

Representaciones literarias de Eva Perón: algunas cuestiones sobre el narrador en Walsh y Viñas

Graciela Foglia (FALE/ UFMG)

Mucho se ha escrito sobre Eva Perón desde los años 50 hasta hoy. Varios de los textos literarios que integran el *corpus* de esos escritos necesitan, para ser entendidos, conocer algo de la historia argentina. Un lector ajeno a los hechos se depara con narraciones que giran alrededor de vacíos de información, que no puede llenar con su propia experiencia de lectura. Si se piensa en la idea bastante difundida de la “universalidad” de la literatura, esas narrativas parecerían escritos que han perdido su vigencia o que la tienen solo en un espacio bien acotado: para “especialistas” o estudiosos¹. “Señora muerta” (1963) de David Viñas y “Esa mujer” (1965) de Rodolfo Walsh, los dos cuentos que serán discutidos aquí, se inscriben en ese *corpus*: son lecturas difíciles para lectores alejados de la historia argentina; requieren de un abordaje, por lo menos, del tipo científico en el que hay que “trabajar el texto”, en el decir de Horacio González². Y sin embargo, como veremos, después de “descifrados”, y sin perder de vista sus especificidades, ambos cuentos pueden decirnos algo del aquí y ahora de cualquier lugar. Para alcanzar algún grado de entendimiento, propongo “trabajar los textos”, es decir pensar en los procedimientos de construcción de ambos cuentos.

Para un conocedor de la historia argentina, “Señora muerta” y “Esa mujer”, desde los títulos, evocan la figura de Eva Perón. Ambos también traen al recuerdo proscipciones, desprecios y humillaciones. Para entender esto es necesario, por un lado, pensar lo que pudo significar para el imaginario social el robo³ del cadáver embalsamado de Eva Perón y su posible vejación; por otro, recordar que su figura

condensó en sí todos los amores y odios (JOZAMI, 2006) de la sociedad argentina de la segunda mitad del siglo pasado, incluso el rechazo de los intelectuales. Pero, llegados los años 60, ya con Perón en el exilio, aquella misma intelectualidad revisa su posición frente al peronismo⁴. Viñas y Walsh, dos autores no peronistas, pero con clara consciencia de clase⁵, inscriben sus textos en ese marco y ambos cuentos podrían leerse como una metáfora del clima de incompreensión y escisión que predominaba en aquel período: cada uno va a hacer referencia a Eva Perón a través de la mirada de personajes contrarios al peronismo, recreando el imaginario de opositores y simpatizantes. Pero también estos relatos se pueden leer como textos en los que los autores se cuestionan y cuestionan a sus pares. Cada uno cuenta la historia de una negociación fracasada. El cuento de Viñas puede leerse como una indagación acerca del deseo individual y las relaciones de clase; el de Walsh, también una indagación, en este caso sobre las relaciones entre la intelectualidad y las instancias de poder.

Veamos ahora cómo se construyen ambos relatos.

“Señora muerta” es un intento de “levante” (conquista sexual-amorosa) frustrado, que transcurre dos días después de la muerte de Eva Perón — “Hace dos días que vienen haciendo lo mismo” (p. 63), se lee al principio del cuento —, entre el 26 de julio y el 9 de agosto de 1952, período durante el cual su cuerpo embalsamado permanece expuesto en la CGT⁶ y puede ser visto por la población, lo que motiva largas colas de espera. La historia se desarrolla en dos espacios bien demarcados: en la calle, en la cola del velatorio, donde predominan escenas dialogadas entre los personajes y, en un momento posterior, en un taxi, donde discurso directo e indirecto se mezclan en un único y extenso párrafo. En la cola, Moure, único personaje con nombre propio⁷, descubre a “esa mujer” cuyo gesto “resignado e insolente” le hace prever un “levante seguro”.

A diferencia de “Esa mujer”, “Señora muerta” trata de personajes populares, con deseos más o menos reconocibles por cualquier lector (en este caso, el sexual). Aun así, un dato estructural del texto es la imprecisión, lo confuso, construido no solo a partir de un ambiente oscuro, donde nada se distingue del todo, sino sobre todo a partir de la voz narradora que se desdobra en varias, entre las que se pueden distinguir por lo menos cuatro: la del narrador que conduce el relato, cuyo punto de vista acompaña la mayor parte del tiempo al de Moure; la de los personajes Moure y “esa mujer” y la del autor implícito⁸, responsable por algunos pasajes aparentemente inconsistentes del cuento.

