

# NOTAS SOBRE ARTE, LITERATURA Y TÉCNICA EN WALSH Y PUIG

Juan Albin  
Universidad Nacional de las Artes  
*juanfalbin@yahoo.com.ar*

## Resumen

Manuel Puig y Rodolfo Walsh han sido pensados como dos posiciones extremas en el campo literario argentino de los años 60 y 70: Puig en el polo de la vanguardia literaria; Walsh en el de la vanguardia política. Sin embargo, los cruces productivos entre arte, literatura y política se pueden ver en ambas obras. Así, en *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) y *Sangre de amor correspondido* (1982) hay una zona común: el uso político de una determinada tecnología, el grabador. Ambos textos se construyen a partir del registro técnico y del montaje textual de voces y testimonios, volviéndose la superficie en que la figura de autor parece disolverse y en que se constituyen nuevas subjetividades políticas. Se trata por ello de textos que no representan la política sino que operan o actúan políticamente.

**Literatura argentina, Política, Tecnología,  
Registro técnico, Montaje**

I

Una lectura atenta de *The Buenos Aires Affaire* (1973) de Puig, que trama de manera compleja problemas políticos, sociales y estéticos, puede muy bien reparar en una de sus diversas zonas de sentido.

Porque si la novela narra por una serie de procedimientos y artificios técnicos variados la historia de una artista masoquista y de un crítico sádico, aquello que termina condensándose en la novela de Puig es una interesante lectura del estado del arte argentino en los 60. En efecto la trayectoria de uno de los personajes de la novela, la artista Gladys Hebe D'Onofrio, traza un recorrido que es tal vez más o menos corriente en algunos artistas argentinos del siglo XX: de una formación tradicional en las bellas artes, de un aprendizaje técnico en dibujo, pintura y escultura, basado a su vez en la copia de modelos clásicos, canónicos, y que lleva a la producción de obras artísticas autónomas, a una concepción del arte que conduce hacia el pop y el arte conceptual; de la creación de obras de arte a la creación de dispositivos conceptuales. Si Gladys empieza dibujando, pintando y esculpiendo con los materiales nobles de las bellas artes, termina por trabajar con los objetos y los materiales deteriorados que trae la marea: una zapatilla olvidada, una gorra de baño hecha jirones, una hoja rota de diario. “La obra era esa, reunir objetos despreciados para compartir con ellos un momento de la vida, o la vida misma. Esa era la obra” (Puig, 1982: 108), dice Gladys D'Onofrio al narrar la experiencia reveladora de una nueva concepción del arte en una entrevista imaginaria con la “reportera de la revista de modas *Harper's Bazaar*”. En paralelo, la trayectoria del crítico de arte de la novela, el protagonista Leopoldo Druscovich, no deja de delinear de modo sutil y en sus rasgos básicos, como un telón de fondo, un proceso subterráneo: la consolidación —durante el siglo XX— de ciertas instituciones que hacen cristalizar el campo artístico argentino y le dan densidad: desde la creación del Museo Nacional de Bellas Artes, pasando por la apertura de los salones nacionales, ciertas escuelas y la institución de becas de formación, al surgimiento de la crítica profesional como un espacio discursivo de legitimación de los artistas. Esta se encarna en Leo Druscovich, “el zar de la crítica plástica”. Hay que recordar asimismo que Gladys pasa por el Instituto Leonardo Da Vinci y también gana una beca para seguir formándose en los EE UU. Por todo ello la novela de Puig trama la formación de ese campo artístico, ligándolo a su vez

con la historia social y política, articulando la novela familiar e incluso la historia clínica de los protagonistas -la artista y el crítico- con el relato histórico que las atraviesa permanentemente. Narrar en Puig toma su antiguo sentido: se trata de relacionar, ligar, articular fenómenos, acciones y prácticas diversas. Montaje, diremos luego. Un poco como el montaje de objetos y materiales heterogéneos que signa la obra de la artista de su novela.

