

## Problemas metodológicos en la edición crítico-genética de *Boquitas pintadas* de Manuel Puig

### Methodological Problems in the Critical-Genetic Edition of *Boquitas pintadas* by Manuel Puig

Giselle Carolina Rodas

*Universidad Pedagógica Nacional*

*Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Argentina*

ID: <https://orcid.org/0000-0003-3303-2538>

[giselle.rodas@unipe.edu.ar](mailto:giselle.rodas@unipe.edu.ar)

#### RESUMEN

El *dossier* de génesis de la novela *Boquitas pintadas* (1969) del escritor argentino Manuel Puig (1932-1990) cuenta con numerosos materiales conservados en su archivo literario (ca. 2000 documentos). La preservación de un corpus pre-textual casi íntegro (formado por manuscritos y mecanogramas con correcciones autógrafas) y la accesibilidad a materiales representativos de las fases pre-editorial y editorial (entre los que se encuentran mecanogramas e impresos con intervenciones autógrafas y apógrafas) han permitido estudiar las distintas etapas de confección de la obra y establecer lineamientos sobre su proceso creativo desde el trazado de los esbozos iniciales (ca. 1967) hasta la puesta en circulación de la última versión autorizada (1980). Al mismo tiempo, el trabajo con un conjunto monumental de documentos conlleva una serie de dificultades metodológicas que, en el trayecto editorial, deben sortearse según las particularidades del caso. En el presente artículo se plantean algunos problemas surgidos en la confección de esta edición crítico-genética como parte de un plan de tesis doctoral, con el doble objetivo de señalar algunas soluciones posibles, que puedan ser ejemplares en situaciones semejantes a la expuesta, y sistematizar los principales resultados obtenidos sobre los hábitos escriturarios y compositivos del autor en esta etapa de su producción literaria.

#### PALABRAS CLAVE

Manuel Puig, *Boquitas pintadas*, problemas editoriales, génesis textual, edición crítico-genética.

#### ABSTRACT

The genetic dossier of the novel *Boquitas Pintadas* (1969) by the Argentine writer Manuel Puig (1932-1990) has numerous materials preserved in its literary archive

(ca. 2000 documents). The preservation of an almost complete pre-textual corpus (consisting of manuscripts and typescripts with autograph corrections) and the access to materials representative of the pre-editorial and editorial phases (which include typewritten and printed documents with autograph and apograph interventions) has allowed for the different stages of preparation of the work to be studied and for guidelines about his creative process from the creation of the initial outlines (ca. 1967) to the circulation of the last authorized version (1980), to be established. At the same time, working with a monumental set of documents brings a series of methodological problems which, in the editorial journey, must be sorted out according to the particularities of each case. In the present article, we discuss some of the problems that arise in the making of this critical-genetic edition as part of a doctoral thesis plan with the double objective of coming up with some possible solutions, which may become a model to follow in similar ecdotic situations, as well as to systematize the main results obtained on the scriptural and compositional habits of the author at this stage of production.

#### KEYWORDS

Manuel Puig, *Boquitas Pintadas*, editorial problems, textual genesis, critical-genetic edition.

RECEPCIÓN: 26/05/2023

ACEPTACIÓN: 26/06/2023

Las notas que derivan de este trabajo no pretenden establecer opciones metodológicas absolutas, sino exponer algunos problemas surgidos en la confección de la edición crítico-genética de la novela *Boquitas pintadas* (1969) de Manuel Puig que resulten ejemplares para casos semejantes y permitan adoptar alternativas ajustadas a las cuestiones propias. Ya en sus estudios sobre las modalidades editoriales de la Colección Archivos (2005), Fernando Colla ha identificado los principales inconvenientes que se presentan al momento de establecer un recorrido genético integral; entre ellos, cuentan los voluminosos materiales que componen algunos *dossiers* de génesis y, por tanto, la dificultad de representar en el limitado espacio de la página el trayecto de las escrituras y reescrituras, en ocasiones múltiples y complejas. A menudo, las transcripciones también recurren a engorrosos sistemas simbólicos, no siempre claros o suficientemente memorísticos, que obstaculizan la lectura del proceso y su desciframiento (Colla, 2005: 156-157).

Estas cuestiones no han sido ajenas al caso que se presenta en este trabajo, las cuales se desarrollarán en lo subsiguiente junto con otros problemas experimentados al momento de realizar la edición crítico-genética de *Boquitas pintadas*, como parte de

una propuesta de tesis doctoral en Letras (Rodas, 2015). Así y todo, algunas circunstancias facilitaron la iniciativa, por ejemplo, en el archivo del escritor resguardado por su familia, el criterio de conservar los documentos respetando el orden que él mismo les dio agilizó la datación del proceso escritural, ya que habían sido almacenados siguiendo la lógica de redacción de cada capítulo en sus distintas etapas de composición.<sup>1</sup> Asimismo, el acceso a las copias digitalizadas favoreció la consulta de un vasto *dossier* de casi 2000 testimonios.<sup>2</sup> De igual modo, la existencia de estudios críticos previos, como los *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth* (Amícola [comp.], 1996) o la edición crítica de *El beso de la mujer araña* para la Colección Archivos (Amícola y Panesi [coords.], 2002), permitió poner en perspectiva el proceso creador de la novela en cuestión con otras obras del autor y sistematizar singularidades, fluctuaciones, desafíos y conductas constantes en su taller de escritura.

De acuerdo con lo dicho, es objeto de este artículo exponer algunos problemas metodológicos surgidos en la confección de la edición crítico-genética de *Boquitas pintadas* (Rodas, 2015), como la representación de un *dossier* integral, el tipo de edición adecuada, la transcripción de testimonios y la puesta en página, para señalar soluciones adoptadas en el trayecto del trabajo y, como resultado del estudio genético, indicar los principales hallazgos obtenidos sobre las técnicas y los procedimientos escriturales iniciados por el autor en esta etapa de su producción.

## Problemas metodológicos en la edición

Como se adelantaba, al establecer un proceso genético integral, es decir, aquel que intenta ofrecer el conjunto documental desde los esbozos iniciales hasta su textualización definitiva (Grésillon, 1994: 192), uno de los problemas que surge es representar el *dossier* lo más fielmente posible y, a la vez, limitar su exposición gráfica. Para el caso descripto, se procuró respetar el criterio de exhaustividad, incluso al contar con un corpus ingente, con el objeto de obtener evidencias sobre las transformaciones pre-textuales y textuales. Aun así, la exposición de materiales debió circunscribir los que no aportaban modificaciones sustanciales al plano de su descripción y registro sin incluirlos en las notas de génesis para evitar información excesiva o que diera lugar a confusiones.

---

<sup>1</sup> El acceso al archivo literario de Manuel Puig fue posible gracias a la gentileza del Sr. Carlos Puig, su hermano y albacea, y de la responsable a cargo de su conservación, ordenamiento y clasificación, la Dra. Graciela Goldchluk.

<sup>2</sup> Actualmente, los documentos digitalizados de la “Colección Manuel Puig” pueden consultarse en línea, en el sitio *Arcas* de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Universidad Nacional de La Plata): <<http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/arcas/portada/colecciones/manuel-puig>>.

