la

⁶ MANNONI, Octave (1969) XX. In.: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

⁷ ANTELO, Raúl. “Crítica genética: non in tempore, sed cum tempore”. In: *El taco de la brea*, CedINTEL, Santa Fe: UNL, 2014, p. 169-185; FERRER, Daniel. *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique*. Paris: Seuil; LOIS, Éliada. *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*, Buenos Aires: Edicial, 2001.

⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, I*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.

⁹ BENJAMIN, Walter. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile: ARCIS, 1995.

temporalidad anacrónica de la imagen o bien, dicho de otro modo, a partir del tiempo propio de ese archivo¹⁰, es una apuesta por recobrar la incomodidad que caracterizó la literatura de Manuel Puig desde que irrumpió en la escena literaria a fines de los sesenta.

El espacio de producción de Puig se hace visible en el álbum *hoy*, en el contexto de lo que Jacques Derrida ha denominado un tiempo de “fiebre de archivo”¹¹. Es un regreso al archivo pero sin pensarlo como refugio o testigo del pasado, sino como aquello incompleto de la historia que adquiere en el tiempo del ahora, en la sobrevida, su potencialidad poética y política. Ya no se trata de la exhumación heroica de un manuscrito perdido: la apuesta y el desafío implican la reconstrucción de un mapa cuyas conexiones permanecían borrosas en los modos en los que tradicionalmente se utilizó el archivo. Visualizar *hoy* el Archivo Puig supone así un proceso de reconstrucción que no consume cada imagen individual dentro de un significado preestablecido, sino que, en la articulación serial de imágenes, en las remisiones internas, en las reanudaciones y relecturas, insiste en la creación de otra mirada histórica, en la creación de otro recorrido a través de la imagen, para despertar relaciones afectivas con ella y con lo que continuamos llamando “lo literario”.

Por otra parte, el gesto de apertura del archivo y los desvíos trazados a partir de lo que hemos llamado, figurativamente, la aparición de la sombra, suponen además una determinada posición ante el objeto de trabajo y una determinada operación/decisión metodológica. Mirar el Archivo implica, en primer lugar, un contacto – visual, manual, corporal – con las imágenes que nos permiten observarlas desde una toma de distancia pero también en el plano del detalle y en las series que, primero aisladas y luego reunidas, ellas van armando. De este modo, el álbum se convierte en un objeto de trabajo y estudio que se va montando y desmontando a medida que crece y sale a la luz. Y estos movimientos dan lugar también a que futuros trabajadores del archivo intervengan el álbum con su propia mirada, su recorrido y su tiempo histórico: la revuelta de un proceso. En segundo lugar, nos parece importante destacar que reabrir un archivo y ver qué pasa cuando eso sucede, supone también otro movimiento intenso que podemos denominar “pathético”, puesto que esa posición ante la imagen, el roce y la proximidad con ella, producen una carga emotiva capaz de despertar los afectos y mantener latentes los rasgos sensibles del objeto y nuestros vínculos con él. Intervenir, desmontar y montar el Archivo Puig para volver a mirarlo significó, desde el primer momento, “el perturbador retorno de las experiencias pasadas”¹². Y estas, cuando se mueven, lo hacen en el plano de las imágenes que aún nos miran, que aún nos tocan de cerca.

Los rostros

En cualquier parte en que algo llega a la exposición y trata de aprehender el propio ser expuesto, en cualquier parte en que un ser que aparece se sume en la apariencia y tiene que hurtarse de ella, hay un rostro. (Así el arte puede dar un rostro hasta a un objeto inanimado, a una naturaleza muerta; y por eso las brujas a quienes los inquisidores acusaban de besar durante el aquelarre el ano de Satán, respondían que también en él había un rostro [...]).

Giorgio Agamben¹³

¹⁰ ANTELO, Raúl, “El tiempo: someterlo, suspenderlo”. In: *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*. Córdoba: Enduvim, 2015.

¹¹ DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo*. Trad. Paco Vidarte. Madrid: Trotta, 1997.

¹² TAVANI, Elena. “Orientarse en el Atlas”. In: *Carta*, n. 2, Primavera-Verano, 2011, p 35-36.

¹³ AGAMBEN, Giorgio. *Medios sin fin: notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos, 2001, p. 80.

Proponemos entonces presentar el repliegue de los efectos y afectos que emergen en la apertura de las imágenes del Archivo Digital Manuel Puig, a partir de dos de los rostros más o menos evidentes que el archivo nos ha asomado. Como en una fotografía grupal, el lector llevará a cabo, como nosotros, un ejercicio de doble movimiento: mirar, por un lado, la fotografía entera, las figuras, objetos y espacio allí existentes, más la reposición imaginaria de los que faltan (eso también se mira), y por otro, acercar la foto a los ojos y detenerse un instante en los rostros y gestos de las figuras allí situadas. Inclusive, irá dándose cuenta de que en lo individual y lo colectivo es posible hacer aparecer otra foto, otra serie, otras sombras que en la contigüidad de figuras, en los entres y en sus pliegues van dando paso a nuevos intersticios de luz, a otros relatos y operaciones posibles. Es que el lector, sabemos, sabrá ver varios, y aún más, de los rostros que nosotros hemos mirado y escuchado. Al menos estos dos que ofrecemos a continuación, algo llegaron a decirnos, algo llegaron a mostrarnos, en más de una lengua, en más de un sonido, en más de un tiempo, y esto es, acaso, su gesto y necesidad de vitalidad más bella. Pensamos en imágenes, pensamos en un álbum y pensamos en sus rostros porque un archivo nunca deja de ocurrir, nunca deja de aparecer, nunca (*de*)cesa: cuando el archivo se abre, y de esto estamos políticamente convencidos, nunca se cierra.