Comparado con la trayectoria de la artista de la novela de Puig, el recorrido de Walsh es tal vez otro. Aunque, desde otro punto de vista, tal vez tampoco sea tan diferente. En efecto, en Walsh hay un pasaje —o más bien, una tensión irresuelta— entre dos formas de concebir la literatura. Algo de ese pasaje tensionado se condensa en el título del capítulo que David Viñas le dedica en *Literatura argentina y política* (2002): “Rodolfo Walsh, el ajedrez y la guerra”. Pasaje, entonces, del ajedrez -es decir de la representación simbólica y distanciada de la guerra y de su violencia, con todas las reminiscencias borgeanas que además conserva el ajedrez- a la guerra que ya no se busca representar sino que se realiza por las mismas palabras, en tanto lucha discursiva, sin mediación de la representación: de los cuentos policiales de *Variaciones en rojo* (1953) a las investigaciones criminales y políticas de *Operación Masacre* (1957), *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) y *El caso Satanowsky* (1973).

Por la misma época en que Puig escribe y publica *The Buenos Aires Affaire* Walsh se encuentra a su vez reflexionando sobre el rol de la literatura en la sociedad y sobre la relación entre literatura y política en el contexto contemporáneo. Esa reflexión puede rastrearse en sus mismas prácticas literarias y periodísticas, pero también en el prólogo a alguno de sus libros o en sus declaraciones en alguna entrevista. “Si alguien quiere leer este libro como una simple novela policial, es cosa suya” (p. 9), escribe Walsh en la “Noticia Preliminar” a *¿Quién mató a Rosendo?* Asimismo, la reflexión crítica que por esos años Walsh viene haciendo sobre el género novela como género burgués, así como la reflexión sobre la relación necesaria entre literatura, arte y política, tal

como puede leerse en la entrevista que Piglia le hace en 1970<sup>1</sup>, es una intervención en ese campo artístico y político de los 60 que la novela de Puig no deja de indagar y problematizar de un modo igualmente eficaz. Para el Walsh que se puede leer en la entrevista que le hace Piglia, como para la artista algo más intuitiva de *The Buenos Aires Affaire* en la entrevista imaginaria para la *Harper's Bazaar*, hay una conclusión evidente: ya no se puede hacer en la Argentina arte y literatura como en el pasado. Y si se trata de hacer una literatura política, no se trata ya —en Puig y en Walsh— de hacer una literatura que represente la política, sino de poner en funcionamiento dispositivos técnicos que permitan hacer una literatura política: una literatura que sea a su modo una intervención y una acción política.

## II

Puig y Walsh han sido leídos generalmente como si fueran dos polos en el campo literario argentino de los años 60/70: Puig y el arte pop por un lado; Walsh y la literatura política por otro. María Moreno ha reparado críticamente en esa compulsión binaria de la crítica argentina, proponiendo reconstruir los cruces entre sus obras a partir del modo en que ambos hicieron uso de una tecnología particular (Moreno, 2010)<sup>2</sup>. Se trata del grabador, que permitió que la posibilidad de

---

1 Esa entrevista lleva un título bien explícito e interesante en el contexto de este trabajo: “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política. Reportaje de Ricardo Piglia a Rodolfo Walsh (Marzo de 1970)”. Y allí se pueden leer reflexiones en esa línea: “... es probable que el arte de ficción esté alcanzando su esplendoroso final, esplendoroso como todos los finales, en el sentido probable de que un nuevo tipo de sociedad y nuevas formas de producción exijan un nuevo tipo de arte más documental, mucho más atenido a lo que es mostrable”. (Piglia 2006: 61-62)

2 Las hipótesis que María Moreno esboza en ese artículo han sido un punto de partida muy productivo para las hipótesis que trabajo aquí. Vaya el reconocimiento, entonces.

registrar y reproducir el sonido se extendiera y se masificara en los años 60. Porque si bien el grabador no fue el primer dispositivo técnico que permitió el registro y la reproducción técnica del sonido y lo precede la invención del fonógrafo hacia fines del siglo XIX<sup>3</sup>, sí multiplicó la cantidad de usuarios que podían adquirir y manipular la nueva tecnología. El uso que Puig y Walsh hacen de esta tecnología para sus respectivas literaturas debe pensarse en el contexto más general de esos usos sociales más extendidos del grabador. Ambos, de diferentes formas, ven en el grabador un recurso interesante para producir una nueva literatura. Y no se trata solo de literatura. En el interés por la técnica que hay tanto en Walsh como en Puig se puede ver la experimentación con un dispositivo técnico que permite establecer una relación nueva y más eficaz entre arte y política. Eso se deja leer una vez más en la entrevista que Piglia le hizo a Walsh, al contraponerse el arte de la novela con el arte del testimonio y la denuncia:

... creo que gente más joven que se forma en sociedades distintas, en sociedades no capitalistas o bien en sociedades que están en proceso de revolución, gente más joven va a aceptar con más facilidad la idea de que el testimonio y la denuncia son categorías artísticas por lo menos equivalentes y merecedoras de los mismos trabajos y esfuerzos que se le dedican a la ficción, y que en un futuro inclusive se inviertan los términos: que lo que realmente sea apreciado en cuanto arte sea la elaboración del testimonio o del documento, que como todo el mundo sabe, admite cualquier grado de perfección. Es decir, evidentemente en el montaje, en la compaginación, en la selección, en el trabajo de investigación se abren inmensas posibilidades artísticas (Piglia 2006: 63).

