

**El fantasma en “Esa mujer”  
de Rodolfo Walsh**

Roberto Ferro

*Cada narrativa, por aparentemente completa que sea, se construye sobre la base de un conjunto de acontecimientos que pudieron ser incluidos pero que se dejaron fuera; esto es así tanto con respecto de las narraciones imaginarias como de aquellas que se consideran verdaderas porque están originadas en sucesos fácticamente comprobados.*

Erbóreo R. Frot

**I-La anáfora y los restos ausentes**

“Esa mujer” de Rodolfo Walsh se publica por primera vez en *Crónicas del pasado* en marzo de 1965, editado por Jorge Álvarez; unos meses después va a formar parte del libro de cuentos *Los Oficios Terrestres*, publicado por la misma editorial. En la “Nota” que abre ese volumen Walsh dice:

El cuento titulado “Esa mujer” se refiere, desde luego, a un episodio histórico que todos en la Argentina recuerdan. La conversación que se reproduce es, en lo esencial, verdadera. [Y más abajo agrega] Comencé a escribir “Esa mujer” en 1961, lo terminé en 1964, pero no tardé tres años, sino dos días: un día de 1961, un día de 1964. No he descubierto las leyes que hacen que ciertos temas se resistan durante lustros enteros a muchos cambios de enfoque y de técnica, mientras que otros se escriben casi solos.<sup>1</sup>

Estas palabras introductorias suponen una conjetura sobre el proceso de escritura y su entramado con restos textuales que son atraídos y trastornados en su configuración. Esa “Nota” desbarata cualquier aproximación fundada en la homogeneidad, alude a una forma de discontinuidad intersticial y abre la interpretación al despliegue en un *entre*: es un entre-dicho, una interestancia en la que intervienen el trazado escriturario y restos ausentes. La suspensión en la que se sitúa la interestancia de la interpretación, es a la vez la huella de la identidad y de la diferencia de los territorios que separa. La anáfora, pensada en estos términos, permite fijar la atención en lo no-inscripto aquí, en el vacío que se tiende entre esta escritura y todo lo que la precede. La anáfora señala una anterioridad ausente, es una aparición que al reiterarse

---

<sup>1</sup> Rodolfo Walsh, *Los oficios terrestres*, en *Obra literaria completa*, México, Siglo XXI, 1981. Todas las citas del presente trabajo corresponden a esa edición.

intersecta, corta, produce emergencia e interrupción. El procedimiento anafórico, entonces, transfigura narrativamente lo pasado y extraño en presente y lo inviste de una cierta familiaridad.

En “Esa mujer” la anáfora amplía su funcionamiento porque su repetición con-fabula la urdimbre que se teje en un diálogo de dos interlocutores saturado de alusiones a una mujer muerta; ese diálogo se inserta en el relato con la paradójica fuerza de las maleabilidades y huecos propios de los espectros, de las entidades que vacilan entre el mundo de los seres desaparecidos y/o aparecidos. La anáfora nombra el más allá del texto al nombrar al fantasma, rescatándolo de ese modo del pasado y haciéndolo posible al actualizarlo. La recurrencia anafórica se articula no sólo por medio del pronombre demostrativo “esa”, “Esa mujer era ella”, sino también por el pronombre personal “ella”, “Ella no significa nada para mí” y el pronombre personal objeto “la”: “La paramos en un furgón”, también por el recurso al sujeto tácito: “¡Está parada”! y por una serie epítetos, “desnuda”, “diosa” y “muerta”. Todas esas variantes pueden ser leídas tanto en su función sustitutiva como su función deíctica o como un plisado de las dos.

El título siempre funciona como un nombre propio; inscripto en el margen perdura en un más allá de las voces narrativas identificando al texto y, por lo tanto, habilita la posibilidad de referirlo o evocarlo lo cual perturba cierta legalidad de la lengua y del discurso, puesto que introduce un pliegue en las operaciones de denominación y referencia. En el texto de Walsh, esa función se agrava porque la anáfora pone en abismo ese doblez.

La convergencia de la figura retórica y los motivos temáticos del relato de Rodolfo Walsh es el asunto sobre el que pretendo reflexionar ahora en esta aproximación crítica.

Lo que constituye al fantasma o lo define es el retorno: en “Esa mujer” es el espectro aciago de una muerta que la anáfora hace resurgir como procedimiento que anuncia una aparición que se repite -recurso y recurrencia-, que surge y se interpone, introduciendo la fantasmagoría intensamente presente de una imagen ausente.

En “Esa mujer” se produce una urdimbre entre la instancia lingüística y la instancia temática, anáfora y deixis en fantasma se complementan en una narración centrada en el motivo del espectro.

En la escena se relata un intercambio propio de la oralidad, las palabras y la gestualidad convergen y se diversifican: ése es el rasgo dominante de la narración; la anáfora, que se sob reimprime en la conversación instaure y define el tipo de relaciones que se establecen entre los personajes actuantes, el escritor y el coronel.

