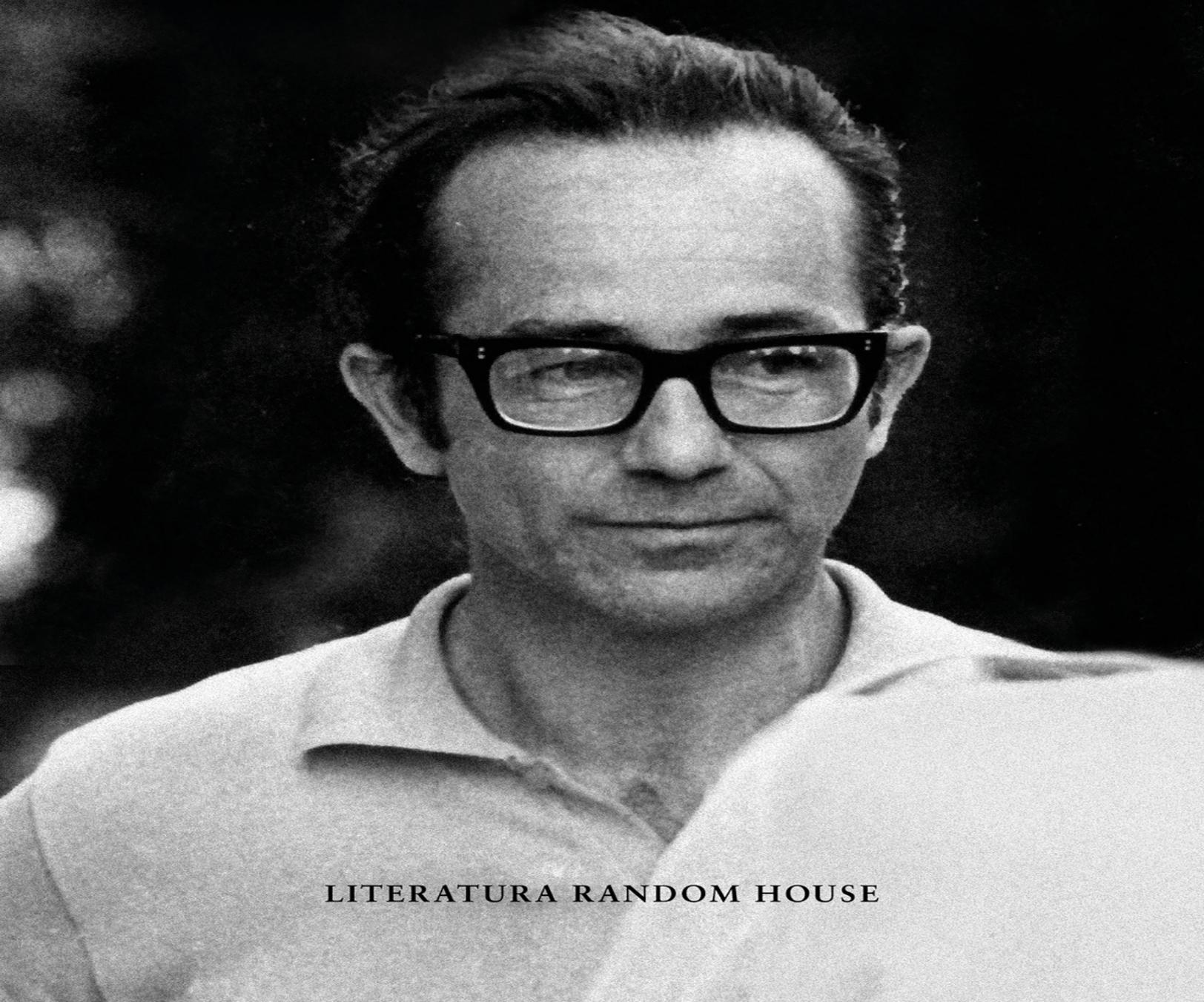


MARÍA MORENO

Oración

Carta a Vicki y otras elegías políticas



LITERATURA RANDOM HOUSE

María Moreno

Oración

Carta a Vicki y otras elegías políticas

Literatura Random House

SÍGUENOS EN
megustaleer



@Ebooks



@megustaleerarg



@megustaleerarg_

| Penguin
| Random House
| Grupo Editorial |

A

Graciela Camino

Silvia Catalá

Noemí Ciollaro

Lila Pastoriza

In memoriam

Ana Amado y Lilia Ferreyra:

“... esta noche toco yo”

En 2002 gané la Beca Guggenheim para escribir sobre la moral sexual en las organizaciones revolucionarias de los años setenta en la Argentina. No escribí ese libro: escribí este.

Las mujeres ostentaban una enorme liberalidad sexual, eran malas amas de casa, malas madres, malas esposas y particularmente crueles. En la relación de pareja eran dominantes y tendían a involucrarse con hombres menores que ellas para manipularlos. El prototipo construido correspondía perfectamente con la descripción que hizo un suboficial chileno, ex alumno de la Escuela de las Américas, como muchos militares argentinos: “... cuando una mujer era guerrillera, era muy peligrosa: en eso insistían mucho (los instructores de la Escuela), que las mujeres eran extremadamente peligrosas. Siempre eran apasionadas y prostitutas, y buscaban hombres”.

Pilar Calveiro, *Poder y desaparición.*

Los campos de concentración en Argentina

Al poco tiempo del golpe de estado de 1976, en plena orgía del horror de los secuestros y las desapariciones, la represión capturó a sus tres hijas preadolescentes junto con su cuñada en una casa del Gran Buenos Aires. En la cabecera de la mesa del Buró Político Santucho presidía la sesión tal vez más difícil de su vida. [...] Ahí estaba el padre enfrentado al Comandante Santucho, en silencio, su mirada detenida en ese intermedio entre la profundidad y la fuga que yo creía captar. Nos miraba a todos sin parecer ver a nadie. Su rostro no decía nada. La tensión extrema entre el padre y el jefe y quizás como nunca uno percibía su estatura de Jefe, eso que lo hacía diferente. Y uno intentaba meterse en él, ayudarlo, pero era inescrutable. Solo los cambios en los tonos del moreno de su cara ofrecían alguna señal de lo que pasaba dentro de su alma. ¿Tonos? No precisamente, tal vez más que el color fuera la tesitura de la piel. Emanaba ese imponderable del mármol esculpido por Rodin, como si la piel no pudiera ya contener más la energía del cuerpo y una inconmensurable tristeza no encontraba siquiera el consuelo de la catarata de lágrimas.

Y yo lo creía percibir en esa especie de punto intermedio entre la profundidad y la fuga de su mirada. Y hoy me doy cuenta, sin haberlo sabido en aquel entonces, que ese era el Santucho por el cual poníamos el cuerpo sin vacilar. Porque no era el todopoderoso sino el que podía actuar a pesar de todo.

Luis Mattini,

“Reencuentro con Mario Roberto Santucho”,

La Fogata, 19 de julio de 2001

BITÁCORA

Carta a Vicki

por Rodolfo Walsh

1° de octubre de 1976

Querida Vicki. La noticia de tu muerte me llegó hoy a las tres de la tarde. Estábamos en reunión... cuando empezaron a transmitir el comunicado. Escuché tu nombre, mal pronunciado, y tardé un segundo en asimilarlo. Maquinalmente empecé a santiguarme como cuando era chico. No terminé ese gesto. El mundo estuvo parado ese segundo. Después les dije a Mariana y a Pablo: “Era mi hija”. Suspendí la reunión.

Estoy aturdido. Muchas veces lo temía. Pensaba que era excesiva suerte, no ser golpeado, cuando tantos otros son golpeados. Sí, tuve miedo por vos, como vos tuviste miedo por mí, aunque no lo decíamos. Ahora el miedo es aflicción. Sé muy bien por qué cosas has vivido, combatido. Estoy orgulloso de esas cosas. Me quisiste, te quise. El día que te mataron cumpliste 26 años. Los últimos fueron muy duros para vos. Me gustaría verte sonreír una vez más.

No podré despedirme, vos sabés por qué. Nosotros morimos perseguidos, en la oscuridad. El verdadero cementerio es la memoria. Ahí te guardo, te acuno, te celebro y quizá te envidio, querida mía.

5 de octubre. Hablé con tu mamá. Está orgullosa en su dolor, segura de haber entendido tu corta, dura, maravillosa vida.

Anoche tuve una pesadilla torrencial, en la que había una columna de fuego, poderosa pero contenida en sus límites, que brotaba de alguna profundidad.

Hoy en el tren un hombre decía: “Sufro mucho. Quisiera acostarme a dormir y despertarme dentro de un año”. Hablaba por él, pero también por mí.

13 de octubre. (Carta a Emiliano Costa, yerno de Rodolfo Walsh, en ese momento detenido).

Emiliano: Al morir Vicki, la niña quedó en manos del Ejército. Después se la dieron a tu padre. Vicki quería que estuviera con nosotros. Hoy eso no parece posible sin desatar un conflicto familiar cuyas proyecciones son difíciles de calcular. En consecuencia estamos proponiendo a tu padre un acuerdo que sin modificar esa situación de hecho, reconozca a los familiares de Vicki que son los que antes de su muerte tuvieron mayor trato con la niña — y por lo tanto se encariñaron más con ella— el derecho a verla y a retirarla dos días a la semana. Yo garantizo que ese acuerdo se cumpla. De este modo el padre podría ver a la niña regularmente, la memoria de la madre no le sería borrada y aquéllos que la quieren podrían seguir viéndola. Como por un lado temo que tu familia pueda oponer reparos, y por otro estimo que tu opinión es la que más puede pesar en la solución del problema, te escribo para pedirte que me apoyes en esta proposición. Por lo demás, te acompaño en tu dolor como sé que me acompañás en el mío. Te mando esta carta por dos vías. Una de ellas es tu padre, que está autorizado a leerla. Espero tu respuesta. Un abrazo. CAPITÁN

Carta a mis amigos
por Rodolfo Walsh

29 de diciembre de 1976

Hoy se cumplen tres meses de la muerte de mi hija, María Victoria, después de un combate con las fuerzas del Ejército. Sé que la mayoría de aquellos que la conocieron la lloraron. Otros, que han sido mis amigos o me han conocido de lejos, hubieran querido hacerme llegar una voz de consuelo. Me dirijo a ellos para agradecerles, pero también para explicarles cómo murió Vicki y por qué murió.

El comunicado del Ejército que publicaron los diarios no difiere demasiado, en esta oportunidad, de los hechos. Efectivamente, Vicki era Oficial 2º de la organización Montoneros, responsable de la prensa sindical, y su nombre de guerra era Hilda. Efectivamente estaba reunida ese día con cuatro miembros de la Secretaría Política que combatieron y murieron con ella.

La forma en que ingresó en Montoneros no la conozco en detalle. A la edad de 22 años, edad de su probable ingreso, se distinguía por decisiones firmes y claras. Por esa época empezó a trabajar en el diario *La Opinión* y en un tiempo muy breve se convirtió en periodista. El periodismo en sí no le interesaba. Sus compañeros la eligieron delegada sindical. Como tal debió enfrentar en un conflicto difícil al director del diario, Jacobo Timerman, a quien despreciaba profundamente. El conflicto se perdió y cuando Timerman empezó a denunciar como guerrilleros a sus propios periodistas, ella pidió licencia y no volvió más.

Fue a militar a una villa miseria. Era su primer contacto con la pobreza extrema en cuyo nombre combatía. Salió de esa experiencia convertida a un

ascetismo que impresionaba. Su marido, Emiliano Costa, fue detenido a principios de 1975 y no lo vio más. La hija de ambos nació poco después. El último año de mi hija fue muy duro. El sentido del deber la llevó a relegar toda gratificación individual, a empeñarse mucho más allá de sus fuerzas físicas. Como tantos muchachos que repentinamente se volvieron adultos, anduvo a los saltos, huyendo de casa en casa. No se quejaba. Sólo su sonrisa se volvía un poco más desvaída. En las últimas semanas varios de sus compañeros fueron muertos; no pudo detenerse a llorarlos. La embargaba una terrible urgencia por crear medios de comunicación en el frente sindical, que era su responsabilidad. Nos veíamos una vez por semana; cada quince días. Eran entrevistas cortas, caminando por la calle, quizás diez minutos en el banco de una plaza. Hacíamos planes para vivir juntos, para tener una casa donde hablar, recordar, estar juntos en silencio. Presentíamos, sin embargo, que eso no iba a ocurrir, que uno de esos fugaces encuentros iba a ser el último, y nos despedíamos simulando valor, consolándonos de la anticipada pérdida.

Mi hija estaba dispuesta a no entregarse con vida. Era una decisión madurada, razonada. Conocía, por infinidad de testimonios, el trato que dispensan los militares y marinos a quienes tienen la desgracia de caer prisioneros: el despellejamiento en vida, la mutilación de miembros, la tortura sin límite en el tiempo ni en el método, que procura al mismo tiempo la degradación moral y la delación. Sabía perfectamente que en una guerra de esas características, el pecado no era hablar, sino caer. Llevaba siempre encima una pastilla de cianuro —la misma con la que se mató nuestro amigo Paco Urondo— con la que tantos otros han obtenido una última victoria sobre la barbarie.

El 28 de septiembre, cuando entró en la casa de la calle Corro, cumplía 26 años. Llevaba en brazos a su hija porque a último momento no encontró con quien dejarla. Se acostó con ella, en camión. Usaba unos absurdos camiones

blancos que siempre le quedaban grandes.

A las 7 del 29 la despertaron los altavoces del Ejército, los primeros tiros. Siguiendo el plan de defensa acordado, subió a la terraza con el Secretario Político Molina, mientras Coronel, Salame y Beltrán respondían al fuego desde la planta baja. He visto la escena con sus ojos: la terraza sobre las casas bajas, el cielo amaneciendo, y el cerco. El cerco de 150 hombres, los FAP emplazados, el tanque. Me ha llegado el testimonio de uno de esos hombres, un conscripto.

“El combate duró más de una hora y media. Un hombre y una muchacha tiraban desde arriba. Nos llamó la atención la muchacha, porque cada vez que tiraba una ráfaga y nosotros nos zambullíamos, ella se reía.”

He tratado de entender esa risa. La metralleta era una Halcón y mi hija nunca había tirado con ella aunque conociera su manejo por las clases de instrucción. Las cosas nuevas, sorprendentes, siempre la hicieron reír. Sin duda era nuevo y sorprendente para ella que ante una simple pulsación del dedo brotara una ráfaga y que ante esa ráfaga 150 hombres se zambulleran sobre los adoquines, empezando por el coronel Roualdes, jefe del operativo.

A los camiones y el tanque se sumó un helicóptero que giraba alrededor de la terraza, contenido por el fuego. “De pronto —dice el soldado— hubo un silencio. La muchacha dejó la metralleta, se asomó de pie sobre el parapeto y abrió los brazos. Dejamos de tirar sin que nadie lo ordenara y pudimos verla bien. Era flaquita, tenía el pelo corto y estaba en camión. Empezó a hablarnos en voz alta pero muy tranquila. No recuerdo todo lo que dijo. Pero recuerdo la última frase; en realidad no me deja dormir. ‘Ustedes no nos matan —dijo—, nosotros elegimos morir’. Entonces ella y el hombre se llevaron una pistola a la sien y se mataron enfrente de todos nosotros.”

Abajo ya no había resistencia. El coronel abrió la puerta y tiró una granada. Después entraron los oficiales. Encontraron una nena de algo más de un año, sentadita en una cama, y cinco cadáveres.

En el tiempo transcurrido he reflexionado sobre esa muerte. Me he preguntado si mi hija, si todos los que mueren como ella, tenían otro camino. La respuesta brota desde lo más profundo de mi corazón y quiero que mis amigos la conozcan. Vicki pudo elegir otros caminos que eran distintos sin ser deshonrosos, pero el que eligió era el más justo, el más generoso, el más razonado. Su lúcida muerte es una síntesis de su corta, hermosa vida. No vivió para ella, vivió para otros, y esos otros son millones.

Su muerte sí, su muerte fue gloriosamente suya, y en ese orgullo me afirmo y soy quien renace de ella.

Esto es lo que quería decir a mis amigos y lo que desearía que ellos transmitieran a otros por los medios que su bondad les dicte.

HE VISTO LA ESCENA CON SUS OJOS: la terraza sobre las casas bajas, el cielo amaneciendo, y el cerco. El cerco de 150 hombres, los FAP emplazados, el tanque. Pero no la he visto, la he leído. Recitado como una oración. Por ella, la muchacha. La de mirada clara, cabello corto, la que salió en los diarios, decía la canción.

Recuerdo sus rasgos vietnamitas, como si la anatomía hubiera buscado sola encarnar un ideal, una causa, y la hubiera fotocopiado dándole un rostro que podía pasar por mestizo —era retinta, fuerte y larga, esa cabellera sacrificada—, pero que era también irlandés, aunque en esa genética se perdieran los ojos azules del padre. Esa mujer no es “Esa mujer”, un botín, un monumento escondido, un símbolo o una coartada. Pero no puedo dejar de recordarla, de pensar en su último gesto. Matarse. Hacerlo frente a un ejército. Ganarle de mano para no entregarse viva. En su gloria.

Yo no la conocía personalmente. Y, de haberla conocido, pienso ahora, ella me hubiera despreciado. La veía en alguna mesa del bar El Pulpito, en la esquina del diario donde trabajaba. No creo haber oído nunca su voz en medio de las otras —la de un periodista estrella que intercambiaba información a los gritos con un miembro de la SIDE, decidido a dar el nombre de no sé quién a cambio de que no se publique no sé qué; un cronista que adelantaba una primicia como quien ha sacado un as en una partida entre tahúres; dos redactores de diarios rivales que contaban chistes misóginos, negociando así sus cotidianas tensiones en torno a una nota de tapa—.

Siempre le había tenido miedo. Me la presentaron fugazmente en la penumbra de un teatro. No sonrió —ya no tenía tiempo para ningún protocolo,

ningún besito burgués de saludo convencional—. Miró algo detrás de mí, no la retuve —podría haberlo hecho, había tanto en común, nombres de periodistas, redacciones, la obra representada, que no recuerdo, pero que ella ya había visto (estaba saliendo)—.

—Uno puede decir —dice Alejandro, el forense— “murió por causa del disparo de un arma de fuego que se hizo con el arma abocada”. Si el arma la abocó ella, el compañero que estaba al lado o un milico, no puedo decirlo.

—¿En el pecho?

—No, en el parietal.

—Pero los milicos estaban en las terrazas. No habrían llegado a la casa...

—Hay una versión de que ella y el compañero se abrazaron y se dispararon mutuamente. Y te diría que el arma no era militar.

—Eso avala la hipótesis del suicidio.

—Totalmente. Y cuando el arma está abocada, deja un anillo de pólvora. Frotás el cráneo con agua y cepillo y no sale. A ese anillo nadie lo borra.

Le decían, como a mí, “La Cabezona” —recuerdo que en esa época se usaban las capelinas, fui a comprarme una, la empleada iba vaciando el estante, solo la última me entraba, la empleada se reía—. Pero no era por eso que me identificaba. Yo quería ser periodista, pero no me atrevía a pensarlo. A los 23 años Vicki Walsh escribía en *Primera Plana*. Imposible emular ese prodigio. Busqué en su prosa precisa y fresca algo para criticar. No lo encontré. Eludí la mala fe de explicarme: “Claro, con ese padre...”.

A juzgar por las fotografías en las que posaba con expresión adusta contra un fondo de paisaje provinciano —las autoridades de la revista le confiaban coberturas fuera de la ciudad—, era bonita.

Hacia fines del 77, en los corrillos de periodistas replegados en una prensa censurada, ya conmovida por la figura del asesinato y la desaparición —cada

año encadenaba más rápidamente un nombre al siguiente: Pedro Barraza, Jorge Money, Ernesto Fossati, Luis Guagnini...—, se rumoreaba que Vicki Walsh se había suicidado durante un enfrentamiento. En *La Opinión*, la noticia de la aniquilación de un grupo de militantes montoneros en una casa de la calle Corro había salido en primera plana y merecido una doble página en su interior, pero no se hablaba de suicidio. Esa clase de partes tenían el aire de naturalizarse hasta la ausencia de todo gesto de rebelión —la paranoia se descargaba a puertas cerradas— y se pasaban en sordina, pero se trataba de la atonía del terror.

Luego, apagón, anestesia, hiato. Cuando leí por primera vez *Carta a Vicki* (en realidad, no es una carta, después del nombre hay un punto y no dos, pero elegí llamarla como la llaman todos) y *Carta a mis amigos*, me sobrecogí. En las dos, una crónica de minuciosidad implacable, un réquiem con detalles horarios en el que se agitaban imágenes cristianas, datos periodísticos y apólogos militantes para la construcción de una heroína que había elegido que su muerte le perteneciera. Supongo que sucedió algo así como un retorno de lo reprimido —no viene al caso corregir la vulgata—. Entonces yo era secretaria de redacción del diario *Tiempo Argentino*: decir que con la llegada de la democracia mi estilo había logrado un precio razonable en el mercado del destape es más cierto que suponer que había emergido de las tinieblas de la censura a través de mi participación en alguna forma de resistencia.

Carta a Vicki y *Carta a mis amigos* me enviaron a otras páginas donde la experiencia vivida mezclaba el informe clandestino con la pedagogía de la catástrofe, el testimonio con la ficción, ese género que la épica revolucionaria proscribió sin abandonar jamás.

Quise escribir. Pensé que, si no lo hacía, no podría ya escribir otra cosa. Tardé, desistí, volví a intentarlo. Dudé. Hasta que la prórroga que me había dado venció: ya tengo edad para morir. Entonces, a los apurones, terminé lo que me había impuesto como una deuda. Las idas y vueltas se notan en los

saltos de registro, las voces que se suceden —a veces querellantes, imperiosas, otras de una desolada lucidez—, el estilo, temeroso para el dato político recién adquirido, y el miedo a un error sobre lo más obvio allí donde la gravedad exige una cautela respetuosa y los escrúpulos del neófito. Quise poner a mi favor las tipografías, obligarlas a comprometerse: elegí dejar las palabras del enemigo en cursivas diferenciadas; los testimonios de los sobrevivientes, completos, en un capítulo entero; las citas, casi siempre destinadas al relato oral; las notas, en igual cuerpo que el texto principal y como parte de él. Que la repetición, la densidad, el avance penoso fueran para la lectura, como lo fue para la escritura, una de las maneras de la oración.

DE LA VOZ DE LA SANGRE
A LA SANGRE DERRAMADA

Poner la hija

Quizás debido a los publicitarios ojos verdes de “Tania” en Sierra Maestra y a la sospecha de que en cada Venus de facultad porteña había un *cuadro* capaz de manejar con soltura una Halcón, en los años setenta se había hecho de la guerrillera una figura mítica (en realidad, cuando se decía *guerrillera* se estaba hablando de militantes políticas con diverso grado de compromiso en la lucha armada). Daniel Viglietti le cantaba con cierta zoncera cuando aún el personaje, fuertemente cargado de erotismo aunque, en la imaginación popular, inseparable de la idea de riesgo, no había sido asociado a una dimensión trágica sino a las sagas de doncellas guerreras de los romances viejos: “la muchacha de mirada clara/ cabello corto/ la que salió en los diarios/ no sé su nombre [...]/ pero la nombro: primavera./ Estudiante que faltaba a clase/ yo la recuerdo/ la que dijo la radio/ dijo su sombra [...]/ pero la veo: compañera [...]”. Podía ser Vicki Walsh por el largo del cabello, por haber salido en los diarios, ser la que dijo la radio, la que ha dejado una sombra, la compañera. Pero nada más alejado de esos versos acompañados por una módica guitarra que el retrato que Rodolfo Walsh hace de su hija Vicki, luego de su muerte durante un enfrentamiento: tiene una precisión abrumadora, como si intentara más el ademán científico que el impacto de la retórica para dar cuenta de una *verdad en detalles*. Lo fija a través de dos textos: uno, *Carta a Vicki*, escrito cuando ya la corresponsal estaba muerta, y otro, *Carta a mis amigos*, escrito para sus compañeros de militancia, que él traduce a “amigos” tal vez en el sentido político-militar de que hay amigos y enemigos. *Carta a Vicki* forma parte de los papeles secuestrados por el grupo de tareas de la Escuela de

Mecánica de la Armada (ESMA) que allanó su casa de San Vicente. Una sobreviviente, Lila Pastoriza, pudo verla durante su cautiverio y arrancó esas páginas, que luego entregó a la viuda del escritor, Lilia Ferreyra. Consta de tres partes donde se consigna el día en que fueron escritas, registro que marca las sucesivas distancias cronológicas del acontecimiento trágico. En esas pausas puede sospecharse el espacio ganado por el dolor y donde la herramienta familiar —la escritura— parece volverse impotente pero continua. *Carta a Vicki*, leída *en pendant* con *Carta a mis amigos*, se convierte, a pesar de haber quedado oculta dentro de papeles privados, en una *carta abierta*, al igual que las más excelsas piezas del género como *Yo, el intelectual*, donde Drieu La Rochelle explica su próximo suicidio ante los miembros de la Resistencia francesa que habrían de juzgarlo y en la que el ademán retórico equivale a decir “me mato para adelantarme a vuestros planes mientras me burlo sustrayéndome a vuestras injurias en mi dignidad y desprecio final”, y *Viva la muerte*, de Fernando Arrabal, que incrimina al caudillo Francisco Franco por una novela familiar desfigurada en miniatura política de una España sojuzgada.

Carta a mis amigos, que se difundió entre los exiliados tres meses después de la muerte de Vicki, tiene el tono de un adelantarse a los hechos; en este caso, los de la interpretación, y hasta puede decirse que es *una orden de interpretación*. El texto construye en su ascetismo un padre personaje que se recupera y se asume como autor y lo hace sin anotar las pausas ni el horario que escanden *Carta a Vicki* pero que, en aquello que parece haber escrito de un tirón, deja la huella de ese *sobreponerse* como un triunfo más sobre su enemigo —Walsh imaginaba la máquina de escribir como un arma—. Escribe, como siempre, para desbaratar los planes de silenciarlo, pero también con la necesidad perentoria —ahora tristemente fuera de la demanda de una hora de cierre como lo haría para una revista o un diario— por inscribir a la hija en un *quién es quién* de un sino radicalmente distinto al original que hace el

catálogo de los privilegiados: “Fue a militar a una villa miseria. Era su primer contacto con la pobreza extrema en cuyo nombre combatía. Salió de esa experiencia convertida a un ascetismo que impresionaba. Su marido, Emiliano Costa, fue detenido a principios de 1975 y no lo vio más. La hija de ambos nació poco después. El último año de mi hija fue muy duro. El sentido del deber la llevó a relegar toda gratificación individual, a empeñarse mucho más allá de sus fuerzas físicas. Como tantos muchachos que repentinamente se volvieron adultos, anduvo a los saltos, huyendo de casa en casa. No se quejaba. Sólo su sonrisa se volvía un poco más desvaída. En las últimas semanas varios de sus compañeros fueron muertos; no pudo detenerse a llorarlos [...]”. Hay que leer en voz alta esta letanía biográfica, la enumeración que intenta una síntesis de imágenes capaz de descomponer en muchos otros el verbo “militar”, verbo taimado que define la acción ante un enemigo, que en su forma sustantiva es la misma palabra (militar): “pobreza extrema en cuyo nombre combatía”, “sentido del deber”, “relegar toda gratificación”, “no se quejaba”. Es el modo de decir que la vida que Vicki se había quitado ya no le pertenecía y que ahora que ella era una compañera muerta, no había tiempo para detenerse a llorarla. A escribir o a morir.