---

3 Para una reflexión teórica e histórica sobre la irrupción de la técnica de registro sonoro y el modo en que repercutió en otras artes, ver Kittler, Friedrich, *Gramophone, Film, Typewriter*, Palo Alto, Stanford U.P., 1999.

En la línea de esta literatura futura con la que sueña Walsh hacia 1970, tanto Walsh como Puig van a recurrir en algunos de sus textos al registro sonoro de voces, su edición, su transcripción y su montaje. En el arte del registro y en el arte del montaje encontrarán posibilidades artísticas nuevas y, sobre todo, un nuevo modo, tal vez más eficaz, de ligar arte y política.

### III

Así como hay muchas zonas en común entre *Operación Masacre* y *¿Quién mató a Rosendo?*, también hay diferencias notorias<sup>4</sup>. Una de esas diferencias puede percibirse en el trabajo diverso que en uno y otro texto se hace sobre las voces del relato.

Si hay una voz que prima y domina el relato en *Operación Masacre*, esa es precisamente la voz del narrador, que coincide con la figura del propio Walsh, que irrumpe en una primera persona muy marcada en el “Prólogo” y que luego se encargará de manejar los hilos y las otras voces del relato. Ese narrador se conforma de modo muy explícito y evidente como una suerte de narrador protagonista, en primera persona, desde el “Prólogo” y casi desde la primera línea<sup>5</sup>. Y esa voz del

---

4 Para una interesante lectura en serie de los textos de no ficción de Rodolfo Walsh, ver el trabajo de Ana María Amar Sánchez (2008).

5 En efecto, esa primera persona se evidencia desde la primera línea: “La primera noticia sobre los fusilamientos clandestinos de junio de 1956 me llegó en forma casual, a fines de ese año, en un café de La Plata donde se jugaba al ajedrez, se hablaba más de Keres o Nimzovitch que de Aramburu y de Rojas, y la única maniobra militar que gozaba de algún renombre era el ataque a la bayoneta de Schlechter en la apertura siciliana”. (Walsh 2009: 19) Y se vuelve fuertísima luego: “Ahora, durante casi un año no pensaré en otra cosa, abandonaré mi casa y mi trabajo, me llamaré Francisco Freyre, tendré una cédula falsa con ese nombre, un amigo me prestará una casa en el Tigre, durante dos meses viviré en un helado rancho de Merlo, llevaré conmigo un revolver, y a cada momento las figuras del

narrador se va constituyendo en la voz más importante a medida que avanza el relato. Es llamativo, en cambio, que las voces de los pocos testigos que Walsh pudo entrevistar no estén en primer plano. Por ello, uno de los textos de la campaña periodística que Walsh publica en 1957 y que luego refunde en el libro *Operación Masacre* es revelador: la nota periodística trabaja sobre el testimonio de Juan Carlos Livraga, uno de los sobrevivientes de los fusilamientos, y se titula de modo efectivo, basándose en un testimonio, “Yo también fui fusilado”; sin embargo, la nota de Walsh no hace uso de esa voz y esa primera persona sino que reorganiza el relato de los hechos en tercera persona. Esto es lo que sucederá fundamentalmente en *Operación Masacre*: si bien se trabaja con testimonios y con voces, ellas ingresan al texto final de modo muy mediado, y reguladas por esa voz fuerte del narrador que hemos señalado.