El poeta

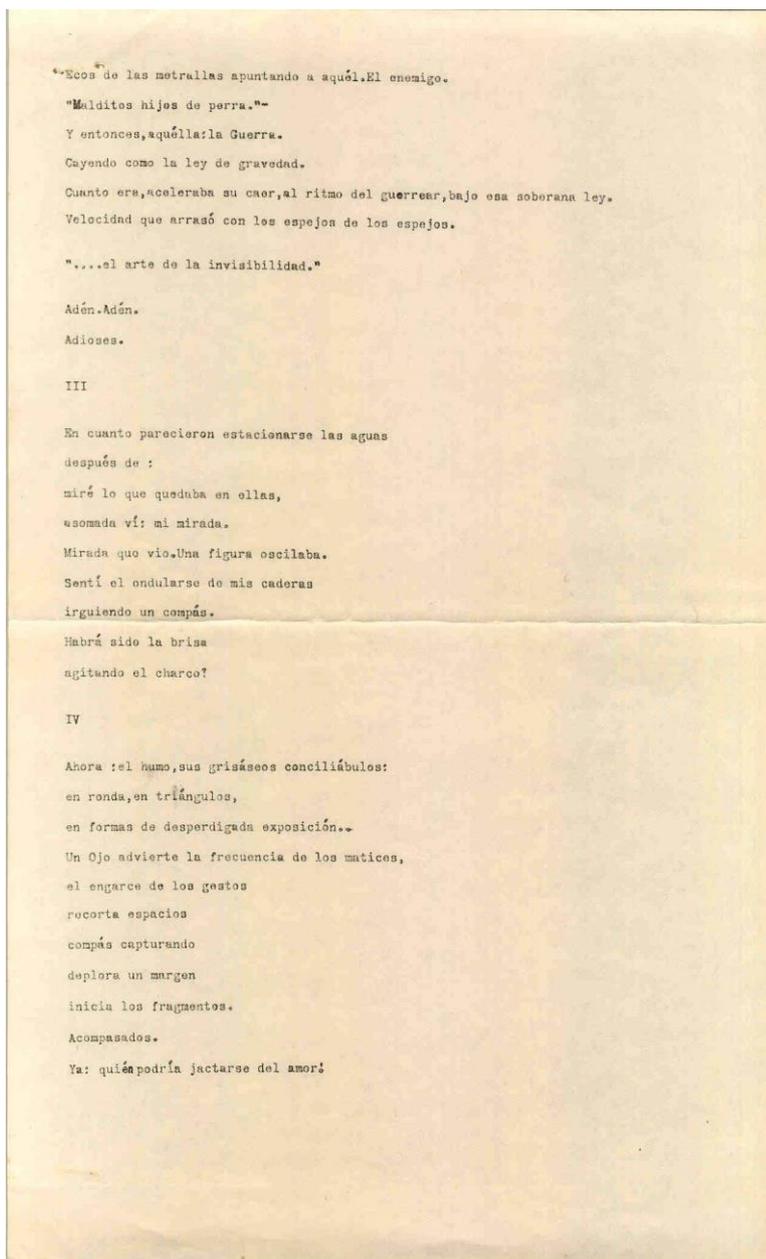
El poeta asoma en el espacio de las imágenes como forma pero también como gesto o, como hemos encontrado en uno de los manuscritos del autor, como “substancia poética”¹⁴. Hacer más visible este rostro supone, como ya hemos dicho anteriormente, conocer, por un lado, qué otras “substancias” pudo explorar Puig con el lenguaje y con la escritura. Por otro, ver en el escritor un compositor de esa imagen, es decir, un sujeto que escribe pero que al mismo tiempo, en la simultaneidad, va componiendo casi geométrica y geológicamente – ya veremos luego por qué estos adverbios – el espacio de escritura, las figuras, los márgenes, la atmósfera, esa misma fotografía que el ojo diagrama a medida que escribe y archiva. Pero no sólo esto, sino además, y tal vez este sea un matiz poético que hace sobresalirlo de la galería de fotos literarias, va componiendo, por medio de los fragmentos y los recortes, una sinfonía de versos que trabaja por sobre todo con la vitalidad del ritmo:

En cuanto parecieron estacionarse las aguas
después de:
miré lo que quedaba en ellas,
asomada vi: mi mirada.
Mirada que vio. Una figura oscilaba.
Sentí el ondularse de mis caderas
irguiendo un compás.
Habrá sido la brisa
agitando el charco?

Ahora: el humo, sus grisáceos conciliábulos:

¹⁴ En su estado inicial, el Archivo Digital Manuel Puig se encontraba ordenado y clasificado en carpetas que respondían a criterios cronológicos (progresivos) y genéricos. Con estos parámetros, estaba conformado por carpetas llamadas “Novelas”, “Guiones”, “Musicales”, “Cartas”, “Relatos”, “Documentos varios”, ordenadas de menor a mayor en cuanto sus fechas de publicación o escritura. El manuscrito que mencionamos en el cuerpo del trabajo, el que contiene la inscripción “substancia poética”, se hallaba en una de ellas, específicamente en un proyecto de guión llamado *Nina y He*. Más adelante lo mostraremos para hacer referencia a los movimientos sísmicos de los procesos escriturarios del autor.

en ronda, en triángulos,
en forma de desperdigada exposición.
Un ojo advierte las frecuencias de los matices,
el engarce de los gestos
recorta espacios
compás capturando
deplora un margen
inicia los fragmentos.
Acompasados.
Ya: quién podría jactarse del amor!



[Texto encontrado en las anotaciones del proyecto inconcluso de guión titulado *Jarama*]

Hay compás. Hay verso. Hay composición. Hay un poeta que trabaja la materia escrituraria como retazos de lo que el ojo va capturando a medida que mira y rota su visión. Y es justamente este movimiento, circular, por cierto – no lineal ni progresivo –, lo que propone esencialmente un ritmo:

Las sensaciones ya no son, sino la sensación, eso que es como un común denominador y que Deleuze llamó ritmo. Ahí está todo. Lo había anunciado Mallarmé cuando dijo que el poeta es un nudo de ritmos. Prosa y poesía son un nudo de ritmos que él desató para propiciar la felicidad de la escritura en nuestra época: una especie de literatura total donde estamos inmersos¹⁵.

Se trata de leer la poesía en los procesos escriturarios: leer sus nudos, no forzarlos. A partir de los versos de Hölderlin, “¿Hay una medida en el mundo? No la hay”, Werner Hamacher sugiere que “a un lenguaje que no pueda ‘concordar’ le corresponde sólo una filología que no encuentre una medida, sea ésta recibida por transmisión, sea adecuada a la época: una filología en “ritmos libres”¹⁶. Queremos decir con esto que la poesía y el ritmo están en el Archivo Puig porque también están en la operación de lectura que mira en los procesos escriturarios los nudos entre las formas, los procedimientos, los sonidos, y no sus distendimientos, porque justamente, lee con las lentes de una filología en ritmos libres. Sólo así, leyendo cruzado, se desanudan los textos, las tradiciones, los géneros, los gestos de época. Aún en los ecos más formalistas, la “función poética”, como sustitución en el eje de las equivalencias a otra que podría denominarse función prosaica, se realiza mediante la combinación en el eje de las contigüidades, con lo cual esa geometría de la relación implica, por un lado, que ambos ejes se cruzan en un punto cero del cual emerge un espacio vacío; por otro lado, es ese espacio vacío en la cruz de los ejes el que se precisa para mantener la posibilidad de un lenguaje y la posibilidad de un decir sobre ese lenguaje¹⁷. Es en el cruce de la geometría formalista donde pueden leerse también las funciones lingüísticas y su metalenguaje.