Edipo, Antígona, Ismene releídos

Al utilizar la expresión “muchachos”, Walsh desea no establecer diferencias genéricas en un momento en que la igualdad se obtiene fatalmente ante la tortura o la muerte, aunque no haya sido efectiva en el seno de las organizaciones armadas. Pero hay algo más en la elección del sustantivo: Walsh habría deseado hijos varones, pero consentía en que las mujeres podrían ser *iguales en tareas de varones*.

Patricia Walsh, en una entrevista realizada por la revista *La Maga* en marzo de 1995, recuerda su infancia y la de su hermana Vicki en una isla del Tigre, una casa llamada *Loreley*, y luego otra, llamada *Liberación*. En el recuerdo, los juegos propuestos por el padre no solo las prueban *iguales a varones* sino *iguales entre sí*: mirar el cielo desde el muelle y registrar las constelaciones; pescar y cazar en un simulacro de pobreza y comienzos del mundo; y, una más osada, probar la credibilidad de la telepatía al pensar en una palabra que él adivinaría merced a una concentración instruida por la lectura de recientes experimentos rusos como el del ingeniero Vladimir Fidelman del departamento de Bioinformación del Instituto Popov de Moscú. Fueran o no fueran ciertos los dichos sobre Walsh, o reconstruidos a la luz de revelaciones posteriores, certifican su gusto por el desciframiento; como lo hiciera en Cuba, cuando interpretó, mediante un manual de criptografía recreativa, un despacho de tráfico comercial de la agencia Tropical Cable que permitía ubicar como Retalhuleu el sitio donde los Estados Unidos entrenaban fuerzas mercenarias para invadir la isla por Playa Girón.

Vicki ha escrito en su diario íntimo que entre su hermana, su madre, su

padre y ella existía una relación a la que llama tácita, que si se encontraban juntos, pasada la media hora y, aun durante ese período, no tardaba en estallar el conflicto hasta el punto de (concluía) no constituir entre todos una familia sino individuos capaces de luchar por la vida seriamente y jugándose el día a día. Claro que, aclaraba, esto desde su punto de vista.

En la entrevista para *La Maga* Patricia dice que era una familia de seres parecidos, con enormes diferencias políticas, que se discutían a gritos, lejos de toda etiqueta de burguesía ilustrada y donde nadie cedía hasta el puñetazo en la mesa, el vuelo de las servilletas, el levantarse precipitado que hace tambalear la vajilla, sin miedo a la mirada ajena. En tiempos en que Vicki y Rodolfo Walsh militaban en Montoneros, la ortodoxia de la Asociación Psicoanalítica Argentina (APA) afirmaba con simpleza que muchos jóvenes abrazaban la lucha armada en una ecuación edípica mal resuelta con sus padres militares, o como un pasaje al acto realizado en nombre de padres que transmitían ideales políticos revolucionarios pero que habían eludido la acción. En realidad, muchas familias habían puesto el cuerpo al mismo tiempo en la misma causa, aunque a menudo en diversos espacios de la lucha que, poco a poco, fue haciéndose “armada”. En otras, los cuerpos fueron separados por la política: hubo padres que sustrajeron los suyos negándose a ser instrumentos de una táctica que los dejaba al descubierto frente al enemigo y cuya palabra no logró persuadir a los hijos de que sustrajeran los suyos, puesto que esos hijos enunciaban la razón de otra sangre, la derramada.

“Hablé con tu mamá. Está orgullosa en su dolor, segura de haber entendido tu corta, dura, maravillosa vida”, escribe Walsh en *Carta a Vicki*. Ese “hablé” deja en la ambigüedad la situación con su ex esposa, de la que estaba separado; sin mentir, pone en escena un duelo de a dos que quizás, en la realidad, se haya limitado al pesar compartido durante un encuentro clandestino o un contacto telefónico.

Algunos tesoros conservaba Lilia Ferreyra: un viejo diccionario Casares desvencijado por el uso, una lupa, la mesita donde Rodolfo Walsh escribió sus últimas invectivas y el diario de Vicki —unas pocas páginas fotocopiadas de un gris oscuro debido al sistema precario de la época y con los errores de tipeo cubiertos por enérgicas letras X—. Lilia me prestó el diario. No me atreví a fotocopiarlo a mi vez; reproduje a mano algunos párrafos, ignorando que no podía publicarlos sin un permiso de los sobrevivientes de la familia Walsh. Recuerdo el impacto que me provocaron esas anotaciones propias de una adolescente: recuento de amores —algunos agriamente descriptos y juzgados—, reflexiones sobre cada acto de la vida cotidiana considerado importante, desde la voluntad de hacer dieta hasta la promesa de trabajar más, leer más e, intermitentemente, el registro de un deseo imperioso por asumir el compromiso político imaginado como un fundirse con los otros, encontrar entre ellos un lugar de pertenencia. El estilo era serio pero también juguetón. Por ejemplo en el detalle de un juego oracular que quizás haya sido disparado por una conversación entre amigos o con algún miembro de su familia y que comienza anunciando una guerra entre Oriente y Occidente encabezada por los chinos. Vicki no duda: en el futuro los rusos estarán aliados con Estados Unidos y, para esa época, Cuba habrá desaparecido del mapa. La causa de la guerra va a ser la cuestión árabe. La guerrilla en América no triunfará porque la guerra será más importante. Condenarán a muerte a Régis Debray, Fidel Castro permanecerá exilado en su propia isla.

Según esta *boutade* profética, el padre que instruía sobre constelaciones, telepatía y supervivencia parece haber legado la pasión por investigar, pero en su vertiente científico-técnica: ella trabajará con isótopos y lo hará para curar esquizoides, no da más detalles. Toda profecía es hermética. Se ganará la vida sin recurrir al inglés, ese bien de familia tardío que su padre adquirió en un colegio para huérfanos y pobres de Capilla del Señor, sí haciendo una clase de

teatro al que llama “chabacano”, tal vez con el ademán de una juvenilia provocadora.

Hay, en esas figuras delirantes, cálculos sobre el futuro que se han cumplido: el crecimiento de China, la cuestión árabe, el fracaso de la guerrilla en Latinoamérica. Otros no: Régis Debray no será condenado a muerte sino que abjurará de la revolución, y Fidel no permanecerá exilado dentro de la isla ni será inmortal. El rival de su padre es Sabato, intuye Vicki, quien logrará más popularidad que él debido a su servilismo y es cierto que la sostuvo algún tiempo, a raíz —más allá de su fama literaria— de su trabajo en la redacción del informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) durante el gobierno de Raúl Alfonsín, antes de que se recordara su comida con el general Videla en la que un cura, el padre Castellani, cortó las digestiones de varios presentes y fue más firme que él para pronunciar el nombre de un escritor desaparecido: Haroldo Conti.

Equitativa, Vicki lee en cada uno de los miembros de la familia el cumplimiento de sus deseos bajo la forma de éxitos internacionales. Ella ganará el premio Nobel de Medicina y su padre el de la Paz. Pero su premio se deberá a un descubrimiento robado a su hermana Patricia, quien escribirá una novela contándolo, y es mejor que sea así, comprende (todos los Walsh son justicieros); no le creerán, ya que Vicki habría cimentado su camino al Nobel con otros descubrimientos importantes. A pesar de que ella vaticina la desaparición de Cuba, imagina que ese será su destino como el de su padre y el de los militantes revolucionarios en ese período. Será terminante (¿ya le es evidente la radicalización del padre?): él no se realizará en literatura.

Se imagina fuera de la Argentina, su muerte en Birmingham ¿por la sonoridad del nombre “Birmingham”? Si antes ha descrito a la familia como unidad en conflicto entre intransigentes, en la profecía hay perdón para ella (de Patricia por su plagio) y justicia para la madre, quien a menudo queda algo excluida de un relato sobre la familia que parece reducirse a un triángulo (“mi

hermana, mi padre y yo”): tendrá su propia escuela de ciegos. Habrá que esperar más tiempo para saber si no existirá más el comunismo, como afirma, solo chinos. Toda la profecía es megalómana, internacionalista: los hijos de ella y de Patricia serán “de probeta” en distintos países europeos. La idea de exilio atraviesa todo el texto, y una certeza: ella conocerá el amor *ahora*, frase que de algún modo interrumpe el género “profecía”.

Como las Walsh no son Walsh, pero no dejan de serlo, pueden ordenarse de otra manera los temas del padre: el delito —el plagio—, la información internacional —todas las noches, cuenta Horacio Verbitsky, escuchaba la *BBC de Londres*, *La voz de Alemania*, *La voz de los EE.UU.*, *Radio Canadá Internacional* y *Radio Netherland*— y los premios —ese Pulitzer que dice desear como todo periodista “de raza”—.

Vicki profetiza que Patricia morirá del corazón. O sea, la muerte considerada más breve pero, también —si es verdad que el azar no existe—, el anuncio de un corazón roto es la oscura intuición del efecto en la sobreviviente de su propia muerte y la de su padre.

La singularidad de los miembros de la *no familia* Walsh, pensada como un cuerpo común en el que cada uno pone un acento propio, sigue escribiéndose y el premio Nobel, como Vicki anuncia en el final de su profecía, queda en familia.

Para Michel Foucault, el *Edipo* de Sófocles es una leyenda sobre un momento en la historia del sistema judicial griego, una querrela con el psicoanálisis y su Complejo de Edipo como drama burgués y encerrona triangular de deseos siempre dispuestos a rebasar fuera de las formas. Allí la verdad se obtiene a través de la indagación de diversos testigos. Me gusta imaginar que, si la indagación judicial es el modelo de toda indagación, Edipo fue el primer periodista, el primero que tomó testimonio, apelando al saber que no tiene poder: los pastores. Su condición de alguien a quien su investigación lleva a la culpa y la propia condena, junto con la muerte de Antígona, autorizan a una lectura edípica de *los Walsh*, pero no para detenerse en una labor psicoanalítica sino en una construcción ficcional que padre e hijas parecen haber sostenido respecto de su propio *conjunto*. Ese cuerpo imaginario se distanciaba de los vínculos de sangre para tramar una suerte de parentesco en la conciencia social, pero cuyas arterias se separaban inexorablemente en distintas posiciones para instalar una idea de grupo en el que la igualdad residiría en que todos sus miembros estaban radicalmente comprometidos con sus ideas; incluso la madre, Elina Tejerina, brillante pedagoga que, desde la escuela para ciegos N° 315 de La Plata, fundó una nueva política educacional dedicada a incorporar a los ciegos a las escuelas comunes, extrayéndola de su formato caritativo y diferencial.

Entonces, Patricia Walsh, bajo la figura de Ismene, no es ya quien cede a la ley y reivindica la legalidad en la polis sino que lucha, a lo largo de los años, en el espacio democrático y dentro de diversas organizaciones de izquierda.

ESE CUERPO NO LLEGÓ VIVO A LAS MANOS DE SUS ENEMIGOS. Si lo hubieran abierto, habrían leído en él que había dado a luz; que la sonrisa de las fotos, sido tocada en un consultorio odontológico; comprobado, como muchas otras veces, que si el cadáver habla, habla casi exclusivamente de sus asesinos, de que los ha vencido al haber podido evitar hablar, bajo el precio más alto de levantar la mano contra sí mismo, obligándolos, aun en su más alta vulnerabilidad, a que ellos se vean obligados a su vez a privarse de los secretos guardados en él. Ni siquiera fueron los primeros en herirlo; a esa virginidad la habían roto los cirujanos dejando una gruesa cicatriz que irrumpía en la belleza cortándola con un dibujo de escalpelo, al abrir una huella de identidad, un hito primero de su historia.

—“Su lúcida muerte es una síntesis de su breve, hermosa vida”, escribe mi padre —dice Patricia—. Me enojó esa frase. ¿Que su vida fue hermosa? Él sabía perfectamente que ni su vida ni la mía habían sido hermosas. De que la vida de mi hermana fue corta, no hay duda, porque la mataron a los 26 años. Y ya había vivido circunstancias muy difíciles. Cuando nació mi sobrina, Emiliano estaba preso. Pero no todo se vincula solamente con la militancia. Cuando, unos años antes, mi hermana se vino a vivir de La Plata a Buenos Aires, se enfermó de una enfermedad que se llama ptosis renal y que significa que el riñón desciende, baja de su lugar habitual. Entonces la operaron en el Instituto de Investigaciones Médicas y eso fue una experiencia dolorosa. Era joven, linda y tenía una cicatriz que empezaba en el ombligo y terminaba en la columna vertebral. Como yo estudiaba medicina, a mi madre se le ocurrió que

era correcto que la cuidara. Y, a pesar de que fueron unas pocas noches, fue durísimo hacerlo, pero no por el hecho en sí mismo de cuidarla sino por compartir con ella su sorpresa ante ese dolor y esa herida. En “El 37”, mi padre cuenta cómo lo llevan a él y a su hermano Héctor al internado para pobres y huérfanos de Capilla del Señor cuando él tiene 10 años y su hermano, 8. Y ese cuento me hace acordar a cuando él nos llevó a mi hermana y a mí, una de cada mano, al colegio María Auxiliadora de la calle Soler, en Buenos Aires. En 1968 mis padres acababan de separarse y mi madre había tenido que viajar a Chile porque se había ganado una beca de la Unesco para hacer un curso sobre educación de niños ciegos. Y mi padre estaba ocupado investigando el caso Satanowsky. Mi madre había dejado las valijas preparadas con toda nuestra ropa numerada —mi hermana era el 56 y yo era el 22— y mi padre nos llevó al colegio. Entonces, cuando yo releo en “El 37” esa escena de mi padre con su hermano menor y mi abuelo dejándolos en el colegio, digo “repetición, repetición”.

Por eso y por otras cosas que recuerdo de nuestra infancia y adolescencia, no se podría decir que ninguna de nuestras vidas haya sido hermosa.

La revolución entre hermanas

“Abajo ya no había resistencia. El coronel abrió la puerta y tiró una granada. Después entraron los oficiales. Encontraron una nena de algo más de un año, sentadita en una cama, y cinco cadáveres.” Al escribir, hacia el final de *Carta a mis amigos*, que el coronel tiró una granada cuando ya no había resistencia, Walsh, como suele hacerlo, emite un juicio mediante una descripción lacónica para adelantarse a una previsible pregunta sobre la responsabilidad maternal, insuficiente aun con las explicaciones de “como tantos muchachos...”. Es una pregunta que, a veinte años de la dictadura militar en la Argentina, aparecerá de distintas formas, cuando el legado de la guerrilla a los que los sucedieron exija oídos dispuestos a la dimensión épica que ponga en segundo plano los lazos de sangre con sus hijos; y a treinta años, cuando algunos de estos hijos tomen la cámara o la computadora e investiguen el sentido de la vida de sus padres sin separarla del sentido de que se hayan hecho padres. La inmadurez —tenía poco más de un año de edad— ha preservado, seguramente, a Victoria María Costa de los conflictos del testigo. Tal vez se haya asustado de las descargas, del estallido de la granada, pero sin diferenciarlos de los objetos aterrorizadores para los niños como la oscuridad o el dolor físico, tal vez la angustia por la ausencia de la madre fuera la de cualquier miembro de la especie humana cuando aún no ha alcanzado su desarrollo autónomo, tal vez recuerde o crea recordar ese día. Esa mirada infantil que puede fijarse en una escena y hacer foco como testigo y que se dirigirá a cámara —la cámara en el lugar de la sociedad incriminada— aparece quizá por primera vez en el final de *Las hermanas alemanas*, de Margarethe von Trotta. Es la mirada de Jan, el

hijo de una militante del grupo Baader-Meinhof cuyos ojos furiosos *cierran* la película, justo antes de que una mujer, su tía, se decida a explicar la elección que lo dejó expuesto a la soledad y al atentado.

Resulta un enigma el hecho de que, hacia fines de 1981, la censura argentina haya permitido la exhibición de esta película. Poco eficaz con la metáfora, tal vez no haya advertido ningún obstáculo en autorizar el acceso a una ficción situada en la lejana Alemania. O, al revés, tal vez la censura haya alentado la difusión de imágenes que certificaran que, aun en una socialdemocracia, los límites a la acción terrorista deben ser severos e incluir los métodos ilegales como el encubrimiento del asesinato bajo la forma de suicidio. La película pretende presentar *objetivamente* los conflictos entre la militancia en la lucha armada y otra que se abre paso críticamente en las estructuras democráticas, como la del feminismo y el compromiso intelectual con la izquierda; para lograrlo, hace gala de una supuesta ecuanimidad. Por eso la imagen de la guerrillera Marianne es la de una mujer endurecida, que considera el suicidio de su ex marido, Werner, un acto de egoísmo y cobardía, abandona a su hijo en nombre de las condiciones de vida de los niños del Tercer Mundo y sus deseos son órdenes para aquellos que aún viven en la comodidad de la vida burguesa y de la querrela jurídica, como su hermana Juliane, periodista de un medio político alternativo que reivindica el aborto legal. O quizás, cuando Juliane por fin acepta acoger al niño de Marianne, la censura contó con que esto pudiera leerse como un castigo y puesta en vereda de una mujer que ha elegido la soltería, da en adopción a su propio sobrino y denuncia la relación entre nazismo y expansión demográfica, representada por las multíparas de 1932 premiadas por el Führer.

Aunque la obra de Von Trotta no es sirvienta de una causa, condenada a la monserga didáctica y esperanzada en que el arte cambie el destino del mundo, aspira a una simpleza que siempre se asocia al proyecto cultural revolucionario. Por eso los diálogos son casi pedagógicos, destinados a

sustituir a la narración filmica, es decir, los personajes *dicen* de acuerdo a esquemas previos, organizados según un sistema de opuestos: Wolf, el amante que sostiene en disidencia la preocupación de Juliane por su hermana, es el héroe individual que no se intimida ante el grupo guerrillero ni se decide a ser un consorte pasivo; Werner, el esposo de Marianne, que no sobrevive a su abandono e interpreta su militancia a través de los celos; Jan, el hijo que va de la desolación a la violencia y que lleva ya en su cuerpo las cicatrices del atentado político —mientras juega en las afueras de la casa de sus padres adoptivos, alguien incendia la cueva donde se esconde—. La escena en que Marianne llega intempestivamente de visita a la casa de su hermana, en compañía de un grupo de militantes de Baader-Meinhof, es casi estereotipada: lejos de lanzar una arenga o intentar la persuasión política, hacen gala del comportamiento hostil de la guerrilla para con los *perejiles*, a quienes no se reconoce como integrantes del pueblo a cooptar sino como desertores sin alistamiento. Ocupan la casa con ademanes casi militares y, ante el silencio de sus habitantes —Wolf y Juliane—, se retiran luego de dejar a su paso un tendal de ropas burguesas, entre las que Marianne ha buscado elementos ascéticos, acordes con su tarea en el desierto palestino.

Como en el relato de los Walsh, aquí también se pone en escena una especie de cuerpo común en el que el vínculo político se yuxtapone al familiar, sin que este se acople, aunque en una suerte de delimitación de lugares. Lo que une al pastor protestante, de dogmas estrictos y sentencias apocalípticas, con sus hijas es la radicalidad, aun en una posición perfectamente adaptada al sistema. Como si la lucha democrática de Juliane —antes la hermana más radical, la que se rebelaba frente al padre, usaba pantalones para ir a la escuela, bailaba sola en las fiestas y leía a Sartre—, en contraposición a la revolucionaria de Marianne —antes la sensible, conciliadora y preferida del padre—, la rebeldía infantil de una y la pasividad filial de la otra, el compromiso único que funde el destino de las dos hermanas a partir de la muerte de la más

intransigente, fueran como las corrientes diversas de un único individuo. Basta recordar la terrible belleza de esos cuerpos que yacen, exilados de los otros: el de Marianne en el féretro —la apertura de los ojos muertos parece durar una eternidad por donde se proyecta una acusación muda a la Historia—; el de Juliane, alimentado con suero como si aquella muerte le hubiera quitado la propia vida. La cámara ilustra sobre estas transposiciones al registrar imágenes superpuestas de las dos hermanas en los vidrios del locutorio de la cárcel y de sus cuerpos caídos, puestos en contigüidad. Juliane sueña insistentemente que Marianne le quita el lugar en la cama de Wolf y el signo duro de las peripecias de esta —clandestinidad, prisión, muerte por suicidio o asesinato— parece desplazado a su propio lenguaje a través de palabras irreversibles: “En otra generación serías fascista”, “No elijas para mí la vida que no quisiste para ti”, “Daré al niño en adopción, no elegí tener hijos”. En cambio, del lado de la intransigente Marianne están sus bruscos abrazos conmovidos que quiebran su aspereza, la carta —leída con dulzura por Barbara Suowa— que escribió desde Palestina, fascinada con la pertenencia a un colectivo revolucionario y la acogida del pueblo. La variante es el relevo: será la muerte de Marianne la que lleve a Juliane a enfrentarse con los límites del sistema democrático. El pasaje se hará luego de un ritual en el que la hermana sobreviviente, la que había querido probar en carne propia la alimentación por sonda que la otra había recibido en la cárcel para interrumpir su huelga de hambre, aún sin morir, *caerá* como la otra.

Será el final de Marianne, la terrorista, el que permita su redención ante los espectadores, quienes se verán persuadidos de justificar también a esa Juliane que se lanza a la búsqueda de la verdad, cuyo precio es perder a su hombre, Wolf, y acoger al niño que no había elegido.

La película se abre sobre la imagen de un estante con legajos fechados del que Juliane extrae el correspondiente a 1977, año de las acciones del grupo Baader-Meinhof en Alemania, del acelerado exterminio de la guerrilla en la

Argentina. Se trataría, en principio, de una investigación en la que, como las de Rodolfo Walsh, el Estado no responde ni intenta restituir la justicia.(1) Y también como en las investigaciones de Rodolfo Walsh, el ingenio y los saberes genéricos forman parte de la invención de recursos: con una balanza de cocina y un equipo de costura, Juliane reconstruye la muerte de su hermana y determina la posibilidad del crimen.

Von Trotta propone, a través de sus películas, la utopía feminista de *un amor sin nombre*. La creación de las mujeres se transmitiría entre *hermanas*, lejos del modelo pederasta en el que el discípulo inyecta en el saber heredado el germen parricida que mantenga viva la historia. Su mensaje es el de una *sororidad* fecunda que se deslizaría en la cultura patriarcal como una *contracultura* o *transcultura*. Pero ¿qué significa “sororidad”? No se trata de “uniones homosexuales con instintos coartados en su fin”, como definía Freud el vínculo civilizador entre varones y que dio madera a la Iglesia y el Ejército. No es la pregunta por la propia femineidad lo que lleva a las mujeres a las otras mujeres, tampoco la homosexualidad. Entre Olga y Ruth (*Lúcida locura*), entre Rosa y Luise Kautsky (*Rosa Luxemburgo*), entre las hermanas Juliane y Marianne hay, con sus diversos grados de intensidad y “sublimación”, un sentimiento sin nombre, de ahí el efecto que suscita. No tiene aún historia ni ha sido coagulado por el lenguaje. Imposible de blanquear de erotismo por el mero hecho de que no hace jugar la genitalidad, ni de reducir a un lesbianismo tasado por un falocentrismo exhausto. Y si busca el regazo y no el pubis, no niega que allí debajo hay un idéntico sexo de mujer. Por eso el escándalo de la guardiana cuando Juliane y Marianne desnudan sus pechos como en un espejo que duplica una vez más la fuente de la vida e intercambian sus suéteres, y con ellos el calor de sus cuerpos. Ese vínculo podría asimilarse a una palabra extraña: *mismidad*. La mismidad no es la identidad ni la identificación. Nada puede ser *lo mismo*, sin romper, de algún modo, el principio de unidad. Se trata de un relato que, sin embargo, sostiene la esperanza de *no ser uno* en una

suerte de transición hacia el múltiple cuerpo político.

En el final de *Las hermanas alemanas*, Jan, que ha recuperado su nombre —Thomas Brauer era el que le había adjudicado su familia adoptiva—, pregunta por su propia historia con la misma rudeza con que su madre exigía desde la cárcel carísimos elementos de maquillaje como “rimmel y delineador Doctor Payot color nogal, tijeras para uñas, pincitas, polvo compacto blanco marrón” —menos por capricho que por sustraerse al mundo de la necesidad—. A esa pregunta habrá que esperarla en las *ficciones reales* de la Argentina de los años noventa. ¿*Dar la vida* se opondría radicalmente a *dar vida*? El *dar la vida* de los que habían *dado vida* no se pensaba al principio en términos sacrificiales, sino en la certeza de que no se llegaría a ver la *revolución realizada* con los propios ojos (la ética de sacrificio fue menos una mística a seguir que una enunciación frente a hechos consumados). Por eso la Marianne de *Las hermanas alemanas* le dice a su hermana “en veinte años me darás la razón” respecto del triunfo de Al-Fatah.

En *Las hermanas alemanas*, *mirar* equivale a hacerse cargo de aquello que se mira, al llevarlo en la memoria como regente en el futuro de los propios actos: la imagen de las víctimas del Holocausto que horrorizan a las dos hermanas en una película vista en su infancia, el cadáver de Marianne con el rostro desfigurado (“hay que buscar para encontrar un rostro así”, aúlla Juliane, antes de poner en duda la carátula de “suicidio”). Para Jan, es *haber mirado*, sido testigo a través del sufrimiento en carne propia hasta exigir, sin dar tregua y sin aceptar prórroga, el relato que justifique la decisión de su madre.

Antes del fundido a negro final de *Las hermanas alemanas*, el rostro de Juliane permanece mudo y su palabra quedará en suspenso para que un libro argentino la despliegue a través de un cuento de hadas sin hadas que permita *vivir* “con una coartada poética” a un niño de ficción, un “hijo” a quien un destiempo le permitirá reconocerse en esa condición, sin que los puntos la

transformen en sigla.