Sintéticamente,<sup>3</sup> los principales resultados del análisis codicológico demostraron que en la *fase redaccional* (ca. 1967-1968) el conjunto de documentos estaba compuesto por dos etapas de folios sueltos escritos por el lado del recto. La primera consistía en un *Mecanograma borrador* (*M1*), siguiendo la clasificación propuesta por Godinas e Higashi (2005-2006: 270), esto refiere a una escritura autoral con correcciones incorporadas al correr de la máquina. El testimonio de 146 folios en hojas de tamaño legal (220 x 340 mm) presentaba dos campañas de reescrituras manuscritas: una con numerosas intervenciones efectuadas luego de la redacción de cada capítulo con tintas azules, y otra con mínimas inscripciones en lápiz negro. La segunda etapa correspondía a un *Mecanograma autógrafa* (*M2*), es decir, una copia en limpio de la fuente previa realizada por el autor (Godinas e Higashi, 2005-2006: 270), con nuevas transformaciones. Este testimonio de 195 folios en hojas de tamaño legal y carta (entre 220 x 330 mm) manifestaba al menos cuatro campañas de reescrituras: la inicial, efectuada al correr de la máquina, luego una con abundantes correcciones en lapicera de tinta azul, a la que seguían inscripciones con lapicera negra y, por último, la trazada principalmente en forma de gruesas tachaduras en lápiz. Este mecanograma estaba duplicado en una copia (215 folios) en hojas de tamaño legal y carta (220 x 330 mm), realizada con papel calco (*cp.M2*), a la que se adjuntaron folios originales de *M2*, especialmente en casos en los que el escritor había redactado más de una versión de algún episodio, y mostraba dos instancias de modificaciones: una con lapicera azul y otra con negra. Los documentos de la fase redaccional se completaban con otro conjunto de 30 folios sueltos (*FS*), en hojas de tamaños heterogéneos (hasta 216 x 355 mm), que contenían, sobre todo, pasajes anulados.

La *fase preeditorial* estaba representada por un *Mecanograma apógrafo* (*M3*) en forma de folios sueltos, es decir, una copia en limpio de la instancia anterior encargada a otra persona (Godinas e Higashi, 2005-2006: 270), que difería en la impronta de la máquina comúnmente utilizada por Puig. En este caso también se trataba de un mecanograma original (*M3*) y de su duplicado obtenido con papel calco (*cp.M3*). Cada conjunto estaba compuesto por 208 folios escritos en el lado del recto en hojas de tamaño carta (220 x 280 mm). *M3* evidenciaba nuevas reescrituras autorales en dos momentos: la inicial realizada con lapicera azul y la siguiente con lápiz. Además, presentaba intervenciones de otros agentes intermediarios en el proceso de publicación (el corrector y el diagramador) trazadas con lápices azul y rojo, y con tinta azul. Por su parte, la copia (*cp.M3*) mostraba mínimas marcas autógrafas desarrolladas con la-

<sup>3</sup> Una descripción detallada del *dossier* genético puede verse en Rodas (2015: XLIX-LVIII). Los papeles consultados en el archivo de Manuel Puig estaban alojados en dos cajas cuya nomenclatura era N. B. El conjunto de hojas sueltas había sido reunido en legajos por los archivistas siguiendo el orden autoral, como se explicó.

picera azul. A esta fase también correspondían las pruebas de imprenta de la editorial Sudamericana (*Pr.*) conservadas en 239 folios (203 x 177 mm), con intervenciones autógrafas, realizadas con lápiz negro, y con huellas del editor y del diagramador, elaboradas con instrumentos de colores rojo, azul y verde.

En la *fase editorial* se identificaron tres ediciones bajo el control del autor. En primer lugar, la edición príncipe (*1<sup>a</sup>*) puesta en circulación por Sudamericana de Buenos Aires en 1969 (244 páginas en rústica, 175 x 120 mm). Luego, las reediciones con nuevas variantes autorales: a) la publicada por la casa catalana Seix Barral (*2<sup>a</sup>*) del año 1972 (264 páginas en rústica, 195 x 125 mm), que daría la versión más difundida; y b) la incorporada al conjunto integrado por *Boquitas pintadas*, *El beso de la mujer araña* y *La traición de Rita Hayworth*, que reprodujo Mundo Actual de Ediciones (*3<sup>a</sup>*) en 1980, con un total de 608 páginas, de las cuales 167 correspondían a *Boquitas pintadas* (ejemplar en cartón, 210 x 130 mm). También se conservaba su prueba de imprenta (*Pr.*) en 162 folios (210 x 149 mm), con anotaciones autorales en lápiz e indicaciones del corrector con bolígrafo negro. Esta versión de Mundo Actual de Ediciones no había sido reeditada en ninguna otra ocasión.

Por último, otro conjunto que formaba parte del *dossier* eran los *manuscritos prerredaccionales* (ca. 1967-1968) conservados en dos grupos de folios sueltos. El primero (G1, 32 folios) presentaba apuntes y esbozos preparatorios realizados sobre una agenda del año 1965 (de hasta 220 x 160 mm), con escrituras en lápiz y lapicera azul. El segundo (G2, 41 folios), desarrollado sobre hojas de tamaño carta y legal (hasta 215 x 315 mm), tenía notas y esquemas iniciales elaborados con lápiz y lapiceras azul y negra.

Ante tal magnitud de papeles, surgían dos cuestiones. Por un lado, esta particularidad salvaba el problema que se presenta en muchos otros *dossiers* caracterizados por la escasez, fragmentariedad o nulidad de testimonios pre-textuales, que necesariamente dan cuenta de manera parcial de las fluctuaciones del texto.<sup>4</sup> Por otro,

---

<sup>4</sup> Un caso paradigmático puede mencionarse en la edición crítica de *El chulla Romero y Flores* de Jorge Icaza, a cargo de Renaud Richard para la Colección Archivos (1996), donde, según se expone, se cotejaron las tres ediciones en vida del autor para fijar el texto de la novela (Casa de la Cultura Ecuatoriana [1958], *Obras escogidas* de Aguilar [México, 1961] y editorial Losada [Bs. As., 1965]). Sin embargo, como lo indica el editor: “la ausencia de cualquier manuscrito —sabemos, gracias a Marina Moncayo de Icaza y a Ricardo Descalzi, que Icaza los destruía sistemáticamente— nos negaba la posibilidad de rastrear el proceso de creación del novelista, de valorar sus vacilaciones y consiguientes elecciones” (Richard, 1996: XXI). Por su parte, la edición con estudio y apéndice genético de la novela *Canaima* de Rómulo Gallegos, coordinada por Charles Minguet, fija el texto según la última versión autorizada (*Obras completas*, Aguilar, 1958) y presenta en notas las variantes de la *editio princeps* (Araluce, 1935). En sección anexa reproduce un memorándum de la fase prerredaccional (comienzos de 1931) correspondiente a notas de viaje y de investigación para este proyecto. Sin embargo, Minguet lamenta la falta de testimonios redaccionales o preeditoriales: “quizá el rigor que llevaba a Gallegos a destruir las