Por lo tanto, este trabajo suscitó una operación de lectura interesante que consistió en cruzar los objetos, cruzar las miradas y las escuchas. De esta manera, leer a Puig no es leer a Carrera, autor del epígrafe utilizado para este apartado y con quien también aprendemos a mirar y escuchar un archivo¹⁸, sino leer la poesía en los procesos escriturarios de un escritor que, por fuera de su archivo, fue puesto en circulación principalmente como un narrador contemporáneo. Y la figura no es para nada equívoca, por el contrario. Pero quienes a su vez trabajamos leyendo y escuchando a los poetas podemos encontrarnos con sorpresas y comenzar a activar un mecanismo de lectura oblicua interesante, ya que esto es inherente al montaje y desmontaje de un archivo: leemos por dentro y fuera de la obra, un pie en un lado de lo que ha sido visualizado y ha circulado como “obra literaria” y otro pie en ese lado de lo que aún falta, de lo que ha estado latente acechando desde hace tiempo y aparece como una sombra para activar nuevas representaciones de “obra”, de “autor” y de “firma”¹⁹. Además, es esta lectura oblicua la que nos

¹⁵ CARRERA, Arturo. “Todo poema es un secreto mínimo, instantáneo”. In: *La Nación*. Suplemento Cultura. Lunes 15 de junio de 2015. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1801830-arturo-carrera-todo-poema-es-un-secreto-minimo-instantaneo> Último acceso: 6 de jun. 2016.

¹⁶ HAMACHER, Werner. *95 tesis sobre la filología*. Tesis 50. Trad. de Laura S. Carugati. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2011, p. 21.

¹⁷ Idem, p. 23.

¹⁸ El proyecto de investigación en el cual está inserto el Álbum Puig también opera de marco institucional para el trabajo con el archivo y los manuscritos de otros escritores latinoamericanos, entre ellos, Mario Bellatin y Arturo Carrera, a quien hemos mencionado en esta instancia precisamente para enfatizar los diálogos y cruces metodológicos a los que hacemos referencia.

¹⁹ En el libro *Palabras de archivo*, compilado por Graciela Goldchluk y Mónica Pené (Santa Fe [Arg.]-Poitiers [Fr.], UNL-CRLA Archivos, 2013), Jacques Derrida señala: “Lo que quisiera subrayar es que en el archivo en general, el

permite visualizar en el archivo una experiencia literaria distinta, una sospecha que se asoma para desestabilizar lo que ya ha sido consagrado de determinada manera y hace que la obra se convierta en un producto archivado.

Cruzar las miradas nos permitió pues, entre otras cosas, volver a preguntar, a tomar el riesgo de mostrar ese estado de escritura del que por riesgo pocos interpelan, y volver también a la poesía, ese proyecto, como ha dicho John Ashbery, del que nadie habla, porque nadie lo ha vuelto asequible, nadie lo ha alcanzado. Es a través del archivo que podemos ver un escritor que, además de mostrarse en su prolífera y multifacética obra literaria, compuesta por novelas, relatos, guiones teatrales, musicales y cinematográficos, se vuelve un compositor de lo fractal más que del recorte, de lo que continúa dando jirones en el tiempo, de lo que justamente por eso nos permite confirmar la incertidumbre de lo inacabado, lo incompleto, lo que resta decir y hacer ver. De nuevo, el poema:

Un ojo advierte las frecuencias de los matices,
el engarce de los gestos
recorta espacios
compás capturando
deplora un margen
inicia los fragmentos.
Acompasados.

El temblor

Una cosa de doble faz, una percusión rítmica.
Georges Didi-Huberman²⁰

No nos interesa buscar en el manuscrito la comprobación de autoría respecto a este poema citado. No tenemos las certezas, pero tampoco la buscamos. Porque así también, en esa incertidumbre, Puig lo ha conservado. Lo incierto también forma parte del archivo y hace que constituya en su interior una poética de lo fractal, pues siempre habrá en la incerteza una parte de sí que no puede conectarse con su entero, y sobrevive en la búsqueda incesante de las fracciones, de eso que se ve latir en la poesía y trae constante y felizmente la incertidumbre: “una vivencia oblicua”.

Es el poeta argentino, y exquisito lector, Arturo Carrera, quien cuenta en sus *Ensayos murmurados* que José Lezama Lima – escritor contemporáneo a Puig, a Carrera, a la literatura latinoamericana, a nosotros – ofrece, en sus sistema poético, una manera de comprender esta incertidumbre, para la cual, una posible definición sería imaginar la certeza y su contracara, la incerteza o incertidumbre, como una constante búsqueda para legitimar el

“primer” momento, el momento originario de la archivación es una firma de autoridad: autoriza. Los que vienen después a trabajar en esa archivación primera contrafirman, en todos los sentidos de este término. Por un lado, vienen a tratar de confirmar la firma, de autenticar, de reconocer, de analizar y al mismo tiempo, oponen una contrafuerza, es decir que vienen a su turno a hacer elecciones” (p. 219). Si bien en este apartado del libro Derrida está partiendo del problema de la firma en la época de los nuevos soportes tecnológicos y sus vínculos con la escritura, nos interesa pensar de qué manera las decisiones y posibilidades de leer un archivo, “tan apasionantes y necesarias” nos dice el filósofo, son también opciones que surten efecto de contra-firma, o, como sugerimos en el cuerpo del trabajo, de nuevas representaciones de “obra”, “autor”, “firma” que dan lugar a reflexionar acerca de nuevos modos de recorrer un archivo, las políticas de lectura y a nuevas estructuras de archivación, sin perder de vista la necesidad de institucionalización de los mismos.

²⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000, p. 43.

sentido y hasta el sentido común, una especie de combate de nuestra inteligencia contra el hechizo del lenguaje²¹. Ocurre en la poesía lo que él denomina la “vivencia oblicua”: “Giro la llave del conmutador e inauguro una cascada de Ontario”²². La poesía constituye, sigue murmurando Carrera, una tremenda escuela de inseguridad e incertidumbre: “Uno no sabe nunca si lo que ha escrito entraña algún valor, y aún menos si podrá escribir algo valioso en el futuro”²³.