Las voces se trabajan de modo muy diferente en *¿Quién mató a Rosendo?*<sup>6</sup> Ahora los testimonios de los testigos aparecen en un primer plano; son, de hecho, gran parte del material que sirve para la reconstrucción de los hechos que se intenta narrar y explicar. El relato —sobre todo su primera parte, titulada “Las personas y los hechos”— se constituye en el cruce y en la intersección entre esas voces que se transcriben en cursiva, a veces en largas párrafadas, y que son montadas por un texto que ahora confía de modo decidido en su capacidad para autorretratarse: ello es especialmente notorio por ejemplo en los capítulos “Raimundo”, “Rolando” y “Granato”. Y si bien la voz del narrador no desaparece sino que tiene aquí también un papel fundamental en la articulación, la disposición y el montaje de esas voces y del relato en general, ya no se construye como una primera persona fuerte ni como un personaje. Ahora los protagonistas y la primera persona son

---

drama volverán obsesivamente”. (2009: 20)

6 Tal vez, como ha sugerido María Moreno (2010), en las notas periodísticas de Walsh podría verse una transición y una mediación en el modo de trabajar las voces desde *Operación Masacre* a *¿Quién mató a Rosendo?* Asimismo, la generalización de una técnica como la que ofrece el grabador es la condición básica que permite esa transición y ese pasaje.

otros. Esto genera a su vez un nuevo equilibrio entre el retrato visual y el retrato verbal de los protagonistas-testigos: si en *Operación Masacre* se privilegiaba el retrato visual y las voces de los testigos en cambio quedaban en un segundo plano, ahora esas voces pasan a primer plano y se retratan a sí mismas. Si como quería Borges la clave de un personaje está en encontrar su tono, Walsh trabaja en *¿Quién mató a Rosendo?* a partir de los tonos de esas voces que ha podido registrar técnicamente. Y la transcripción busca recuperar, en el texto, las marcas de esos diferentes tonos orales: frases que se interrumpen y se cortan y quedan incompletas; privilegio de la coordinación sobre la subordinación; repeticiones; expresiones fijas y muletillas; interpelaciones al interlocutor<sup>7</sup>. En este trabajo con las voces que puede verse en *¿Quién mató a Rosendo?* puede apreciarse aquello que Walsh proponía en la entrevista con Piglia: en el arte del registro y la grabación de las voces y en el arte del montaje se cifran posibilidades artísticas nuevas y un modo tal vez más eficaz de hacer una literatura política.

Hay una voz que capta especialmente la atención y el oído de Walsh: se trata de Rolando Villafior. En esa voz, que condensa un personaje y una vida, Walsh descubre algo especialmente interesante para narrar: un giro o una torsión. En la voz de Rolando, Walsh escucha y capta el movimiento de una conciencia que pasa del mundo del crimen al mundo de la política. Rolando ha pasado, narra Walsh, tres años en el penal de Olmos por asalto en banda: “*Allí tuve tiempo de pensar. Yo dividía el mundo en turros, giles y yuta. Después comprendí que los giles éramos nosotros*”. (2004: 31) Particular división sensible del mundo la que se opera en principio en la conciencia de Rolando, que luego de su salida del penal empieza a ponerse en

---

7 Una cita del capítulo “Rolando” para captar algo de esos tonos y esas marcas: “Yo siempre fui un muchacho intranquilo. Andaba sin plata, sin laburo. Después usted ve que los turros hacen ostentación de guita. A usted lo deslumbran, ¿sabe? Usted quiere ser como ellos, empilchar bien, andar rodeado de mujeres, tener un valerio que le pase a buscar con el auto. Y después le dicen: Vení que es fácil. Todavía le dan guita a uno. Y uno va, lo convidan a un asaltito, usted se prendió y después chau, no salió más de ahí”. (Walsh 2004: 31)

contacto con los militantes gremiales -su hermano Raimundo Villaflor, el Griego Blajaquis, el Negro Granato, Zalazar y Francisco Alonso- que luego van a ser víctimas en el tiroteo de La Real y que llaman a Rolando, en principio, la “bestia”: “*Sí, porque a mí, el Griego me decía la bestia. Qué hacés, bestia. Es que yo decía cada barbaridad cuando ellos hablaban de política. Me decían: Ya cayó la bestia. Sí, eso me decía el Griego*”. (2004: 35) Rolando, que viene del mundo del crimen, habla en principio de modo bárbaro, como una bestia, en esa reunión de militantes en que se habla el lenguaje de la política. Pero la biografía sintética que arma Walsh sobre Rolando, montada a partir de su misma voz, es la biografía de un pasaje al mundo de la política y a una nueva división de lo sensible, aunque haya continuidades y tanto del lado del crimen como del lado de la política Rolando encuentre violencia<sup>8</sup>. Así, si la política, en términos de Ranciere (2010), aparece allí donde irrumpe una subjetivación política, que surgiría al darse nombre a sí misma; si la política surge allí donde la parte de los que no tienen parte se nombra a sí misma y se descubre igual al resto de las partes al hacer uso de su propia voz para intervenir en los mecanismos verbales propios de la política; si la política opera allí donde se realiza, por esto, una nueva división de lo sensible, una nueva cuenta de los cuerpos y las partes de la sociedad: algo de todo ello puede pensarse en la trayectoria que realiza la biografía sintética de Rolando Villaflor, que Walsh construye a partir de su misma voz y de su testimonio, captando el momento en que esa voz se nombra y se reconoce a sí misma como sujeto político.