La desorientación ya se establece entre el título, elección del autor implícito, que remite en forma respetuosa (“señora”) a la muerte de Eva Perón, y la denominación del personaje femenino “esa mujer”, construcción lingüística que también se refiere a la figura de Eva Perón, no por el cuento de Walsh, que es posterior, sino porque es una de las formas peyorativas que los opositores al peronismo usaban para llamarla, que alude a su vida sexual. Es decir que la forma de nombrar al personaje, “esa mujer”, evoca la Eva Perón de la oligarquía o de una parte de la clase media, que adoptaba el discurso de las clases dominantes, mientras que “señora” sería la forma respetuosa “del nuevo sector social en el poder”⁹. Así, desde el principio, como Cortés Rocca y Kohan señalan “en el cuento se produciría una especie de desdoblamiento de la figura de Eva Perón: ‘la señora’ que está muerta y ‘esa mujer’ que es la prostituta de la fila, y que alegorizaría la imagen de Eva joven, antes de encontrarlo a Perón”¹⁰.

Y a partir de aquí se suman datos que pueden referirse a Eva Perón, pero no necesariamente, y el lector no sabe muy bien quién es ese personaje femenino que le llega a través de la mirada de Moure. El “gesto resignado e insolente” de “esa mujer” puede recordar, para algunos, la Eva Perón “resentida” — forma plebeya del odio, dice Beatriz Sarlo¹¹ —; para otros, la Eva política. Resentida y vengativa porque con su

insolencia desafiaba y ofendía “la moral y las buenas costumbres”. Pero también política porque en su desafío estaba inscripto el gesto de resistencia del humillado¹². Así, la “esa mujer” del cuento al traer a la memoria el lugar social de los postergados le da al texto un significado más allá de lo estrictamente referencial.

Se puede decir lo mismo en relación a Moure que, como otros personajes de Viñas, condensa en sí varios rasgos de un tipo social¹³: desde el cretino, medio folclórico, el típico macho argentino — “no me falla; no me puede fallar [el levante] [...] Al fin de cuentas, él había ido a la cola para eso” (p. 64) —, pasando por el carente de afecto — “Moure se sintió agradecido, entusiasmado”, después de que “esa mujer” estipula que su trabajo le va a costar “lo que vos quieras” (p. 69) — y el hombre infantil-adolescente cuyo deseo es aislarse del mundo adulto, “tan ordenando y con tanta gente que mira” (p. 69); hasta mostrar todo su odio de clase: “¡Es demasiado por la yegua esa!” (p. 71), exclama al final del cuento, al sentirse frustrado en sus intenciones.

Todo lo que Moure ve lo asocia a lo circense o caricatural, a la desconfianza, a la infancia, a la gente del interior (que, en el prejuicio urbano, carga el estigma de atrasada). Todos sus acercamientos a “esa mujer” pasan por lo más primitivo, por las necesidades más básicas, “¿le duelen [los labios]?”, “¿tiene hambre?”, “¿quiere fumar?”, “¿tiene sueño?”... y la relación solo sale de ese lugar cuando “esa mujer” hace una pregunta cuya respuesta implica un juicio, una valoración: “¿A usted le gustaba?” (p. 67), ante la cual Moure se sorprende y para la cual no está preparado¹⁴.

A partir de este quiebre el cuento se encamina hacia la secuencia final, cuando los personajes salen de la cola en busca de un motel, en la que el punto de vista del narrador acompaña alternativamente a ambos personajes: primero la mirada de “esa mujer” y, de repente, sin solución de continuidad, entra otra voz — ¿la del narrador implícito? ¿la de Moure? — hablando del perfume de la mujer: “Y usaba un

perfume de malva...” (p. 69) y, enseguida, la voz de Moure, en estilo directo y, como ya vimos, toda su irritación y su deseo de aislarse del mundo adulto — aunque también podría ser la voz del autor implícito, porque el ritmo y estilo del enunciado no son los de Moure —, y nuevamente “esa mujer”, ahora riéndose y percibiendo que ella para Moure, más que una mujer es un objeto (un pañuelo o una baranda o la propia ropa de Moure (p. 70)). Aunque este enfrentamiento de voces podría interpretarse como una lucha por el “decir”, también, como venimos viendo, contribuye a la imprecisión general, marca constitutiva del relato.