La recomposición artesanal del Archivo Puig vislumbró una experiencia poética instantánea, al mismo tiempo una vacilación y credulidad de la imagen en la resistencia del tiempo que parece, siempre, histórica. “Si no hay poesía no hay historia. O: la historia nos pone en el aprieto de evaluar los acontecimientos críticamente mediante un procedimiento lingüístico que excede la precariedad de lo transitivo y avanza hacia la “vivencia oblicua” de la poesía”²⁴. Lo transitivo, lo que corre hacia adelante sin dudar, es precario. Lo que avanza de a dos puntas (da vueltas en “conciliábulo” para quedar suspendido en el aire, como diría el poema dentro del Álbum Puig), lo que avanza y se mueve en la pregunta, es vívido. Avanza y lo hace porque es lo que va en búsqueda de otros sentidos para hacer aparecer allí la resistencia del tiempo en la imagen, en la escritura, que no es más que la historia latiendo, no ya en el relato sino en el compás de la poesía: “La historia construye *intrigas*, la historia es una forma *poética*, incluso una *retórica* del tiempo explorado”²⁵.

En “Le discours de l’histoire”²⁶, Roland Barthes señala la importancia de los guiños lingüísticos —llamados “escucha” u “organización”— en el discurso del historiador, para constatar su función *descronologizante*, su manera de deconstruir un relato en zigzag, en cambios de *tempi*, en complejidades no lineales, con roces entre tiempos heterogéneos. De forma similar, un álbum de imágenes archivísticas, además de mostrar y permitir la emergencia del rostro poético que asomaba, construye un saber y un objeto histórico que complejiza sus propios modelos de tiempo y opera con la recomposición de los ritmos temporales dislocados. La forma poética de la historia que arma el álbum y la forma histórica de la poética que también arma este álbum vuelven a proponernos una experiencia oblicua con el archivo, una lectura que cruza miradas para poder atravesar, principalmente, el espesor de temporalidades múltiples que en él subsisten, y a su vez, el espesor, acaso ya menos importante en el álbum, de formas textuales, de géneros. El movimiento que produce la convivencia de placas temporales en cada imagen, la tensión que en sus roces guardan, trae a la “escucha” y la “organización” de materiales también la presencia del ritmo y su hermana, la poesía. Operar con las imágenes del Archivo Puig fue también hacer una geología de la imagen, operar con temporalidades, ritmos, superficies, formas poéticas e históricas que colocan a la escritura en ese temblor que Puig conocía, en el peligro ineludible del sismo:

²¹ CARRERA, Arturo. *Ensayos murmurados*. Buenos Aires: Mansalva, 2009, p. 98.

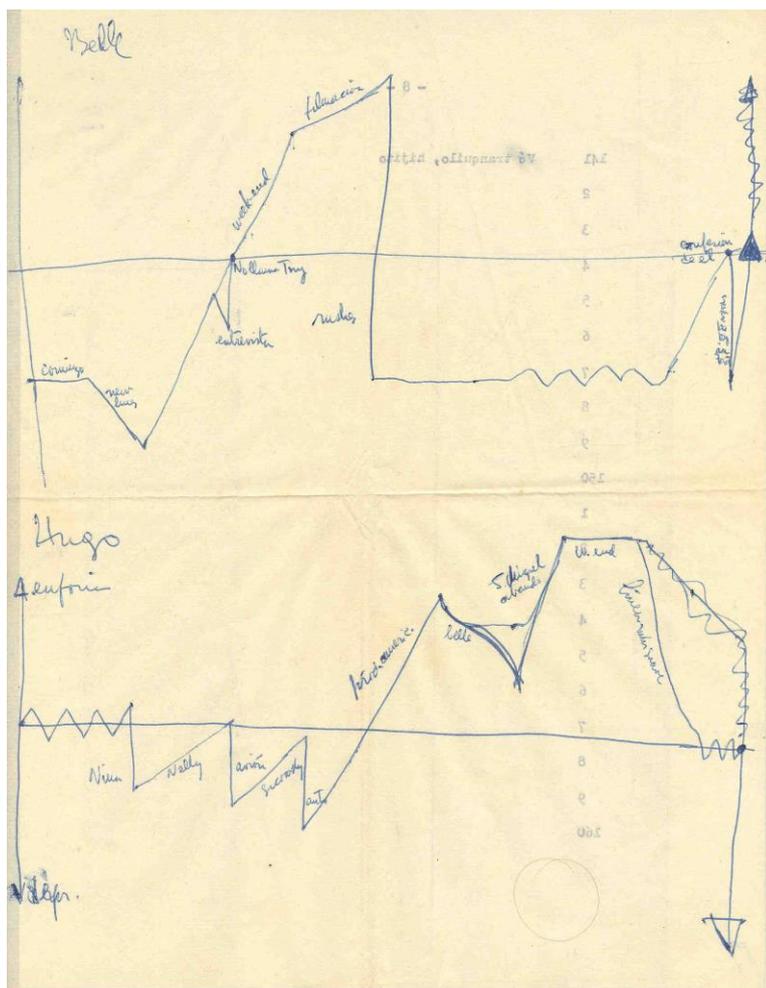
²² Idem, p. 99.

²³ Ibidem.

²⁴ Idem, p. 55.

²⁵ HUBERMAN, Didi. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, p. 61.

²⁶ BARTHES, Roland. *Essais critiques, IV. Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984, p. 154-157.



[Prerredaccional encontrado en la carpeta “Substancia poética”, perteneciente al proyecto de guión titulado *Nina y He*]

Modelos de lenguaje sólido

Si escribir nos impone una máscara,
escribir en otro idioma nos impone una máscara doble,
o sea, un nuevo rostro.
Fabio Morábito²⁷

En los textos y entrevistas donde cuenta su llegada a la literatura, Puig suele comenzar mencionando dos textos, *Ball Cancelled* (1958) y *Summer Indoors* (1959). Se trata de dos guiones que escribió mientras estudiaba dirección de cine en Roma y que tienen un rasgo en común, el estar escritos en inglés y en español:

Yo sabía inglés pero no era bilingüe, estaba lleno de faltas, una cosa disparatada. Los argumentos eran un refrío de *Cumbres borrascosas*, de *Rebecca*, de todas las películas que de chico me habían impresionado. Y así fue que mis amigos más allegados, cuando veían

²⁷ MORÁBITO, Fabio. *El idioma materno*. Buenos Aires: Gog & Magog, 2014, p. 68.

esos productos [decían] “¡qué es esto!”, se agarraban la cabeza, eran cosas muy extrañas.²⁸

Puig no era bilingüe, pero aún así escribía los guiones en inglés; en parte porque era el idioma en que podía llegar a comercializarlos, pero también porque el español argentino “puro”, como decía, lo hacía temblar. Es ese carácter extraño lo que les otorga un valor particular a esas supuestas copias de películas hollywoodenses de los años 30 y 40, compuestas en Italia a fines de los 50 entre un inglés aprendido y un español tembloroso.