Cada vez que aparece en el relato de Walsh una marca anafórica se condensa el curso narrativo que se fragmenta y se pliega estableciendo nexos de ilación entre cada secuencia. El encadenamiento propio del relato interrumpe un fluir que se repone en la serie, pero sin ocultar los intersticios. El escritor va tramando entre los huecos que abren las marcas anafóricas la perspectiva desde la que narra. En esos pasajes la textualidad se hace indecible porque lo narrado evoca acontecimientos cuya significación no depende de la realidad anterior de un referente sino del movimiento semiótico del texto.

Resumiendo, el relato se presenta cribado de anáforas que deshacen toda pretensión de unidad narrativa; correlativamente, el mundo evocado asoma diseminado, visto desde la altura de un ventanal que permite entrever la ciudad devastada por un enigma atroz que la cincela con la fuerza de su ausencia.

## **II- El espectro de esa mujer**

“Esa mujer” aparece a la mirada lectora como un texto en el que se deshacen las oposiciones binarias que suelen establecer una distinción genérica centrada en la consistencia del referente. Un escritor, el narrador, entrevista a un coronel vinculado a los servicios de informaciones, con el objeto de que le revele el paradero del cadáver de Eva Perón. Al nombrarla con el déictico “esa” abre la escritura a una situación fantasmática pero al mismo tiempo, también, los interlocutores conviven con el espectro de “esa mujer”; la condición fantasmática del discurso se intersecta con la alusión a una entidad que como fantasma desafía la lógica de la presencia y de la identidad. El espectro, como espíritu que se encarna en una corporalidad evanescente, cuya consistencia es etérea, tiene una identidad inasible, su aparición es incontrolable, siempre regresa.

En el cuento hay un impulso gótico inscripto en una constelación de motivos propios del género como la incursión a la morada de quien oculta y custodia al muerto, el ambiente crepuscular del atardecer, el encuentro que ocurre en una torre. La investigación, el ofrecimiento de dinero a cambio de un dato, el enigma abierto, en cambio, son motivos del género policial. Esas huellas intertextuales suelen disiparse en las lecturas que privilegian un Walsh documentalista y centrado en la verdad.

El espectro se desliza “entre” los vivos y los muertos, entre el pretérito y la espera. Ese “entre” no se concilia con ninguna síntesis indulgente. Ese “entre”, como antes la interstancia de la interpretación y la configuración del referente, supone la puesta en cuestión de una presencia que asegure una lógica de intensificación. A diferencia del muerto que está situado y ubicado en un lugar, la cripta, donde sus restos residen, el fantasma está en tránsito, bordeando

los márgenes, en perpetuo asedio desde el punto más extremo de los exilios, el que separa la vida de la muerte. El fantasma de “esa mujer” no sólo perturba una identificación que recurre a la presencia como garantía de certidumbre sino que persevera en el lugar de la alteridad, de esa otredad ominosa que circula a través de los interlocutores del relato, instalándose en un más allá de sus deseos. De ese modo, las relaciones intersubjetivas en el relato están marcada por una impronta espectral: la causa de los hechos nunca es dada, pero el fantasma de “ella” es la presencia sin plenitud de una memoria: es una muerta que no ha muerto ni muere aún, porque insiste en reaparecer.

Los vestigios de ese espectro son una huella, una impresión imprecisa que marca y remarca a los interlocutores del diálogo: “ella” es un fantasma que viene del pasado y asedia en el porvenir:

Algún día (pienso en momentos de ira) iré a buscarla. Ella no significa nada para mí, y sin embargo iré tras el misterio de su muerte, detrás de sus restos que se pudren lentamente en algún remoto cementerio. Si la encuentro, frescas altas olas de cólera, miedo y frustrado amor se alzarán, poderosas olas vengativas olas, y por un momento ya no me sentiré solo, ya no me sentiré como una arrastrada, amarga, olvidada sombra.

El texto abre una perspectiva de reflexión en torno de la memoria y la espera que también desestabiliza las escisiones tradicionales entre el pasado y el futuro: “esa mujer” es una huella en perpetuo diferimiento. El narrador al anunciar su deseo de ir en busca del fantasma que persigue, va hacia su pasado, lo que imagina poder encontrar por delante en el tiempo tiene residencia atrás en su memoria. El fantasma trastorna la experiencia del pasado en deseo del por-venir, genera una dislocación del devenir temporal que queda fuera de sí, trastocado su curso ya no hay posibilidad de aprehender el presente.<sup>2</sup> Esa dislocación torna al fantasma en una entidad no contemporánea de sí y a los personajes en no contemporáneos entre sí. Si todo está perturbado no hay sincronía y, por lo tanto, no hay posibilidad de reflejo, en todo caso hay diferimiento pero no co-presencia de lo reflejado.