(1)

En “Rodolfo Walsh, el escritor que se adelantó a la CIA”, Gabriel García Márquez relata el episodio en el que el argentino logra descifrar el plan de invasión a Cuba mediante un manual de criptografía. Pero en el prólogo al libro de Jorge Masetti *Los que luchan y los que lloran*, Walsh atribuirá el desciframiento del despacho de la agencia Tropical Cable a la redacción de Prensa Latina. García Márquez, en cambio, le devolverá la autoría justificándola en las lecturas de libros policiales que Walsh había hecho en su juventud, y cuyos códigos secretos imitó en sus primeras obras: el desciframiento del cable con los detalles de una invasión norteamericana evoca el desciframiento de los planos de una fortaleza diseñados en el dibujo de una mariposa en Dalmacia, y guardados en un cuaderno de entomólogo por un tal Sir Robert Powell según *El libro de cabecera del espía* de Graham y Hugh Greene, o del código Calloway, desarrollado por el corresponsal del mismo nombre perteneciente al periódico *Enterprise* de Nueva York, que detallaba casi simultáneamente el ataque a las líneas del general ruso Zassulich durante la guerra ruso-japonesa, e inventado por O. Henry.

Veinte años después

Veinte años después de los setenta, Matilde Sánchez abre su novela *El Dock* (1993) con el suicidio de una guerrillera durante el ataque a un destacamento militar. Como en “Esa mujer” de Rodolfo Walsh, se trata de una ficción pero donde el saber del lector permite que este acceda al texto con la clave de sucesos recientes y reconocibles. En el caso de *El Dock*, el copamiento del regimiento de La Tablada por el grupo Movimiento Todos por la Patria (MTP). Aunque el escenario de la novela sea incierto y los nombres familiares de espacios, objetos y marcas cuidadosamente reemplazados por su descripción exhaustiva, ciertos detalles difundidos por la prensa durante enero de 1989 permitirán convertir el asalto al Dock en el interior de la novela, en un residuo periodístico que no autoriza, sin embargo, a exigir rigor en los datos y circunstancias pero que, no obstante, da cuenta de inquietudes sociales, como el relato a sostener ante los reclamos de los hijos de desaparecidos o cómo pensar la violencia veinte años después. *Los tres mosqueteros. Veinte años después* es también el último libro que leyó la guerrillera “Poli” antes de participar en el asalto al Dock.

La narradora dice creer que la mujer que agoniza, herida por el Ejército, luego de haber arrojado una granada, y cuya imagen proyecta la pantalla de un televisor es una amiga de infancia. El nombre de guerra de la mujer, anunciado por el locutor de televisión, “Poli”, le provoca una serie de asociaciones, al principio inconexas pero que, poco a poco, abren paso a la certeza de que se trata de aquella amiga a la que había estado muy unida, casi hasta la identidad más profunda y de la que se había distanciado. “Poli” era también el nombre

de una pariente querida, alguien que, a su vez, como es común en ciertos rituales amorosos, había llegado a llamarla a ella con ese nombre. Aunque la narradora no lo haga explícito, “Poli” no solo es una clave para despertar los recuerdos hasta que ella logre reconocer, en el cuerpo agonizante que se arrastra ante cámara, un rostro querido de otro tiempo y la prueba de que la amiga olvidada la había recordado en el momento de darse un bautismo solemne para asumir la acción, sino un enlace con el legado de la muerta: un hijo. Mientras los sucesos del Dock se desarrollaban ante las cámaras, una vecina velaba por ese niño que tenía el nombre prestigioso de Leonardo, de edad indefinible pero seguramente no lejos de la adolescencia, obsesionado por las actividades científicas del telescopio espacial Hubble, las potencialidades destructivas de las Nubes de Magallanes y el futuro lejano pero calculable del congelamiento de la Tierra. Será esa “cómplice ocasional” quien entregará el niño para que *El Dock* sea la historia de una *amistad desigual*. Es que la voz que cuenta en la novela es la de una mujer que no quiere tener hijos y por eso ignora los saberes de las madres, no como carencia lamentada sino debido a una elección personal, aunque su conclusión sea la de haber confundido la soledad con la libertad. Como la Juliane de *Las hermanas alemanas*, deberá rever una decisión abstracta y de apariencia irreversible para someterla a pruebas que no logrará vencer hasta terminar asumiendo la responsabilidad sobre un otro vulnerable con el que la une, en su caso, una memoria vencida, y en el del niño, una insustituible.

Leonardo y esa mujer quisieran resolver el enigma del suicidio en el Dock, cada uno cree que el otro guarda ese secreto y quiere desentrañarlo. Y cada uno, a su tiempo, propondrá una hipótesis que apunte a las razones más bajas, como en un inventario donde la degradación tiende menos a destruir un ideal que a poner un límite al horror: ¿se habría deslizado “Poli”, esa incurable de la búsqueda de sentido, desde el hábito de la cerámica hacia el de la lucha armada, pasando por el de la consulta insistente del *I Ching*, como una

instancia más de una experiencia cuyo extremismo solo sería una de las formas más livianas de la diletancia? ¿Habría sucumbido a la seducción de un líder semejante a un pastor evangelista de oratoria pública y perversiones privadas? Los dos dibujan y borran una y otra vez esas hipótesis quizás como un conjuro destinado a *desaquilatar lo perdido*. Ella no quiere, en principio, romper su soledad, tampoco irse de la vida del niño sin el legado de un relato que le evite la devastación a causa de lo acontecido. No se le escapa que el cielo del Hubble es también el cielo de los niños y que establecer el fin de la Tierra por el congelamiento del Sol o el choque con las Nubes de Magallanes es su manera de esconderse a sí mismo la muerte de la madre, fundiéndola con la desaparición del mundo y el fin del planeta; que esa obsesión desplazada significa que la muerte de su madre es *como* la desaparición del mundo y el fin del planeta.

Cuando la mujer y el niño hacen un viaje a la casa familiar de la muerta, allí donde hubo un padre y una comunidad, Solís, es, con el pretexto de una investigación siempre parásita del mismo objetivo —esclarecer las razones de “Poli”—, ganar un tiempo donde se espera que el *estar* juntos en una supuesta zona liberada precipite la decisión de *permanecer* juntos. Para acoger a Leo hace falta, sin embargo, copiar a la madre, hacerle un homenaje en la repetición de ciertos ademanes clandestinos: el deslizamiento hasta el departamento clausurado para recoger dinero, el pase al Uruguay mediante rodeos que eludan las fronteras, el retraso de la presentación ante la ley que certifique una guarda y hasta la querrela con los supuestos parientes de sangre.

Luego de que se lo impulse a enterrar las cenizas de su madre en el Arboretum, de que partes de esas cenizas vuelen a causa del viento, Leo —a modo de rebautismo para una nueva vida, la mujer le ha cortado el nombre— imagina que van hacia las Nubes de Magallanes. Algo de la madre volvería a la Tierra de forma aniquiladora, pero cuando él ya no viviera. ¿Una manera de reconocer a la madre como víctima y de relevar su posible venganza, al

imaginarla? *El Dock*, entonces, es el relato de una transición. Ilegal y sostenida por un viaje que podría leerse como un secuestro, la protagonista realiza, en un campo que se elige no político, el plan de los grupos revolucionarios de los años setenta en el cual los hijos, en caso de muerte, se legaban a los compañeros vivos.(1) En cierto modo, *El Dock* ofrece un modelo anárquico para la asunción de un otro desvalido que no se hace ni a la manera de la maternidad ni de la restitución estatal. Y cuando alguien golpea insistentemente a una puerta de la casa común y que nunca será abierta, detrás podría estar tanto la policía, un asistente social, como un padre. La pareja parece ir armándose en ese tiempo de prófugos inocentes hasta que una firma ordene la filiación y la legitime en la ciudad y en el mundo. La que va asentando su compromiso con el niño habrá de guardarlo, mediante un ritual de fundación: inventar un mito que restituya a la madre a su lugar de insustituible, destituido por su suicidio leído como olvido y abandono. Por eso la doble narradora, la de la novela y la del mito, va inclinándose desde la aceptación dubitativa de una guarda a la decisión de una amistad sin igualdad ni identificación. Porque parece que la invención de una coartada poética para poder vivir de ahí en adelante correspondería solo a aquellos que estén dispuestos, si no a ocupar el lugar de los ausentes, a recibir a aquel que es su destinatario. Y esa coartada es el argumento de la película *El sacrificio* (1986), de Tarkovsky. Un escritor, un sabio o algo así, cuenta la narradora, tiene la visión de su casa destruida por una catástrofe, entonces intuye que algo terrible amenaza a lo que más ama en el mundo, su hijo, y decide hacer un sacrificio: incendiar la casa de madera, que es símbolo y escenario de ese amor hasta hacer impensable a la una sin el otro. “¿Un sacrificio a los dioses?”, pregunta Leo, menos interesado en escuchar en esa fábula una explicación de la muerte de su madre que en exigir precisión. La existencia de los dioses es secundaria, lo que importa, se le responde, es hacer algo tan importante como para poner a salvo lo que el escritor más aprecia a través de

algo mayor que la amenaza cernida sobre él. No es que Leonardo no entienda la complejidad del razonamiento, él, un científico joven que sabe del horror del futuro congelamiento de la Tierra, solo reconoce que el hombre y su madre no pensaron en sus respectivos *hombrecitos*. Sin embargo, no es cuando la narradora inventa y despliega esa imagen poética cuando aparece un relato posible que abra una brecha en la certeza del niño de haber sido abandonado, sino al principio del libro: “En el mundo sin niños no había nada peor ni más terminal que la propia muerte. Sin embargo, con la llegada de Leo, Poli había descubierto que la hipotética muerte del niño desplazaba ese límite hacia un umbral inconcebible, un dolor tan extremo que disolvía el lenguaje. Apenas había podido vislumbrar el terror de los estragos de la tragedia en las enfermedades infantiles. Pero más allá de la muerte del niño no había nada, salvo el desierto de la tragedia, del que no se regresa. Un hecho simple como un choque en la calle, una caída sin suerte, podía acabar con toda su vida mucho más que si ella misma muriera”.

A pesar de que Leo parece hacer caso omiso a lo destinado a constituir un relato que lo concilie con su madre, intentará literalmente incendiar el hogar (la chimenea) del antiguo hogar de Solís. ¿Como un modo de aceptación del cuento del sabio con que se le quiere explicar la conducta de su madre, trata de repetir el sacrificio? ¿Para qué? ¿Para que esa que intenta dejarle algo entre manos —un relato—, mientras se retira de su vida, en cambio, permanezca?

La decisión de vivir juntos, en el final de *El Dock*, será también, para la mujer, la renuncia al incesto. Y si el viaje a Solís cita deliberadamente a *Lolita* en el juego de reconocer las marcas de los autos que se cruzan en la ruta, la mirada sensual que la narradora desliza sobre su compañero delimita el territorio a asumir tanto como aquel al que renunciar: “Estaba tendido boca abajo, con la cabeza escondida debajo de la almohada, y tenía una de las piernas flexionada sobre la otra, en ángulo recto. En esa posición, la tela de

los pantalones sugería la redondez infantil de sus nalgas, tirantes y llenas. De pronto, la fantasía de rozarlas muy despacio. Sin embargo, el deseo no obedecía a la perversión de los adultos, sino al delicado, leve erotismo de las madres hacia sus bebés, es decir, al afán de recuperar algo que fue objeto de una posesión, Poli poseída por Leo, pero al mismo tiempo, al impulso natural del tacto, que anhela experimentar una de las formas más perfectas de la suavidad”.

La transgresión de *El Dock* radica en proponer un vínculo más allá de la ley y que rechaza ex profeso los modelos de la sangre.

En la casa de la amiga muerta, recuerda la narradora, había un fuerte olor a algo que se asociaba a un plato nutritivo y que, en la nostalgia, simbolizaba el hogar. Cuando, hacia el final, Leo alimenta en la boca a quien ha decidido compartir su vida con la de él —ella está algo enferma— mientras el fuego crece *moderadamente* en la chimenea (hogar), es otra familia lo que se halla en plena invención. El niño le descubrirá a su amiga que el olor evocador es el de una modesta verdura, el puerro. Solo que ese olor provenía, en el recuerdo de ambos, no de la casa de la extinta “Poli” sino de la portería: lo nuevo puede advenir bajo el signo de lo más convencional, pero como la transmisión de la memoria, con una ligera torsión.

(1)

La organización Montoneros fundó en Cuba una guardería llamada *La casita de caramelo*, adonde sus militantes clandestinos o presos podían enviar a sus hijos, para preservarlos y, de acuerdo a sus proyectos, educarlos según las premisas del socialismo. Allí existían documentos en los que los padres dejaban sentado, en el caso de morir, a qué compañeros adjudicaban la guarda de sus hijos. Con el advenimiento de la democracia, Mario Firmenich decidió ampararse en la ley y en los derechos de la sangre que no se derramó: “¿Íbamos a hacer lo mismo que hacían los otros con nuestros hijos? ¿Qué pasa, ellos son los malos y nosotros los buenos? Nadie se puede robar a un hijo. [...] Había compañeros que creían, con el sentido común de los militantes que no coincidía con la vida real, que los hijos eran de todos, que los verdaderos familiares eran ellos. Pero yo privilegié los lazos de sangre existentes. [...] La Argentina mató a sus propios hijos. Pero no se pueden pensar así las cosas. Nosotros en el 83 estábamos viviendo con dos compañeros en Bolivia. Él era viudo de una compañera que había caído en la Contraofensiva. Él también había estado, y se había salvado. Bueno, se había quedado con la niña que era hija de ella y de otro compañero muerto. Era un caso similar. Él volvió a hacer pareja, y su nueva compañera la adoptó como hija propia. Como era muy chiquita no tenía memoria de sus padres. Un día decido tocarles el tema, y les digo: ‘Miren, vamos a volver a la realidad, esta chica necesita su documento’. Ellos estaban convencidos de ser los padres... ‘Bueno, si los parientes les dan la patria potestad a ustedes, bárbaro, pero si no se la dan, aunque la hayan criado no se puede robar a una hija. Yo entiendo todo, es un drama humano si querés. Pero las cosas son como son’, le dije al compañero. ‘Estás secuestrando a una niña que no es tu hija, y puede venir la familia materna o paterna, los abuelos o los tíos legítimos, y reclamarla.’ Para ellos era una tragedia, fue una discusión durísima, pero yo tenía que

prepararlos. Era mediados del 83, iba a haber elecciones, se iniciaba la transición democrática y había que legalizar las cosas. Finalmente apareció una hermana de su mamá. Lo destacable es que cualquier compañero estaba dispuesto a ser padre o madre de un hijo cuyos padres habían sido muertos o secuestrados por la dictadura, con absoluta normalidad y con todo el amor. Pero si la situación se normaliza, hay derechos de sangre, derechos jurídicos, patria potestad, herencias” (en Cristina Zuker, *El tren de la victoria*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2004).

Cartas

Entre las páginas del diario de Vicki había una carta de su padre. Es de 1963. En esa época ella tiene 13 años, seguramente ya es púber, y en las entrelíneas de la carta se infiere que acaba de dar un examen de historia. Es el momento que Rodolfo Walsh elige para instruirla sobre qué significaba ser mujer en la Argentina, detallándole algo así como un cuadro de situación para una joven que ha nacido en un país dependiente y deberá buscar las tretas del débil necesarias para cumplir sus deseos —no escribe máximas morales como San Martín ni consejos para una mejor sociabilidad como Madame de Sévigné— pero, como si la revolución estuviera prohibida para menores de 18 años, sus advertencias y cálculos parecen concentrarse en un destino individual.

Para ese padre, como para muchos que compartirán el sueño de la revolución, la revolución siempre será algo que vendrá, o mejor dicho que hay que alcanzar, como si —más allá de la historia y sus acciones, y las derrotas meditadas que corregirán esas acciones— la revolución se deslizara al tacto como el mercurio cuando se extrae de un termómetro roto; aunque su sustancia sea la sangre, y exista una isla donde ella se ha materializado, una isla donde él dice haber asistido a un orden nuevo, contradictorio, a veces épico, a veces fastidioso, y en el que conviven el sudor y los libros, y la repetición hipnótica de gritada fidelidad y la caña —no la dulce metáfora, sino los que hay que levantar en la primera zafra del pueblo como símbolo y el primer azúcar común—. Esa revolución —y Walsh no es el único que lo piensa, aunque lo haga en la calculada derrota— no vendrá para los que lloran ni para los que luchan, como si *su ser fuera el ser para otros ojos*, como si la carne que no

resucitará y que se ofreció en su nombre fuera para el enigma o la tumba, aquello que ciertos hombres y mujeres dejan como herencia a sus hijos en lugar de propiedades y bienes o un modo de ser justos o injustos. Pero Walsh, en su carta, no le habla a Vicki de esa revolución. Le habla, en cambio, de la escuela, una escuela con la que plantea su disidencia, como si le costara escribir cartas si el corresponsal no es un enemigo, entonces tuviera que empezar con un tiro por elevación acusando a una institución de mentir sobre la historia del país. En plena revuelta por la experiencia cubana, elige no transmitir a su hija aquello que empieza a importarle más que nada y pone en fricción su escritura hasta convertir su *journal* en eternas jeremiadas sobre la incompatibilidad entre el escritor, el militante y el hombre que no renuncia a su “interioridad” (“Siento a veces que he perdido mi interioridad, que he matado un mundo. Por ejemplo ¿podría escribir?”). O aún no es la hora de Walsh, como no era la de Cristo antes de que María lo forzara en las bodas de Caná a superar su angustia y hacer su primer milagro, y entonces no quiere escribir sobre una causa que transfigura la familia, o bien pone esa causa en la decisión de una Vicki adulta, libre de los mandatos de un padre.

Carta terrible, seca y estricta en su medida ternura, tiene ya el estilo austero de la final (*Carta a Vicki*) cuando, en lugar de contar y sugerir tomar con el futuro las previsiones necesarias, se vea obligado a intensificar, exaltándolo, el sentido de una vida breve y veloz.

Claro que, al comienzo de la carta, no puede con su genio —le encantan los dibujos, aunque más no sea descriptos— y traza una cuadrícula en la que sitúa a su hija en “un suburbio del mundo” y, dentro de ese suburbio, en una pequeña ciudad de empleados públicos que aloja, en lugar de artistas o científicos, a médicos y abogados. Luego de alentarla a no creer en el dominio de lo inmediato ni en su éxito tangible como algo que puede expandirse a la totalidad —la carta no menciona, y mucho menos registra, como valor que Vicki sea la abanderada del colegio y que haya pasado de sexto grado de la

escuela primaria a segundo de la secundaria, dando primero libre—, Walsh, borgeano al fin, prescribe la biblioteca como puente precario y sobre todo para señalar las que hay en los países capitalistas (no los llama así), las de Europa y Estados Unidos, en las que imagina un empleado que mediante un botón alcanza sobre cada tema bibliografías de cien a mil páginas. E incurre en el lugar común al afirmar que en cualquier biblioteca de Estados Unidos hay más libros sobre la ciudad de La Plata que en esa ciudad. Pero existe una compensación y, al nombrarla como mal menor, seguramente atiende a su propia experiencia de cronista: trabajar más pero aguzar el ingenio, tal vez la imaginación. Y luego el feminismo, que Walsh llama temerosamente “cultura femenina”, aparece bajo su presentación de una verdad científica: no hay diferencias entre el cerebro de un hombre y el de una mujer, evidencia casi irrisoria, más a la manera de Sherlock Holmes o de las revistas de ciencia popular que de los trabajos de Alexander Luria, Leontiev y Zajárova que para entonces ya había leído. Si en el país de suburbio no hay ni proyecto nacional, ni femenino, la carta no invita al exilio sino a la aceptación alertada.

Una evidencia menos pobre exige un ideal para identificarse, y nuevamente la sorpresa: Walsh no propone como modelo ni a Tamara Bunke Bider (“Tania”), ni a Eva Perón ni a Rosa Luxemburgo, sino a Marguerite Duras, capaz de hacer aparecer en los guiones de dos películas, *Hiroshima, mon amour* y *Moderato cantabile*, el mundo visto por una mujer que no se preguntaba previamente cómo lo vería un hombre (son sus palabras exactas). ¿Ha leído, en su voracidad casi caníbal, los originales en inglés de las feministas de la segunda ola y por eso afirma que hay una cultura femenina que ya es un fenómeno mundial? ¿Y ese feminismo galano con que hace el apólogo del “colorido”, de “la nota de la psique femenina”, mientras denuncia a las que han aprendido a expresarse como varones, le viene de la lectura de *El segundo sexo*? ¿De esa Simone de Beauvoir que elige la pedagogía de la aspereza polémica, muy lejos del estilo pasional y desatado que utiliza para

contar su amor por Nelson Algren y desmiente, en su imagen, con el cepo de su turbante apretado sobre sus sienes detenidas en la edad de la Razón? ¿O se acostumbró a extrañar el “colorido” (variado) en el verde oliva del uniforme de las gringas como Margaret Randall, que levantaban testimonio en la zafra entre mujeres armadas que bebían ron a la par de los milicianos, o las cubanas como Haydée Santamaría, sin tiempo para conservar, al dar una orden, la dulzaina de género? ¿O simplemente se acordó de esa mujer de campo llamada Dora Gill y retratada en su relato “El 37”, que se creía “bien” porque sabía ordenar la comida y la ropa, y de quien escuchó decir en el dormitorio del Colegio Irlandés de Capilla del Señor “¡Pero qué bruta, qué analfabeta!” porque había preparado para sus hijos *overalls* traducidos en mamelucos de trabajo y no en guardapolvos? Años más tarde, porque las venganzas suelen retrasarse, se enteraría por su *Webster* de la diferencia entre *duster* y *overall* que daba la razón a su madre y no a la agravante Miss Annie: ya entonces se ganaría la vida como traductor, cuando lo que quizás hubiera querido era, simplemente, hacer triunfar a su madre en esa batalla semántica con una maestra de inglés básico cuyo error tal vez no compartiera con los de su rango pero que podía imponer sobre pobres incapaces de mantener a sus hijos.

Mucho antes que Jacques Lacan, autor de un texto titulado “Homenaje a M. Duras”, Rodolfo Walsh advertía y orientaba a su hija en dirección hacia aquella que habría superado la opresión femenina haciendo de los juegos de la femineidad una estética. Tal vez ignorara que Marguerite Duras había combatido en la Resistencia francesa, conocía el manejo de las armas y había confesado ser responsable por la tortura de un oficial nazi.

En el final de la carta, una observación que es casi una máxima: le pide que no se pare nunca delante de una prohibición sin examinarla a fondo. Después podría aceptarla o rechazarla. Una máxima que él ha cumplido al pie de la letra, casi siempre para, ante una prohibición, desobedecerla y denunciarla.

A lo largo de las dos cartas en torno a la muerte de Vicki, Rodolfo Walsh va presentando a los miembros de una familia constituida, padre, madre, hijas, yerno, nieta, menos la muerta, bajo la forma de una lista de deudos; es la primera estrategia para atenuar la violencia del suceso que relata: la muchacha en camión descargando su Halcón y riéndose mientras los soldados —150, calcula— se zambullen tras los parapetos de las terrazas. Basta leer los periódicos de la época para comprobar que la elección del género epistolar no solo retoma la tradición del cronista como corresponsal extranjero con mirada crítica ante el capitalismo, a la manera de Martí, y del abogado de la verdad, a la manera de Zola, sino que es utilizado por la Junta Militar para hacer propaganda: a partir de mediados de 1976, la prensa difundía cartas anónimas de un hermano, un “recuperado”, más frecuentemente una madre, que relataban la presencia en la familia de un militante político, como esa irrupción fatal que suele deslizar la vida cotidiana a la tragedia. Cuatro días antes de la entrada del Ejército en la casa de la calle Corro, el diario *La Nación* publicaba la carta de una madre que traducía al presente el mito generado durante la guerra fría de que los comunistas se comían a los niños, al adjudicar a los militantes revolucionarios la acción de, antes de derramar su sangre, derramar la de su descendencia: “Días pasados, al leer un diario de Córdoba donde anunciaban un enfrentamiento con guerrilleros, donde habían muerto cinco de éstos y encontrado los cadáveres de tres niños, posiblemente asesinados por sus propios padres, se rompió el dique que aún contenía mi desesperación y sufrí una crisis terrible.

No quiero pensarte capaz de matar a tus propios hijos; ningún ideal puede ser tan cruel de obligar a eso”.(1)

La corresponsal decía haberse casado muy joven con un estudiante, cuando aún este debía trabajar y estudiar muy duro durante por lo menos dos años más —seguramente para terminar alguna carrera que permitiera el sustento y acceder al bienestar económico por el sacrificio individual (“nuestra situación

mejoró”)—, y tener cuatro hijos criados en un proclamado amor, ternura y cuidados hasta el día en que uno de ellos rompió la beatitud de ese hogar, al que es fácil suponer cristiano, y entonces *pasó algo*: “Pero un día (mi hijo mayor ya estaba en 2º año de la universidad) pasó algo... no puedo saber qué... Se me escapa ese momento sin poder atraparlo y no comprendo nada... Sólo sé que allí cambió todo”. Así, ella infirió, decía la carta, que quien luego supo unido a un grupo guerrillero tal vez lo hizo por querer ayudar a los más débiles, lo que le permitió argumentar —la dama confundía acción social con filantropía— que en su casa siempre se ayudó a los necesitados. Esa madre decía comprender los ideales de un Gandhi, a quien aprobaba por mover montañas sin derramar una gota de sangre, pero el hallazgo de una metáfora para rogar a su hijo que volviera (“sólo queremos tenerte, que vuelvas a vivir cara al sol...”) citaba el conocido himno franquista. En el final, el golpe bajo: el recuerdo de un patito de paño llamado “Buchi” al que decía haber encontrado y lavado, dato por el que el corresponsal reconocería la pluma de su madre y cebo privado-familiar, opuesto al fetiche político que algunos hijos de desaparecidos pondrían en escena en sus *performances* de artistas al rodar de las décadas.

Con esta carta, en la que se homologaba militancia a militancia clandestina, “desaparecido” a desaparecido para su familia, y el dolor familiar como valor supremo, muy difundida por los medios de información y precedida de amplios copetes de los editores, se intentó crear un movimiento de madres “antisubversión”.