Como es sabido, Puig no logró vender ninguno de esos guiones y tampoco los publicó²⁹. Es más, nunca llegó a ser director de cine. Se convirtió en uno de los escritores latinoamericanos más importantes del siglo XX, y su escritura entre lenguas, si bien en la sombra, fue una constante durante su vida. En este sentido, aunque el vínculo de Puig con el español ha sido un tópico abordado por la crítica³⁰, poco se ha escrito sobre su multilingüismo y sus prácticas de traducción. En gran parte, esto se debe a que la mezcla de lenguas se vuelve invisible en las versiones publicadas de sus textos. De allí que el trabajo de archivo sea fundamental para conocer este rostro de la literatura de Puig y, como ha hecho notar Jorge Panesi, quebrar “la ilusión de una obra arrancada a las vacilaciones del balbuceo”³¹.

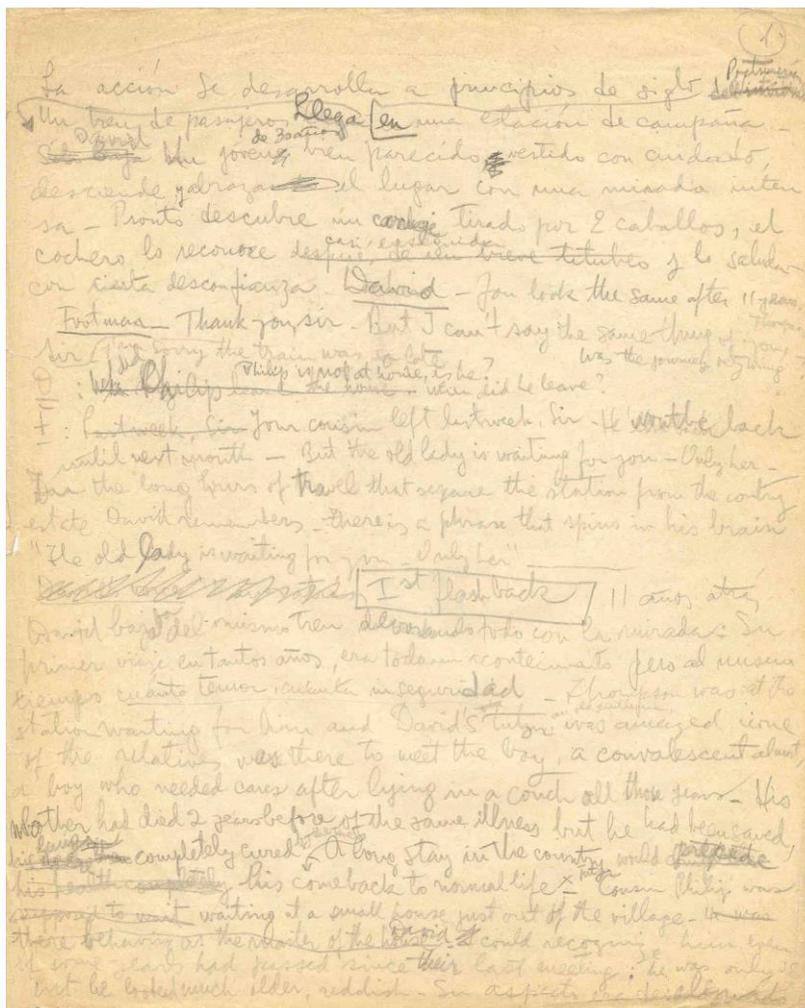
Las huellas del inglés, español, italiano, portugués y francés sobreviven no sólo en sus primeros textos y en los del llamado “ciclo del exilio”, sino en todo el archivo. Especialmente en los borradores, los idiomas se vuelven huérfanos, van asociándose por contaminación hasta que ninguno puede reclamar un origen cierto. Así como Puig escribía sobre materiales usados, de baja calidad, como pedacitos de papel, hojas recicladas de los anotadores de algún hotel, publicidades, programas de teatro y de cine, o en el reverso de traducciones de subtítulos de películas que él mismo había hecho, sus escrituras multilingües son también profanas, operaciones microscópicas que abonan las zonas más subterráneas de su obra. Por esto, su multilingüismo compromete y se compromete con la materialidad misma de su escritura.

²⁸ Cita tomada de la entrevista televisiva realizada por Joaquín Soler Serrano para el programa de TVE *A fondo*, en 1977. Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=1VUCTtTI2nw> Último acceso: 25 de abril de 2016.

²⁹ Tanto *Ball Cancelled* como *Summer Indoors* se publicaron sólo póstumamente en la siguiente edición crítica: Amícola, José (comp.); Goldchluk, Graciela; Páez, Roxana y Romero, Julia (col.). *Manuel Puig: Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*. Volumen I. La Plata: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Publicación especial Orbis Tertius, n. 1.

³⁰ Cf., DOS SANTOS MENEZES, Andreia. “Manuel Puig: (auto) traductor”. In: DASILVA, Xosé Manuel; TANQUEIRO, Helena (eds.). *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo: ed. Academia del Hispanismo, 2011; GOLDCHLUK, Graciela. “El brillo de una vinchita de nylon”. In: *Fuera del canon. escrituras excéntricas de América Latina*. Iberoamericana. Pittsburgh: Instituto internacional de Literatura Latinoamericana, 2013, p. 99-116; LARKOSH, Christopher. ““Writing in the Foreign”: Migrant Sexuality and Translation of the Self in Manuel Puig’s Later Work”. *The Translator*, n. 12, 2006, pp. 279-299; LOGIE, Ilse; ROMERO, Julia. “Extranjería: lengua y traducción en la obra de Manuel Puig”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, n. 222, 2008, p. 33-51.

³¹ PANESI, Jorge. [Sin título]. Texto leído en la presentación del libro *Manuel Puig: Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth* el jueves 8 de agosto de 1996 durante las sesiones del “Congreso Internacional Fin(es) de siglo y Modernismo” (UBA-UNLP, Buenos Aires - La Plata, 6 al 10 de agosto de 1996). Disponible en: www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/download/OTv01n02-03a30/4290 Último acceso: 8 mayo 2016.



[Imagen de la segunda versión de *Ball Cancelled*]

En este y otros guiones multilingües, el inglés irrumpe en los diálogos y en las indicaciones sobre el armado de la trama en los márgenes de las páginas. Los personajes hablan ya en cine, y con esto queremos decir que la influencia del séptimo arte en el proceso creativo de Puig fue más que visual. Las voces extranjeras que de niño no entendía y que su madre le traducía leyendo en sordina los subtítulos de las películas, le permitieron recorrer las fronteras de sonido y sentido que delimitan el reino de las lenguas. La relación amorosa con la voz que da inicio y marca su literatura, como ya ha señalado Alberto Giordano³², es también un amor por el sonido extraño de las lenguas, incluso la propia.