*¿Quién mató a Rosendo?* es literatura política de modo denso y com-

---

8 En efecto, Rolando encuentra violencia de uno y de otro lado: “... cuando un 17 de octubre los cosacos lo quisieron correr a él y a su a padre y a hermano y a su tío, y se rechiflaron todos aguantando los sablazos y manoteando los caballos, le dijo a Raimundo: - Pero decime, yo salgo de una y me meto en otra peor. Porque aquí nos cagan a palos, no nos tiran un mango, gritamos como locos y cobramos como perros. ¿Es todo al revés esto? / Solo que ahora se reía. / De simpatizante peronista, se hizo militante revolucionario. Un día o una noche, que tal vez fueron una sucesión de días y de noches, el Griego le explicó su vida: Rolando Villaflor había querido salvarse solo, y no hay salvación individual, sino del conjunto”. (Walsh 2004: 37)

plejo, porque si algo hace es problematizar la noción de representación en sus múltiples aspectos. Si la representación sindical y la representación política se encuentran problematizadas en el centro de lo narrado -y la tercera parte del texto, “El vandomismo”, aborda ya de modo sistemático y reflexivo esta cuestión que se va esbozando en todo el texto-, la novela también problematiza la posibilidad de representar en literatura lo político: para Walsh no se trata ya de representar las voces de ciertos actores sociales y políticos, sino de registrar esas voces por un medio técnico, de montarlas y de exhibirlas. Se trata no de representar la política sino de lograr que el texto realice una nueva división de lo sensible, haciendo una nueva cuenta y redistribuyendo los cuerpos y las voces de la política en un espacio que se va reconfigurando<sup>9</sup>.

## IV

Cuando en 1982 Puig publica *Sangre de amor correspondido*, su obra ya cuenta con una serie de novelas en las que la literatura y la política se han articulado de modo muy efectivo: tal vez *The Buenos Aires Affaire* (1973) y *El beso de la mujer araña* (1976) sean puntos claves en esa serie.

En *El beso de la mujer araña*, la particular relación entre literatura y

---

9 Escribe Walsh en la “Noticia Preliminar” a *Rosendo*: “En el llamado tiroteo de La Real de Avellaneda, en mayo de 1966, resultó asesinado alguien mucho más valioso que Rosendo. Ese hombre, el griego Blajaquis, era un auténtico héroe de su clase. A Mansalva fue baleado otro hombre, Zalazar, cuya humildad y cuya desesperanza eran tan insondables que resulta como un espejo de la desgracia obrera. Para los diarios, para la policía, para los jueces, esta gente no tiene historia, tiene prontuario; no los conocen los escritores ni los poetas...” (p. 7). Podríamos agregar, pensando esto en los términos en que Ranciere piensa la política: se trata de la parte de los que no tienen parte y que si no tienen historia tampoco tienen voz. Walsh organiza su texto como un dispositivo que permita exhibir y hacer escuchar esas voces. Se trata de intervenir para hacer escuchar otras voces (disidentes) que permitan a su vez hacer una historia distinta del movimiento obrero y sindical.

política que trama Puig se establece a partir de la invención de un dispositivo técnico-narrativo: se trata de encerrar en la ficción a un militante revolucionario y a un homosexual, Valentín y Molina, y hacerlos dialogar. Por medio de ese dispositivo, lo que se logra es un diálogo entre dos formas de política y sus problemáticas: los problemas de la política revolucionaria clásica y los problemas de la política de género. En este sentido el dispositivo ficcional que inventa Puig permite establecer en su novela un diálogo y una problematización que tal vez no se dio con tanta claridad en la época.