Un último comentario en relación al aspecto temporal. Si el relato se expande en lo social, también lo hace en el tiempo y esto también confunde: el cuento aparentemente no anda, avanza lentamente, al ritmo de la cola, “mucho más despacio que en una procesión” (p. 65), pero de repente “esa mujer” está alarmada, mira el “cielo bajo como si hubiera escuchado el ruido de un avión...” (p. 64). Este parece ser un guiño del autor implícito que hace referencia al bombardeo de la Plaza de Mayo, en 1955, tres años más tarde, en un intento de golpe contra Perón¹⁵.

Por todo lo anterior, se puede decir que la desorientación general que produce el cuento no es solo reflejo de la propia desorientación de Moure, quien apenas ve su propio deseo, sino también del sentimiento confuso en relación al peronismo. Así, de la misma manera que a través de “esa mujer” Viñas presenta todo un espectro de sentimientos y preocupaciones del pueblo peronista, con Moure representa también todo otro tipo social. La ceguera de Moure espeja la otra ceguera, la de una parte de los hombres/ mujeres comunes, centrados en sí mismos, en su propio deseo, que no ven ni entienden ni les interesa nada de lo que pasa a su alrededor; es tan del orden de la infancia querer esconderse del mundo en un armario, que Viñas parece estar diciendo que mientras no se salga de ese lugar, no se alcanzará la madurez; y los niños, en principio, no tienen relaciones sexuales.

En “Esa mujer”, el cuento de Walsh, como veremos, lo indeterminado es de otro género y conduce a otra interpretación. El cuento representa una negociación fracasada entre un periodista, intelectual, que busca saber dónde está enterrado el cuerpo de Eva Perón y un coronel encargado de custodiarlo, que cree que el periodista tiene ciertos papeles que le interesan. El encuentro de ambos personajes, periodista y coronel, es real y se produce en el departamento del segundo, probablemente una tarde de 1957. El nombre del coronel es Moori Koenig, pero esta información no está dada en cuento¹⁶. El otro personaje está creado con un dato de la vida real del autor: es un periodista reconocido.

En el contrapunto entre coronel y periodista van llegando los vestigios de una historia real: el cuento se hace eco de la fuerza simbólica de Eva Perón, sobre todo en el imaginario de sus detractores, al punto de pasar de ser “una muerta” a ser “un macho”. El coronel va haciendo su relato de los hechos y el cadáver va “ganando vida” pasando de lo místico/ mítico a lo terrenal: una virgen, una diosa, una reina, Cristo, la Voz de la Libertad, Facundo, un macho.

“Esa mujer” ha sido leído de varias maneras¹⁷; aquí propongo que en el cuento hay una alegoría del fracaso de la intelectualidad frente a las instancias de poder y por eso se construye sobre la pérdida de poder del narrador: un narrador que llega casi desafiante y asertivo y se retira sin conseguir lo que busca, con el eco de la voz del coronel que repite “es mía”, “esa mujer es mía” (p. 19). Un narrador en primera persona, sin ningún poder omnisciente, que cuenta la historia del encuentro con el coronel, que además de comentar los movimientos y lo que dice el otro personaje, se limita a describir el espacio, los ruidos que se escuchan en el edificio y los cambios de luces en el ambiente. El coronel, en cambio, sabe cosas e impone su punto de vista de los hechos que es el que el narrador periodista transcribe (“La conversación que reproduce es, en lo esencial, verdadera” (p. 7)): cuenta parte de la historia del secuestro del cadáver de Eva Perón, desmiente versiones que sugieren que algún tipo

de “maldición” habría caído sobre los que estuvieron en contacto con el cadáver¹⁸; relata los atentados que él mismo sufrió; cuenta detalles sobre la operación de reconocimiento del cadáver antes de ser trasladado a Europa e insinúa los abusos o intenciones de abuso sobre el mismo¹⁹.

En el cuento se suman elementos que ayudan a construir ese narrador desprovisto de poder que propongo. Aquí solo voy a comentar dos ejemplos: por un lado, en el juego de negación y desautorización del Otro que permea todo el relato, como el del coronel en relación al peronismo y a sus subordinados o el del narrador respecto al coronel, me interesa este último; por otro, dos rasgos de estilo de la voz narradora, omisión y repetición. Veamos.