En sintonía con los desplazamientos geográficos y lingüísticos de Puig (residió al menos en cinco países y fue también un viajero incansable), el multilingüismo es un proceso que en lugar de fijarlo en una lengua o en un espacio determinado, lo convierte en un artista sensible a los pasajes. La “vacilación lingüística” entre la fuga y el retorno, o el acceso a lo propio a través del paso por lo extranjero, son algunos de los movimientos con los que se ha caracterizado su llegada a la literatura³³. Sin embargo, esta vacilación desborda la relación que Puig establece con su lengua materna: su llegada al español quedará siempre diferida por la extranjería que atraviesa todas las lenguas que habita. Mirando de cerca los papeles de escritura, advertimos que su escritura multilingüe, antes que un movimiento de llegada o de apropiación de la lengua, es un tránsito continuo de hibridaciones y disyunciones.

³² GIORDANO, Alberto. *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

³³ LOGIE, Ilse; ROMERO, Julia. Op. Cit.; AMÍCOLA, José. Op. Cit.

Si, como sostiene Antoine Berman, el texto y las lenguas se “inmovilizan” en la modernidad, esto es, quedan cercados por las leyes de propiedad individual y nacional³⁴, Puig las expropia a la retórica y la estética de la literatura y la lengua nacionales, poniendo en jaque uno de los elementos fundamentales con los que se construye la identidad cultural. En efecto, el carácter único y orgánico de la lengua nacional – imaginada como lengua materna – legitima una estética de la originalidad y de la autenticidad que se traslada a su vez a las literaturas nacionales. Dicho en otros términos, la idea romántica de lengua materna, al invocar la figura de la madre burguesa, la intimidad corporal y afectiva, así como la filiación sanguínea, se erige como el nudo afectivo del paradigma monolingüista³⁵, de allí que sea un lugar común afirmar que un escritor sólo puede crear obras originales en su lengua materna y que aquellos que lo hacen desde la mezcla sean la excepción o los olvidados.

Puig se aventura a escribir en lenguas en principio ajenas, al igual que muchos otros escritores latinoamericanos célebres, como Roberto Arlt, Guillermo Cabrera Infante o José María Arguedas. No obstante, la imagen canónica del escritor que perdura en América Latina no incluye al multilingüismo, probablemente debido al peso que ha tenido y tiene el paradigma monolingüista sobre el que se asentó el orden narrativo del *boom*. Aún hoy sigue vigente la imagen en la que los escritores del *boom*, como señaló el poeta José Manuel Caballero Bonald³⁶, “convierten en universal el español que usan los mexicanos, los limeños, los bonaerenses, los bogotanos, los santiaguinos; tramsutan en lengua literaria el habla local, a la vez que habilitan nuevas técnicas novelísticas y nuevas propuestas innovadoras”³⁷. En efecto, la retórica del *boom* se basó en afirmaciones triunfantes de universalidad cultural, política y lingüística que actuaron como ficción compensatoria de una modernización económica nunca del todo alcanzada. En términos de Idelber Avelar:

El boom, más que el momento en que la literatura latinoamericana “alcanzó su madurez” o “encontró su identidad” (“un continente que encuentra su voz” fue la consigna fono-etnolocéntrica repetida hasta la saciedad en aquel entonces) puede definirse como el momento en que la literatura latinoamericana, al incorporarse al canon occidental, formula una compensación imaginaria por una identidad perdida, identidad que, desde luego, sólo se construye retrospectivamente, es decir, sólo tiene existencia en tanto identidad perdida.³⁸

La construcción literaria de ese “español universal” del que habla Caballero Bonald es otra de esas ficciones, la cual no solo acerca la literatura latinoamericana a las puertas de la República Mundial de las Letras sino que se afianza como la lengua de una comunidad latinoamericana imaginada que trasciende las fronteras nacionales para volverse continental.

Ahora bien, la figura de Manuel Puig, construida tanto por la crítica como por él mismo a partir de su excentricidad literaria y política, se opone por contraste con este imaginario. Puig no guarda con los recursos lingüísticos que utiliza una relación “original”, y por eso va creando, escritura multilingüe mediante, un texto impropio que rompe con la pretensión de pureza que ostenta el concepto de lengua pautado por orígenes fijos y metáforas biológicas. Como cuenta en una entrevista, el vínculo con la lengua se teje con los afectos:

³⁴ BERMAN, Antoine. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Seuil, 1985.

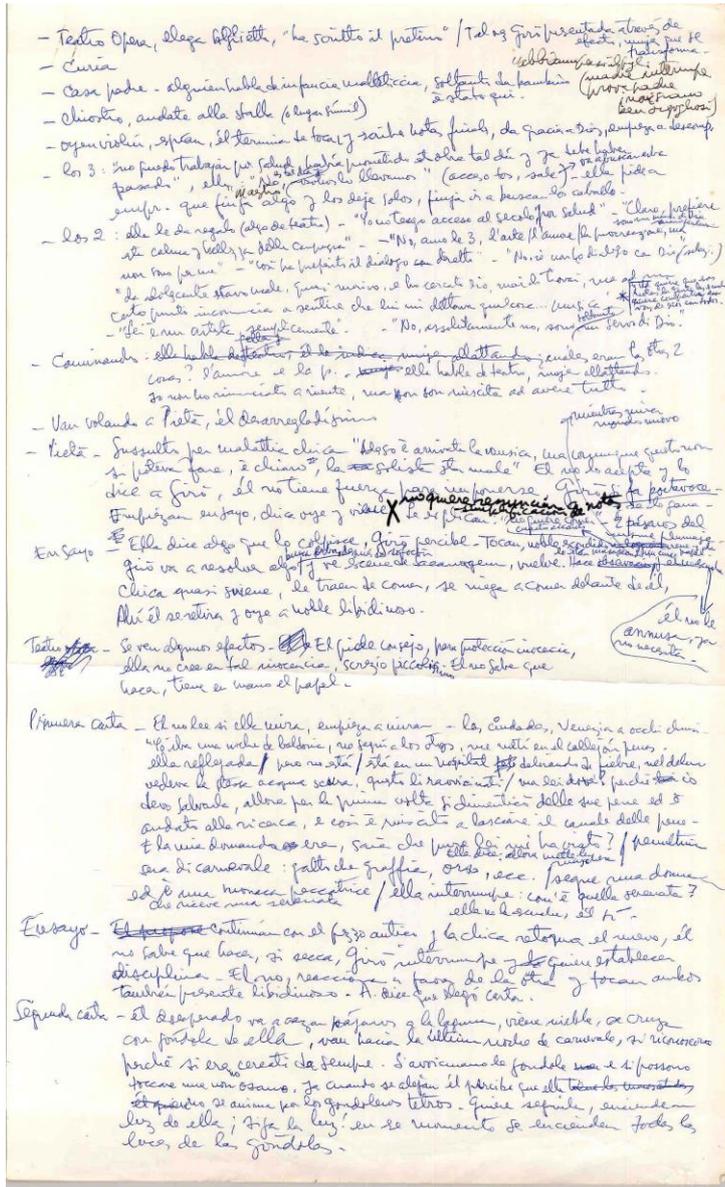
³⁵ DERRIDA, Jacques. *Le monolingüisme de l'autre (ou la prothèse d'origine)*. Paris: Galilée, 1996.