Y si hay una técnica de la que Puig hace uso en estas novelas, se trata -otra vez- del montaje. En *El beso de la mujer araña* el montaje en tanto técnica se encuentra operando en diferentes niveles. En primer lugar, la novela misma se constituye en un montaje de discursos, el discurso revolucionario clásico del militante y el discurso del homosexual: la particular dimensión de lo político en el texto se juega, en principio, en esa yuxtaposición de discursos. En segundo lugar, la novela se juega también en el montaje de textos diversos: el cuerpo del texto, que es el diálogo entre Valentín y Molina, se ve atravesado a su vez por numerosas notas al pie que —en otro tono y registro: la reseña bibliográfica y el artículo enciclopédico— pasan revista histórica a las teorías médicas, psicológicas y psiquiátricas sobre sexualidad y homosexualidad<sup>10</sup>. Por este montaje, la novela de Puig muestra todo el tiempo que no se puede pensar una sola política: el texto confronta dos voces y dos discursos, igualmente políticos; yuxtapone y problematiza las formas de la gran política clásica con las formas de una política aparentemente menor, la política de género. Y por esa confrontación y esa yuxtaposición Puig parece mostrar una concepción más foucaultiana del poder y la política.

---

10 También en *The Buenos Aires Affaire* se puede percibir este trabajo de montaje de discursos, textos, géneros y estilos diversos: allí Puig monta diversos tipos discursivos (titulares y extractos de artículos de diarios, entrevistas, diálogos telefónicos), diversos géneros (como el caso clínico, la novela familiar, etc.) y diversos estilos (un capítulo está narrado, por ejemplo, con mucha eficacia y sin llegar a la parodia, en el estilo “objetivista” de cierta literatura de la época).

También en *Sangre de amor correspondido* se vuelve a articular —de un modo particular y eficaz— literatura y política. Pero ya no se trata solamente del montaje de discursos y textos que podía verse en *El beso de la mujer araña*. En *Sangre de amor correspondido* Puig recurre a una técnica —la del registro sonoro que permite el grabador— que hemos visto operando ya en Walsh: se trata ahora de trabajar la novela a partir de una voz primero grabada y luego transcrita. La voz no es además cualquier voz: se trata de la voz de un obrero brasilero, que Puig contrató y entrevistó para que le cuente su vida: relato oral que es el material primario de que está hecha *Sangre de amor correspondido*<sup>11</sup>.

Por su misma técnica, la novela suscitó un interesante problema en términos de derechos de autor. Porque si bien Puig había contratado y pagado a este obrero para que le contara su vida y para usar las palabras de su relato en su propia novela, una vez publicado el libro el obrero reclamó compartir las ganancias por su venta. Ese reclamo exhibe de modo patente el modo en que una técnica y su uso pueden poner en crisis ciertas categorías estéticas que parecen absolutamente naturales, movilizándolo y replanteando una serie de problemas en que se condensa la compleja relación entre el uso de una técnica y sus efectos políticos: ¿qué es un autor?, ¿quién es el autor de un discurso?, ¿quién puede atribuirse la propiedad de un discurso, de una voz?, ¿quién es el dueño y el propietario de un discurso? En parte como en *¿Quién mató a Rosendo?* de Walsh, en el que el uso de la técnica del grabador ponía en segundo plano la voz del autor/narrador y exhibía en primer plano las voces de los testigos, en *Sangre de amor correspondido* el uso de la misma

---

11 No es, de todos modos, la primera vez que Puig trabaja a partir de artes y técnicas de reproducción. Se podría decir —y se ha dicho seguido— que la relación compleja que se trama entre el cine y la literatura en Puig está casi en el origen de su obra. Asimismo, en términos específicos de registro sonoro, podría señalarse que en *Boquitas pintadas* (1969) Puig trabajó a partir de las grabaciones sonoras del tango. Por último, el trabajo a partir de voces en *El beso de la mujer araña* (1976) y en *Maldición terna a quien lea estas páginas* (1981) es un antecedente importante respecto de lo que Puig hace en *Sangre de amor correspondido*.

técnica problematiza la noción misma de autor. ¿Quién es el autor del discurso? ¿Puig? ¿O el obrero brasileiro? ¿Quién produjo esa voz, ese discurso, ese texto? ¿Quién debe, en base a ello, cobrar por los derechos de propiedad intelectual de esa voz, de ese discurso, de ese texto? Intencionalmente o no, la novela de Puig, por la misma técnica por la que fue concebida y por los efectos que esta técnica produjo, plantea problemas como éstos y hace recordar retrospectivamente aquel momento inicial de la fotografía en que la categoría de autor-fotógrafo era problemática casi hasta su invisibilidad y en que estaba en discusión si el autor y el propietario de una fotografía era quien retrataba una persona o quien mandaba hacerse un retrato.