tras el análisis de todo el *dossier*, al momento de decidir el tipo de edición se estimó el aprovechamiento del corpus con que se contaba y su adecuación a los objetivos fijados. En este caso, las experiencias editoriales de génesis ofrecían dos posibilidades: representar una fase particular del proceso o un recorrido del archivo integral (Grésillon, 1994: 191-194).<sup>5</sup> En función de la ventaja que proporcionaban los materiales, se optó por una que revelara la transformación total en una novela especialmente signada por la experimentación con las técnicas narrativas. Este objetivo se complementaba con la determinación de entregar a la lectura un texto conforme a la última voluntad autoral, que también permitiera su exégesis, por lo cual la *edición crítico-genética*, que da protagonismo al texto y brinda los recursos para leer el proceso de composición (Lois, 2007: 17), era la más apropiada.<sup>6</sup> Por todo ello, luego de un estudio detenido de los estadios escriturales, se decidió tomar como texto base el que estuvo a cargo de Mundo Actual de Ediciones (1980), correspondiente a la última edición con intervenciones autorales (3ª), que no había tenido reimpressiones posteriores (Rodas, 2015: CLVII). Su preferencia también radicaba en que esa versión era concordante con los propósitos del proyecto, ya que permitía establecer el itinerario de todas las transformaciones registradas, desde las iniciales hasta la edición definitiva. Además, en correspondencia con la fórmula de Gianfranco Contini, que entiende la tarea ecdótica como una “hipótesis de trabajo” (1986: 9), se consideró que el enfoque integral daría la posibilidad de corroborar o refutar conjeturas sobre cómo se injertaron materiales procedentes de las culturas populares y masivas (tangos, boleros, referencias al cine) en este proyecto creativo y cómo se habría desarrollado una textualización que va desde las formas más tradicionales de escritura hacia la profundización en la experimentación narrativa.<sup>7</sup>

En función de lo dicho, se decidió acompañar el texto base de un aparato crítico que diera cuenta de cuestiones filológicas e interpretativas. Las notas explicativas y de comentario fueron dirigidas al final de cada capítulo y las genéticas se ubicaron en la misma página que el texto fuente siguiendo el orden temporal, a la derecha en caso

---

páginas de que no estaba satisfecho —aquello que, según Iduarte, él mismo llamaba ‘romper papel’— nos haya privado desde un principio de los diferentes estadios redaccionales de *Cannaima*. Tal proceder no explica, sin embargo, el que no contemos tampoco con ninguno de los documentos de la fase preeditorial, pues nada se sabe ni de la copia entregada al editor catalán ni de las distintas correcciones de prueba” (Minguet, 1996: XXIII-XXIV).

<sup>5</sup> Pierre-Marc de Biasi (2008: 244-245) designa “edición horizontal” a la que considera una fase particular de la génesis, y “edición vertical” a la que da cuenta de todos los documentos en orden cronológico.

<sup>6</sup> Frente a las ediciones crítico-genéticas, las genéticas puras son las que presentan cronológicamente los testimonios de una génesis con el objeto de hacer leer pre-textos, y se diferencian de las ediciones críticas en que estas pretenden ofrecer un texto lo más próximo posible a la última voluntad autoral (Lois, 2007: 16). Al respecto, puede verse Ramírez (2009: 214).

<sup>7</sup> Sobre estas cuestiones, puede consultarse Rodas (2011 y 2012).

de ser breves y al pie en caso de ser extensas o abundantes (véase Anexo: Figura 1). Las conclusiones obtenidas sobre la hermenéutica textual y la génesis de producción se desarrollaron en el estudio preliminar (Rodas, 2015: LX-CLX).

Sin transgredir el principio de exhaustividad, los testimonios pre-textuales y textuales debieron jerarquizarse con el objeto de priorizar la exhibición de la génesis y evitar información reiterativa. Por ello, las copias de los mecanogramas *M2* y *M3* (*cp.M2* y *cp.M3*) se consideraron en la anotación genética solo en ocasiones que mostraran transformaciones sustanciales y diferentes a las legibles en sus originales. El mismo criterio funcionó para la prueba de imprenta de la primera edición (*Pr<sub>1</sub>*), de la cual se seleccionaron las principales reescrituras de acuerdo con su importancia para la tradición textual (Rodas, 2015: 9).<sup>8</sup> Con respecto a los manuscritos prerredaccionales, si bien fueron consignados entre los materiales a editar (Rodas, 2015: 7), su carácter esquemático y sinóptico no aportaba información relevante al proceso de textualización, por lo cual se examinaron con mayor detenimiento en la exégesis expuesta en el estudio preliminar y se reprodujeron algunos facsimilares, especialmente escogidos, con sus transcripciones para facilitar la lectura (véase Anexo: Figura 2).<sup>9</sup> En cuanto a los fragmentos de distintas instancias redaccionales, que contenían partes de legibilidad dificultosa o episodios anulados en su totalidad sin pasar al estadio de textualización, fueron remitidos, mediante el signo parágrafo (§), a una sección anexa al final de la edición para dar claridad de su contenido (Rodas, 2015: 271).

Sumado a los problemas ecdóticos expuestos, otra dificultad que se presentó fue el desciframiento y transcripción de las miles de enmiendas en forma de sustituciones, tachaduras, añadidos e interpolaciones que mostraban los documentos. Como lo indica Israel Ramírez: “Con la transcripción se inicia la diferencia entre la metodología genética y algunas otras corrientes de edición crítica” (Ramírez, 2009: 221). En oposición a la crítica textual, que posee modelos para resolver esta cuestión,<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Un ejemplo de este caso se aprecia en la siguiente lección que permanece durante todo el proceso genético desde *MI*: “*así puedo terminar esta carta y llevarla al correo, me voy aliviar si la mando hoy, seguro*”; sin embargo, en *Pr<sub>1</sub>* se lee una variante autógrafa que se conservará en la tradición editorial: “*así puedo terminar esta carta y llevarla al correo, me voy aliviar si la mando hoy puedo [it.] despachar esta carta, seguro*” (Rodas, 2015: 24). Los testimonios pueden verse en las reproducciones facsimilares [N.B.3.0079R\_(6); N.B.109.1379\_(20)]: <[http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/greenstone3/sites/localsite/collect/puig/index/assoc/puig\\_NBp/\\_N\\_B\\_03.dir/boquitaspintadas0079rp6.jpg](http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/greenstone3/sites/localsite/collect/puig/index/assoc/puig_NBp/_N_B_03.dir/boquitaspintadas0079rp6.jpg)>; <[http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/greenstone3/sites/localsite/collect/puig/index/assoc/puig\\_NBp/\\_N\\_B\\_109.dir/boquitaspintadas1379p20.jpg](http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/greenstone3/sites/localsite/collect/puig/index/assoc/puig_NBp/_N_B_109.dir/boquitaspintadas1379p20.jpg)>.

<sup>9</sup> El tema de los prerredaccionales se desarrolló luego en el artículo “*Boquitas pintadas*, una novela para armar. Primeras notas y borradores de un proyecto creativo en construcción” (Rodas, 2018).