Desde el comienzo hay una arrogancia sutil (festejada, probablemente, por la mayoría de los lectores solidarios) del periodista frente a su contrincante que a medida que la palabra de este toma el espacio del relato se va transformando en intento de desautorización y negación: hay desde sutiles intervenciones como “filosofa” (p. 10), comentario irónico a las palabras del coronel u otras más directas como “me importa un carajo” (p. 11), hasta toda la secuencia de oscurecimiento del espacio en la que, como veremos a continuación, los dos personajes van desapareciendo.

Ambos están sentados frente a un ventanal y a medida que atardece y el coronel se hace difuso — su cara “es casi invisible” (p. 14) — y hasta se cosifica — es una mancha gris (p. 13), es de plata (p. 16) —, se puede inferir que el propio narrador desaparece y, de hecho, es lo que se lee: el coronel “argumenta contra un invisible contradictor” (p. 14), afirma; o ya en el límite de la autonegación, el periodista se compara a sí mismo con un perro: “Con un solo movimiento muscular me pongo sobrio, como un perro que se sacude el agua” (p. 16).

Es decir, negación y desautorización acaban revirtiendo hacia el propio narrador. Probablemente este movimiento del cuento se deba a que Walsh, con su lucidez habitual, no desprecia el hecho de que comparte un mismo espacio, real y

simbólico, con esa otra Argentina que no dudaba/ duda en matar, violar, torturar para imponer sus prácticas de clase²⁰. En este sentido, recordemos la aseveración del periodista, “somos todos argentinos” (p. 15), cuando el coronel se afirma como tal después de llamar “pobre gente” a los obreros que lo ayudaron con el cadáver de Eva Perón.

Pero donde la pérdida de poder del narrador es más evidente es en su estilo discursivo. Me interesan dos rasgos estilísticos, omisión y repetición, presentes en el cuento y que recorren toda la obra de Rodolfo Walsh. Según Ricardo Piglia, “para Walsh la ficción es el arte de la elipsis, trabaja con la alusión y lo no dicho, y su construcción es antagónica con la estética urgente del compromiso y las simplificaciones del realismo social” (PIGLIA, 2000, p. 14); para Amar Sánchez, en cambio, omisión y repetición son recursos complementarios que aparecen cuando se trata de la muerte, de la injusticia o de la ausencia y los interpreta como una forma de conjuro del vacío y la muerte (AMAR SÁNCHEZ, 1992, p. 110 *et seq.*)

Según la lectura que estoy proponiendo aquí, por un lado, los nombres que se omiten — el del coronel, el del periodista, el de Eva Perón — y la historia que se da por sabida — “‘Esa mujer’ se refiere, desde luego, a un episodio histórico que *todos en la Argentina* recuerdan” (p. 7, cursivas nuestras), se lee en la nota introductoria — no solo apuntan la idea de una experiencia compartida como parecen indicar un narrador que no aspira a la “totalidad de la experiencia humana”, que se contenta con los lectores de su tiempo y espacio. Por otro lado, la repetición de una misma estructura sintáctica, con algunas variaciones — “Él bebe con vigor, con salud, con entusiasmo, con alegría, con superioridad, con desprecio” (p. 10); “El coronel bebe, con ira, con tristeza, con miedo, con remordimiento” (p. 11) (se producen cuatro variaciones sobre la estructura “sujeto + bebe”) —, a pesar de la forma asertiva (presente del indicativo), puede ser vista como la búsqueda de una palabra más adecuada o como la falta de de una forma que consiga expresar con precisión lo que el narrador está viviendo²¹.

De ahí que el uso de estos recursos refuerza la hipótesis de que “Esa mujer” se puede leer como el fracaso de la intelectualidad frente a las instancias de poder.

Pero, a pesar del fracaso, Walsh decide contar ese encuentro, una historia, tal vez, mínima pero que da cuenta de lo oscuro, de lo subterráneo que corría por atrás de la otra historia. En ese sentido, este narrador recuerda al que propone Walter Benjamin: el narrador modesto, con un poder disminuido para contar historias, no solo porque no sabe todo, sino también porque lo que sabe no es fácilmente transformable en palabras; pero aún así cuenta algo que de otra forma caería en el olvido pues no tendría lugar en la historia oficial (BENJAMIN, [s. d.], p. 114-119).