Y si en Walsh no solo se trataba del arte del registro sino también del arte de la elaboración y el montaje del testimonio, en Puig también podemos ver estas técnicas operando. En Walsh esas voces se transcribían, se montaban, se articulaban y yuxtaponían con otros textos y se disponían en un particular orden. Un trabajo formal a partir de ese material oral primario de la voz registrada es también muy evidente en Puig: así, en *Sangre de amor correspondido* la voz del obrero brasileiro es trabajada por la escritura de Puig y pasa por muy diversas transformaciones. En primer lugar, luego de la transcripción que implica ya una mediación importante, hay un pasaje fundamental: Puig traduce el portugués del obrero brasileiro al castellano y en ese primer trabajo de traducción la distancia respecto de ese material oral inicial va tomando mayor espesor. En segundo lugar, hay otro pasaje y otro cambio no menos significativos: Puig transforma la primera persona de la voz del obrero brasileiro en una tercera persona. Todas estas transformaciones implican sucesivas mediaciones respecto de la voz del obrero, en su pasaje a la escritura y a la novela, y nos muestran cómo la grabación y el registro están –en Puig- muy trabajados.

Hay al menos dos operaciones más que son fundamentales en *Sangre de amor correspondido* y que muestran cómo Puig recorta y transforma aquella voz registrada: una se produce antes de la escritura, en el momento mismo de la entrevista y del registro de la voz del obrero

brasileño; la otra, al trabajar el pasaje de esa voz registrada y transcrita a la escritura de la novela. En primer lugar, una operación tal vez poco visible pero muy importante: la serie de preguntas que como entrevistador Puig le hace al obrero implican una primera operación de recorte del material y de las zonas de aquella vida que a Puig le interesa narrar. En efecto, lo que le interesa escuchar a Puig son —ante todo— las experiencias amorosas y sexuales de este obrero y eso es lo que queda finalmente en primer plano en la novela. En segundo lugar, una operación significativa, no en el momento de la entrevista y del registro sino en el momento de la escritura: si la novela mantiene la forma del diálogo que conformó la entrevista entre Puig y el obrero, en el relato y en la escritura Puig se transforma —se traviste— y el lugar del entrevistador pasa a ser ocupado, muchas veces, por una primera persona que remite a una de las mujeres amantes del obrero brasileño.

Por estos procedimientos *Sangre de amor correspondido*, como antes otras novelas de Puig, vuelve a problematizar una definición más clásica de la política, poniendo en escena diferentes formas de la política: otra vez, así, la sexualidad y su política vuelven a estar en un primer plano. *Sangre de amor correspondido* nos muestra cómo las categorías sociales, políticas y sexuales se cruzan y se anudan de modo problemático.

## BIBLIOGRAFÍA

- Amar Sánchez, Ana María (2008). *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Kittler, Friedrich (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. Palo Alto: Stanford U.P.
- Moreno, María (2010). “Doble casetera”, en *Página 12*. Suplemento Radar. Buenos Aires. 24 de noviembre.
- Piglia, Ricardo (1987). “Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad”, en *Revista Fierro*. Buenos Aires. 3, 37, septiembre.
- \_\_\_\_\_ (2006). “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política. Reportaje de Ricardo Piglia a Rodolfo Walsh (Marzo de 1970)”, en Rodolfo Walsh, *Un oscuro día de justicia / Zugzwang*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Puig, Manuel (1982). *The Buenos Aires Affair*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_ (1993). *El beso de la mujer araña*. Barcelona: RBA Editores.
- \_\_\_\_\_ (2012). *Sangre de amor correspondido*. Buenos Aires: Planeta/Booket.
- Ranciere, Jacques (2010). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Speranza, Graciela (2000). *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Norma.
- Viñas, David (2002). “Walsh: el ajedrez o la guerra”, en *Literatura argentina y política*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Walsh, Rodolfo (2009). *Operación Masacre*. Edición crítica de Roberto Ferro. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Walsh, Rodolfo (2004). *¿Quién mató a Rosendo?* Buenos Aires: Ediciones de la Flor.