El 6 de octubre de 1976, bajo el título “Te hicieron cambiar los libros por un fusil” *La Opinión* reprodujo otra carta publicada previamente por el diario *El Litoral* de Corrientes. Estaba firmada por un tal “Hugo” y dirigida a “Marcelo”, un hermano que “está en la subversión”: “Esa noche que no volviste, nuestra madre, presintiendo quizá situaciones de angustia esperó en vano queriendo escuchar las señales de tu regreso. Nuestro padre con sus 52 años parece hoy un anciano con el agobio de su pesar. Compra todos los diarios

buscando ansiosamente lo que imaginarás aunque los nombres de los delincuentes no son dignos de figurar en nuestra prensa. Yo en verdad Marcelo no te perdono. Lo que hiciste con nosotros es tremendo. Destruiste la felicidad de nuestro hogar y estás matando lenta pero inexorablemente a quienes te dieron el ser. Sí, hasta parece mentira, te recuerdan cuando festejamos el día de la madre, trajiste un disco y bailaste con ella”.

Filicidio y parricidio, entonces, a cuenta de los combatientes revolucionarios, atentados a la familia que constituían el escenario argumental para los asesinatos y secuestros seguidos de muerte que ya se estaban cometiendo. En ninguna de estas cartas existía como atribución a los interpelados la causa, fruto de una elección de acuerdo a convicciones personales: la asunción consciente de una praxis. El que entraba en la guerrilla era representado como materia inerte ante un enemigo que contaría solo con formas de intimidación, desde las físicas hasta las retóricas, pasando por las de la extorsión afectiva. “Hugo” maldecía a quienes habrían “enceguecido”, “engañado” a su hermano para “hacerle cambiar los libros por un fusil”, artera metáfora ya que gran parte de los militantes solían pertenecer al estudiantado. “¿Se fue por temor?, ¿lo amenazaban con nuestra muerte? [...] ¿O acaso la droga ha anulado tanto tus sentimientos que no puedes distinguir el bien del mal?”, escribía la madre que había remozado al patito “Buchi”, según el código que hace convivir “lucha armada” y “paraísos artificiales” en el mismo árbol de la subversión. Ya *La Opinión* del 1º de septiembre había reproducido un cable de la agencia Télam en el que un adolescente, de “efímera actuación en un grupo terrorista”, detallaba el sistema de la organización “para recomponer sus filas” —el mensaje subliminal era promover que la destrucción casi total de la guerrilla era un hecho—: el encuentro con un muchacho mayor llamado “Cacho”, la asistencia a reuniones donde todos llevaban “apodos” —asimilaba el nombre de guerra al alias delictivo— y el gancho con una compañera de apodo popular y campechano: “Al poco tiempo su amigo le

presentó a una chica bonita que se llamaba 'Chola'. Era muy simpática y habladora. 'En un bar, dice, entre los dos me hablaron de los pobres, de la situación del país, de que había que luchar por el socialismo porque era un sistema justo y debíamos seguir el ejemplo de Ché Guevara.'

'A partir de ese día, semanalmente, dice, Cacho u otro de los muchachos me entregaba ejemplares de la revista El Combatiente.' Señala que al demostrar él poco interés, 'un día me trataron a empujones, me insultaron y, tiraron al suelo hasta que finalmente me golpearon en la espalda y en el estómago, amenazándome''.

La militancia era presentada como fruto de un rapto, el iniciador en la militancia como una figura cercana a la del flautista de Hamelin o a las sirenas que pierden con su canto a los marinos. "El joven continuó con esta amistad forzada hasta el momento en que fue detenido por las autoridades legales", decía la nota de Télam, aclarando que, después de una investigación, fue entregado a sus padres, como si la militancia consistiera en un hacerse la rata en malas compañías.

Los signos de quien *ha hecho contacto* eran descriptos en todas las cartas como un súbito cambio de conducta signado por la inquietud y el nerviosismo, la defección escolar y el ensimismamiento leído como secreto guardado ante el grupo familiar, signos que constituyen síntomas en la clínica de niños abusados: "Mi hijo comenzó a estar inquieto, nervioso. Le molestaban cosas que hasta ayer nomás le habían sido necesarias...".

La verosimilitud de las cartas se sustentaba en una retórica sentimental que apelaba a los juguetes infantiles como el patito llamado "Buchi", el recuerdo de un vals bailado con un hijo (antes de perderse en el bosque perverso de la guerrilla) al son de un disco de moda, o la muerte de un perrito ("No puedo imaginar en tus manos, las mismas que acariciaban aquel patito de paño, un arma asesina y en tu corazón y esos ojos que tanto lloraron la muerte del perrito"), pero esas imágenes inocentes se mezclaban con la información de operativos

militares exitosos con su saldo de detenidos y asesinados.

La sombra terrible de Facundo de esas cartas sobre la mesa... de las redacciones, a excepción de la del joven "rescatado a tiempo de la subversión", eran madres transidas de dolor por la desaparición de sus hijos (del hogar), y, de no ser apócrifas, podrían haber sido documentación primaria de quienes se convertirían con el tiempo y la caída del velo acerca de la figura de la desaparición, las Madres de Plaza de Mayo.

Si la intención de las cartas era persuasiva, tenían un efecto inesperado; erotizaban poderosamente a la guerrilla, al suponerla capaz de anular la voluntad individual con una fuerza que el lector, siempre más perspicaz que los publicistas que se dirigen a él, no podría explicar por la mera coacción.

Volantas, títulos, bajadas, recuadros, todo el sistema de diagramación de periódicos y revistas organizaba con deliberada obediencia la publicidad de la dictadura. Junto a esas cartas familiares en busca del regreso del “subversivo” al hogar, donde el resto de sus miembros serían supuestamente adeptos al gobierno de facto y por eso imaginariamente protegidos, se dieron a publicidad otras que más explícitamente *se cuadraban* ante el proyecto de la Junta en el poder. Las cartas proselitistas del régimen, como las familiares, solían publicarse también en contigüidad con notas sobre enfrentamientos con la guerrilla en las que el mensaje subliminal siempre era el de su establecida derrota, limitándose a la meticulosa descripción de sus últimos focos; como la nota de mediana extensión que acompañaba a la central publicada por *La Opinión* el 2 de octubre de 1976 y casi totalmente dedicada al informe oficial del Comando del Ejército Zona 1 sobre el operativo en el que murió Vicki, que registraba las operaciones antiguerrilleras realizadas entre el 1º de julio y el 22 de septiembre de 1976, titulada “La cúpula recibe golpes decisivos” y publicada junto a una carta del abogado Félix Garzón Maceda al presidente de facto Jorge Rafael Videla y otra del jefe de Policía general de brigada Edmundo René Ojeda a una de sus subordinadas; o como la carta titulada “Te hicieron cambiar los libros por un fusil”, del anónimo “Hugo”, que *El Litoral* de Corrientes ubicó en la misma página en la que se rendía homenaje a las fuerzas militares caídas durante el ataque montonero al Regimiento de Infantería de Monte 29 de Formosa.

En nombre de su familia (habría que calcular, menos uno) —cuya prosapia se remontaría a la época de la Colonia—, de su trayectoria en la prensa en la que afirmaba no haber cesado de denunciar los casos de inconducta como el que le afligía, el Dr. Félix Garzón Maceda, al enterarse de que su hermano el Dr. Lucio Garzón Maceda (denunciarlo ante un gobierno de facto no quitaba el reconocimiento a su título) había realizado declaraciones ante un Comité del

Senado de los Estados Unidos que investigaba sobre violaciones a los derechos humanos y capaz de generar sanciones para la Argentina, quería dejar clara ante el general Videla su posición de total desacuerdo ante ese acto, que interpretaba con retórica antiimperialista como el de atestiguar "ante una instancia interna de un país extranjero", juzgándolo de tal gravedad que descalificaría a su autor como acreedor al respeto por la libertad de pensamiento. Entre los Garzón Maceda, los hermanos no sean unidos. Y el Dr. Félix Garzón Maceda subrayaba aún más su descargo, al casi disculparse por no haber enviado la carta el 28 de septiembre debido a haberse sometido a una operación quirúrgica y, al momento de su misiva, declaraba hallarse aún internado.

La carta del jefe de Policía general de brigada Edmundo René Ojeda estaba dirigida a una mujer de 78 años, empleada de una repartición, que había renunciado a los beneficios de la jubilación para seguir sirviendo, desde un humilde puesto, al arma. Como el comisario Batiz, que a principios del siglo XX retrataba el bajo fondo de Buenos Aires con el estilo de Rubén Darío, y como el comisario Laurentino Mejías, que utilizaba en sus informes el sentido del suspenso de Edgar Allan Poe, el comisario Ojeda intentaba la prosa literaria, en su caso en busca de una síntesis filosófica: "La vida del soldado, así como la del policía, presenta permanentemente esos contrastes que la matizan y le dan ese sabor agridulce de las cosas sublimes". El contraste era, en este caso, entre esa anciana que permanecía en su puesto más allá de lo que la ley la obligaba y el velorio del cabo primero Ariel David Acuña, caído en acción en el enfrentamiento con un grupo guerrillero, al que el comisario había asistido durante la mañana y relataba, agregando el dato de que el muerto tenía una hija leucémica. El abogado y el comisario, contra la sangre derramada y sus banderas, empleaban el énfasis argumental de la llamada sangre blanca y la contenida bajo las vendas del quirófano: la privatización de la sangre en las familias.

Carta a Vicki y *Carta a mis amigos* deben fundirse seguramente para Walsh en una *contracarta*, y es por eso que su hija *contada* lo es para subrayar una y otra vez, en ella, la voluntad y decisión en cada uno de los avatares de su vida. Si en las *cartas de familia* difundidas por la dictadura se solía evocar con culpa el momento perdido en que una confidencia a los padres o la capacidad de ellos de obtenerla —una *cantada* a tiempo— pudo haber evitado la fuga del hogar, Walsh encomia el secreto para la propia familia y ese morir de su hija para no correr el peligro de *cantar*. Y, si en la prensa oficial el guerrillero era la oveja negra que cedía por haber sido doblegado, pero podría no haber cedido *de hablar antes* en el entorno familiar, él mismo libera a Vicki de su propio legado señalando, en cambio, en cada párrafo de la carta que le dedica, su pasaje de la familia a la organización como una decisión personal.

Pero la carta era también uno de los géneros de los informantes populares con los que Walsh contaba en ANCLA (Agencia de Noticias Clandestina) —de la que fue responsable desde sus comienzos, en junio de 1976—, aunque los ejemplos no siempre mantuvieran las formas habituales de las enviadas por el correo común: “Un día Rodolfo llegó con dos papelitos —se acuerda Carlos Aznárez—, dos servilletas típicas de pizzería y una hasta tenía manchas de salsa de tomate. Decía: ‘Yo vivo en Villa Adelina, cerca de mi casa han secuestrado a una persona. Primero vimos un helicóptero y después se llevaron a un joven. El barrio niega esta versión pero algunos de los vecinos estamos seguros’. Yo le dije a Rodolfo: ‘Falta que venga con un pedazo de pizza’. Y él me dijo: ‘¡Estos son los informantes populares!’”.

Walsh siempre había pensado la categoría “cronista popular” como una figura independiente de la del militante y del periodista “amigo”. Si en su obra como investigador tomaba testimonio, en la agencia ANCLA empezó a vislumbrar una colaboración activa en la que estuviera latente el pase del cronista informante al cronista redactor y editor, pase que daría cuenta en potencia de una suerte de autoformación política individual, pero para una tarea colectiva.

Quizás quien da la mejor definición de estos mensajeros sea Horacio Verbitsky, que lejos de considerarlos “más allá de los bandos en pugna”, poseedores de cualquier tipo de verdad desinteresada y por eso objetiva, los define como “gente que sabía muchas cosas y que ignoraba muchas otras” y cuyos testimonios había que interpretar con relación a los obtenidos por diversas fuentes públicas y clandestinas.

ANCLA pertenecía al Departamento de Informaciones e Inteligencia de Montoneros, aunque logró un amplio margen de libertad informativa. Estaba integrada por Rodolfo Walsh, Lila Pastoriza, Carlos Aznárez, Lucila Pagliai y Eduardo Suárez. Su estructura era mínima: un local, no siempre el mismo, máquinas de escribir, un mimeógrafo y una coartada: la *Enciclopedia Integral*

Argentina. Lucila Pagliai, estudiante de Letras, había escrito un vasto proyecto de investigación con ese nombre que figuraba en la puerta de los sucesivos locales, impreso con letras artesanales, de tal tosquedad que sobresaltó a Paco Urondo, a quien de todos modos se le ocurrió “hacerla en serio”. Las fuentes de ANCLA eran las de Montoneros, periodistas que, sin ser militantes, estaban dispuestos a comprometerse para romper el cerco informativo, activistas de los gremios y de los barrios, y esos ciudadanos a menudo anónimos y encomiados por Walsh que, espontáneamente, a través de un mensaje escrito en una servilleta de papel, un boca en boca, menos frecuentemente una entrevista personal, realizaban denuncias. Los integrantes de ANCLA estaban unidos por la crítica a la conducción y una “hipótesis de resistencia” que Walsh dejaría detallada en los textos que dirigió a la cúpula de Montoneros entre agosto de 1976 y enero de 1977. Él solía analizar exhaustivamente la prensa pública para encontrar, entre líneas, elementos útiles para su labor de contrainformación en los mismos partes del enemigo, a través de los que deducía contradicciones internas en las tres fuerzas que le permitían tanto afinar sus estrategias de combatiente de una organización político-militar como satisfacer ese plus de jugador de juegos de guerra y de ingenio que solía frecuentar hasta la obsesión en su vida civil. Al leer la sección de avisos fúnebres y de sociales de *La Prensa*, *La Nación* y *La Razón*, descubría alianzas entre cúpulas militares, eclesiásticas y financieras que cotejaba y matizaba con su archivo personal —lo tenía desde la época de *Operación Masacre*—, en el que registraba las actuaciones de la Policía Federal y de miembros del Ejército; entonces, junto con los testimonios, las escuchas clandestinas y las de onda corta de los noticieros internacionales, afinaba sus hipótesis. Es por eso que Walsh no desestimaba el testimonio de vecinos de la prensa oficial y sabía leer en aquellos detalles que, por su apariencia accesoria, solían resistir los cortes y los redondeos de la edición interesada. De ahí que es probable que haya tenido en cuenta, para escribir su *Carta a mis*

amigos, el testimonio de Amalia X, vecina de la calle Calderón de la Barca, cercana a la calle Corro, ante un anónimo enviado a *Gente*: “Desde la noche anterior había notado una seria vigilancia en todo el barrio. Vi muchos patrulleros dando vueltas. Eran exactamente las nueve menos veinte cuando un teniente coronel me tocó el timbre y me pidió que lo dejara subir a la terraza, pues estaban llevando a cabo un operativo de seguridad. Me pidió que no me asustara y que no saliera a la calle ni me asomara por las ventanas. Me trató con mucha corrección igual que los dos soldados que lo acompañaban. Antes que terminaran de subir empecé a sentir tiros. Entonces les pregunté qué había pasado y me explicaron que habían hallado una casa donde estaban refugiados muchos guerrilleros. Parecía una guerra. Espié por una ventana y vi que las calles estaban vacías, excepto por los soldados y policías que corrían de un lado a otro agachados como esquivando las balas. Mientras duraba el tiroteo pude ver con horror que una mujer en camión arrojaba granadas a la calle desde una terraza”.

La credibilidad del testimonio se sostenía en la precisión con que la vecina decía recordar la hora en que empezó el operativo y la ausencia de un juicio de valor sobre los guerrilleros. Pero el ordenamiento de los párrafos ponía en primer plano la amabilidad de los integrantes del Ejército, que *avisaban*, *resguardaban* e *informaban* en oposición al efecto de horror que provocaba la mujer en camión arrojando granadas a la calle.

Después, el coronel Roualdes, a cargo del operativo, arrojó una granada dentro de la habitación. En una cama, rodeada por cinco cadáveres, escribió Walsh, había una niña, su nieta.

(1)

La carta alude en su primer párrafo a una noticia que la agencia ANCLA dio en un sentido distinto al que desliza la corresponsal, cuando infiere como una de las prácticas de la guerrilla matar a los hijos. El texto era el siguiente: “Buenos Aires, set. 24 (ANCLA) Miembros de la Comisión Argentina de Derechos Humanos (CADHU) denunciaron a esta agencia que en varios procedimientos antisubversivos realizados últimamente por efectivos militares fueron eliminados físicamente hijos y familiares de los guerrilleros abatidos.

En relación a los hechos registrados en una finca de la localidad de San Isidro (al norte de la capital argentina) en la noche del día 3 del corriente mes, el parte oficial informó que habían sido abatidos cinco extremistas que se encontraban realizando una reunión. Testigos presenciales afirmaron sin embargo de modo categórico que los muertos fueron la pareja que allí vivía y tres de sus hijitos.

El relato de los vecinos es el siguiente: al iniciarse el procedimiento —por parte de aproximadamente quince individuos de civil y numerosos integrantes de fuerzas militares— el padre de los niños solicitó a gritos sin resultado alguno que se permitiera la evacuación de los niños. Después de cuatro horas de enfrentamiento, durante el cual la vivienda fue bombardeada con cohetes, el joven salió al frente de su vivienda gritando ‘Viva la Patria, vivan los Montoneros, viva el socialismo’ siendo abatido al arrojar una granada contra los efectivos militares. Fue entonces que el personal de civil irrumpió en la finca, escuchándose numerosos disparos de armas de fuego durante varios minutos. Minutos después eran trasladados en ambulancias los restos del matrimonio y de los niños”.

El mismo cable denunciaba que, en los primeros meses de 1976, durante un operativo realizado cerca de la Facultad de Agronomía se secuestró a una pareja y a su hijo de 10 años a quien un policía, según testimonio de un vecino, le habría dicho “Mejor te matamos ahora para que no crezcas”.

También consignaba el fusilamiento a manos de efectivos militares de la compañera de “Chacho” Pietragalla, secuestrado y desaparecido en Córdoba, y de su bebé, y el asesinato de una pareja, dos de sus familiares y sus dos hijos durante un operativo realizado en un departamento de la calle Thames.

En el libro *Rodolfo Walsh y la prensa clandestina (1976-1978)*, de Horacio Verbitsky, que recoge algunos cables de ANCLA, donde se publica el texto del cable del 24 de septiembre de 1976 y bajo la fotografía que registra una exhumación a cargo de integrantes del Equipo Argentino de Antropología Forense, se lee el siguiente epígrafe: “En enero de 1984 la exhumación de los restos en el cementerio de Boulogne probó la veracidad de esa información. Se hallan dos cuerpos infantiles baleados a quemarropa y juguetes del tercer niño. Las Abuelas de Plaza de Mayo prosiguen su búsqueda”.

La novela de la acción

Rodolfo Walsh escribió *Operación Masacre* sobre los fusilamientos perpetrados por los cabecillas de la Revolución Libertadora —que derrocó a Perón en 1955— en los basurales de la localidad de José León Suárez, y durante el levantamiento del general Valle, delito ocultado por el Estado. En *¿Quién mató a Rosendo?* dictaminó el asesinato de quien Walsh describe como “un simpático matón y capitalista de juego” a manos del burócrata sindical Augusto Vandor. En *Caso Satanowsky* investigó el crimen del abogado del diario *La Razón* Marcos Satanowsky por la SIDE. Aunque él atribuye esta ingenuidad a *Operación Masacre*, apuntaba en sus tres obras al esclarecimiento jurídico y a la asunción de las responsabilidades por parte del Estado.⁽¹⁾ Uno de los mitos que circulan en torno a su figura de escritor es el de haberse adelantado a la *non fiction*, término legitimado por Truman Capote a raíz de la publicación de *A sangre fría*; pero sus textos están profundamente enraizados en la tradición del *Facundo* de Sarmiento, *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla, y *Viaje al país de los matreros* de Fray Mocho, libros tutores de la literatura nacional, y más de una vez él confesó que preferiría ser Eduardo Gutiérrez, ese escritor de folletines, a un figurón como Paul Groussac, Julio Cortázar e, incluso, aunque no se explica demasiado, Roberto Arlt (¿le parecía más populista que popular?).

Lo que Walsh deseaba no era trabajar en la tensión entre ficción y realidad, entre hechos narrados con las prerrogativas de la ficción, o sobre ficciones referidas a materiales reales, o híbridos perfectos que operaran de diversos modos, de acuerdo a si el lector tenía o no el código, sino en textos que fueran

capaces de liquidar esas cuestiones de fronteras, al intervenir en lo real modificándolo y dejando a la escritura en una suerte de rezago y, al mismo tiempo, haciendo de ella *un acto*, al darle la capacidad de transformar las condiciones de aquello que denunciaba.

Carta a Vicki y *Carta a mis amigos* son epinicios en prosa donde los hechos demandan una literatura que supere a la novela por el peso de la historia, esas piezas que corren a Walsh del lugar del investigador, mientras lo mantienen en él, solo que con el plus de su condición de *damnificado*.

Carta a mis amigos no es solo una *contracarta*. También enfrenta a esa picaresca, inspiradora de anecdotarios chispeantes que contaban las dotes cosméticas de Norma Arrostito o el histrionismo de la tupamara cargada con un bolso enorme que contenía material de propaganda y del que asomaba una toalla, cuando sorteó a un policía explicándole “Voy a nadar a la Asociación Cristiana de Jóvenes”.

Vicki Walsh fue cercada, junto con otros compañeros de la organización Montoneros, a la que pertenecía, el 29 de septiembre de 1976 durante un operativo en Floresta. El testimonio de un soldado habría llegado hasta Walsh y él lo reproduce en *Carta a mis amigos*, que es, amén de una *carta abierta*, una necrológica revolucionaria y la despedida privada de un padre. “El combate duró más de una hora y media. Un hombre y una muchacha tiraban desde arriba, nos llamó la atención la muchacha, porque cada vez que tiraba una ráfaga y nosotros nos zambullíamos, ella se reía. [...] De pronto —dice el soldado— hubo un silencio. La muchacha dejó la metralleta, se asomó de pie sobre el parapeto y abrió los brazos. Dejamos de tirar sin que nadie lo ordenara y pudimos verla bien. Era flaquita, tenía el pelo corto y estaba en camión. Empezó a hablarnos en voz alta pero muy tranquila. No recuerdo todo lo que dijo. Pero recuerdo la última frase, en realidad no me deja dormir. ‘Ustedes no nos matan —dijo—, nosotros elegimos morir.’ Entonces ella y el hombre se llevaron una pistola a la sien y se mataron enfrente de todos

nosotros.”

Durante un tiempo pensé que ese soldado no existía, que era un artificio de Walsh debido a la necesidad de crear, como lo hiciera en el comienzo de *Operación Masacre* —donde el grito de un colimba durante la represión del levantamiento del general Valle era lo que le generaba el deseo de investigar—, una tercera instancia, algo así como un representante del civil inocente entre dos grupos enfrentados de manera desigual: un colimba es un soldado, pero ante todo es un civil al que han reclutado. ¿Quiere decir que ninguno de los dos soldados existió? La pregunta está mal planteada porque la ficción es de un orden diferente a la mentira. O, más bien, solo no lo es cuando intenta una falsificación de pruebas destinada a refutar un argumento contrario. Y Walsh, en el comienzo de la carta, dice que, por una vez, las noticias del enfrentamiento en la calle Corro no tergiversaron los hechos.

Y, sin embargo..., lo que calla es el relato de una testigo a la que había que resguardar, por razones de seguridad, más allá de que perteneciera a su espacio íntimo. Y lo que ese informante contaba no se debía a su posición privilegiada —como testigo ocular, por ejemplo— sino a un boca en boca difundido en una ciudad sitiada pero donde el silencio convivía con las palabras a medias, el rumor y hasta el chisme, como si aún fuera la gran aldea en la que el héroe se fundía con el vecino y la Patria con la Familia.

Su hija menor, Patricia, le contó cómo murió Vicki según un correveidile de barrio en barrio que acercó el testimonio de un soldado y que podría sintetizarse como “Patricia dijo que la ex cuñada dijo que la prima dijo que su madre dijo que una compañera de trabajo dijo que la empleada de la limpieza dijo que su hijo dijo”. Lo hizo durante un paseo por el Jardín Botánico, un fondo de Thays —bibelot verde legado por la generación de 1880— para un relato atroz. Al utilizar esa información en su carta, Walsh, y quizás no tan de costado, realizaba un acto casi pedagógico al mostrar que el terror no logra jamás impedir ese flujo informativo que la lengua oral preserva y que va a

alimentar anónimamente la Historia, como si en el fondo de toda autenticidad documental bendecida por la academia siempre se ocultara la voz de los pastores de Edipo.

(1)

Luego de haber recogido el testimonio de “un muerto que habla”, Juan Carlos Livraga, el primero de los fusilados de *Operación Masacre*, Rodolfo Walsh dice que escribe la historia de un tirón y en caliente para que no le ganen de mano y lo madrugue algún medio informativo grande mandando una docena de periodistas y de fotógrafos; en cambio, tuvo que buscar por toda la ciudad a un puñado de “hombres que se atreven” para que empiece a salir en modestas hojitas casi parroquiales, ¿es ingenuo o está ejerciendo la modestia afectada? Cuando sus denuncias interpelan al Poder, ¿cree realmente que va a ser escuchado o es para encarecerlas bajo la forma de *otro modo de justicia*?

A mí me gusta pensar que la adicción de Walsh es la denuncia, sin que la denuncia pierda su valor al no poder evitarla, aunque lo que escribe en sus papeles secretos sea siempre sobre una de sus consecuencias: la tensión entre literatura y política, entre una literatura burguesa y una “para todos”. O, quizás, a lo que es adicto es a esa fluctuante pero imperiosa fricción, que jamás se resuelve pero mantiene su fuerza al borde del desistimiento y es lo único capaz de poner en movimiento su escritura, como una droga.

SE MATA O SE DEJA MATAR, es decir que se suicida por mano de otro, o por un pacto entre compañeros, luego de una decisión ya acordada. Libertad fatal. No importa. Lo que importan son las palabras, a quién corresponden, quién es el dueño de ellas. Quién dijo “Ustedes no nos matan, nosotros elegimos morir”. Y había un testigo, un colimba, quien decía haber visto esa muerte y que apenas había podido soportarlo.

—Tengo la impresión —dice Patricia— de que yo se lo cuento a mi padre durante una caminata que hacemos por el Jardín Botánico. Él ya está clandestino y es difícil encontrarnos. Entonces muchas veces recurre a Lilia para que haga de intermediaria. Algunas veces me veo con ella y acordamos un encuentro con mi papá para unos días después. Yo no entiendo por qué siempre elige el Jardín Botánico pero es que —esto lo supe mucho después—, entonces, él está viviendo con Lilia en un pequeño departamento, de un ambiente, en la calle Juan María Gutiérrez.

—Le decís que hay un soldado, un testigo ocular.