<sup>10</sup> Es el caso, por ejemplo, del manual de normas de transcripción para manuscritos medievales del Hispanic Seminary of Medieval Studies de Madison, Wisconsin: *A Manual of*

la falta de un sistema codificado de signos que unifique las transcripciones para las ediciones genéticas o crítico-genéticas (Colla, 2005: 159) condujo a elaborar una propuesta que se sirvió de casos previos, como el de la Colección Archivos, un proyecto que desde los años ochenta cuenta con amplia experiencia en la edición de materiales archivísticos de la literatura latinoamericana contemporánea. En este punto, por un lado, interesa recordar que los criterios para la exhibición del material transcrito debían concordar con un sistema que pudiera ofrecer todas las transformaciones, según el objetivo específico del trabajo: mostrar el proceso multidireccional de la producción y su temporalidad. Por otro lado, dado que respetar el criterio de economía de símbolos en un *dossier* colosal, con reescrituras cuantiosas, era un desafío difícil de sortear, se decidió adoptar un sistema focalizado en los cambios cronológicos sin precisar pormenores de las operaciones, por lo cual se consideró conveniente la transcripción linealizada sintética,<sup>11</sup> que concentra las enmiendas en una secuencia unificada (Colla, 2005: 162). Por ejemplo, en *MI*, la primera carta que el personaje de Nérida escribe para doña Leonor relata su vida actual en la capital porteña lejos del pueblo, Coronel Vallejos. El autor introduce enmiendas con tinta azul sobre el mecanograma en una segunda campaña de escritura (N.B.3.0074r).<sup>12</sup> La transcripción de la variante autoral se reproduce en la edición: “**MI**: que ~~vivo en~~ *me vine de* <Coronel> Vallejos para Buenos Aires” (Rodas, 2015: 15). Esto significa que la primera lección, correspondiente a la escritura a máquina, indicaba: “que vivo en Buenos Aires”; la sustitución manuscrita señalada con la letra itálica trae la forma: “que *me vine de Vallejos para Buenos Aires*”; a lo que se agrega una tercera enmienda, identificada en la transcripción con los ángulos, que resulta en: “que *me vine de* <Coronel> Vallejos para Buenos Aires”. Como puede verse en el ejemplo, en lugar de desglosar toda la secuencia de transformaciones en un paso a paso, la transcripción del proceso se ajusta en una línea que lo sintetiza. Concentrada en mostrar los estados de la variación, esta opción no precisa registrar la ubicación real de las reescrituras en el espacio de la página, por lo cual también economiza información. Por ejemplo, los añadidos interlineales se incorporaron en el lugar de la redacción que correspondían, sin dejar constancia de su asiento topográfico. Para presentar un caso, en el mismo documento (N.B.3.0074r), la escritura a máquina deja leer en el relato de Nené la siguiente revelación: “poco tiempo después de

---

*Manuscript Transcription for the Dictionary of the Old Spanish Language* (Mackenzie, 1984). Sobre este tema, puede verse Orduna (1990: 34).

<sup>11</sup> Frente a este tipo, la transcripción puramente cronológica permite detallar las operaciones que “serán desglosadas en su sucesión temporal” (Colla, 2005: 163). Sin embargo, esta modalidad genera un volumen de información que en un *dossier* nutrido es difícil representar.

<sup>12</sup> La reproducción facsimilar del documento N.B.3.0074r puede verse en línea en: <[http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/greenstone3/coleccion/coleccion/puig/document/puig\\_NBp\\_N\\_B\\_03\\_0074-0086](http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/greenstone3/coleccion/coleccion/puig/document/puig_NBp_N_B_03_0074-0086)>.



casarme nos vinimos para acá,”; en la cual se indica un añadido en interlínea superior que debe ubicarse antes de la coma: “con mi marido”. En la edición, simplemente se señaló el agregado: “**MI**: acá «con mi marido»,” (Rodas, 2015: 15).

Frente a estas complejidades, la familiarización con la caligrafía del *scriptor*, clara y legible, aunque colmada de enmiendas, permitió distinguirla con facilidad de otras manos que intervinieron en el proceso, sobre todo preeditorial, como el corrector o el editor, para concentrar la atención en las notas autógrafas. La identificación de las distintas campañas de sustituciones apoyada en el trazo de instrumentos escriturales heterogéneos, según se detalló en el *dossier* (lapiceras azules, rojas, negras y lápices), y las características materiales de los soportes de escritura (como las dimensiones de los documentos o su estado de copia duplicada) posibilitaron la ubicación de temporalidades y momentos específicos del proceso redaccional para establecer la transcripción pretendida.

Como se adelantó, una opción alternativa se adoptó para los manuscritos prerredaccionales reproducidos en el estudio preliminar, ya que se valoró su aspecto formal en el diseño de mapas con vínculos entre los géneros discursivos intercalados, de esquemas con interrelaciones de personajes o de cuadros y esbozos sobre el desarrollo argumental, que organizan el contenido desde el inicio del proyecto escritural (véase Anexo: Figura 2) o lo ajustan en el trayecto de su producción. A diferencia de la decisión adoptada para el registro de variantes genéticas redaccionales, se resolvió en este caso transcribir el material según el tipo “diplomático”, que “reproduce las características espaciales y formales de la secuencia escritural” (Colla, 2005: 162), y se acompañó de sus facsimilares para una mejor visualización, ya que, en esta instancia, antes que el desarrollo de reescrituras, importaba mostrar la planificación de las estructuras compositivas de la obra.

Otra dificultad que surgió fue la preparación de una maqueta de edición que, en el espacio de una página, permitiera incorporar rigurosamente todas las reescrituras presentes en los testimonios, con sus campañas de sustituciones. Como lo planteaba Giuseppe Tavani ya en las discusiones iniciales sobre la edición de la literatura latinoamericana para la Colección Archivos: “el problema de la disposición del texto y de las variantes [...] es una de las cuestiones más apremiantes, cuando se pretende hacer la edición crítica de un texto contemporáneo, cuyas variantes son todas de autor, y por tanto dignas de atención y de estudio, por quien desea reconstruir las distintas fases de elaboración del texto” (Tavani, 1988: 79).

Según se expuso, el texto base (3a) se ubicó en una columna a la izquierda (92 mm) en tipografía *Times New Roman* 12 y se anotaron las enmiendas junto con las notas críticas y explicativas al final de cada capítulo. En la columna de la derecha (75 mm), se presentaron las notas de génesis con todas las reescrituras en orden cronológico en la misma tipografía, pero más pequeña (en 10 puntos), precedidas por la referencia del testimonio

correspondiente (véase Anexo: Figura 1). Para el caso de los mecanogramas (*M1*, *M2* y *M3*), la escritura a máquina quedó señalada con letra redonda y la manuscrita con itálicas. Además, se usaron ángulos para indicar distintas lecciones dentro de una misma campaña de reescrituras (por ejemplo: “**M1**: *Yo le había repetido ochenta veces a Selina que no le hacían el vacío, es que era muy bajita y los trajes atquitados <de alquiler> encargados a Bs. As. vienen todos en tamaño mediano*” [Rodas, 2015: 29]).<sup>13</sup> Por su parte, otras campañas de sustituciones manuscritas, distintas de la primera, identificables por el uso de nuevos instrumentos de escritura, se consignaron entre ángulos y se acompañaron de un número arábigo para indicar el segundo o tercer estadio de intervenciones. Por ejemplo, en el caso de *M2*, la primera campaña de sustituciones, anotada con tinta azul, se señaló con la transcripción del fragmento en itálicas (“de **mayo julio** a setiembre” [Rodas, 2015: 21]).<sup>14</sup> La segunda, que correspondía a las inscripciones con tinta negra, se estableció con las itálicas encerradas entre ángulos y con el número 2 antepuesto (“de **Daniilo** <2 *Juan Carlos*> Etchepare” [Rodas, 2015: 14]).<sup>15</sup> La tercera, trazada con lápiz, se registró con los ángulos y el número 3 (“en **Daniilo** <3 *Juan Carlos*>.” [Rodas, 2015: 16]).<sup>16</sup> Debido a la gran cantidad de reescrituras, en los casos que el espacio de la columna derecha resultaba insuficiente se continuaron a pie de página, ya que esta parte del aparato crítico también fue designada para las aclaraciones editoriales.