En ambos cuentos tenemos el fracaso de los personajes en sus búsquedas y la pérdida de poder de los narradores: “Señora muerta” es confuso, entre otras cosas, por la mezcla de instancias narradoras; en “Esa mujer” las omisiones también dejan la sensación de imprecisión. Una interpretación del origen de la dificultad de estos cuentos se puede formular a partir del concepto de experiencia del filósofo italiano Giorgio Agamben: “Lo cotidiano — y no lo extraordinario — constituía la materia prima de la experiencia que cada generación transmitía a la siguiente [...] en ningún caso lo extraordinario podría traducirse en experiencia” (2001, p. 9). Y aquí pienso en la extraordinaria sorpresa que significó para muchos la violencia instaurada después del golpe contra el general Perón, golpe apoyado, en un principio, por intelectuales como Walsh y Viñas.

Referencias

AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2001.

AMAR SÁNCHEZ, Ana María. *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Obras elegidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, [s. d.].

GONZÁLEZ, Horacio. *Evita. A militante no camarim*. São Paulo: Brasiliense, 2002.

JOZAMI, Eduardo. *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2006.

PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

ROSANO, Susana. *Rostros y máscaras de Eva Perón. Imaginario populista y representación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.

VIÑAS, David. *Las malas costumbres*. Buenos Aires: Peón negro, 2007.

WALSH, Rodolfo. *Esa mujer. Los oficios terrestres*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2001.

_____. *Ese hombre y otros papeles personales*. Buenos Aires: Seix Barral, 1996.

Notas

¹ En ese sentido es interesante pensar que, mientras que en Argentina, "Esa mujer", uno de los cuentos analizados aquí, fue elegido en 2000 "el mejor relato de la historia de la literatura argentina" (PIGLIA, 2001, p. 15), en Brasil, entre estudiantes universitarios, el mismo tiene que ser explicado para alcanzar un entendimiento, aunque sea mínimo. Para una discusión sobre el

carácter universal de la literatura ver Marco Natali, "Além da literatura", Revista *Literatura e Sociedade*, São Paulo, DTLLC/ USP, n. 9, p. 30-43, 2007.

² En el congreso de hispanistas de 2006, González propone tres tipos de lectores o modelos de lectura: la pastoral, lectura emotiva, que promueve sujetos comunitarios y en la cual está implícita una cierta pedagogía; la científica, que es la que se estaría promoviendo en las universidades, y en la que "se trabajan" los textos y la autorreflexiva, "que construye el sujeto en el abismo" (*Anais do IV Congresso Brasileiro de Hispanistas*, Rio de Janeiro, 2006).

³ En 1955, después del golpe militar que depuso al general Perón, un comando, también militar, roba el cadáver embalsamado de su mujer. Al principio se lo esconde en varios lugares del Gran Buenos Aires y hasta que finalmente es llevado a Italia, en 1957, con identidad falsa, y enterrado en Milán.

⁴ ALTAMIRANO, Carlos. *Peronismo y cultura de izquierda*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 2001.

⁵ Viñas venía de una familia de radicales irigoyenistas y dice "éramos contreras, no gorilas" (<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-7413-2007-08-26.html>>, 10-08-08); Walsh venía del nacionalismo y en los años 70 pertenecerá a la organización Montoneros, guerrilla urbana surgida en 1970.

⁶ Confederación general del trabajo.

⁷ ¿Deformación del nombre de Héctor A. Murena, intelectual ligado a la revista *Sur*, con quien Viñas estuvo en la cola del velorio?

⁸ Uso las categorías de Wayne Booth en *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcadia, 1980. La voz del narrador implícito es la más cercana a la de la voz enunciativa.

⁹ Dice Horacio González en *Evita. A militante no camarim*: "'Senhora' uma designação de cerimonial plebeu do novo setor social no poder [...]. Convertia-se um substantivo genérico, 'senhora', numa denominação que em sua despreziosa indeterminação, era parte de um código sutil de glorificações" (2002, p. 16).

¹⁰ Citado por Susana Rosano en *Rostros y máscaras de Eva Perón* (2006, p. 215).

¹¹ SARLO, Beatriz. *La pasión y la excepción*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2004. p. 28.