—Sí, que mi cuñada “Chicha” Fuentes, hermana del padre de mi hija mayor, María Eva Fuentes, me cuenta cómo había sido la muerte de mi hermana, y ese relato es porque a la madre de su prima “Pelusa” una compañera de trabajo le había contado que la empleada de la limpieza había empezado a faltar, preocupada por el grado de angustia que tenía su hijo luego de haber participado en el operativo.

—Un colimba.

—Sí, que estaba en el Cuerpo 1 del Ejército bajo las órdenes del coronel

Roualdes. Él vio cómo murió mi hermana. Y regresó a su casa muy mal, casi descompuesto, impresionado por lo que había visto y se lo contó a su madre, sobre todo, lo más impactante: la forma en que una muchacha en camión y un muchacho habían resistido en la terraza y luego, cuando se les habían acabado las balas o se les estaban por acabar, se habían suicidado, y cómo el muchacho había dicho esas palabras: “Ustedes no nos matan, nosotros elegimos morir”.

—En *Carta a mis amigos*, ese boca en boca permanece secreto.

—Sí. Y con mi padre discuto esa carta. Creo que es en la Nochebuena de 1976. Yo estoy viviendo con el periodista Jorge Pinedo en San Isidro, en la zona de monoblocs, ya embarazada de mi hijo “Pinchi”. Y mi papá viene a cenar con Lilia. El departamento tenía dos ambientes. En un momento Lilia se queda conversando con Jorge y yo me voy al dormitorio con mi padre y estamos charlando horas. Entonces me lee el borrador de *Carta a mis amigos*. Todavía no tiene esa referencia de “Hoy se cumplen tres meses de la muerte de mi hija María Victoria”. La carta está escrita en papel manteca, como se decía entonces.

—¿Un papel liviano?

—Un Manifold, muy finito, que luego él dobla muchas veces hasta transformarlo en una cosa chiquitita porque obviamente un texto de estas características no se puede llevar encima.

—Un “caramelo”.

—Es que en ese momento es muy riesgoso salir a la calle con una anotación personal que hable de un enfrentamiento. Cuando mi padre me lee el texto, yo me molesto y le digo que él no me había escuchado bien, que no es Vicki quien dice esas palabras, “Ustedes no nos matan, nosotros elegimos morir”, sino el muchacho joven que muere con ella en la terraza. Entonces, cuando escucha esto, él también se molesta y me pregunta si tengo alguna oposición a que dé a conocer esta carta. Y yo le digo que sí y que creo que tiene que volverla a escribir porque quien dice estas palabras no es Vicki sino el muchacho.

—¿Molinas?

—No lo recuerdo. Y pienso que no lo recuerdo porque la situación me produce, a pesar del tiempo transcurrido, mucho dolor y entonces se me borra el nombre.

—Si es Molinas, que es el secretario político a nivel nacional, las palabras que pronuncia podrían funcionar como una orden. Que tu padre le atribuya las palabras a ella es para que no se sospeche que tal vez esté cumpliendo la orden de un superior. Por eso lo de “su muerte fue gloriosamente suya”.

—Todo indica que la decisión es de ella. Lo que yo le señalo a mi padre no es una equivocación menor porque esas palabras ocupan un lugar central en su carta, cuando hay que preservar, en el haberlas pronunciado, el protagonismo del compañero.

—El héroe está hecho de últimas palabras.

—Y eso que mi padre estaba enojado con la figura heroica. Cuando cuarenta mil hombres y mujeres salen a la calle, como en Córdoba, un héroe puede ser cualquiera, escribió papá, y llegaba a tener desprecio por aquello a lo que se podía llegar para construir a alguien como héroe. Claro que yo no le estoy diciendo que hay algo que se puede cambiar de manera fácil, sino que hay que cambiarlo sí o sí porque en ese momento siento que es muy importante poder hablar en los segundos previos a la muerte y decir esa frase de un gran valor, ya que significa que no los capturan ni los matan sino que, en los últimos segundos, ellos *disponen*. Era bárbaro que hubiera sido mi hermana, pero no había sido mi hermana. Y mi padre se siente abrumado.

—El testimonio había pasado de boca en boca casi por casualidad.

—Sí. Y de acuerdo a lo que a mi padre le importa —los hechos, las personas, su apelación a la prueba, todo eso que él construye como verdad en la escritura—, no es secundario que las últimas palabras las haya pronunciado el compañero y no mi hermana. Claro que eran las palabras más apropiadas para pensar a Vicki —si las decía Vicki—, y convertirla en la heroína de esta

escena. La carta, por supuesto, está excelentemente escrita porque mi padre era un maestro. Hablaba poco, pero lo suficiente como para que quedara claro que estaba muy molesto por lo que yo le había dicho y por mi reproche de que él no había escuchado bien lo que le había contado. Sobre lo que no había duda era que iba a corregir la carta.

—Esa fue la última vez que viste a tu padre.

—Creo que sí. Esa noche fue la última vez que vi a mi padre.

—Nunca la reescribió.

—No. Pero todo esto que empezó siendo una discusión terminó siendo una conversación. Lo que sí me queda es la imagen de mi papá aceptando mi enojo y mi reproche, y diciendo que no iba a dar a conocer la carta y la iba a escribir de nuevo.

—Todo esto, vos lo contaste otras veces.

—Pero nadie parece haberlo oído. Es que, cuando hablo de mi padre, yo suelo discutir con ese personaje que me presentan y en quien no reconozco a mi padre, entonces me irrito porque pareciera ser que, a pesar de que soy la hija, o ese no es mi padre o yo no lo recuerdo porque hay algo que convence de lo que sería —por llamarla de algún modo— *la versión oficial*. Entonces, al contar otra, se dañaría esa donde hay un avanzado estado de construcción del personaje. Y a mí casi me han llegado a convencer de que lo que yo quiero aportar es secundario o es molesto. Puede ser que lo que tengo que decir sea poco interesante, pero en eso yo me identifico con mi propio padre: cuando él busca quién va a dar testimonio en los grandes relatos, elige a las personas que están amenazadas de insignificancia. Y, si tiene que ser el portavoz de determinada situación, no se mueve con la idea de que el relato deba eludir los riesgos. Textos como el que escribió sobre ese periodista, Jean Pasel, un *loser* completo, que participa de una invasión a Haití y cree que después va a escribir sobre una experiencia épica, un pobre tipo que se escapó sin pagar de dos pensiones donde tuvo que dejar hasta la ropa y vive en calle de la

Amargura 303: ese es, para mi padre, un protagonista. Y después está “Nota al pie”, donde mi padre muestra lo que pasa con un texto que parece secundario, cómo se va comiendo al principal. Pero cuando he contado cosas que yo creía eran importantes, tienden a transformarse en una nota al pie en el sentido más vulgar.(1)

(1)

Un tipo se suicida en un cuarto de pensión. El primero que llega para ver su cadáver es su editor en una editorial de libros populares que el cuento “Nota al pie” llama, como para señalar el respeto de uno y de otro, “la Casa”. No es una gran editorial, parece, porque toma como traductor a un ex empleado de gomería —el finado pegaba rectángulos de goma sobre pinceladas de flú— que estudió inglés por correspondencia en la Pitman y terminó volviéndose loco y mandando dentro de un trabajo, escrita a mano, una carilla entera con la palabra “mierda”. La *nota al pie* contiene su confesión, su última carta, donde le declara a su jefe, el señor Otero, entre otras cosas, haber perdido un pliego completo de una obra de Asimov que después inventó de pe a pa. No era Borges pero podía atreverse a esos macaneos, a esa clase de traición que es invención. En el cuerpo del cuento: la memoria de su editor que terminará pagando el entierro —mejor dicho, “la Casa”—. Era un tipo feo y triste pero honesto, cuya única ambición había sido pasar de la serie *Andrómeda* a la de *Jalones del Tiempo* y había dejado dicho que le dieran a la dueña de la pensión, para cubrir el mes, los trece mil pesos de su trabajo inconcluso —un libro de Ballard pagado a razón de cien pesos la carilla, en total ciento treinta—. En su carta confesaba también, casi con alegría, que solía conversar con su diccionario *Appleton*:

“—Mr. Appleton, ¿qué significa *utter dejection*?

—Significa melancolía, significa abatimiento, significa congoja”.

No dejó dicho, en cambio, que Mr. Appleton, con esta respuesta, lo haya calado a fondo.

Jean Pasel no era un héroe de la Resistencia francesa, como suena; su verdadero nombre era Juan Carlos Chidichimo Poso. Con el primer apellido resultaba difícil recordar a un gran periodista como pretendía ser, con el segundo era cantada la mala suerte, lo mismo que su dirección en La Habana, calle de la Amargura número 303. A Walsh le habían traído sus cosas y un

dato patético: cuando lo mataron durante una frustrada invasión a Haití, debía 90 dólares en el hotel Nueva Isla y 58 en el Nueva Luz. En los dos le secuestraron objetos personales. Unos días antes había ido a prometer la gran nota a Prensa Latina, que Walsh no nombra, mientras se queja de tener que escribir sobre un don nadie. En su libro *Rodolfo Walsh, vivo*, en la nota a pie de “Calle de la Amargura número 303” (dirección del último hotel), Roberto Baschetti escribió que Jean Pasel fue el primer corresponsal de guerra argentino caído en acción, en 1959; bastante para un hombre nacido en Bragado, donde dirigió dos periódicos, sucesivamente clausurados por el peronismo.

Los dos personajes parecen conjuros con los que Walsh se identifica en negativo, dos destinos que eludió pero donde insisten el tema de la traducción, del archivo y de ese acto único por el que un hombre puede elevarse sobre sus miserias. Walsh empieza el ¿cuento? ¿necrológica? de Pasel con el relato de su admiración por que el idioma inglés —acaba de leer una nota de *Times*— tiene una sola palabra, *gorged*, para expresar lo que en castellano necesita tres: “hartos, ahítos, atragantados”. Se refiere al estado de los treinta cubanos que invadieron la isla y que luego de atracarse con cabrito asado fueron abatidos por las compañías tácticas de Duvalier. Cuenta haber recibido entre las pobres cosas del braguense “esa colección de recortes de diario, cartas, artículos, y proyectos de artículos de la cual un periodista no se separa aunque haya tenido que separarse hasta de la ropa”. Seguramente ni su tamaño ni su implicancia sean los del archivo que él viene armando desde que escribiera *Operación Masacre*, pero la descripción deja escapar una empatía que irrumpe en su tono socarrón, como de compromiso.

León de Sanctis y Jean Pasel son, como dijo Patricia, *losers*, tipos “amenazados de insignificancia” pero como los que a Walsh le gustan, hombres que se atreven y, como él mismo, capaces de jugarse enteros en un solo acto final.

Política del número

El número es más poderoso que la imagen. La única cuenta regresiva que importa es la de los segundos contados; ritual zozco en la salida de la carrera de galgos y en el grito en los tímpanos de un hombre caído y cercano a la derrota por *knock out*, se vuelve música de escarmiento y eco del corazón de las víctimas durante el cumplimiento de una pena de muerte. Roberto Arlt comienza su crónica de la ejecución de Severino Di Giovanni, titulada “He visto morir” (*El Mundo*, 2 de febrero de 1931), con una frase (“rostros afanosos detrás de las rejas”) entre dos precisiones: “las cinco menos tres minutos” y “cinco menos dos”. El lector paladea el horror en la cifra que viene, del *menos uno* al *ceros*, desde donde la hora progresará para todos salvo para un hombre; el tiempo entonces se irá entre la aparición del condenado, su fusilamiento, la constatación del cadáver a cargo del médico y el posterior trabajo del herrero: quitarle los remates del grillete y de la barra de hierro — no hace falta retener a un muerto—.

Un mito de verdad “científica” rodea al número: no sería lo mismo enrostrar 30.000 desaparecidos que 2.000, aunque la denuncia debería comenzar con uno solo. El número muestra su potencia en la cola de ceros, es decir, en el redondeo. No admite la comprobación fáctica. ¿Serían 6 millones los judíos asesinados en los campos de concentración o una valentona contable aseguraría unas decenas menos o más? ¿Importa?

Rodolfo Walsh, que había leído a Arlt, describe la muerte de su hija Vicki con palabras medidas, pero son las cifras las que gritan: 150 FAP y una muchacha en camión, cinco cadáveres y una nena de un año (la muchacha

cuando entró a la casa de la calle Corro cumplía 26).

Para Rodolfo Walsh el número es una figura retórica de fuerza irrefutable. O cultiva la numerología política. A veces sus cálculos son gremiales, aunque sean la hazaña de un hombre solo. Como cuando consigna, para discutir precios con Norberto Firpo —uno de esos jefes obedientes que *tiran* para la empresa y se comportan con sus presupuestos como amas de casa avaras—, que para una nota sobre la luz eléctrica tomó 60 páginas de apuntes y transcripciones, realizó 30 de borradores y 20 de originales, luego de seis horas de grabación a lo largo de 87 horas de trabajo. Su deprimente conclusión contable es que, si Firpo le va a pagar 30.000 pesos como prometió, estaría ganando 270 pesos la carilla cuando en traducciones suele ganar un mínimo de 350. Ese cálculo no es más que una satisfacción personal, la de un escritor que no puede avenirse a los tiempos y la velocidad del periodismo a costa de hacerlo *así nomás*. Porque Firpo lo ataja diciendo: “No entremos en una conversación que pueda ser enojosa para los dos”. Walsh ya debe saber en carne propia que no hay un *cachet* de privilegio para él, que hace una cosa que es periodismo pero que no es periodismo, cuando cualquier otro podría ir —en caso de una cobertura fuera de la ciudad—, entrevistar al corresponsal de la zona, al intendente y a dos o tres mediadores que le permitieran simular el trabajo de campo, y dejar el brillo al fotógrafo.

Otras veces, para Walsh, el número intenta una síntesis dialéctica; cuando sus encrucijadas lo ponen en disyuntivas con las que parece convivir mal pero que se repiten como una necesidad: “Un hombre puede hablar de lo que lo rodea, de su pasado, de su presente estado mental y, por último, de cierto mundo imaginario que es de su propia invención y es resultado de los otros tres”. En la mayoría de esas veces, la suma no le da: “Con esto vuelvo al punto de partida, la necesidad de ordenar, programar, distribuir el tiempo en tres partes, una en que el hombre se gana la vida, otra en que escribe su novela, otra en que ayuda a cambiar el mundo” o “Lo que ocurre es que todavía no participo a fondo, porque no encuentro la manera de conciliar mi

trabajo político con mi trabajo de artista, y no quiero renunciar a ninguno de los dos”.

Pero ¿cómo pudo haber calculado la condena del juez Oliva impartida a un tal Arias, que había matado a su madre a garrotazos, en 214 años? Lo hizo en uno de los papeles rescatados por Daniel Link en *Ese hombre y otros papeles personales*, escrito a lo largo de los primeros días de marzo de 1965 y titulado “La fuga. Crecerá un jardín”. ¿Cómo llegó a la conclusión de que, en el mundo que le advierte a su hija en la carta de 1963, de cada cien hombres una sola mujer sobresale? ¿Obtuvo un promedio entre estadísticas internacionales de diversas décadas? ¿Tuvo en cuenta al Tercer Mundo? ¿Consultó libros especializados? ¿O fue un cálculo al voleo, de una proporción alarmante que bastaría para dar una idea del conflicto? El número es para él una figura retórica, es cierto, pero no es verdad ni mentira, es inmensurable pero no exagera: aumenta. Y podría decir que aumenta porque, siempre en los cálculos de Walsh, se trata de denunciar y de hacer justicia. No exagera porque hay números justos e injustos; injustos, cuando son de pagos por debajo del valor, de fábricas cerradas, de bienes expropiados, de desocupados, de viudas, de asesinados, de desaparecidos. Esos nunca podrían constituir *un cálculo de más* porque justamente se suelen borrar, ocultar o castigar hasta con la muerte de quien busque justicia haciendo sumas que no mienten en sus cerros continuados.

Si la cifra es un fetiche de la información, su carga de sentido se suelta con relación a otras cifras. Toda la *Carta a mis amigos* desliza la *desproporción* entre 150 FAP emplazados, el helicóptero, el tanque, los efectivos de dos armas —Ejército y Policía— *contra* 5 militantes cercados. Luego, como *saldo* de tal despliegue operativo, 5 cadáveres y una nena. Walsh sabe que todos ellos no han sido muertos dentro de la casa, sin embargo escribe: “Abajo ya no había resistencia. El coronel abrió la puerta y tiró una granada. Después entraron los oficiales. Encontraron una nena de algo más de un año, sentadita en una cama, y cinco cadáveres”. En un enfrentamiento militar legal en el que uno de los ejércitos pertenece al Estado, la *desproporción* se abre a la ilegalidad. Para acentuar esta *desproporción*, omite que en el interior de la casa estaban Lucy Gómez de Mainer, su hijo Juan Cristóbal, su hija María Isabel (Maricel) y su yerno Ramón,(1) que no fueron muertos pero sí detenidos, omisión que no podría traducirse en un interesado retaceo de datos ya que la detención de los inquilinos de la casa de la calle Corro fue ampliamente publicitada, sino por economía narrativa en torno a sus personajes héroes; entonces subraya la desproporción de fuerzas *juntando los cadáveres* en torno a la niña viva, cuando en los párrafos anteriores de la carta y de acuerdo a su reconstrucción de los hechos, habría tres en la planta baja y dos en la terraza. Así realiza también un homenaje a la testigo ínfima que con solo estar allí viva, sería, como su madre, una heroína que, aunque no pueda hablar para contar lo que vio, lleva en potencia ese saber en sus propios ojos. Porque, ocurrida la muerte de Vicki, descontada la propia en un tiempo cercano (“Hacíamos planes para vivir juntos, para tener una casa donde hablar, recordar, estar juntos en silencio. Presentíamos, sin embargo, que eso no iba a ocurrir, que uno de esos fugaces encuentros iba a ser el último, y nos despedíamos simulando valor, consolándonos de la anticipada pérdida”), lo que deja como herencia es la posibilidad de testimoniar en tiempos difíciles.

Voy a hacer una *performance* y cometer una impertinencia: colocarme en el lugar de Walsh frente a la doble página de *La Opinión* del 2 de octubre de 1976. Hacer unos cálculos. Imaginar que él podría hacer otros semejantes o que, en todo caso, ante el mismo objetivo, tal vez con algún recurso técnico mejor que una lapicera, una libreta y el saber sumar, llegaría a la misma conclusión que yo. Nunca lo sabré. Aclaro: no quiero una cifra, cuya exactitud sería imposible de probar, sino experimentar una lógica. Extiendo la doble página central sobre mi escritorio. La volanta general se alinea a la derecha y se repite a la izquierda: “La lucha antsubversiva”. La diagramación imita una estructura militar en la que los bordes protegen al cuerpo central y los títulos refuerzan el contenido multiplicando cifras del promocionado fin de la guerrilla, amén de dos cartas de apoyo al régimen: la del Dr. Félix Garzón Maceda abjurando de su hermano Lucio Garzón Maceda por sus denuncias de las violaciones a los derechos humanos en la Argentina realizadas ante un organismo internacional, y la del jefe de Policía Edmundo René Ojeda a una subordinada donde relata la ceremonia fúnebre del cabo primero Ariel David Acuña caído en combate con la guerrilla. A la izquierda, en la nota con volanta y título “Tras dictamen favorable que, apelado, está en suspenso/ La Corte Suprema debe pronunciarse sobre la opción para salir del país”, el abogado Nelson Domínguez relata la apelación al hábeas corpus presentado por el juez Raúl Zaffaroni a favor de Pablo Alfredo Pizá, quien está a disposición del Poder Ejecutivo y que solicita salir del país. Debajo de esa nota: el texto del fallo que ha sido apelado por el fiscal. Como una publicidad absolutamente parcial puede generar el descrédito del lector a quien no solo es preciso atemorizar y sobre todo persuadir de que la subversión está aniquilada — amén de ofrecerle el espectáculo del poder vencedor, sus armas y sus operaciones—, la estrategia editorial consiste en presentarle una ficción de legalidad como el fallo del juez Zaffaroni —valiente, ejemplar y hasta arrojado—. (2) Pero seguramente no se hubiera publicado si no estuviera

literalmente sitiado por una abrumadora cantidad de notas y subnotas y “pirulos” que encomian al régimen. Y el texto queda como prueba de fe de la dictadura de someterse a la ley, aunque sea admitiendo hábeas corpus que luego serán apelados, como el que cita Nelson Domínguez en una coreografía judicial demócrata y tabicada por ese conjunto de notas secundarias que no hacen más que enumerar caídas de militantes en supuestos enfrentamientos, como la titulada “La cúpula recibe golpes decisivos” que registra las operaciones antiguerrilleras realizadas entre julio y septiembre de 1976. En el lado inferior derecho hay una noticia que informa sobre la medida del rector del Colegio Nacional de Buenos Aires, Eduardo Aníbal Maniglia, de dar cursos al alumnado que exalten “la acción de los soldados del Ejército en la lucha contra la subversión”. Luego, otra noticia en la que Ferrocarriles Argentinos denuncia lo que considera un “atentado criminal”, sucedido entre las estaciones Quimili y Cejolao de Santiago del Estero: el vuelco de una zorra del Ferrocarril General Belgrano debido a un palo enterrado en las vías, por lo que resultaron heridos un capataz y siete obreros. En el contexto de la información de esta doble página pedagógica, la denuncia parece insinuar una acusación de terrorismo o la tragicómica puesta en escena de una metáfora: *palo en la rueda*. ¿Palo en la rueda de la Junta Militar a la guerrilla?, ¿o palo en la rueda de la guerrilla a la Junta Militar?

La nota sobre el operativo de la calle Corro tiene como volanta “Eran cabecillas del grupo puesto fuera de la ley en 1975 y desarrollaban una organizada labor de infiltración”, y como título “Hubo cinco extremistas muertos y cuatros detenidos en el enfrentamiento de Floresta”. Tanto la volanta como el título parecen sugerir que el lector ya está informado y lee las noticias y los informes oficiales como si fueran secuencias de un procedimiento que conoce, rompiendo la regla periodística de informar siempre como si fuera la primera noticia sobre un hecho: “Hubo cinco extremistas muertos y cuatro detenidos en el enfrentamiento de Floresta”. Un título que no supusiera un

saber anterior del lector y tal vez su complicidad sería “Hubo cinco extremistas muertos y cuatro detenidos durante un enfrentamiento en Floresta”.

La nota se divide en un “Parte oficial” y “Testimonio de los vecinos”. El “Parte oficial” es el relato minucioso y con registro horario de los integrantes del Primer Cuerpo del Ejército y de la Policía Federal que cercaron la casa de Corro 105. 8.30 Estacionamiento de dos vehículos policiales en Corro y Cervantes, mientras un tercero avanza hacia Corro y Yerbal. 8.50 Llegada de más vehículos al cruce de Bermúdez y Yerbal mientras, en Yerbal y Cervantes, se instala una columna militar compuesta por dos *carriers* artillados y otros camiones con soldados avanzan por Corro desde el noroeste. 8.55 Estacionamiento de otros efectivos militares que han llegado hasta el lugar procedentes de diversos puntos, presumiblemente por la avenida Rivadavia, e instalación de un cerco en el radio comprendido por Bermúdez, la vía del Ferrocarril Sarmiento, Cervantes, Yerbal y Rivadavia. 9.00 Enfrentamiento efectivo. 9.30 Posicionamiento de los soldados en las terrazas de las casas aledañas: “Un fuerte destacamento militar se ubicó en la terraza del edificio de departamentos de seis pisos ubicado en Cervantes 110-114, de donde aparentemente eran dirigidas las operaciones”. El “de donde aparentemente eran dirigidas las operaciones” sugiere un número mayor de guerrilleros refugiados en la casa cuando en total había 9 personas. 9.50 Desde el interior de la casa, habrían arrojado dos granadas. 10.00 Aniquilación de un guerrillero que se habría escondido en un galpón. *Sin registro de hora* Aniquilamiento de otro en las vías del Sarmiento (el informe dice que fue “localizado” y “muerto”). 10.05 Sobrevuelo de la zona por un helicóptero de la policía y otro del Ejército. 10.10 Instalación de dos *bazookas*, una en Corro entre Yerbal y Rivadavia, y otra en Yerbal entre Corro y Cervantes, desde las que se dispara. 10.40 Cese del fuego. El Informe alterna su parte con la noticia de que, con regularidad, a través de un megáfono, el coronel Roualdes pide rendición, alentando a salir a los ocupantes de la casa con los brazos en alto.

Cada detalle del sitio de la casa de Corro 105 anima al lector a comprometerse con el operativo permitiendo que lo siga como si hubiera estado ahí y del lado de las fuerzas que lo han armado, es decir, del lado de los vencedores, y/o tomando la brutal conciencia del poder y de la superioridad de las armas de Ejército y Policía. No se usa la expresión “mató” ni “abatió” sino “fue muerto”.

La “cuenta” de los abatidos y detenidos en la nota titulada “La cúpula recibe golpes decisivos” es la siguiente:

1º de julio: 45 detenidos y 5 caídos
2 de julio: 12 caídos
6 de julio: 5 caídos
8 de julio: 4 caídos
12 de julio: 9 caídos
19 de julio: 3 caídos (Santucho, Urteaga y Mena)
20 de julio: 20 detenidos y 1 caído
21 de julio: 4 caídos
29 de julio: 3 caídos
3 de agosto: 3 caídos
22 de septiembre: 1 detenido y 1 caído.

La cuenta de la nota titulada “Un procedimiento antsubversivo en el Sur” da por resultado 10 detenidos.

En total, la suma de los abatidos por la Policía y el Ejército sobre los que informa esta doble página es de 56 y de 81 detenidos, tres de los cuales “aclararon su situación y recuperaron su libertad”; se registra además el pedido de identificación de un cadáver carbonizado y otro de hábeas corpus por un empleado que fuera apresado en su domicilio “por un grupo armado”; estos últimos datos provenientes de la nota “Un procedimiento antsubversivo

en el Sur”. Las acciones del terrorismo de Estado no se ocultan sistemáticamente: alternan la propaganda entre prácticas legales, acciones militares públicas y noticias como las tres últimas que, si no fuera por su laconismo, bien podrían haber sido publicadas por la agencia ANCLA, sobre todo la del empleado secuestrado por “un grupo armado”. El análisis de esta doble central (páginas 10 y 11) permite reconstruir la *contabilidad de denuncia* practicada por Walsh, una contabilidad que en la *Carta a la Junta Militar* parece redondear hacia adelante las cifras enrostradas. Me bastó esta prueba para darle la razón ya que la totalidad de las noticias subrayan el botín de guerra —arsenales, imprentas, fábricas de armas— y, cuando informan sobre el abatimiento de miembros de la conducción de Montoneros y del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), omiten la precisión sobre el número de los otros caídos y la reemplazan por el eufemismo “varios”, que debería estimarse en una proporción calculada en base a la interpretación de testimonios, el acceso a otras fuentes de información y la lectura de los crímenes publicados en la sección policiales de la prensa en la que suelen camuflarse los crímenes políticos. Por eso *el número justo siempre agrega*.