La puesta en página, asimismo, tuvo como referencia algunas ediciones de la Colección Archivos. Si bien la serie propone un “esquema-tipo” (Colla 2005: 24-25) con siete secciones pautadas que dan unidad a los trabajos,<sup>17</sup> fue especialmente interesante

<sup>13</sup> El agregado manuscrito puede verse en el facsimilar en línea [N.B.3.0081 R\_ (8)]: <[http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/greenstone3/sites/localsite/collect/puig/index/assoc/puig\\_NBp/\\_N\\_B\\_03\\_.dir/boquitaspintadas0081rp8.jpg](http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/greenstone3/sites/localsite/collect/puig/index/assoc/puig_NBp/_N_B_03_.dir/boquitaspintadas0081rp8.jpg)>.

<sup>14</sup> La reescritura puede verse en el facsimilar en línea [N.B.17.0229\_ (7)]: <[http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/greenstone3/sites/localsite/collect/puig/index/assoc/puig\\_NBp/\\_N\\_B\\_17\\_.dir/boquitaspintadas0229p7.jpg](http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/greenstone3/sites/localsite/collect/puig/index/assoc/puig_NBp/_N_B_17_.dir/boquitaspintadas0229p7.jpg)>.

<sup>15</sup> La reescritura puede verse en el facsimilar en línea [N.B.17.0223 R]: <[http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/greenstone3/sites/localsite/collect/puig/index/assoc/puig\\_NBp/\\_N\\_B\\_17\\_.dir/boquitaspintadas0223r.jpg](http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/greenstone3/sites/localsite/collect/puig/index/assoc/puig_NBp/_N_B_17_.dir/boquitaspintadas0223r.jpg)>.

<sup>16</sup> La reescritura puede verse en el facsimilar en línea [N.B.17.0224\_ (2)]: <[http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/greenstone3/sites/localsite/collect/puig/index/assoc/puig\\_NBp/\\_N\\_B\\_17\\_.dir/boquitaspintadas0224p2.jpg](http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/greenstone3/sites/localsite/collect/puig/index/assoc/puig_NBp/_N_B_17_.dir/boquitaspintadas0224p2.jpg)>.

<sup>17</sup> “I. La INTRODUCCIÓN contiene un *Liminar*, que abre el libro con un homenaje al autor, en general encomendado a un escritor o a un representante eminente del mundo intelectual latinoamericano; la *Introducción del Coordinador*, que describe los contenidos del volumen, y la *Nota Preliminar*, redactada por el filólogo que tuvo a su cargo el establecimiento del dossier genético y del texto base de la obra y que explicita las características del conjunto documental y del trabajo realizado.

II. EL TEXTO, que comporta el texto establecido, el registro de variantes, el aparato de notas filológicas y explicativas, los glosarios, y los apéndices documentales en los que se reproducen

la segunda, con lineamientos sobre el establecimiento del texto y la *mise en page*. En consecuencia, se estudiaron algunas ediciones modélicas, con abundantes materiales de archivo o que mostraban el proceso integral. Solo por exponer unos pocos casos, fue un referente la edición realizada por Élide Lois de la novela de Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra* (1988), que contaba con suficiente material genético para la fijación textual y el registro de reescrituras. Entre ellos, se encontraban documentos pre-textuales, como tarjetas con inscripciones de tipo prerredaccional, un manuscrito hológrafo y su copia mecanografiada con correcciones autógrafas, además de testimonios de las fases pre-editoriales, como las galeradas y las pruebas de página de la primera edición, y de la etapa editorial: un ejemplar de la primera edición y otro en rústica con correcciones autógrafas. También se sumaban los volúmenes de las principales ediciones con variantes: la primera (julio de 1926, Proa), la segunda (octubre de 1926, Proa), la tercera (mayo de 1927, El Ateneo); y las publicadas póstumamente por la casa Losada con nuevas modificaciones, correspondientes a la primera (marzo de 1939) y la decimotercera (diciembre de 1952). Por un lado, en la edición de Lois, el texto base dispuesto a la izquierda y el aparato crítico con las variantes consignadas a la derecha y continuadas a pie de página, cuando se registraban sucesivas modifica-

---

—con diversos métodos de transcripción— piezas claves del archivo del escritor: cuadernos preparatorios, versiones diferentes del texto, manuscritos alternativos, etc.

III. LA CRONOLOGÍA, en la que se puntualizan los eventos biográficos y bibliográficos que jalonan el proceso de producción de la obra, y los sucesos que pueden componer los distintos contextos significativos de ese itinerario.

IV. HISTORIA DEL TEXTO. Esta parte —como la parte siguiente— reúne un conjunto de artículos especialmente preparados para la edición por los miembros del equipo, en este caso, para profundizar aspectos de la génesis no tratados en la *Nota Filológica Preliminar*, para analizar los eventos recogidos en la *Cronología* como componentes del contexto de producción de la obra, y para estudiar el más importante de ellos: el que corresponde a la historia de la recepción crítica de la obra.

V. LECTURAS DEL TEXTO. Como su nombre lo indica, esta parte reúne un conjunto de enfoques crítico-interpretativos que, dentro de lo posible, toman en cuenta —con ópticas y perspectivas variadas— los elementos significativos novedosos que la consulta de los manuscritos ha podido revelar.

VI. EL DOSSIER, reservado en un principio para la reproducción de documentos que podían resultar interesantes o valiosos para el conocimiento de la obra: reproducción fotográfica de manuscritos, transcripción de secuencias de la correspondencia del autor, iconografía, etc., y que actualmente se ha reorientado más hacia la recopilación razonada de los testimonios más importantes de la recepción crítica, es decir, de los artículos aparecidos desde el momento de la primera publicación de la obra hasta la actualidad.

VII. Finalmente, como corresponde a toda edición crítica consecuente, una BIBLIOGRAFÍA exhaustiva y actualizada, referente a la obra editada o a la obra completa del autor” (Colla, 2005: 24-25).

ciones (Lois, 1988: XLVIII), resultaron ejemplares, así como también el doble sistema de anotación que remite con letras minúsculas a las notas críticas ubicadas a pie de página y con números arábigos a las explicativas enviadas después del texto. Si bien no se siguió exactamente el mismo modelo, estas disposiciones fueron inspiradoras para el caso propio. Por otro lado, aunque la edición de Lois contaba con suficiente material de génesis, el exceso de reescrituras en el proceso creativo de Puig declaraba otros problemas, como la imperiosa necesidad de sintetizar y clarificar toda la información. Por ello, se apeló a una fuente familiar, el volumen de *El beso de la mujer araña* (Amícola y Panesi [coords.], 2002), que sirvió para solucionar algunas convenciones, como el uso del tachado en reemplazos o supresiones de letras y fragmentos, que en la novela en cuestión eran muy abundantes (por ejemplo: “**M2**: blanco ~~que simula una trama como de con arruguitas [...]~~” [Rodas, 2015: 21]).<sup>18</sup> Aun así, esta edición presentaba otros problemas para el diseño del texto y la ubicación del aparato crítico, teniendo en cuenta que *El beso de la mujer araña* posee notas autorales ubicadas al pie, referidas a teorías sobre la homosexualidad y al relato de películas. Es comprensible que, dada esta disparidad estructural, difirieran notablemente los criterios adoptados para la puesta en página (véase Amícola y Panesi [coords.], 2002: LXXV-LXXIX), en su caso con el texto a plana entera, y la elección de las variantes genéticas, entre las que se consideraron solo las más significativas para mostrar las transformaciones textuales, adjuntas con los comentarios de los editores al final de cada capítulo (véase Amícola y Panesi [coords.], 2002: 7-261). Además, ese volumen en papel se acompañó, por primera vez en la colección, de un soporte multimedia en CD-Rom conteniendo la reproducción facsimilar de los materiales pre-textuales y otros documentos biográficos, como fotografías, notas y declaraciones del escritor.