Ni los interlocutores, el escritor y el coronel, ni “esa mujer”, aparecen mencionados por su nombre propio; lo que implica un modo de atraer a la escena otra variante de la espectralidad. El nombre propio tiene un rasgo fantasmático que indica su trascendencia testamentaria, trasciende a su portador y, por lo tanto, significa más allá de la presencia inminente del referente único que designa.

El nombre propio aparece regido por un fatídico anuncio: su función culminará en el epitafio; su permanencia en la memoria, más allá del presente está condenada a la caducidad de

---

<sup>2</sup> Jacques Derrida, *Espectros de Marx*, Madrid, Trotta, 1995.

la finitud. Por lo tanto, el nombre propio es, de algún modo, un mensajero de la muerte, de la desaparición de la vida, pero también garantiza la posibilidad de nombrar al ausente, a lo que ha quedado como resto de lo que no está; lo no nombrado por los interlocutores del relato condensa en la deixis fantasmática, que lo sustituye y en el movimiento anafórico que desencadena, la condición espectral de la lengua, cuyas maniobras son similares en cierto sentido a las que son propias de los fantasmas.

En el cuento es posible leer en la elisión de los nombres propios una remisión al motivo de la finitud y la desaparición de la presencia que está centrada en la cripta, y contraste con la errancia del espectro de “esa mujer”, es decir, del secreto que el escritor trata de develar. La búsqueda de su localización en un mapa y la posibilidad de establecer con certeza el sitio en que ha sido sepultada aparece en el relato en simetría con la cripta que los interlocutores tienen anunciada en sus nombres no revelados. Esos hombres están vivos pero participarán ineluctablemente de una cadena de muertos, acaso sin el destino de “esa mujer” que persiste en su condición de fantasma.

### **III-Una cuestión de género**

“Esa mujer” es un texto que trastorna los encasillamientos genéricos. El propio Walsh deja indicios de esa perturbación: el acontecimiento narrado es verdadero pero su elaboración ha sido mediada por la sinuosa puesta en escritura. En serie con *Operación Masacre*, *Caso Satanowsky* y *¿Quién mató a Rosendo?*, más que revelar diferencias en tanto que escritura atravesada por improntas ficcionales, lo que produce es un desajuste de los principios a partir de los cuales esos textos se mantienen asépticamente en otra tipificación. “Esa mujer”, como el espectro relatado, no se deja acomodar en un campo previamente delineado sino que se instala en un “entre” desestabilizando tanto su especificidad como las de los otros textos de Walsh. “Esa mujer” disloca, en suma, la parcelación genérica.

### **Corolario**

No hay historias en el mundo en que vivimos. No hay historias como hay aire, agua, mujeres, hombres, flores, mariposas. La idea de historia como un transcurso encadenado de sucesos que han ocurrido en cierto lugar y en cierto tiempo no remite al mundo sino a la imposición de un constructo sobre el fluir ilimitado de la temporalidad. Las historias son dispositivos que se superimprimen en ese fluir continuo, distinguiendo unidades discretas, que reconocemos como acontecimientos, que son enfocados, seleccionados y dispuestos en tramas, para hacerlos inteligibles. Sobre esa *doxa* se edifica la distinción genérica que escinde narraciones ficcionales de narraciones documentales, fácticas, no-ficcionales, hay una gran variedad de denominaciones

que buscan establecer la diferencia a partir del olvido de que el núcleo sobre el que pretenden operar deslegitima esa parcelación.

Todo lo anterior es una especulación crítica.<sup>3</sup> Especular también remite al significado del cálculo posible de ganancias fuera de las transacciones habituales; en ese caso, la especulación con el género podría suponer un modo de alineamiento ideológico con una concepción que privilegie ventajosamente la mimesis sobre la semiosis. “Esa mujer” desestabiliza esa reivindicación, que acaso fuera compartida por su autor, Rodolfo Walsh.

### **Una coda**

En las primeras etapas del desarrollo de la fotografía, los daguerrotipos requerían lapsos de exposición que llegaban a los 30 minutos con luz brillante; por ello, cuando se tomaban retratos se solía utilizar unos aparatos ortopédicos para que las personas que posaban se pudieran apoyar y conservar cierta inmovilidad. Creo que esa imagen se puede trasladar al modo en que a menudo son leídos los textos de Walsh: se les impone una forzada rigidez tropológica, esa maniobra permite fijarlos mediante la lente prescriptiva de los géneros a través de los cuales son canonizados como modelos de una verdad establecida, que la escritura debe ratificar.

Buenos Aires, Coghlan, marzo de 2011.

---

<sup>3</sup> Mi interés por la constelación de sentidos que atrae el término “especular” atraviesa mi reflexión sobre los protocolos de lectura crítica desde hace ya muchos años, en “Especulación entre la intención y el gesto. A propósito del comienzo de la escritura”, en *sYc* N° 9/10, de agosto de 1999, hago minucioso relevamiento de la cuestión.