(1)

La familia Mainer contiene entre sus integrantes a los dos bandos en pugna: militantes peronistas y miembros de las fuerzas armadas. Lucy Gómez de Mainer, casada con Ángel Pablo Mainer, es hermana del contralmirante Horacio Gómez, del ingeniero Mario Pío Gómez y de Stella Maris Gómez, esposa del médico Jorge Raúl García del Corro. Los hijos de Lucy Gómez de Mainer son Mónica (“Punky”), María Magdalena (“Malena”), María Isabel (“Maricel”), Pablo Joaquín (“Pecos”), Juan Cristóbal (“Utu”), María Marcela y Milagros (“Coco”). Malena y “Pecos” están desaparecidos y formaron parte del “grupo de los siete”, detenidos ilegalmente en la Brigada de Investigaciones de La Plata y asesinados en noviembre de 1977 —sacados en dos tandas junto con su equipaje, a fin de que creyeran viajar al exterior—, luego de una promesa de liberación para la que el sacerdote Christian Von Wernich, capellán de la Policía de la Provincia de Buenos Aires, promovió una colecta de dinero entre los familiares de las víctimas como Maricel Mainer y Stella Maris Gómez de García del Corro que los visitaron en cautiverio, mientras encabezaba un proyecto de “regeneración” mediante el arrepentimiento y la conversión religiosa. Según el testimonio de Stella Maris Gómez, ella tuvo en guarda a Victoria María Walsh, luego de haber firmado un acta en la comisaría bajo el aval del teniente Ernesto María Piñeiro, quien también firmó el acta de restitución a su abuelo paterno, el comodoro Miguel Costa.

(2)

Algunos fragmentos del fallo del Dr. Zaffaroni dicen: “6º) Que, a mayor abundamiento, entiendo que la mencionada suspensión no puede extenderse de otra manera, pues ello implicaría un choque frontal con el principio republicano de gobierno que exige la racionalidad de los actos gubernativos; con el principio del Estado de derecho, que exige el sometimiento a la ley tanto de gobernantes como de gobernados, con el principio de división de poderes del Estado que impide que el Poder Ejecutivo Nacional aplique penas, y con los principios del debido proceso legal y del juez natural. 7º) Que otra interpretación significaría por parte de nuestro país, la denuncia de la Declaración Universal de Derechos Humanos de la Organización de las Naciones Unidas, lo que evidentemente no está en el espíritu de la medida que nos incumbe interpretar”.

En el año 2003, cuando se discutía la incorporación del Dr. Raúl Zaffaroni a la Corte Suprema de Justicia de la Nación, oscuros detractores lo acusaron de haber sido un juez de la dictadura que había rechazado recursos de hábeas corpus de acuerdo al estatuto de la Junta Militar. Entonces, Pablo Pizá le mandó una carta que fue leída públicamente: “Me llamo Pablo Alfredo Pizá y soy un testimonio vivo de que usted no fue un juez adicto al Proceso. Saludo complacido su nombramiento como juez de la Corte, entendiendo que es un paso que nos acerca más a la justicia en serio. Quedo a su disposición si mi testimonio fuera de utilidad”. El rechazo al hábeas corpus de Pizá se debió a una ley de la dictadura que prohibía a las personas detenidas por el Poder Ejecutivo la opción de emigrar a países limítrofes.

Llamarse Walsh

“Entrar en Revolución era hacer voto de oscuridad, de pobreza y de obediencia, no de castidad”, escribe Régis Debray en *Alabados sean nuestros señores*, magnífica abjuración de su experiencia cubana. Por eso Walsh escribió, sin más, en uno de sus papeles personales —es decir, sin subordinadas de autoironía ni correcciones ideológicas—, que no hay putas como las de La Habana porque son suaves, calladas, comprensivas. Un tabú enorme separa a las putas de las hijas, y esa declaración y esa confesión no hacen juego con la carta que le escribirá, dos años más tarde, a su hija mayor para explicarle cómo ser mujer en un país subdesarrollado, carta que razonablemente —¿cómo exigirselo?— no daba instrucciones sobre deseos que no podrían sublimarse investigando en un laboratorio o haciendo una película. Pero en una anotación de 1961, aunque las palabras “hija” y “puta” no se crucen, la sombra de su fusión parece resumirse en la repetición de otra palabra: “horror”. Allí Walsh cuenta sobre su última noche en La Habana: la revolución, sus artículos flamígeros de la agencia Prensa Latina, le habían arrojado en el bolsillo 50 pesos y entonces acudió al Music Box en busca de una tal Ziomara, uno de esos nombres que suele adoptar la nobleza de los prostíbulos y de los circos. No la encontró. Pero encontró a una Zoila Estrella, de 16 años. Entonces oyó una historia que dijo conocer: a la niña no le gustaba lo que hacía, no quería volver a vivir con su madre sirvienta. Walsh no tiene la soltura cínica de los turistas sexuales que buscan niños en Oriente y que imaginan, porque los tratan bien, que les embellecen brevemente la vida entre la esclavitud temprana y la enfermedad del hambre; aunque también quiere

acostarse con ella, no ser mojigato: la hipocresía es un mal burgués. Pero que no vean, eso sí, a ese hombre al que todos escuchan con respeto salir de putas con una niña —extranjero aprovechador—. Imagina que su pelada es reconocible y que se disimula si se saca los anteojos, aunque todas las miradas suelen cruzarse sobre quien sale del bar con una puta; pero hay un hombre llamado Jardines (¿de Babilonia?) que, escribe, lo ha visto hacerlo antes pero no lo ha delatado. “Por favor, no me apriete la cintura. Estoy de siete meses”: la frase fatídica lo sorprende pero no lo escandaliza aún. Es en el cuarto del hotel, cuando, bajo las caricias suaves, tentativas, de la niña, desliza la mano entre sus piernas y lo asalta lo que él llama “asociaciones”, con su ex mujer embarazada (“el chico que se movía y pateaba en el vientre de Elina, que hay detrás” de “esa humedad”, “ese horror”). Lo nombraba “el chico”, como cuando él no sabía que era una mujer, ¿Victoria o Patricia? Entonces su pito se encoge, escribe, y queda a un costado y él se cobra, escribe, los 10 pesos que pagó, con un discursito moral en el que, aunque tiene ganas de volver a intentarlo, recomienda a Zoila Estrella concurrir a la Federación de Mujeres: “... no puedes hacer más esto, te pones en peligro, comprometes al hombre que se acuesta contigo —eso no, dijo con orgullo—, y era un objeto de horror”. La frase es magnífica porque, aunque haya sido un error involuntario, diciendo lo mismo dice a la vez lo contrario. Porque ¿cuál sería el objeto de horror, el acto, la vagina en contacto con el bebé o comprometer al cliente? La moral no consistiría en la de un inocente, que no podría abstenerse de lo que no ha deseado, sino en la de “quien imagina el placer en la maldad de cogerse a una niña embarazada de 16 años, empujar hasta el fondo y sentirse un maldito” y decide no hacerlo. Pero antes *hubiera podido*, solo que la niña no dice, escribe, las habituales palabras de aliento de las profesionales, no pide la lechita ni grita papi —que sonaría, eso no lo escribe, tremendamente verosímil—, pero al salir dice, en cambio, “usted es un hombre de conciencia” y entonces él, que se ha burlado durante todo el

relato de sus propias actitudes de señor, de las que siempre se burla cuando escribe de putas, se lleva ese trofeo porque “conciencia” es la palabra fetiche entre compañeros, para nombrar algo cuya medida hay que alcanzar, ir aumentando, salpicar con ella a otros. Y como si existiera aún ese Dios ante el que se persignó cuando transmitieron por la radio la noticia de la muerte de Vicki, escribe que esa noche ganó en el casino 20 pesos, con lo que recuperó el encuentro en el hotel y le dio la mitad a su esposa de entonces para que se comprara un prendedor. Y en ese final hay también, con esa ironía, la voz de una conciencia.

Un año después y desde unos enigmáticos puntos suspensivos, Walsh recuerda el encuentro en un hotel por horas con una puta cubana, “un gran felino negro” (el placer evocado debilita las metáforas). La describe como una gran máquina de gozar que se mueve rítmicamente y parece estar remando en una balsa, hasta que él siente un placer tan grande que se vacía de un solo golpe “en un largo surtidor de semen”. Entonces, mientras deja sentada la hazaña del “sin salir”, vuelve a acabar casi con dolor, como suele suceder en lo que, en porteño, se llama “dos al hilo”. Hombre de fe, como la mayoría en estos casos, la oye gritar y la ve morder la almohada creyendo en esa escena en la que el espectáculo del goce forma parte de la transacción, sea verdadero o falso. Y esta negra que no será madre, al menos pronto, o él no se lo ha preguntado, le hace reconciliarse con ese lugar que había asociado al horror en su ex esposa Elina y en Zoila Estrella y que, ahora, mientras se mira entrar y salir de él, llama “cavidad tibia y sombría”. Una *partenaire* así, cuyos pechos dice apretar como perillas de un perfumero, de ser realmente una máquina de goce, debe merecer, puesto que no ejerce exactamente un trabajo, lo que él ofrece, una nada de 5 pesos, la mitad que a Zoila Estrella. Por única vez, al menos en lo que escribe, su cálculo achica el número. Luego vendrán los escrúpulos, la paranoia con que se enteren en la agencia y la culpa que dice sentir a pesar de que eso que vivió, escribe, fue una fundación, porque

por primera vez una mujer —es muy delicado para describirlo— ha puesto sus labios en su sexo sin que él se lo pidiera. Luego, de nuevo se burla de él mismo al pensar que ella hace eso con otros hombres y lo piensa con asco, porque “el señor se ha vuelto exigente”.

Como otros intelectuales de su generación, Rodolfo Walsh debe haber debutado también con una puta, descuenta el goce femenino; con el sexo entre unos labios apurados, rechaza esa boca que lo vuelve loco exigiendo descargarse en lo que la naturaleza dispone para la mayoría de los mamíferos, divide sus prácticas eróticas entre las del amor y las del placer pago, pero esa culpa que nombra en estos dos textos personales es ya *de clase* y no *cristiana*, ¿o sí? Y en los dos menciona a su mujer, la compañera de entonces, “Pupé”, como si necesitara nombrar, cuando recuerda un placer prohibido, el lugar del orden para un cuerpo comprometido que se lamenta burgués. La diferencia con un Viñas, por ejemplo, es la ironía que estalla en esas metáforas de “perillas de un perfumero” o “lame suavemente como un gatito” e incluso el chorro de semen definido como “un largo surtidor” parece un avatar cómico. Después se pone a discurrir sobre flores y peces: cree haber recogido los últimos azahares, quedan madreselvas pero pocas, los bagres vienen por el río en lugar de las bogas y recae en el cálculo (olvidados los 5 pesos): la inundación bajó de un metro a treinta centímetros, la luna es de 25 watts. Escribe desde el Tigre aunque no lo nombre, las lanchas no han traído a “Pupé”, y de nuevo describe la culpa por haberse venido solo a la isla y antes haber dormido con una tal M, por tener que mentir a esa “Pupé” que, si le faltara —se pone sentimental—, sería como si le faltara la pared a una casa. Desde una isla evoca a La isla, negra (por sus putas), roja (por la revolución). Walsh es consciente de su doble moral pero no la mima; tal vez, de haber vivido, es difícil imaginarlo homofóbico, su egoísmo es más el de un hombre que tiene una misión que el de un machista, aunque haya nacido en Choele-Choel, que quiere decir “corazón de palo” y, escribió en una breve autobiografía, muchas

mujeres se lo hayan reprochado.

Pero las hijas son otra cosa y merecen otros relatos, homenajes; una duda recorre *Operación Masacre* y es si los hijos *pagan* las elecciones políticas de los padres o si son sus legatarios: en principio, habla solo de hijas. Hay una niña, Elena, a quien se retiene en una comisaría de un pueblito de Santiago del Estero para extorsionar a su padre, Nicolás Carranza, un empleado de ferrocarriles miembro de la resistencia peronista. Otra niña, Delia Beatriz, única mujer entre los cinco hijos varones de Francisco Gariboti, otro de los ferroviarios fusilados de José León Suárez, es testigo del atropello sufrido por su familia a manos de fuerzas represivas. Mientras Walsh recorre los andurriales en busca de Horacio Di Chiano —uno de los sobrevivientes— acompañado por la periodista Enriqueta Muñiz, una niña intercepta su camino.

“—El señor que ustedes buscan —nos dice— está en su casa. Les van a decir que no está, pero está.

—¿Y vos sabés por qué venimos?

—Sí, yo sé todo.

—Bueno, Casandra.”

Escribió “Casandra” porque hay en Walsh una mirada sobre las mujeres y una fe en su saber que parece suponerlas en la condición de testigos precoces, cuya *visión* funcionaría como una reserva para la formación de una posterior conciencia militante. Cuando Walsh escribió *Operación Masacre* sus hijas Victoria y Patricia tenían pocos años, pero debían alentar esa idea.

El vínculo entre un apellido notable y su legado es dramático. Como filiación política es interesante comparar las dos necrológicas políticas de Walsh —*Carta a Vicki* y *Carta a mis amigos*— con la *Vida de Dominguito*, de Domingo Faustino Sarmiento,(1) donde el sanjuanino intenta honrar a su hijo muerto durante la guerra con el Paraguay, en la batalla de Curupaití. Sarmiento *programó* a Dominguito —el joven pareció vivir siempre en diminutivo— como una inversión propia a la Patria sin medir el desafío: si Dominguito hacía brillar por mérito propio el *Sarmiento*, vencía al padre; si

no lo lograba, era Sarmiento el que lo vencía a él pero haciéndolo fracasar como padre en su proyecto de que el hijo lo superara. *Vida de Dominguito* es lo contrario a las dos cartas de ese Walsh empeñado en despejar cualquier sospecha de que la vida de la hija estuviera destinada a continuar, sino a perfeccionar la suya.

Como padre, amén de cumplir con una medida de seguridad, insiste en separar a Vicki de su propio legado al afirmar que ignora la fecha exacta en que ella ingresó a Montoneros y que el periodismo no le interesaba.

Como periodista, Walsh señala que Vicki era oficial segunda de la organización Montoneros, responsable de la Prensa Sindical y que ese día estaba reunida con integrantes de la Secretaría Política, que a las siete del 29 los despertaron los altavoces del Ejército provenientes de un cerco de 150 hombres con los FAP emplazados, todos datos de una crónica profesional.

Como hombre de formación católica, Rodolfo Walsh ordena la escena, la de la muchacha que habla con los soldados, como una evocación de la doncella de Orleans cuando, según la leyenda, arengara a los ejércitos para que le franquearan el paso.

Como compañero, describe la razón de esa vida inmersa en la de los intereses de su agrupación. “No vivió para ella, vivió para otros, y esos otros son millones.”

Como político, convierte el gesto de reír al disparar un arma en la irresponsabilidad de la inocencia, quitándole su posible sentido demencial: “He tratado de entender esa risa. La metralleta era una Halcón y mi hija nunca había tirado con ella, aunque conociera su manejo por las clases de instrucción. Las cosas nuevas, sorprendentes, siempre la hicieron reír. Sin duda era nuevo y sorprendente para ella que ante una simple pulsación del dedo brotara una ráfaga y que ante esa ráfaga 150 hombres se zambulleran sobre los adoquines, empezando por el coronel Roualdes, jefe del operativo”. El relato organiza la correspondencia entre “ráfaga” y “zambullida” como si

fueran las partes de una coreografía acordada, como si no existiera la intención de matar. Es probable que el efecto *disparos guerrilleros-agachada de soldados* que él pone en boca del colimba provenga del acervo narrativo de Amalia X, la vecina interrogada por *Gente*, quien habría dicho “y vi que las calles estaban vacías, excepto por los soldados y policías que corrían de un lado a otro agachados como esquivando las balas”, lo mismo que el camión que, ella declaró, tenía la mujer que disparaba desde la terraza.

“El 28 de septiembre, cuando entró a la casa de la calle Corro, cumplía 26 años. Llevaba en sus brazos a su hija porque a último momento no encontró con quien dejarla. Se acostó con ella en camión. Usaba unos absurdos camiones blancos que le quedaban grandes”: reminiscencias de David y Goliat, también en la descripción del camión como “demasiado grande”, que da un toque personal a la necrológica, humaniza al sujeto integrante de un colectivo a través de un rasgo individual y, al *vestirlo* con un atuendo cotidiano, *desmilitariza* a la protagonista de un gesto que, de otro modo, podría leerse como excesivo y desesperado. Muy lejos de despedir a su hija desde una posición de esteta de la muerte violenta, como se lo descalificó, enseña a leer entrelíneas la bondad y la inocencia. Es con la mención de ese camión demasiado grande que Walsh cubre a Vicki y la virginiza emparentándola con “Esa mujer”, la de su *non fiction*.

Como responsable simbólico, la libera del destino común de los militantes, al inscribir su suicidio como *soberano*: “No vivió para ella, vivió para otros, y esos otros son millones. Su muerte sí, su muerte fue gloriosamente suya, y en ese orgullo me afirmo y soy quien renace de ella”. Y le indica: “No podré despedirme. Vos sabés por qué. Nosotros morimos perseguidos, en la oscuridad. El verdadero cementerio es la memoria. Ahí te guardo, te acuno, te celebro y quizás te envidio, querida mía”. En otro párrafo de sus papeles, dejó un apunte en torno a militancia y filiación: “Los proscritos no pueden reconocer directamente a sus hijos. La madre se interna con nombre falso, el

niño es anotado con nombre falso”.

He aquí la posición de un padre ubicado del lado de la hija en el interior del grupo militante donde el proyecto exige la desaparición del nombre propio en el de la organización, cuya clandestinidad demanda que un hijo lleve, desde su nacimiento, un nombre de guerra. Si “el verdadero cementerio es la memoria”, es evidente que Walsh no da por sentada la inhumación del cuerpo de su hija o la desmerece por provenir de la burocracia enemiga en carácter de excepción —entonces la regla es la desaparición—, por tanto no espera nada de la ley jurídica aunque toda su obra se dedique a interpellarla. Y aunque el verdadero cementerio sea la memoria y, si bien Rodolfo Walsh sospecha que no la sobrevivirá, se encuentra más privilegiado, de acuerdo a las leyes de filiación patriarcal, para confiar en su propia inscripción en la memoria a través del común “Walsh” de la lápida, pero también porque la “normalidad” de esa muerte pública parece asegurarlo.(2) Si la dimensión trágica reside, precisamente, en los deslizamientos que se producen entre su condición de padre, periodista y compañero, Walsh se permite, utilizando la clandestinidad del militante, realizar un ritual de duelo “gloriosamente suyo”. Y es ver el último paisaje divisado por Vicki en el momento de su decisión “con sus mismos ojos”, sustituyendo el cuerpo masacrado, como si fuera posible, de este modo, darle vida y, al mismo tiempo, imaginar la corporalidad del enemigo y ensayar la propia muerte, a la manera de un juicio a solas cuyas leyes no son las mismas que las públicas: “He visto la escena con sus ojos: la terraza sobre las casas bajas, el cielo amaneciendo, y el cerco. El cerco de 150 hombres, los FAP emplazados, el tanque”.(3)

También es el padre, el militante y el periodista el que debe callar el nombre de la hija menor, Patricia. Cuidar de la hija sobreviviente, velar por la seguridad de ella como compañera, preservar la fuente: hay dos hijas en la *Carta a mis amigos*, solo que una se encuentra velada por el secreto con que se protege al testigo en peligro. Ella es Ismene y el pastor y quien lleva en el

vientre la semilla sucesoria en la que el “Walsh” se perderá por las leyes de filiación patriarcal pero que quedará en segundo orden, como en el caso de Victoria María Costa Walsh, del lado de las madres.

(1)

Ni aun en la muerte Dominguito escapa a esta vigilancia a la que, luego del combate de Curupaití, y sin tener noticias de su hijo, Sarmiento da forma de *presagio*. Pero como el presagio es cosa de las madres como doña Benita y de los niños como el capitán Sarmiento, que deja pruebas escritas de haber previsto su fin en batalla (una carta agorera), él, Sarmiento, solo puede explicar ciertas fantasías llamadas *intuiciones* apelando al conocimiento, desde las ciencias adivinatorias de los etruscos tarquinos hasta las propiedades del teléfono, pasando por las del éter y las naturales (de los perros que olfatean desde lejos la llegada del amo). “Y Dios me lo perdone si hay que pedir perdón de que el hijo muera en un campo de batalla pro patria, pues yo lo vine dirigiendo hacia su temprano fin”, escribe el padre en *Vida de Dominguito*. Intuiciones vagamente asimilables a una *voluntad inconsciente*, pero también omnipotencia: que ni la muerte del hijo escape a su dirección.

La ambivalencia de Sarmiento es tenaz. Escribe los datos que engrandecen al hijo, al mismo tiempo que aquellos que relativizan o ponen en duda los hechos que lo promocionan. ¿Qué estrategias tuvo el capitán para escapar de *ese Sarmiento*? Como periodista ironizaba con el seudónimo de *Junior*, su eterna condición de hijo; luego, cuando mandaba a *El Tribuno* o *El Pueblo* sus partes de la Guerra del Paraguay, se escondía en el anonimato. Por lo general adjudicaban sus crónicas a jefes orientales, hace saber el padre a través del testimonio de Santiago de Estrada. Si ante aquella acumulación pantagruélica de saberes diversos Dominguito oponía la dispersión y la asociación libre que le permitían dar examen de filosofía *de oído*, no tardaría en hacerse soldado. Si alguna vez fingió pertenecer a la guardia nacional para seducir en provincias, cuando lo fue en serio sucedió en calidad de reclutado para la guerra y no como hombre de carrera. Si se enfrentó a la cultura y a la política con un estilo frívolo y publicitario como el que desplegara en uno de sus pocos escritos, la presentación de una traducción del libro *París en América*,

de Laboulaye, habrá que bajar la vista hasta el pie de página para comprobar que comparte la autoría con Lucio V. Mansilla; en el resto —los partes—, se diferenciará de la chorrera retórica del padre utilizando el ascetismo lampiño —él, que se quería poeta— del militar que se limita a narrar la acción. Si en sus años mozos traducía a dúo con Sarmiento la obra de ornitología de Audubon, parece ofrecer irónicamente en Curupaití, cuando muere desangrado por una herida en el talón, una *traducción* de la muerte de Aquiles. El testigo también era Estrada y al padre le gusta la versión. Solo que, le escribió Mansilla a Sarmiento, el capitán no murió desangrado por una bala en el talón sino por un disparo anónimo en el pecho, cuando ya el ejército no se encontraba en las trincheras de Curupaití, sino batiéndose en retirada. ¿Morir en la guerra puede asimilarse a un suicidio? ¿Todos los combatientes suelen mandar cartas como esta?: “Resolví entonces hacer algunos apuntes personales y dejar correr a esta cartera su suerte, en el bolsillo izquierdo de mi blusa. [...] Mas si lo que tengo por presentimientos son ilusiones destinadas a desvanecerse ante la metralla de Curupaití o de Humaitá, no sientas mi pérdida hasta el punto de sucumbir bajo la pesadumbre del dolor. Morir por su Patria es vivir, es dar a nuestro nombre un brillo que nada borrará”. *Su Patria, nuestro nombre*, ¿hace falta el subrayado?

En *La pedagogía pervertida* de René Schérer hay una cita valiosa del *Eutidemo* de Platón, el diálogo en el que el sofista Dionisodoro le reprocha a Sócrates el hecho de desear que Clinias se haga sabio y por tanto se convierta en lo que no es, dejando de ser lo que es en ese momento. Dice Dionisodoro: “Puesto que queréis que deje de ser lo que ahora es, deseáis su muerte ¿según parece? De veras que serían personas excelentes unos amigos y unos amantes capaces de desear la muerte de su amado”. Es un sofisma, claro. Pero si la pedagogía ama a los niños a condición de que permanezcan como tales, si —paradójicamente— su triunfo se erige sobre la muerte de la infancia, la muerte efectiva de Dominguito garantiza patéticamente el triunfo de Sarmiento. “Yo

voy a valer más que mi padre —le decía a doña Benita en esas confidencias íntimas del hijo con la madre, como si se acordara de que había sido parte de ella—. Voy a escribir mejor, porque voy a tener mejor escuela y más ordenada educación, sin perder el tiempo como él en *educarse cuando hombre*”, sueña el padre en *Vida de Dominguito*, vida, como se ve, destinada al perfeccionamiento del propio destino.

En Domingo Faustino Sarmiento, padre y pedagogo se funden. Entonces, pobre capitán, no solo tenía que convertirse en *lo que no era y dejar de ser lo que era* sino deslizarse entre dos desfiladeros: ¿superar al padre convirtiéndose en el triunfo del pedagogo y marcando con más fuerza el *Sarmiento* hasta hacer desaparecer al del otro?, ¿fracasar y arrastrar en ese fracaso al pedagogo mientras el padre sobresale triunfante, hundiendo un poco el *Sarmiento* o al menos sacándole una mancha?, ¿convertirse en una réplica?, ¿u ocupar el lugar vacío, el del héroe trágico, y salir por la puerta de la Patria para escapar a la educación?

(2)

Hoy, los restos de Vicki están en una parcela del Cementerio Alemán de la Ciudad de Buenos Aires junto a los de Ernst Kreeb y Wilhem Kreeb. La inscripción es “María Victoria W. de Costa”. Porque “el verdadero cementerio es la memoria”, ningún “Walsh” identifica ni a ella ni a su padre.

(3)

Un día antes de la sentencia que, en 1998, condenaría a Armando Andreo por el asesinato del ex auditor de la Administración Nacional de Seguridad Social (ANSES) Alfredo Pochat, la esposa de la víctima pidió participar de los alegatos. Durante la sesión del juicio oral, Violeta Pochat siguió un ritual similar al de Walsh luego de la muerte de su hija. La mujer sobrecogió a la audiencia y a los magistrados acercando su silla al escritorio de Andreo para

hablarle con medidas pero firmes palabras, utilizando el poder de hacer que su voz no se disuelva del todo entre aquellas con las que la sociedad toda impone justicia, para ejercer su derecho a sacarse ese peso del corazón en un *cara a cara* sin mediaciones y, por un instante, a mirar al victimario *con los mismos ojos que la víctima* (“A esta distancia usted mató a mi marido, sin dejarle posibilidad de escapar”, dijo). Que en el paisaje de la sala del juicio y, mediante su puesta en escena, los ojos de Violeta Pochat hayan buscado inútilmente encontrarse con los de Armando Andreo —más allá del odio, la impotencia o el deseo de justicia— ha constituido una prueba definitiva para una condena íntima que ella deseó se tradujera en la sentencia del tribunal al reclamarle cadena perpetua.