En la consulta de otras ediciones, también resultó significativa *La carreta* de Enrique Amorim (Ainsa [coord.], 1996), una obra cuya escritura transcurrió a lo largo de veintinueve años, entre 1923 y 1952, durante los cuales el texto modificó su forma inicial de cuento, con el engarce de varios de ellos, y adoptó diferentes versiones como novela. Si bien se detalla la existencia de cuantiosos materiales genéticos (como relatos manuscritos e impresos con correcciones autógrafas, planes de obra; manuscritos y mecanogramas de la novela, con sus seis ediciones), se priorizó la última versión autorizada para el texto base (6.<sup>a</sup>, Losada, 1952), ubicada a la izquierda, y se consignaron únicamente las variantes de la primera edición (1.<sup>a</sup>, Claridad, 1932) a la derecha, y de la quinta (5.<sup>a</sup>, Claridad, 1942) en notas al pie, con el objeto de enseñar la génesis sin hacer una “presentación excesivamente farragosa del texto-base” (Ainsa, 1996: xxv).

<sup>18</sup> La tachadura y la enmienda pueden verse en el facsimilar en línea [N.B.17.0229\_ (7)]: <[http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/greenstone3/sites/localsite/collect/puig/index/assoc/puig\\_NBp/\\_N\\_B\\_17\\_.dir/boquitaspintadas0229p7.jpg](http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/greenstone3/sites/localsite/collect/puig/index/assoc/puig_NBp/_N_B_17_.dir/boquitaspintadas0229p7.jpg)>.

No obstante, las transformaciones que operaron sobre la forma textual en el cambio de género derivaron en variantes estilísticas y también estructurales (Ainsa, 1996: xxx), lo cual, como un rasgo particular, interesaba contrastar con el caso propio, en el que los procedimientos sobre la disposición narratológica eran esenciales. Para la obra de Amorim, según Ainsa (1996: xxi), las resoluciones no terminaron de perfeccionar un texto que conservaba defectos estructurales, pero guardaban correspondencia con *Boquitas pintadas* en la forma de una obra montada en piezas: “una construcción novelesca ‘hecha de retazos’ que implica un trabajo y una acumulación de materiales y variantes mucho mayores que una obra concebida de un solo trazo” (Ainsa, 1996: xxxvii).

Un último caso para rescatar es *Mulata de Tal* de Miguel Ángel Asturias (Arias [coord.], 2000), con otros problemas editoriales que fueron ejemplares. Según se apunta en la nota filológica preliminar (Barahona y D’Agostino, 2000), se trata de un *dossier* genético que conservó tres testimonios pre-textuales: un primer mecanograma (M1) con copiosas correcciones autorales en condiciones de lectura muy escabrosas; un segundo mecanograma (M2) que resultó de la puesta en limpio del anterior, con nuevas reescrituras; y un conjunto de folios sueltos (FS) mecanografiados, cuya fase de producción era difícil de determinar dada su heterogeneidad. En la etapa editorial se identificaron dos ediciones de la casa Losada (L1, 1963 y L2, 1967) y la tercera de Aguilar, en *Obras completas* (A1, 1968). La edición para la Colección Archivos presentó el texto base con enmiendas (A1) a la izquierda y las variantes genéticas (testimonios de M2, FS, L1 y L2) a la derecha. Debido a los escollos de lectura del primer mecanograma (M1), se decidió llevar su transcripción y la reproducción fotográfica de los folios más problemáticos a un apéndice, luego del texto definitivo. También se condujeron a esa sección las transcripciones de los folios sueltos que no pudieron establecerse con precisión en la génesis y, por ende, no se citaron en el aparato crítico. Esta decisión editorial permitió resolver el problema propio de los folios, que en el *dossier* de *Boquitas pintadas* presentaban una legibilidad muy dificultosa y episodios anulados por completo, que, finalmente, fueron destinados al apartado anexo (“Fragmentos anulados y dificultosos” [Rodas, 2015: 271]), según se explicó.

De todo lo expuesto, se desprende que, si bien estas ediciones sirvieron como referentes para adaptar cuestiones surgidas en el trayecto editorial de *Boquitas pintadas*, no significaron resoluciones absolutas, ya que planteaban problemas intrínsecos a cada proceso genético y cada realidad textual, algo común al arte de editar. Como bien lo entendía Germán Orduna para el caso de la edición crítica: “es la naturaleza propia del texto y el ideal que el editor se propone para respetar esa naturaleza los hechos que determinan la metodología de obtención y de presentación del texto editado” (Orduna, 1990: 28).

## Resultados del trabajo editorial y últimas consideraciones

El trabajo realizado permitió establecer la edición crítico-genética y extraer conclusiones sobre el proceso creativo, de acuerdo con lo que se expone en lo subsiguiente. En principio, como resultado del análisis del *dossier* y su confrontación durante el proceso editorial, las hipótesis sobre las fases de escritura constataron que:

Luego de realizar una serie de apuntes, notas y esquemas sobre la novela que pretendía escribir (algunos de ellos conservados en *G1* y *G2*), Manuel Puig redacta un texto mecanografiado al que introduce múltiples sustituciones y correcciones (*M1*); posiblemente pretende sacar de él una copia en limpio (*M2* y *cp.M2*) pero, no contento con esa copia, sigue trabajándola e introduce nuevos cambios y reescrituras al punto de reformular páginas enteras (algunas de ellas, existentes en *FS*) [...]; luego, pide a un dactilógrafo la transcripción en limpio de dicho material (*M3* y *cp.M3*). Esos mecanogramas también son sometidos a correcciones en una instancia de preedición. Luego vendrá la etapa de corrección de las pruebas de imprenta, donde el autor también introduce transformaciones, hasta llegar a la primera edición (*1<sup>a</sup>*), que será sometida a nuevas transformaciones en la segunda (*2<sup>a</sup>*) y en la tercera edición (*3<sup>a</sup>*). Huellas de un proceso previo han quedado registradas en las correspondientes pruebas de imprenta (Rodas, 2015: LIX).

La determinación de ese proceso escritural fue fundamental para establecer el texto, organizar los materiales a editar y realizar la anotación crítica en orden cronológico, según los objetivos generales planteados en el trabajo de edición.