¹² En *Evita. A militante no camarim* (2002), Horacio González, en la voz de su narrador Penella da Silva (probablemente el autor de *La razón de mi vida*, "autobiografía" de Eva Perón), relata cuando una "insolente" doña Juana, madre de Evita, que no está casada oficialmente con su padre — pero con quien ha formado una familia de cinco hijos — pelea, ante la familia oficial de Juan Duarte, su derecho de entrar al velorio del mismo, que había muerto repentinamente en un accidente de coche y dice Penella-González: "A teimosa Dona Juana irrompe no velório disposta a quebrar os selos sigilosos que preservam os segredos de família. *Esse gesto [...] era eminentemente político*. É a estigmatizada que desvenda a verdade perante o mundo [...]. É a humilhada que age com a convicção de que em todo humilhado há uma obscura razão a sustentá-lo" (2002, p. 24, cursiva mía).

¹³ Ricardo Piglia señala la ambigüedad en Brun, personaje de *Los dueños de la tierra*: "Movimiento clásico de la literatura de Viñas que ha sabido condensar en ciertos individuos rasgos múltiples de una situación histórica o de una trama ideológica" (*La Argentina en pedazos*, <<http://www.literatura.org/Vinas/dvpiglia.html>> (24-08-08)).

¹⁴ Susana Rosano, en *Rostros y máscaras de Eva Perón*, en un pasaje un tanto confuso, afirma que en el cuento “[...] lo que queda claro es la misoginia del narrador — ‘las mujeres se ponen nerviosas y no sirven para nada y por eso son mujeres [...]’ —, una lectura del fenómeno peronista que ubica el cuento en sintonía con los parámetros utilizados por la ciudad letrada de la década del 40 y 50: Eva, al igual que las masas populares, estaría cerca de la irracionalidad y la barbarie” (2006, p. 216-217). Aunque coincido con esta última afirmación, a mi entender, no queda clara la relación de la misoginia con el fenómeno peronista: ¿El fenómeno peronista es/ fue/ sería misógino? o ¿la ciudad letrada pensaba al peronismo como un movimiento misógino?

¹⁵ Otras marcas del autor implícito podemos encontrarlas en la comparación de la cola con algo difuso: “una mancha larga que *se estremecía*” (p. 65); esa no es la voz de Moure: todas sus comparaciones, y son muchas, son del orden de lo más inmediato y cotidiano, no poético. En la misma página también encontramos una contradicción: “olla humeante que brilló bajo el farol”/ “Y había tan poca luz con esos trapos negros que envolvían los faroles y todo era tan borroso”.

¹⁶ En 1957, Walsh había publicado varias notas sobre el asesinato de un abogado famoso, notas que en 1972 se transformarían en el libro *Caso Satanowsky*; allí, ya se hacía referencia al coronel y a los papeles que este buscaba.

¹⁷ Ver, entre otros: Amar Sánchez (1997); Jozami (2006); KRAUNIASKAS, John. “Rodolfo Walsh y Eva Perón: ‘Esa mujer’”. In: VV.AA. *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Editor Jorge Lafforgue. Buenos Aires: Alianza editorial, 2000; Piglia (2001), Rosano (2006).

¹⁸ En el cuento se hace referencia a Tutankamón (p. 11): “La maldición dice que la mala suerte perseguiría a los que profanasen la tumba del faraón”.

¹⁹ Varios de los episodios relatados por el coronel en “Esa mujer” serán retomados, años más tarde (1995), por Tomás Eloy Martínez en *Santa Evita*.

²⁰ Años después, en sus divergencias con Montoneros, Walsh apuntaría como falla del pensamiento de izquierda, en su búsqueda por tomar el poder, desdeñar las lecciones de la historia en las que la aristocracia, la burguesía, lo tomaron. (“Las divergencias de Walsh con la conducción de Montoneros”. In: BASCHETTI, Roberto (Comp.). *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1994. p. 240.)

²¹ Aun sobre esta cuestión de la búsqueda de precisión, en “Calle de la Amargura número 303”, Walsh, al comentar las elecciones hechas por él mismo para una traducción, afirma: “‘Hartos, ahítos, atragantados’ — la revista usa una sola palabra, *gorged*, pero a mí [...] me hacen falta tres para conferirle su sentido íntegro...” (1996, p. 15).