NO FUERON SUS PALABRAS, ENTONCES. La carta del padre se las había atribuido. ¿Pero a quién devolvérselas para hacer justicia, para que sus hijos sepan que, ante la muerte, ellos tuvieron un padre que les ganó de mano a quienes pretendían que la muerte dependiera de sus voluntades? ¿Un padre que no estaba solo sino con una muchacha que lo acompañaría en ese final, duplicando el gesto de eludir la caída porque, de alzar las manos en alto y someterse al calculado suplicio posterior, sin límite más que la propia fuerza o debilidad, la caída podría ser la de otros, los compañeros resguardados con ese levantar una sola mano contra ellos mismos? Pero antes se había anunciado (“Ustedes no nos matan, nosotros elegimos morir”), y un soldado lo había oído y repetido.

El padre de la muchacha dice (escribe) que ese hombre es Molina(s). Y si es Molina(s), de adjudicarle las palabras finales, serían para su hija el cumplimiento de una orden, aunque no fuera una orden porque hay decisiones que anulan todas las diferencias, los mandos, el miedo antes de la oscuridad total. Pero ese deslizamiento en el relato, el hecho de que hayan sido otras las palabras del soldado, y no las que el padre de la muchacha dice (escribe) haber recogido, nunca podrían parecerse a la falsificación de una evidencia, ya que precisamente lo que rige es una atroz suspensión de la ley y porque el comunicado del enemigo no difiere “en esta oportunidad”, escribe, “de los hechos”. Entonces, menos que el ensalzamiento trágico de su hija mayor, el padre le deja la soberanía al más vulnerable, una mujer, una muchacha que apenas conoce el arma con la que combate, y la que usa apoyada en su sien al día siguiente de su cumpleaños. Y si solo existe la conjetura en medio de una

batalla desigual, el recuerdo encubridor, la ceguera del espanto donde solo la metáfora parece ser más justa para rozar siquiera un ápice de la experiencia vivida, ¿por qué unir un nombre a unas palabras —el del hombre o el de la muchacha— cuando ese nombre ha sido dejado de lado porque ya se tiene otro nombre de bautismo, el de guerra, y ya no se desea un yo separado del cuerpo común del grupo asumido como el lugar donde fundir ese yo en el de los otros?

NOTA AL PIE

Muchas veces me pregunté por qué no formé parte de ellos. Si no me las había arreglado para sobrevivir mediante la coartada de no darles la razón. O si esa especie de azar que me había ubicado en la universidad bohemia de los bares, en lugar de la que iniciaba en la disidencia y la politización a ritmo de ráfaga, me había diseñado un destino alejado de la militancia, ese donde las palabras, al menos en la imaginación, eran sustituidas por las armas.

Como tantos había recibido el impacto de la Revolución Cubana a través de un cóctel cuyos ingredientes eran el autostop de Simone de Beauvoir, los empleos informales y los libros del Centro Editor de América Latina. Mis padres habían iniciado en sus familias de origen la primera generación de profesionales. Yo podía pasar de largo por las puertas de la universidad sin que el ascenso de clase se volviera reversible. Entre pequeño-burgueses, ser “laico” era una condición que podía asociarse positivamente a la vocación revolucionaria, en lugar de a una diletancia capaz de eludir los avatares de una carrera.

El arte fue mi coartada primera. La asistencia a un par de talleres de pintura me arrastró de un realismo estilizado a la neofiguración, sin que abandonara una paleta psicodélica que mis sucesivos maestros, hijos putativos del PC, no alcanzaron a reprimir. En el 68 no hacía falta entrar a la universidad para ser alcanzada por la política: me inicié como muchas de mi generación para estar a tono con un amor que habría podido perderse de no acatar la supremacía de las causas colectivas por sobre los avatares privados. Fue así que, a grandes rasgos, me repartí la izquierda con mi primer novio. Él, comunista crítico, estalinista de todos los días, me juzgaba por mi adhesión temprana a la

Antiestética de Luis Felipe Noé que me alentaba a traducir “acción” por *action*, relegándola a los dominios de la pintura y como vademécum de vida, por una lectura al pie de la letra de *Memorias de una joven formal*. Muy callada, me atreví, sin embargo, a la crítica de artes plásticas en una revista literaria en la que enrostré al grupo Espartaco el deshumanizar al obrero convirtiéndolo mitad en animal, mitad en máquina. En la intimidad seguía sobrecargando mi paleta fosforescente para bordear mis temas con complejas guardas que parecían fruto de una etnia imaginaria y revelaban mi nostalgia de una pertenencia acolchada.

No era individualista; cultivaba el grotesco de una rebelión sin camaradas.

¿Dije *especie de azar*? En parte. La vida no me cruzó entonces con Néstor Perlongher ni con las feministas que comenzaban a poner en cuestión la certeza, en la que solían coincidir las izquierdas, de que la igualdad entre los sexos se impondría por principio de inercia en los socialismos realizados. De hecho, yo era marginal aun entre aquellos que pensaban que las fuerzas históricas no eran las únicas responsables de sus percepciones, se empeñaban en no separar la justicia social de la transformación subjetiva y alentaban, a cambio, relaciones alternativas entre individuos del mismo sexo y del opuesto. En las *caves* porteñas que frecuentaba se veían más *rockers* oscuros como *Sandro y los de fuego* que muchachas insurgentes como la Ivich, a quien Sartre hacía encarar los caminos de la libertad obligándola a clavarse una navaja en la palma de la mano. En vano soñaba pertenecer a constelaciones que no se diferenciaban demasiado de la vida en cuadriláteros de los miembros del grupo Bloomsbury, mis orgías eran temblorosas: solían perder su espíritu radical en los consultorios psicoanalíticos, bajo la retórica poco honorable de los celos.

Tampoco fui lo suficientemente linda y fina como para ser considerada un botín para extraer a la burguesía. En las *orgas*, la posesión de una ex actriz o modelo de tobillos finos —la *pura sangre* se certificaba con los mismos

valores que en los haras— daba réditos más allá de las estructuras de mando: el “cazador” podía equilibrar poder con algún integrante de la conducción; la presa, conocer un exilio parisino de penuria sin bohemia, culpabilizada por los noticiosos de la masacre pero con el prestigio del *engagement*.

Aquí y allá, yo escuchaba las oratorias incendiarias y la escolástica combativa que se llevaban con el cuello Mao o la guayabera de bordado industrial. Me intimidaban, pero había algo en ese “nosotros” que me tentaba sin decidirme. “Si no puedo bailar, no me gusta tu revolución”: esa frase de Emma Goldman me hubiera tranquilizado de modo precario aunque estimulante, pero aún no la conocía.

Luego el psicoanálisis lo impregnó todo: lo abordé con una vehemencia de afiliada, menos como una estudiosa que como una *grupie* adelantada que — existencialista de alcoba—, sin embargo, solía mascullar los pormenores insatisfactorios que la teoría del inconsciente asestaba a la transparencia del concepto de “compromiso”. Era evidente que me atraía más la teoría del Complejo de Edipo en las niñas que la de la plusvalía pero, mientras escuchaba los atractivos silogismos de unos lacanianos *en situación*, me preguntaba en silencio ¿y la historia? Como en el *otro lado*, el de los militantes comprometidos, me había preguntado ¿y las mujeres?, ¿y el deseo? Desde los bordes, en uno u otro espacio, yo tenía una objeción —no la misma — que me hacía faltar en cada uno algo del otro. Sin embargo, la impronta guevarista que imponía el todo o nada aun entre los descreídos de la política a secas, me encontraba tan dispuesta a entregar la vida como el que más. ¿Por el Monumento al Cuadrado del Instituto Di Tella? ¿Por el zapato de Dalila Puzovio? Por supuesto que no. Un moralismo existencialista de uso estrictamente personal me hacía escupir sobre el pop, que asociaba a la muerte de la pintura de caballete anunciada por la revista *Primera Plana*, y las vanguardias del lenguaje me inspiraban, amén de un repliegue en el realismo, un arte de la injuria heredado de las mesas en las que parloteaban los

periodistas de Jacobo Timerman: cuando leí “El fiord”, de Osvaldo Lamborghini, llamé a su autor “un Bataille de provincias”.

A dos años de 1970 yo integraba un grupo llamado pomposamente Nueva Mujer, en el que las ex esposas de cuadros del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) proponían lecturas feministas en clave de un marxismo interpelado.

Los fusilamientos del 22 de agosto en Trelew(1) no quebrantaron el ánimo de Nueva Mujer ni parecieron invitar a un cambio de rumbo. *Ellas* estaban allí para hacer explícita su desembocadura en la *mujer nueva* como algo más complejo que el femenino del *hombre nuevo*. Quizás, puedo darme cuenta ahora, cumplían aún medidas de seguridad, mientras pasaban de clandestinas a invisibles.

Pero a mí la conmoción me apartó definitivamente. Yo había visto las fotos de prontuario que, publicadas en los diarios oficiales, cristalizaban en una serie forajida: allí estaban los rostros de aquellas que habían elegido las armas para luego ser pasadas por ellas. Y yo no podía sustraerme a esa imagen, si no como un *llamado a la conciencia*, al menos como un enigma para responder en clave personal: una hilera oscura de muchachas envueltas en abrigos holgados, sin cartera, arrugando el rostro ante las luces de las cámaras, con la expresión entre aturdida y desafiante de quien ha sido levantado violentamente en medio de la noche. Una cámara alienista parecía generar el efecto de la luz sobre el loco de Pinel y sobre la ruptura de la clandestinidad por el apresamiento hecho por un amo estatal.

Recuerdo el maquillaje acentuado de Susana Lesgart, antes de la fallida fuga a Chile, que parecía haber querido pintar su pasaje a la libertad con colores de guerra o como agorera máscara mortuoria. “Una mujer con rango”, decía un copete del periódico, perteneciente a la Dirección Nacional de Montoneros, donde la bicoca del género se resolvía con el dedo en el gatillo de un arma larga. Los rasgos aindiados de Ana María Villarreal, como si ella

viniera de otra guerra justa. La expresión infantil de María Angélica Sabelli que, en sus cartas desde el penal y para no entristecer a sus padres, describía su reclusión como la que podía vivirse en una escuela de señoritas, pero que, según una crónica periodística, apuntaba mejor que Buffalo Bill. Oscuras condensaciones hacen que crea haber leído en esa época textos que seguramente leí en los años siguientes. Entonces la fascinación por los militantes me generaba una distancia literaria, la suficiente como para no poner en juego un destino que quienes iniciaban el duelo por los fusilados o no podían detenerse a hacerlo llamaban de *perejila* (2) e inspiraba la broma de que el color verde de la hierba perfumada estaba a tono con mis preocupaciones en las que los fluidos eran otros que los de la sangre: los del sexo.

Leía marxismo de segunda selección. Lo leía entendiendo seguro que la mitad, perpleja ante imposible traducción en una praxis.

Le plagí para siempre a Lea Melandri la expresión “ascetismo rojo”. A no sé quién, “prudencia freudiana”. Se convirtieron en mis fórmulas críticas para ejercer algo que bauticé pomposamente, pero también por razones publicitarias, *periodismo de la diferencia*, que ejercí ya en democracia.

A uno y otro seductor que, sin romper las reglas de seguridad, insinuaba su compromiso revolucionario, le decía “pero si vos sos el que lleva el paquetito”: en un mundo de machos me defendía con una maldad dirigida a los estigmas personales. No ofendía tildando de *chico de los mandados de célula* por estimar la cadena de rangos sino por ese moralismo de neófito que me hacía despreciar que la militancia justificara el pavoneo conquistador a riesgo de la infidencia.

Buena burguesita, seguía delegando la radicalidad política en sucesivas parejas.

Un grupo de militantes en minoría que los oscuros de la P llamaban “iluminados”(3) se reunía en el departamento que compartía con mi

compañero de entonces. Sus integrantes me adoctrinaban con condescendencia y sin que hiciera falta dirigirse a mí —se limitaban a debatir en mi presencia—. Entonces, por mis oídos resbalaba una escolástica de apariencia simple, críticas al foquismo, que extraía obreros de las fábricas en lugar de formarlos como propagadores de la tendencia. COP, LA, MLN se conjugaban sin el atractivo irónico del poema “Siglas” de Néstor Perlongher. Recuerdo un día en que cociné para todos con los ademanes de la compañera acomodada al modelo de la clase popular. Luego, sonrojada hasta las orejas, pedí permiso para retirarme antes de que finalizara la reunión: debía escribir una nota para la sección “Vida Cotidiana” de *La Opinión* sobre el vuelo en aerostato. Poco más tarde estuve literalmente en el aire sobre esa ciudad ya punteada de casas operativas y de centros clandestinos mientras el viento dirigía peligrosamente la barquilla del lado del río. Pero ahí, en medio de la reunión, creí ver en los ojos de aquellas muchachas duras que abusaban del nombre de guerra de “La Negra” o “La Negrita” un brillo de envidia, como si yo representara, no la frivolidad burguesa apropiable por el enemigo, sino la inocencia de una aventura anacrónica pero de riesgo limitado.

En el 74 dije a mi pareja que les quedaban dos años antes del exterminio. ¿Lucidez profética? Nada de eso. Cualquiera que, como yo, estuviese fuera del ritmo torrencial de la radicalización podía ver lo que los otros no veían; al igual que, desde aquel incongruente aerostato, hubiera podido ver el avance de los tanques en torno a una manzana cuyos habitantes dormían confiados, simplemente por estar volando sobre ellos.

En el 76 me despedí de una pareja anterior que entraba en la clandestinidad y me elegía como su pasado en transición. Por identificación con su líder, aquel joven de 19 años había incorporado en su voz cierto acento santiagueño. Nada podía decirle que él no pudiera interpretar como una invitación a la huida de la historia. Lo que me faltaba —las razones, la pasión por esas razones y la capacidad de persuasión de que el repliegue no era asimilable a

la cobardía—, al brillar por su ausencia se magnificaba hasta convertirse en la imaginación en *las únicas palabras que hubieran podido salvarlo*.

Por azar conocí al director de *El Cronista Comercial*, Rafael Perrota, hoy un desaparecido más en la lista de prensa: le alcancé un sumario al que atendió poco, pero aprovechó para mirarme de arriba abajo con un interés que consideré impertinente. Mi hebilla en forma de estrellita, mis ojos pintados como la modelo Twiggy, el aire zonzo de una tímida que busca trabajo, emitían una imagen kitsch. Se explicó: los Montoneros habían dejado un mensaje en el bar Querandí. ¿Me atrevía a ir a buscarlo? Me acompañaría un redactor del diario, Héctor Demarchi, a quien yo conocía: un morocho simpático que solía elogiarme las notas de “Vida Cotidiana” que yo publicaba, a las cansadas, en *La Opinión*. Fuimos al bar. Demarchi estaba nervioso, quería que todo terminara rápido. Me burlé de él puesto que estaba ahí para protegerme de cualquier malentendido, con su credencial de prensa. Encontré el mensaje enrollado bajo el secador de manos. Demarchi parecía no soportar mi entusiasmo por la aventura. Volvimos al diario y entregamos el mensaje. No recuerdo su contenido. Héctor Demarchi fue secuestrado y desaparecido en agosto de 1976, su nerviosidad no era miedo, era cautela de delegado sindical y militante clandestino.

Al regreso del exilio, a la salida del *chupadero* y de la cárcel, los militantes sobrevivientes estaban más dispuestos a atender las razones por las que no se moría: las que la revolución agendaba para *pasado mañana*. Una amiga tardía, ex militante del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) que interpretaba en mí una cierta vertiente “cristianuchi” que el azar me habría impedido desarrollar, conjeturó diversas explicaciones: yo pertenecía al lumpenaje intelectual, tenía influencias del periodismo burgués, padecía infección temprana por la peste del psicoanálisis. Otra, todavía montonera, más irónica, concluyó que me había salvado la retórica: alertada por tempranas lecturas de Fourier, siempre encontré abominable la metáfora

izquierdista del pan duro y que las palabras grandiosas, al terminar frecuentemente en “ción”, tentaran a la cacofonía.

Escucharlas —porque eran *ellas* las que, por sobre todo, me interesaban—, no hacía desaparecer la tensión de una desigualdad perniciosa para el encuentro: la de que yo no hubiera combatido, la de ser —ellas lo decían ahora con cierta simpatía echando mano a un lacanismo que lo teñía todo—, amén de una *perejila*, una *analista de los goces*.

Al principio me dirigía a las nuevas amigas con una obsecuencia pusilánime o, en el mejor de los casos, una demanda de reconocimiento que, por fortuna, no me hacían modificar mis tanteos ensayísticos aunque los llenara de vacilaciones disimuladas con el estilo de las mitologías de Barthes.

En lo que las ex combatientes explicaban como mi *modo de escuchar*, decían sentir una invitación a interrogarse por esa dimensión personal que yo había explorado sin poner la vida en riesgo y para la que la revolución no había tenido lo que un texto feminista llamaba *palabras para decirlo*.

No podría afirmar como la poeta Irene Gruss, en el poema “Mientras tanto”, “yo estaba lavando ropa/ mientras mucha gente/ desapareció”, porque corría el riesgo, como le sucedió a ella, de que algún comedido, descreído de la metáfora, me asestara “claro, usted estaba lavando ropa”.

(1)

El 19 de agosto de 1972 una operación conjunta de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), el Partido Revolucionario de los Trabajadores-Ejército Revolucionario del Pueblo (PRT-ERP) y Montoneros organizó una fuga del Instituto de Seguridad y Resocialización U.6, conocido como el penal de Rawson. Originariamente iban a salir cien compañeros, pero luego el número, establecido de acuerdo a planes previos, fue menor. Debido a diversas fallas operativas solo lograron llegar a Chile 6 de ellos: Mario Roberto Santucho, Enrique Gorriarán Merlo y Domingo Menna del PRT-ERP, Marcos Osatinsky y Roberto Quieto de las FAR, y Fernando Vaca Narvaja de Montoneros. Los 19 restantes se rindieron en el aeropuerto, donde exigieron como garantía la presencia inmediata de jueces, abogados y periodistas que atestiguaran las negociaciones con los responsables del Ejército zonal. A pesar de sus reclamos de ser llevados nuevamente al penal, fueron trasladados a la Base Naval Almirante Zar donde, el 22 de agosto, durante un confuso episodio que fue explicado oficialmente como un intento de resistencia del militante Mariano Pujadas, fueron masacrados en las puertas de sus celdas. Eran Alejandro Ulla, Ana María Villarreal de Santucho, Carlos Alberto del Rey, Clarisa Lea Place, Eduardo Capello, Humberto Suárez, José Ricardo Mena, Humberto Toschi, Mario Emilio Delfino, Miguel Ángel Polti y Pedro Bonnet del PRT-ERP, Alfredo Kohon, Carlos Astudillo y María Angélica Sabelli de las FAR, y Mariano Pujadas y Susana Lesgart de Montoneros.

Solo sobrevivieron Alberto Camps de las FAR, asesinado en 1977, Ricardo Haidar de Montoneros, desaparecido en 1982, y María Antonia Berger de las FAR, desaparecida en 1978. Numerosos parientes de los asesinados permanecen desaparecidos.

(2)

Término utilizado en el interior de las organizaciones armadas de izquierda

para los militantes poco experimentados o de superficie, extendido a los simpatizantes que carecían de práctica política. Según el caso, se pronuncia con desprecio o indulgencia. Su origen es policial, aunque la escuela lunfarda lo aggiorna en su definición: “(insulto) Fanático ingresado a una organización extremista al que se inicia en la comisión de actos de violencia”.

(3)

Sector ideologizado de las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP) que apoyó el llamado Proceso de Homogeneización Política Compulsiva mediante el cual se propuso privilegiar en el interior de la organización la formación crítica y el debate teórico y que terminó derrotado por el sector más movimientista: los “oscuros”.

H.I.J.A.S. DE LA LENGUA

YO ESTABA DURMIENDO EN LA PIEZA DE LA TERRAZA CUANDO ESCUCHÉ EL TIROTEO —dice Maricel Mainer—. Esa mañana hubo una reunión de Montoneros, pero yo no participé. Me había venido de Santa Fe con mi marido, porque habíamos comprado un departamento en Buenos Aires y estábamos esperando que nos lo entregaran. Teníamos todos nuestros muebles en lo de mami. Pero esa mesa que ves ahí no era mía; es de la calle Corro, la mesa de la familia.

Cuando empezó el ataque, nos despertamos. Los milicos usaron tanquetas, helicópteros, granadas. Y allí, frente a mi pieza, que daba a la terraza, apareció Victoria con Coronel, corriendo y disparando. Yo le dije “dame un arma para defenderme”, y ella me contestó “de ninguna manera”; y los dos salieron para saltar a la terraza de al lado.

¿Como oficial montonera, Vicki no le da un arma al civil que carece de rango para utilizarla? ¿O se reconoce en esa chica, apenas más joven que ella, en su gesto decidido y crucial, y desea preservarla dándole la chance de vivir? ¿Piensa bajo las ráfagas que con esa negativa está conduciéndola a un camino distinto, sin ser deshonroso, como el que describe su padre en *Carta a mis amigos* y que ella jamás leerá?

—No estaba con ningún camión. Estaba con vaquero y remera —dice Maricel—. Después, nosotros tuvimos que salir, manos arriba, a la terraza. Y yo me entero mucho después de que Vicki era la hija de Rodolfo Walsh —yo la conocía como “Vicki”, aunque ahora me hacés dudar—. Pero como la nena se llamaba “Victoria”, me suena que podía ser.

Su nombre de guerra era “Hilda”, como la hija del “Che”; y el de su hija, “Marcela”. Lucy dice que su hija Milagros tenía un moisés para jugar a las muñecas y que Vicki puso allí a su hija Victoria, mientras la casa temblaba y el ruido era atronador. Tantas veces la palabra “hija”, como si esa palabra para nombrar la fragilidad pudiera frenar el recuerdo de esa mañana.

—La balacera fue muy *grossa*. No dio tiempo a nada —dice Juan Cristóbal—. Yo estaba con mamá, tapado con un colchón, en el lavadero. Los tiros me pasaban a ras de la cabeza. Fue ahí cuando mi hermana, loca, le dice a Vicki: “Dame un arma, yo también voy a combatir”. Y ella no se la da, pero además mi cuñado la agarró del forro del orto y le dijo “vos te quedás acá”. Yo no sabía que era Vicki Walsh, y ni tenía la más puta idea de quién era Rodolfo Walsh.

Los comunicados del Ejército solían detallar los arsenales encontrados en las casas que acababa de arrasar; el de *La Opinión* del 2 de octubre enumeraba en retórica castrense: “un cajón conteniendo 16 granadas de mano; dos fusiles automáticos livianos, calibre 7,62; dos pistolas ametralladoras calibre 9 milímetros; once armas cortas de distintas marcas y calibres; gran cantidad de municiones para dichas armas; bibliografía marxista, archivo de recaudaciones logradas por intimidaciones; archivo de hechos delictivos, asesinatos y secuestros; lista de miembros desertores de la organización”.

—Mentira —dice Lucy—, ya habíamos sacado todo. En mi casa no había armas. La noche anterior, Coronel me había querido convencer de que le dejara hacer un sucucho para tener armas. Y yo le dije: “Sucucho, acá no, porque lo van a encontrar enseguida”. En mi casa el único que tenía un arma reglamentaria era mi marido, que era capitán de la Marina mercante, y yo se la

escondí. Después se compró un revólver ametralladora, y se lo vendí por 15 pesos cuando todavía no había empezado todo. Otra cosa fue en Las Malvinas, una quinta que alquilé para toda la cúpula de Montoneros en La Plata. Era una quinta preciosa, con pileta. Ellos me dieron el dinero para los tres meses de verano. Cuando se fueron, tuve que limpiar porque había quedado todo roñoso. Yo sé que desde esa época ya nos tenían bajo el ojo. ¿Sabe por qué? Habían guardado en la pieza de arriba un montón de armas, porque los cuidadores también eran militantes. La dueña los denunció por eso, además de que no habíamos dejado todo impoluto como lo recibimos. Mi hermano, el contralmirante, me lo dijo después: “Cuando te mudaste a Buenos Aires, ya sabían todo”.

Al negarle un arma, antes de morir, Vicki legó a otra mujer la posibilidad de sobrevivir allí donde la arbitrariedad nacida de la suspensión de la ley podía convertirla en nada, pero Maricel sobrevivió. El padre no pudo ver ese gesto de Vicki. ¿Lo habría dejado escrito? Tal vez no, para que la soberanía de su muerte brillara única, sin sombra de ninguna otra cosa para el encomio y la memoración.

—Me encontré con Maricel en La Plata, adonde habíamos ido a declarar en el juicio a Von Wernich —dice Patricia—. Yo no le hice preguntas, pero ella me quiso decir y me dijo —cosa que me pareció sorprendente— que mi hermana le había salvado la vida. Y eso era completamente nuevo para mí; y cuando le pregunté “¿cómo?”, me contó que ella era muy jovencita y que, cuando ya estaba acercándose el final y estando próxima a la terraza, donde mi hermana se mata, le pide que le dé un arma, y mi hermana no se la da.

Madres cautivas

Victoria María Costa nació de una de las maneras posibles entonces: con su madre libre, pero en la clandestinidad. Podría haber sido de otro modo: nacer en cautiverio y ser secuestrada en calidad de trofeo de guerra para luego ser dada en adopción, o permanecer largos años con amigos o parientes mientras su madre sufría prisión. Pero fue deseada, el fruto de la decisión de una pareja que, luego de algunas idas y vueltas, planeaba más allá de cualquier zozobra y en peligro, ser tres. Debe de haber sido, como siempre en esos casos, una decisión algo melancólica, porque un hijo siempre se piensa proyectado hacia la luz de un futuro radiante. En *La voluntad*, Eduardo Anguita y Martín Caparrós improvisan —tal vez con el testimonio de Emiliano Costa— un guión para lo que supusieron la charla de ese día.

“—Mirá flaca, vos sabés que yo siempre te quise, ahora te puedo decir que estoy enamorado, que mi sueño es estar con vos, que me encantaría que tengamos un hijo... no llores tonta, que te lo digo en serio.