Además, a partir de la transcripción y análisis de los manuscritos prerredaccionales, se constató la escritura programada con plan preestablecido que lidera el proyecto de *Boquitas pintadas* (Rodas, 2015: LIII; y 2018), en contrapartida con la escritura pulsional sin fase preparatoria que caracteriza el proceso de la novela previa, *La traición de Rita Hayworth*, según se comprueba en el estudio de los papeles genéticos de la obra (véase Amícola, 1996: 14-15). La estrategia iniciada en esta instancia, que también incluye una fase de investigación sobre temas y materiales procedentes de otras esferas sociales, asimiladas al proyecto redaccional, como el tango (Rodas, 2015: LXXVII-LXXXIX) o la tuberculosis (Rodas, 2015: CV-CXII), supone un método continuado luego en otras novelas, con diagramaciones razonadas y consulta de fuentes, cuestión que se ha comprobado, por ejemplo, en el estudio de *El beso de la mujer araña* (véase Romero, 2002).

Como reflexión sobre los problemas ecdóticos expuestos, puede objetarse a la edición resultante la excesiva información sostenida en las reescrituras o la imposibilidad de leer por completo el proceso genético desarrollado en las miles de variantes, y, por todo ello, el volumen desmesurado del producto final. Sin embargo, antes que la lectura total de las notas, el objetivo se focalizó en exhibir y poner a disposición el proceso integral para la consulta de problemas textuales puntuales o vaivenes en la confección de episodios particulares, así como también en la visibilización de las técnicas narrativas adoptadas en el trayecto de la composición.

Finalmente, resta decir que el aporte de experiencias previas y de trabajos modélicos en el campo de una disciplina en construcción, como la genética textual, y de toda la tradición del arte de editar textos, puede resignificar y dar sentido a la tarea propia, así como también servir de inspiración para seguir o eludir criterios y modos de trabajo de acuerdo con la cuestión que se deba resolver. Esto mismo conlleva para la ecdótica un desafío constante en la búsqueda de equilibrio entre las enseñanzas de la tradición y los problemas que los textos contemporáneos, con procesos creativos ajustados a nuevas realidades, exigen. En nuestro caso, haber transitado este desafío como parte de un proyecto doctoral implicó sortear decisiones y obstáculos en disciplinas en las que la teoría importa tanto como la práctica propia y ajena.

## Anexo

<b>PRIMERA ENTREGA</b>	<b>M1:</b> 1 1 1 1 1 1 1 ; <sup>a</sup> <b>M2:</b> <i>Primera entrega</i> ; <b>M3:</b> PRIMERA ENTREGA
<i>Era... para mí la vida entera...</i> <sup>1</sup>	<b>M1:</b> <i>om.</i> ; <b>M2:</b> <i>Era para</i> ; <b>M3:</b> <i>Era&lt;2 . . .&gt; para</i>
Alfredo Le Pera	
<p>Nota aparecida en el número correspondiente a abril de 1947 de la revista mensual <i>Nuestra vecindad</i>, publicada en la localidad de Coronel Vallejos,<sup>2</sup> provincia de Buenos Aires<sup>3</sup></p> <p>«FALLECIMIENTO LAMENTADO. La desaparición del señor Juan Carlos Etchepare,<sup>4</sup> acaecida el 18 de abril último, a la temprana edad de veintinueve años, tras soportar las alternativas de una larga enfermedad, ha producido en esta población, de la que el extinto era querido hijo, general sentimiento de apesadumbrada sorpresa, no obstante conocer muchos allegados la seria afección que padecía.</p> <p>»Con este deceso desaparece de nuestro medio un elemento que, por las excelencias de su espíritu y carácter, destacóse como ponderable valor, poseedor de un cúmulo de atributos o dones —su simpatía—, lo cual distingue o diferencia a los seres poseedores de ese inestimable caudal, granjeándose la admiración de propios o extraños.</p>	<p><b>M1:</b> {<i>Nota finebre</i>};<sup>b</sup> <b>M1:</b> <i>Nota publicada en el número correspondiente a abril de 1945 de la revista “Nuestra” de la localidad de Coronel Vallejos Provincia de Bs. As.» en la revista mensual “Nuestra Vecindad” de la localidad de Coronel Vallejos, Provincia de Bs. As., número correspondiente a &lt;editado en&gt; abril de 1945;</i><sup>c</sup></p> <p><b>M1:</b> <i>señor Danilo Etchepare, acaecida el 22 de marzo último;</i><sup>d</sup></p> <p><b>M1:</b> <i>de 27 &lt;29&gt; años;</i> <b>M2:</b> <i>29;</i> <b>2<sup>a</sup>:</b> <i>veintinueve</i></p> <p><b>M1:</b> <i>ha producido general sentimiento de pesar en esta población, de la que el extinto era querido vecino. ha producido en esta población, de la que el extinto era querido &lt;hijo&gt;, general sentimiento de &lt;apesadumbrada sorpresa&gt;, &lt;no obstante conocer muchos allegados la seria afección cardíaca &lt;pulmonar&gt; que padecía.&gt;;</i> <b>M2:</b> <i>afección pulmonar que</i><sup>e</sup></p> <p><b>M1:</b> <i>carácter, ofrecidas en su trato cotidiano, destacóse;</i> <b>M2:</b> <i>carácter, ofrecidas en su trato cotidiano, destacóse</i></p> <p><b>M1:</b> <i>dones &lt;naturales o adquiridos&gt; —¡¡Oh ta Su simpatía y gracejo &lt;[il.] *admirable gallardía por siempre idas!!— que distingue!</i><sup>f</sup></p> <p><b>M1:</b> <i>de todos propios</i></p>

**Figura 1.** Detalle de puesta en página (Rodas, 2015: 14). A la izquierda, en el texto base, las notas numéricas indican cuestiones críticas y explicativas remitidas al final del capítulo. A la derecha, se ubican las notas genéticas. Las letras minúsculas envían al pie de página para la continuación de reescrituras abundantes o extensas y comentarios filológico-genéticos.



	1935	1936	1937	1939(1938)	1939	40	40<41>	44	45
N[ené]		21 SET. BAILE 20	NOV. PELEA DAN.[ilo]	Casamiento Oct.	DIC 39 hijo	3 DIALOG.[o] PELA			
D[anilo]			MAYO A SET. Cosqui[n] MILA Y NENE						Muerte
M[ILA]	21 SET. DESV.[irgo]	25 MAYO PELEA	A ESCONDIDAS RECIBE DANILO				CONF.[esión] CURA	Visita a Nené both married	
P[ancho]							MUERTE EN LECHO MUERTE HABLA con quién?		
Pela			SELINA PIDE A MILA QUE TOMEN A PELA CRATURA	enero 1938 hijo		CANTA TANGOS LIBER GARDEL VUELTA A VALLEJOS	Año 41<40>		

**Figura 2.** Transcripción de manuscrito prerredaccional (N.B.1.0003r). Hoja de agenda del año 1965 (155 x 112 mm) con lapicera azul. Cuadro de relación entre personajes y acontecimientos narrativos en orden cronológico (1935-1945). El uso de nombres biográficos indica su estado primitivo (Rodas, 2015: LXXIII). El facsimilar puede verse en: <[http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/greenstone3/sites/localsite/collect/puig/index/assoc/puig\\_NBp.dir/boquitaspintadas0003r.jpg](http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/greenstone3/sites/localsite/collect/puig/index/assoc/puig_NBp.dir/boquitaspintadas0003r.jpg)>.