³⁶ CABALLERO BONALD, Manuel. “Del mestizaje y la lengua literaria”. *El País*. Disponible en http://cultura.elpais.com/cultura/2012/11/11/actualidad/1352656848_784959.htm

³⁸ AVELAR, Idelber. *Alegorías de la derrota. La ficción pos-dictatorial y el trabajo del duelo*. Cuarto Propio: Santiago de Chile, 2000, p. 53.

[...] es preferible que las primeras generaciones de argentinos no hayan tenido en la casa modelos de lenguaje sólido. Entonces se ha aprendido la lengua como se ha podido y de los modelos más increíbles: de los subtítulos de las películas y del tango. Hay ciertos momentos fuertes en que la gente habla directamente en tango y a mí eso me enterece bastante.³⁹

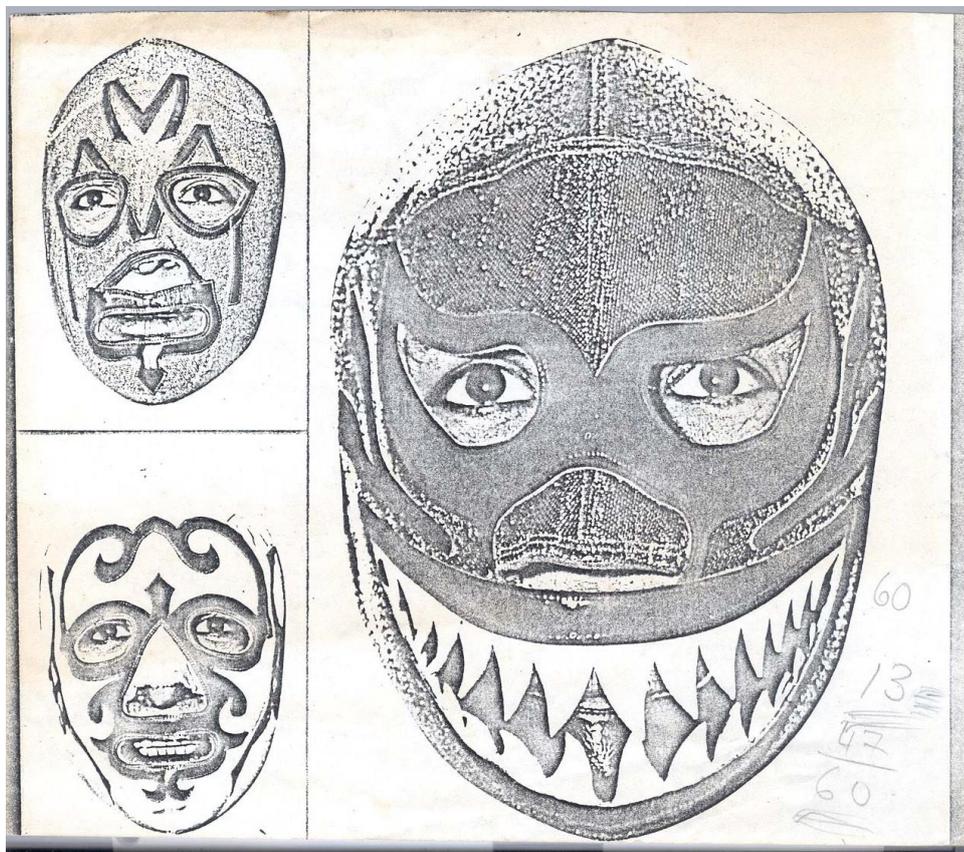
El lenguaje sólido se desvanece en la música y en las voces dobladas, y quizá el efecto de esta materialidad leve, como se observa en las imágenes de archivo, sea que la lengua otra aparezca en los diálogos y vaya expandiéndose hasta desaparecer de nuevo bajo otra máscara.



[Imagen del manuscrito prerredaccional del guión Vivaldi, de 1989]

³⁹ PUIG, Manuel. Entrevista sin título ni fecha, publicada en ROMERO, Julia. *Puig por Puig. Imágenes de un escritor*. Vervuert: Iberoamericana, 2006, p. 91.

Vivaldi es el título del último texto que escribió Puig, en 1989. Es un guión de cine sobre la vida del compositor que transcurre en Venecia, donde la música y el carnaval se acoplan al baile y los disfraces. Las lenguas, enmascaradas también, son tan artificiales como las máscaras. O al menos así lo presenta el archivo:



[Imagen de la carpeta “Chefão” que contiene manuscritos prerredaccionales de *Sangre de amor correspondido*, novela que Puig escribe en Brasil, en portugués y en español, en 1982]

La disposición de estas imágenes en el álbum permitiría establecer articulaciones con las reflexiones contemporáneas en el campo cultural latinoamericano acerca de la forma de la lengua legítima, su relación con las demás instituciones (incluida la literaria y la crítica) y los sujetos autorizados a intervenir sobre ella. Como sugiere Giorgio Agamben⁴⁰, lo que queda por preguntarse es si las lenguas no serían en realidad jergas que cubren la experiencia del lenguaje y cómo esas capas de sombra van sucediéndose unas a otras. Puig ya lo sabía: detrás de la máscara, otra más, porque ya no queda un origen al que volver, ni siquiera una lengua perdida o recobrada. En el principio fue la prótesis.

Por abajo del vidrio

Pensar los objetos con los que se trabaja, pensar las imágenes de la literatura en un archivo de autor y pensar los soportes con los que y sobre los que dar a verlos agrega a esta experiencia estética cierta efectividad del pensamiento: hacer de esta práctica una política de archivo capaz de reflexionar sobre lo que se ve (y nos mira), sobre lo que se puede (y debe) decir, sobre las propiedades (y disparidades) de los espacios y los tiempos. Las imágenes del Archivo Digital Manuel Puig ponen en suspenso y complejizan las relaciones entre lo decible y lo

⁴⁰ AGAMBEN, Giorgio. Op. Cit., p. 62.

visible, el universo de la palabra y su dimensión textual. Ocupan una superficie, la cual supone justamente una forma de división y diagramación de lo sensible, y no una simple composición geométrica de puntos, líneas, cruces.