## Bibliografía

AINSA, Fernando (coordinador)

Enrique Amorim. *La carreta*. Edición crítica. 2.<sup>a</sup> edición. Madrid/París/México/Buenos Aires/São Paulo/Lima/Guatemala/San José de Costa Rica/Santiago de Chile: ALLCA XX, 1996 (Colección Archivos, 10).

AMÍCOLA, José (compilador)

“Los manuscritos de Manuel Puig y los comienzos de una escritura desde la perspectiva de la crítica genética”, en Manuel Puig. *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*. Publicación Especial N° 1 de la Revista *Orbis Tertius*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 1996, 11-23.

AMÍCOLA, José y Jorge PANESI (coordinadores)

Manuel Puig. *El beso de la mujer araña*. Edición crítica. Madrid/Barcelona/La Habana/Lisboa/París/México/Buenos Aires/São Paulo/Lima/Guatemala/San José/Caracas: ALLCA XX, 2002 (Colección Archivos, 42).

ARIAS, Arturo (coordinador)

Miguel Ángel Asturias. *Mulata de Tal*. Edición crítica. Madrid/Barcelona/La Habana/Lisboa/París/México/Buenos Aires/São Paulo/Lima/Guatemala/San José: ALLCA XX, 2000, xxxvi-lx (Colección Archivos, 48).

BARAHONA, Byron y Alfonso D'AGOSTINO

“Historia de la tradición y crítica del texto”, en Miguel Ángel Asturias. *Mulata de Tal*. Edición crítica. Coordinador Arturo Arias. Madrid/Barcelona/La Habana/Lisboa/París/México/Buenos Aires/São Paulo/Lima/Guatemala/San José: ALLCA XX, 2000, xxxv-lx (Colección Archivos, 48).

BIASI, Pierre-Marc de

“Edición horizontal, edición vertical. Para una tipología de las ediciones genéticas (El dominio francés 1980-1995)”, en *Genética textual*. Introducción, compilación de textos y bibliografía de Emilio Pastor Platero. Madrid: Arco/Libros, 2008, 233-272.

COLLA, Fernando

“Memoria de Archivos” y “Los modelos editoriales”, en Fernando Colla (coordinador). *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo xx*. Poitiers: Centre Recherches Latino-Américaines (CRLA-Archivos), 2005, 15-41; 139-176.

CONTINI, Gianfranco

“Filología”, en *Breviario di ecdotica*. Milán/Nápoles: Riccardo Ricciardi, 1986, 3-66.

DE DIEGO, José Luis

“Sobre La Colección Archivos”, en *Orbis Tertius*, volumen 27, número 35 (mayo de 2022), 1-21.

GODINAS, Laurette y Alejandro HIGASHI

“La edición crítica sin manuscritos: otras posibilidades de la edición crítica genética en *Balún-Canán* de Rosario Castellanos”, en *Incipit*, números 25-26 (2005-2006), 265-281.

GRÉSILLON, Almuth

*Eléments de critique génétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

LOIS, Élida

“Estudio filológico preliminar”, en Ricardo Güiraldes. *Don Segundo Sombra*. Edición crítica. Coordinador Paul Verdevoye. París/Madrid: ALLCA XX, 1988, xxiii-lxv (Colección Archivos, 2).

*Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Buenos Aires: Edicial, 2001.

“Serie Archivo Alberdi. Presentación”, en Juan Bautista Alberdi. *El crimen de la guerra*. Edición crítico-genética y estudio preliminar de Élida Lois. San Martín: Universidad Nacional de General San Martín, 2007, 13-17.

MACKENZIE, David

*A Manual of Manuscript Transcription for the Dictionary of the Old Spanish Language (with Spanish Translation by José Luis Moure)*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1984.

MINGUET, Charles

“Introducción del coordinador” y “Nota filológica preliminar”, en Rómulo Gallegos. *Cannaima*. Edición crítica. 2.<sup>a</sup> edición. Coordinador Charles Minguet. Madrid/París/México/Buenos Aires/São Paulo/Río de Janeiro/Lima: ALLCA XX: 1996, xvii-xxiv (Colección Archivos, 20).

ORDUNA, Germán

“La edición crítica”, en *Incipit*, número 10 (1990), 17-43.

PUIG, Manuel

“Colección Manuel Puig”, en *Arcas*. Organización, clasificación y comentario de Graciela Goldchluk. Universidad Nacional de La Plata: Disponible en: <<http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/arcas/portada/colecciones/manuel-puig>>.

*Boquitas pintadas. Folletín*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.

*Boquitas pintadas*. Barcelona: Seix Barral, 1972 (Colección Nueva Narrativa Hispánica).

*Boquitas pintadas. El beso de la mujer araña. La traición de Rita Hayworth*. Barcelona: Mundo Actual de Ediciones, 1980.

RAMÍREZ, Israel

“Genética y crítica textuales en la edición de obras contemporáneas”, en Belem Clark de Lara et al. (editores). *Crítica textual. Un enfoque multidisciplinario para la edición de textos*. México:

El Colegio de México/Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Autónoma Metropolitana, 2009, 209-231.

RICHARD, Renaud

“Introducción del coordinador”, en Jorge Icaza. *El chulla Romero y Flores*. Edición crítica. 2.<sup>a</sup> edición. Coordinadores Ricardo Descalzi y Renaud Richard. Madrid/París/México/Buenos Aires/São Paulo/Río de Janeiro/Lima: ALLCA XX, 1996, XIX-XXIII (Colección Archivos, 8).

RODAS, Giselle Carolina

“Tres modos de expectación: personajes femeninos y cine en *Boquitas pintadas. Folletín*”, en *Escritural. Écritures d'Amérique latine*. Centre de Recherches Latino-Américaines, Archivos de l'Université de Poitiers (CRLA-Archivos), número 4 (2011), 199-218.

“Escrituras y reescrituras en torno al tango en *Boquitas pintadas. Folletín* de Manuel Puig”, en Susana Nothstein, María Cecilia Pereira y Elena Valente (compiladoras). *Libro de Actas del Congreso Regional de la Cátedra UNESCO en Lectura y Escritura. Cultura Escrita y Políticas Pedagógicas en las Sociedades Latinoamericanas Actuales*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, Instituto del Desarrollo Humano y la Especialización en Prácticas Sociales de Lectura y Escritura, 2012, 594-604.

“Edición crítico-genética de *Boquitas pintadas. Folletín* (1969), de Manuel Puig”. Tesis doctoral. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2015.

“*Boquitas pintadas*, una novela para armar. Primeras notas y borradores de un proyecto creativo en construcción”, en *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Universidad de Pittsburgh, volumen 6, número 11 (2018), 313-338. Disponible en: <<http://catedraltomada.pitt.edu/ojs/index.php/catedraltomada/article/view/322/292>>.

ROMERO, Julia

“Los posibles narrativos’. Estudio crítico genético de la fase prerredaccional”, en Manuel Puig. *El beso de la mujer araña*. Edición crítica. Coordinadores José Amícola y Jorge Panesi. Madrid/Barcelona/La Habana/Lisboa/París/México/Buenos Aires/São Paulo/Lima/Guatemala/San José/Caracas: ALLCA XX, 2002, XXXIII-LIII (Colección Archivos, 42).

TAVANI, Giuseppe

“Metodología y práctica de la edición crítica de textos literarios contemporáneos”, en *Littérature latino-américaine et des Caraïbes du XX<sup>e</sup> siècle*. Roma: Bulzoni editore, 1988, 65-84.