Ese blanco del álbum, esa superficie en la que aparecen los rostros del Puig contemporáneo, será sencillamente un libro en soporte papel que, también ante todo, felizmente, nos incomoda, porque cada vez que uno vuelve al libro tiene que volver a preguntarse por el objeto, por las lecturas, por los modos de dar a leer y poner a circular, por esos espacios de circulación, por los procesos de edición, por las preguntas mismas, y de nuevo, por la resistencia del papel, la resistencia de lo viejo que no muere, siempre por la literatura. Ese blanco, superficie que precisamos para percibir la sombra, hará también, ante todo, que este álbum incomode, pues quizá revele, para sorpresa de los lectores, que si se ilumina por abajo del vidrio de la mesa de trabajo y se mira justamente desde la sombra que los cuerpos echan, no hay sólo letras en las páginas de los libros, sino también ese encuentro entre rostros y luces, cuerpos y paredes, gigantes y espadas:

El salón es grande, hay varias mesas de trabajo, de diseño, cada arquitecto tiene una, pero ahora ya se han ido y está todo sumido en la oscuridad, salvo la mesa del muchacho, que tiene un vidrio y de abajo del vidrio viene la luz, entonces las caras están iluminadas de abajo, y los cuerpos echan una sombra medio siniestra contra las paredes, sombras de gigantes, y la regla de dibujo parece una espada cuando él o la colega la agarran para trazar una línea.⁴¹

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Medios sin fin: notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos, 2001.
- AMÍCOLA, José (comp.); Goldchluk, Graciela; Páez, Roxana y Romero, Julia (col.). *Manuel Puig: Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*. Volumen I. La Plata: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Publicación especial Orbis Tertius, n. 1.
- ANTELO, Raúl. "El tiempo: someterlo, suspenderlo". In: *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*. Córdoba: Enduvin, 2015.
- _____. "Crítica genética: non in tempore, sed cum tempore". In: *El taco de la brea*, CedINTEL, Santa Fe: UNL, 2014.
- AVELAR, Idelber. *Alegorías de la derrota. La ficción pos-dictatorial y el trabajo del duelo*, Cuarto Propio, Santiago de Chile: 2000, p. 53.
- BARTHES, Roland. "Le discours de l'histoire". In: *Essais critiques, IV. Le bruissement de la langue*. Paris: Le Seuil, 1984, p. 154-157.
- BENJAMIN, Walter. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Santiago de Chile: ARCIS, 1995.
- _____. *Libro de los Pasajes* (edición de Rolf Tiedmann). Madrid: Akal, 2005.
- BERMAN, Antoine. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Seuil, 1985.
- CABALLERO BONALD, Manuel. "Del mestizaje y la lengua literaria". In: *El País*. Disponible en http://cultura.elpais.com/cultura/2012/11/11/actualidad/1352656848_784959.htm
- CARRERA, Arturo. *Ensayos murmurados*. Buenos Aires: Mansalva, 2009.
- _____. "Todo poema es un secreto mínimo, instantáneo". In: *La Nación*. Suplemento Cultura. Lunes 15 de junio de 2015. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1801830-arturo-carrera-todo-poema-es-un-secreto-minimo-instantaneo>. Último acceso: 6 jun. 2016.

⁴¹ PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Buenos Aires: Planeta, 2013, p. 25.

- DELEUZE; GILLES. *Cinéma 1. L'image mouvement*. Paris: Les éditions de Minuit, 1983.
- DERRIDA, Jacques. *Le monolingüisme de l'autre (ou la prothèse d'origine)*. Paris: Galilée, 1996.
- _____. *Mal de archivo*. Trad. Paco. Vidarte. Madrid: Trotta, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.
- _____. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, I*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.
- DOS SANTOS MENEZES, Andreia. "Manuel Puig: (auto) traductor". In: DASILVA, Xosé Manuel; TANQUEIRO, Helena (eds.). *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo: ed. Academia del Hispanismo, 2011.
- FERRER, Daniel. *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique*. Paris: Seuil, 2011.
- GIORDANO, Alberto. *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.
- GOLDCHLUK, Graciela. "Archivo Manuel Puig: Antecedentes". Disponible en <http://versionanterior.fahce.unlp.edu.ar/biblioteca/labiblioteca/archivo-digital-manuel-puig/archivos/1.Antecedentes.pdf> Último acceso: 15 jul. 2016.
- _____. "El brillo de una vinchita de nylon". In: *Fuera del canon. escrituras excéntricas de América Latina*. Iberoamericana. Pittsburgh: Instituto internacional de Literatura Latinoamericana, 2013, p. 99-116.
- GOLDCHLUK, Graciela; PENÉ, Mónica. "Una conversación con Jacques Derrida". In: *Palabras de archivo*. Santa Fe [Arg.]-Poitiers [Fr.]: UNL-CRLA Archivos, 2013, p. 205-233.
- HAMACHER, Werner. *95 tesis para la filología*. Trad. De Laura S. Carugati. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2011.
- LARKOSH, Christopher. "Writing in the Foreign": Migrant Sexuality and Translation of the Self in Manuel Puig's Later Work". In: *The Translator*, n. 12, 2006, p. 279-299.
- LOGIE, Ilse; ROMERO, Julia. "Extranjería: lengua y traducción en la obra de Manuel Puig". In: *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, n. 222, 2008, p. 33-51.
- LOIS, Élide. *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*, Buenos Aires: Edicial, 2001.
- MANNONI, Octave. "Je sais bien, mais quand même...". In : *Clefs pour l'imaginaire, ou l'autre scène*. Paris: Le Seuil, 1969, p. 9-33.
- MORÁBITO, Fabio. *El idioma materno*. Buenos Aires: Gog & Magog, 2014.
- PANESI, Jorge. [Sin título]. Texto leído en la presentación del libro *Manuel Puig: Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth* el jueves 8 de agosto de 1996 durante las sesiones del "Congreso Internacional Fin(es) de siglo y Modernismo" (UBA-UNLP, Buenos Aires - La Plata, 6 al 10 de agosto de 1996). Disponible en: www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/download/OTv01n02-03a30/4290 Último acceso: 8 mayo 2016.
- PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Colección Archivos, UNESCO, 2002.
- _____. Entrevista televisiva en *A fondo*. Madrid, TVE. Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=1VUCTtTI2nw> Último acceso: 25 abr. 2016.
- _____. Entrevista sin título ni fecha, publicada en ROMERO, Julia. *Puig por Puig. Imágenes de un escritor*. Vervuert: Iberoamericana, 2006, p. 91.
- TAVANI, Elena. "Orientarse en el Atlas". In: *Carta*, n. 2, primavera-verano, 2011, p. 35-36.

Recibido em: 30 jul. 2016.

Aceito em: 01 out. 2016.