—Ay, amor, yo también estoy enamorada... Yo siento una inminencia, no sé cómo expresarla para no ponerme en negativa, pero ahora que la muerte se la ve más cerca, tengo tantas ganas de que tengamos un hijo. Sospecho que cuando ves rondando la muerte es cuando más apreciás el valor de la vida.”

Todo un diálogo de época bien ajustado, época en que la cartilla existencialista aún llenaba las declaraciones de amor de palabras impensables para el romanticismo, y un tajante “te amo”, como los que hoy se lanzan a diestra y siniestra hasta entre amigos de Facebook que nunca se vieron las caras, hubiera sido considerado una expresión impulsiva, carente del valor

agregado del compromiso y la elección. Los hijos venían, como en cualquier tiempo, de acuerdo al deseo ilusionado, el azar bienvenido, o con la reticencia de uno de los padres (casi siempre el hombre). Las organizaciones armadas solían variar sus reglas según los tiempos de la revolución: a veces, había que tenerlos porque *el pueblo tiene muchos hijos*; otras, dejarlos para circunstancias políticas más favorables, aunque la corriente de la vida rompiera esas reglas y los pañales convivieran con las armas. Pero existía la convicción individual. Para muchas compañeras, en nombre de los riesgos que se corrían, los niños debían ser la reserva para el tiempo de paz; otras veían en ellos un talismán para alcanzar el futuro y los testigos de la revolución efectiva. Pero, para la mayoría, la voluntad de tener hijos era el emergente de ese deseo impermeable a la razón y que, al cumplirse, adquiría diversas formas de acogida. A veces los niños eran un cable a tierra en medio de la realidad cambiante, de vivir sin casa y lejos de los vínculos biológicos secundarios, en el interior de lo que se exigía como familia extendida, la revolucionaria. Otras, el vínculo con los hijos era el límite que se ponía a las exigencias de la lucha. Unas pocas militantes optaron por abortar sistemáticamente. Las compañeras y los compañeros tuvieron hijos en tiempos en que aún faltaba la dimensión de la pérdida casi inexorable de la propia vida; en medio de un riesgo sopesado a través de la voluntad de triunfo y un análisis optimista de sus condiciones.

Los niños de la guerrilla nacieron o fueron engendrados en un contexto donde aún era insospechable que los adalides de la familia pudieran utilizar los sentimientos familiares como elementos de chantaje durante la prisión y la tortura. Si los compañeros aún tenían dudas sobre si las mujeres con hijos debían formar parte de operativos armados, pero eran reacios a compartir el trabajo hogareño cotidiano, el amor maternal y su imperativo —ese que *se dio vuelta* en conciencia política y radicalidad en las Madres de Plaza de Mayo— fue la mayor causa de sufrimiento para las madres militantes o las que entraron

en prisión o fueron detenidas desaparecidas estando embarazadas. La legisladora Juliana Marino cree que las madres en prisión llevaban algo así como un plus de sufrimiento: “El hombre preso que tenía a la madre de sus hijos afuera sabía que se conservaba una parte del núcleo y, cuando se podía, la madre le llevaba los chicos. La madre detenida desarticulaba más a la familia. No era lo mismo visitar al padre dos veces por semana con la mamá, que el hecho de que no estuvieran ni papá ni mamá, porque generalmente cuando no estaba la mamá, el papá estaba prófugo”. Recordaba entonces el llanto de una compañera, importante cuadro político, con la que compartió meses de prisión en la cárcel del Buen Pastor: decía que mayor dolor que la tortura y la cárcel era cuando la separaban de su hija de 3 años, luego de una visita.

Ante la distancia obligada de los hijos las estrategias de las madres presas eran diversas, si se le quita a la palabra “estrategia” su índole militar y se la redefine como una interpretación posterior a los hechos, al encontrar la lucidez de pensar cómo ni la tortura, ni los vejámenes, ni la amenaza de muerte lograron evitar las propias acciones de insurrección en un arte de vivir hasta entonces ignorado.

Adriana Calvo de Laborde parió a su hija Teresa en la camioneta que la llevaba desde un centro de detención en La Plata hacia el Pozo de Banfield. Al llegar, el partero y represor Jorge Bergés le cortó el cordón umbilical y tiró al piso la placenta, que Adriana tuvo que limpiar con un trapo mientras el “partero” charlaba con los guardias. Cuando salió del campo se dirigió a casa de su madre rogando que ella no hubiera muerto (no tenía una dimensión exacta del tiempo transcurrido, le parecía extenso, inmedible). Llevaba en brazos a su hija, y en su muñeca una pulsera que su compañera Patricia Huchansky había hecho con lana de un colchón y enviaba, a través de la liberada, a sus hijos. Al llegar a la casa, temerosa de los sucesos que pudieran haber ocurrido durante su ausencia, se detuvo a espiar por una ventana y, al

ver a la vieja criada de la familia, la llamó en voz baja. Luego del alboroto de bienvenida, de su alegría —su madre estaba bien—, se acercó a saludar a su hija mayor, Martina, que le dio vuelta la cara.

Cuando su hijo era un recién nacido, Margarita Cruz sufrió una detención legal de diez días durante los que se lo llevaban a las horas de mamar. Luego fue separada de él, secuestrada y recluida en la escolita de Famaillá, en Tucumán. Tenía 21 años y militaba en la JP (Juventud Peronista): “En el momento en que estuve fuera, él no me reconoció. Habían pasado tres meses. Cuando mi mamá me lo acercó se puso a llorar. Fue un impacto muy grande”.

El tiempo del cautiverio —en algunos campos de concentración se debía permanecer sentado y a oscuras, sin hablar por jornadas de hasta catorce horas— parecía de un suplicio inconmensurable, pero cuando se sobrevivía y ya no existía el tormento agudo ni la idea de una muerte próxima, el horror era la presencia de ese tiempo en la mirada infantil que las había transformado en unas desconocidas.

Adriana se sentó a amamantar a Teresa todavía con el cabello sucio y cubierto de piojos con los que había salido del Pozo. Su padre le indicó que se bañara y luego quemó toda la ropa, incluida la pulserita. La reacción de Adriana fue incomprensiblemente violenta, a pesar de no saber aún que Patricia no aparecería nunca. En prisión, su estrategia fue la resistencia a pensar en sus hijos. Solo una vez se quebró, cuando se le cruzó la imagen de Martina con su camión rosa a lunares parada en medio del cuarto, como desvelada. Entonces lloró y se golpeó la cabeza contra la pared hasta que las compañeras lograron calmarla. “¿Si lloré en el campo? No, nunca. Salvo un día; porque no funciona. No es una cuestión personal, les pasó a muchos, el cerebro genera defensas absolutas. En los tres meses que estuve adentro no pensé ni una sola vez, salvo ese día, en mis hijos. Nada, no los extrañaba, no pensaba, no existían. Teresa tampoco existía, no acariciaba la panza, no pensaba en el parto. Impresionante, pero es así. Te morís, si pensás”.

Margarita Cruz, en cambio, mantuvo con su hijo una suerte de cordón umbilical imaginario que ella expresó con un ademán desafiante y poderoso. “En ese entonces no existía la dimensión de que te pudieran separar de tus hijos, ni existía como existió después el mal absoluto. Era en 1975, a tres meses del Operativo Independencia.(1) Y lo único que me sostenía era el anhelo de volver a ver a mi hijo. Y una cosa que me ayudó es tener la sensación de sostenerlo en brazos siempre. Creo que los milicos deben haber pensado ‘Está loca’, porque yo cantaba en voz alta, lo acunaba. A mí no se me cortó la leche de susto, ni nada. Tuvieron que cortármela con una pastilla. Porque tenía mi maternidad en mi mente, en mis sentimientos y en mi cuerpo. Porque en mi caso, como en el de muchas otras, tener un hijo fue una decisión consciente que tomamos con mi compañero. Más allá de la militancia, había un anhelo de realización personal. Y yo quería realizarme como mujer y como madre. Creo que esto es algo que los militares no podían soportar: cómo una mujer va a militar, va a estar en pareja y además va a ser madre. No podía ser que una mujer se saliera de su rol tradicional —el que tenían sus esposas— y se realizara como persona y como mujer. Por eso hubo tal ensañamiento con las compañeras; violaciones, tortura de embarazadas, madres separadas de sus hijos, hijos apropiados. Se ultrajó todo lo que podía ser femineidad”.

La “femineidad” que Margarita Cruz define ya es futura, aunque ella la pronuncie sin comillas: la de una mujer, amante, madre y militante. En la actualidad del feminismo y del movimiento LGTTBI, la femineidad ha sido puesta en jaque por teorías deconstructivas, que la leen con categorías que interpelan al marxismo, al psicoanálisis y a las tecnologías de género. Y tal vez ese archivo, casi siempre anglosajón, pueda abrirse a riesgo de que se le vuelen los papeles: la “femineidad como máscara” en la literalidad del campo y cómo esta femineidad, vivida al igual que una frontera a defender, puede trastornar su sentido aun sosteniendo los valores de la convención.(2) Los ultrajes a la femineidad encontraron, entonces, múltiples formas de resistencia.

La suspensión de los pensamientos mortificantes de anhelo maternal en el caso de Adriana Calvo; la política de la pose mediante la que Margarita Cruz fingía ante sus captores que la separación de su hijo no había sido efectiva; o la reconstrucción —mediante la fantasía— del espacio del hogar, como la diputada Juliana Marino testimonia haber visto en la cárcel del Buen Pastor, en la que una prisionera proponía a su hija jugar a “la casita”: “Cuando venía de visita, nosotras le dejábamos el patio libre para que mantuviera su privacidad con su madre. Y ellas jugaban a hacer las cosas de la casa. La madre la peinaba como si estuviera por ir a la escuela, le daba la leche en la base de la bandera como si fuera una mesa. A veces, antes de que la chiquita viniera, los familiares le hacían llegar a mi compañera algún regalo para que le diera. Y nosotras también le dábamos cositas: tejíamos saquitos para la muñeca o le hacíamos dibujos y ella siempre nos mandaba saludos, saludos a nosotras —‘las amigas de mamá’—. Porque al principio, cuando la nena era muy chica, la mamá le decía que ella tenía que vivir allí con sus amigas —aunque nosotras antes no nos conocíamos—, y la chiquita pensaría que ese debía de ser una especie de colegio porque, después de todo, había un patio, un mástil, una bandera...”.

Al pie de la bandera celeste y blanca —símbolo de la Argentina entonces secuestrado por el gobierno de facto— ahora flameando en una cárcel para mujeres, una madre inventaba una mesa familiar para “dar la leche” a su hija. ¿Qué galería de arte moderno podría reconstruir en la actualidad esa obra de arte conceptual, de la que no queda hoy más que el testimonio de Juliana Marino y el recuerdo de su autora trágica?

Madres que, seguramente enemigas acérrimas de la *new age*, se volvían *yoguis* espontáneas para suprimir el pensamiento, *performers* capaces de desafiar a los dueños de la subvida. ¿Qué revolución futura llevará ese arte de la oscuridad hasta la victoria siempre?

(1)

En 1975, eliminados los sindicatos independientes, apresados sus líderes, prohibidas las ocupaciones de fábricas y fortalecida la burocracia sindical, mientras la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) multiplicaba sus crímenes y con el pretexto de la aniquilación de la guerrilla en Tucumán, el Ejército lanzó el Operativo Independencia y la escuelita Diego de Rojas de Famaillá se transformó en el primer campo de concentración argentino, el espacio físico inicial para la sistematización de un método: el secuestro, la desaparición y la muerte.

(2)

Quizás la palabra “resistencia” adquirió una resonancia fecunda precisamente cuando la libertad de un grupo de hombres y mujeres militantes había sido ya enajenada y arrasada hasta el límite. Fue una estrategia común en la que la mascarada de cada género fue explotada, utilizando las creencias cristalizadas de los represores. En la ESMA, un grupo de prisioneros —la mayoría de ellos cuadros notables de sus organizaciones o parientes de celebridades heroicas de la lucha armada, cerebros grises de gran habilidad retórica y/o expertos estrategias artífices de acciones notables— advirtió, en el marco del proyecto político del general Massera y del enfrentamiento con otras armas como el Ejército y la Aeronáutica, el interés de los marinos por *chupar* inteligencia montonera y exhibir a sus cuadros como trofeos de una regeneración ejemplar. Estos hombres y mujeres que fueron empleados en tareas de archivo, análisis de coyuntura, elaboración de documentos y diversos informes de uso interno se abocaron simultáneamente a simular colaboración y a proclamar su conversión desplegando los argumentos y valores del enemigo. Ese peligroso doble juego fue fundamental para aumentar el número de sobrevivientes. A raíz de los privilegios obtenidos, los integrantes del Staff de la ESMA pudieron fortificar sus estrategias en común, que ya venían armando por entre

las fisuras del poder en el campo, acordando: que su tarea no afectaría a personas ni a organizaciones populares; ampliar el grupo incluyendo a la mayor cantidad de prisioneros posible; instruir a los recién llegados en aquellas acciones que disminuían el riesgo de ser *trasladados*; orientar sus análisis de manera que su interpretación implicara menos riesgos para los militantes en libertad; y, logrado el objetivo de la supervivencia y la liberación, denunciar ante los organismos internacionales. Podría decirse que en esta tarea de *como si* cada hombre y cada mujer sobreactuaron su género, solo que fingiendo poner sus virtudes al servicio del enemigo; fingiendo, además, que esa servidumbre se había generado por la identificación a este debida a su persuasión. Ellos mostraban sus insignias en acciones pasadas, realizaban sofisticados análisis estratégicos, daban argumentos políticos y publicitarios, se mostraban a la vez altaneros y dignos para subrayar el valor de su conversión. Ellas retomaban las virtudes domésticas luego de haber fascinado a sus captores por su condición mítica de malas madres, malas amas de casa, extremadamente voraces en su deseo, más crueles en el uso de las armas, ya que el índice de regeneración de las cautivas se leía en las señales de la femineidad tradicional. “Un día reconocí los pasos del Tigre y saqué un pedazo de *rouge* que había logrado recuperar de mi cartera. El Tigre se asomó y vi que se le escapaba una especie de sonrisa de satisfacción. Parece loco, pero creo que al ver que me pintaba los labios decidió que no me fuera para arriba, como él decía”, suele bromear una sobreviviente, Lila Pastoriza, a la que otra, Pilar Calveiro, dedicó su libro *Poder y desaparición, los campos de concentración en Argentina* con la siguiente dedicatoria: “Para Lila Pastoriza, amiga querida, experta en el arte de encontrar resquicios y de disparar sobre el poder con dos armas de altísima capacidad de fuego: la risa y la burla”.

MI HERMANA SE SUICIDA, PERO EN REALIDAD LA MATAN —dice Patricia—, porque es una situación donde no hay muchas opciones. Si no se hubiera suicidado probablemente estaría desaparecida, porque me resulta difícil pensar que, con el peso de nuestro apellido, hubiera podido sobrevivir. Ella, poco antes de morir, había estado viviendo en mi casa, y en los barrios de monoblocs se hacían muchos operativos *rastrillo*. Entonces habíamos hablado de la posibilidad de ser capturados, y me había dicho que ella no se entregaría con vida. Mi única duda es que, entonces, hizo un gesto como quien se dispara en el pecho, y según el relato de Maricel Mainer ella se había suicidado con un tiro en la boca. Unos cuantos años después le pedí a Emiliano Costa que tramitara la exhumación. Entonces el Equipo de Antropología Forense hizo una pericia y me mostraron que mi hermana tenía un disparo absolutamente compatible con dispararse en la boca.

—En un momento cesó el fuego —dice Lucy—. Yo decía “acá hay gente que no tiene nada que ver”, a los gritos. Les quería hacer creer que eran alumnos míos que habían venido a estudiar. En ese momento se me olvidó todo lo de los Montoneros, lo único que pedía era que no les pasara nada a los chicos. Entonces salimos los cuatro con las manos arriba de la cabeza. Después, nos dijeron a mi hija y a mí: “La muchacha se mató, ¿quieren verla?”. Pero de ninguna manera quise verla muerta.

¿Qué pensaba el coronel Roualdes? ¿Ejercer la magnanimidad alentando a una despedida? ¿O paladear el triunfo al mirar el efecto de la imagen de la

muchacha en los sobrevivientes?

—Fue el que se notaba que estaba a cargo del operativo —dice Maricel— el que nos dice a mi vieja y a mí, que estábamos contra el suelo, que Victoria se había pegado un tiro. “¿Quieren ver a la muchacha? Dijo ‘Viva la Patria’ y se pegó un tiro.” Mi hermano dice que la vimos, pero ni mi madre ni yo quisimos verla. Pero por su forma de ser no me cabe duda de que lo hizo. Tampoco creo que el tipo lo haya macaneado. Nos preguntó si queríamos verla y le dijimos que no. Así es como fue. Y a mí siempre me quedó la idea de que la vi matarse con mis ojos. Porque antes la vi combatir con agallas. Nunca entendí por qué el tipo nos ofreció verla; y esto es totalmente subjetivo, pero a lo mejor no dejaba de tener cierta admiración ante un enemigo que se le enfrentaba así, o era una manera más de quebrarnos, porque no es ninguna gracia ver a alguien con quien la noche anterior habías comido, estar reventado, ahí. Ofrecernos verla es una cosa tan perversa que no sabés qué motivación podía tener; no creo que haya sido un gesto de amabilidad.

La satisfacción por una pieza mayor de caza humana y en combate —según el manual de estados de ánimo castrense— exige la admiración de un testigo; aunque sea, el testigo horrorizado.

—“¿Quieren ver a la muchacha? Dijo ‘Viva la Patria’ y se mató” —repite Maricel—. Nosotras dijimos que no; además pensamos que en cualquier momento nos pegaban un tiro a todos, que cuando saliéramos a la terraza nos iban a hacer de goma. Entonces pensábamos que era mejor quedarse allí, para que todos nos vieran.

—Yo lo sentí con mis propios oídos y mi hermana lo vio con sus propios ojos —dice Juan Cristóbal—. En determinado momento, Vicki dijo “Viva la

Patria” y se pegó un tiro en el paladar. Esto fue verídico y auténtico. No se tomó ninguna pastilla de cianuro. Ahora, no sé si simultáneamente le pegaron un tiro de otro lado. Pero que ella dijo “Viva la Patria” y se voló los sesos, sí lo sé. No sé si Vicki dijo otra frase que escuchó mi hermana y yo no escuché. Y Maricel puede haber dicho que se pegó un tiro en la boca cuando en realidad fue en la sien, pero que se lo pegó, se lo pegó. Hay algo indiscutible en eso. Lo que hizo la transforma en héroe; no podés relativizar ese hecho con otras cosas. Es verdad *lo de Vicki*, una verdad absoluta y testimonial.

El legado del deseo

En la ficción, Leonardo, el hijo de “Poli”, la guerrillera de *El Dock*, y Jan, el de Marianne, la militante del grupo Baader-Meinhof de *Las hermanas alemanas*, preguntan por una ausencia que suponen elegida por sobre el amor de sus madres por ellos. Tanto los integrantes de la agrupación H.I.J.O.S. en la Argentina que desplazan esa pregunta por la del nombre de los asesinos y la demanda de juicio y castigo a los culpables, como otros hijos de desaparecidos, aun aquellos que no aspiraron a dar testimonio público, dicen haber planteado en algún momento esa pregunta desde la ira o el sentimiento de abandono, dejando en suspenso el hecho de que el destino de sus padres no había sido el fruto de la propia decisión sino de la de sus enemigos, y asociando el “abandono” a la elección misma de formar parte de la lucha revolucionaria a la que se enlazaría una certeza: “¿No pensó en mí?”. Esa pregunta, que será formulada en las entrelíneas de los discursos hechos ante la prensa, en carácter personal o a través de sus producciones artísticas, cuando los H.I.J.O.S. ya sean biológicamente maduros como para ser padres, está a menudo marcada por la narrativa terapéutica, sobre todo aquella que intenta registrar, en clave asistencial, el peso de la historia a través de la fusión de la política de los derechos humanos, la psicología y el psicoanálisis. Impensable en tiempos de guerra entre naciones, cuando la idea de Patria como imperativo colectivo pretende ir más allá de las decisiones individuales, a menudo esa pregunta se ha formulado dramática pero desprovista de su huella histórica. Hoy los hijos artistas la corren de lugar, mientras traman sus ficciones en el presente.

Pero yo voy a conjugar a los hijos con puntitos en femenino (H.I.J.A.S.), romper el masculino abarcador y plural para tunear una sigla en homenaje a Néstor Perlongher y su resonancia literaria, para decir sobre sus obras, imposibles de blindar en un género pero cuyo fantasma es el testimonio; un fantasma que, contrariamente a los de la literatura, no se limita a pedir venganza, a ejercer una justicia del más allá —a menos que el más allá sea el de los tribunales a los que, sin embargo, las autoras han concurrido, dejando suelta la voluntad de escribir, actuar o filmar sin obedecer, y a menudo *sin seriedad*—. Las elijo para seguir imaginando las alternativas que no existieron para esa madre muerta violentamente en una casa de Floresta y su hija sentada —erguida— entre cadáveres, a quien me gustaría contarle lo que algunas H.I.J.A.S. hicieron con lo que la historia hizo de ellas. No son muchas las artistas que elijo, sino aquellas que han roto con lo que una —Albertina Carri— ha llamado el “supermercado de la memoria” y han conservado el talismán experimental y la altivez humorística ante el imperativo social de cultivar de cajón el género tragedia en clave realista. Por eso, es una producción más de ovejas negras que de mujeres en duelo: suele utilizar la lengua de Facebook, el teatro del escrache, la retórica de diversos medios audiovisuales como el blog o el video, pero siempre, antes o después, termina en el texto, como si fuera necesario pasar por aquello que la dictadura ha pretendido borrar o esconder en la ignominia de sus secretos y donde las letras forman los nombres de los asesinados y de sus asesinos. Son obras que rechazan el relato espectacular, la descripción meticulosa del horror tantas veces imaginado sobre la experiencia vivida por los padres; tal vez ese horror sea informado, pero sin dejar de permanecer oculto o inmediatamente contenido por una especulación distante pero no indiferente sobre los límites de esa imaginación. Ninguna intenta el camino, mediante artificios, de poner en escena una semejanza entre la obra y la vida, en función de un proyecto de transparencia, como si todas supieran que esa transparencia que se cree normalizar con la fórmula “me acuerdo” es

una orden de clausura beatífica para seguir adelante. Son heterogéneas y descreídas de que la verdad desnuda solo se revela de una manera igualmente desnuda a través de una lengua precaria, *de la que está proscripto gozar*. Si incluí *Mi vida después* (2009), de Lola Arias, no es porque allí una H.I.J.A. pone en acto su autobiografía sino por su *sororidad estética* con las otras que hablan de “una experiencia que obsesiona, precisamente, porque no se la vivió y por eso no puede quedar nada de ella” y, entonces, es por ese agujero por donde ellas pueden escapar hacia la obra. Son desobedientes a los legados narrativos y a las tendencias a entramar con el presente de los artistas que no han pasado por la tragedia social, de una soberanía que tal vez arrastre aquella que se erigía en ese arte sin patrones que se hacía en los campos de concentración y en las cárceles.

Porque tal vez haya una línea de transmisión entre el tiempo recobrado y el simbolizado en la pulserita hecha milímetro a milímetro por Patricia Huchansky, o en el ajedrez de migas de pan pintado con pasta dentífrica que Sara Méndez construyó en la cárcel de Punta de Rieles —objetos “de preso”, a través de cuyas puntadas de tamaño apenas mayor que un punto, de huesos esculpidos a lo largo de días infinitos con harina utilizada como masilla y recogida miga a miga, se podía dar una idea del tiempo que una madre, a pesar de la separación, le había dedicado a su hijo—. ¿Y esa soberanía de las H.I.J.A.S., esa prestancia agresiva con que escriben fuera de patrón, a la manera de una nobleza nueva, no es aquel arte que más adelanta el futuro?

Política capilar

Con su película *Los rubios* (2003), que en algún momento planeó llamar *Documental 1. Notas para una ficción sobre la ausencia*, Albertina Carri decidió transgredir la ley que une el documental al realismo. Albertina es hija del sociólogo Roberto Carri y de la licenciada en Letras Ana María Caruso (Legajos N° 1771 y 1776), desaparecidos el 14 de febrero de 1977. Según el informe de la CONADEP, sus tres hijas fueron retiradas por familiares de una comisaría de Villa Tesei: “A partir del mes de julio del mismo año se establece un intercambio de correspondencia entre los secuestrados y la familia [...] quien actuó como intermediario fue un hombre que era llamado ‘Negro’ o ‘Raúl’”. Eso, en la estética de los documentos públicos.

Por primera vez, una H.I.J.A. elegía hacer una investigación en el formato “memoria” mientras experimentaba, al mismo tiempo, los modos de representación. Con desparpajo, desechaba el discurso de los derechos humanos que homologa verdad y justicia, dejaba de lado las 40 horas de testimonios que ya había grabado, para elegir representar el secuestro de sus padres con muñequitos de playmobil y poner como mentores de su obra, no *La batalla de Argelia* o *La hora de los hornos* sino las películas de Chris Marker y Jean-Luc Godard. Durante una exhibición de *Los rubios* en el Departamento de Español de la Universidad de Princeton, el escritor Ricardo Piglia le señaló a la directora que la película, sin embargo, exponía a través de dos escenas las consignas fundamentales del *statu quo* de los films testimoniales sobre la dictadura militar. Una es cuando la actriz que representa a Albertina Carri (Analía Couceyro) dice que odia apagar las velitas en los cumpleaños,

porque se acuerda del largo período en que los tres deseos se concentraban en pedir la aparición de los padres. Otra, cuando la misma actriz en el papel de Albertina cuenta a cámara que su sobrino ha dicho que cuando sea grande va a matar a los asesinos de sus abuelos, pero que su hermana no la dejó grabarlo. Piglia interpretaba que esos dos puntos podrían sintetizarse en “ni olvido ni perdón” y “castigo a los culpables”. No advirtió, tal vez, que los modos convencionales de la memoria no están *efectivamente* en la película sino que, precisamente, *no se los deja entrar en escena*. En el primer caso, Analía Couceyro aparece recitando una lista de odios que incluye las bandadas de pájaros, las estrellas fugaces, que se le caigan las pestañas y apagar las velitas de torta en los cumpleaños. Albertina (también en imagen) le marca que no repita la palabra “odio”, “porque es muy fuerte”, y la insta a recitar la lista con menos expresividad como quien dice “odio que se me derrame el azúcar”. El testimonio del sobrino, quien habría afirmado “cuando sea grande voy a matar a los que mataron a mis abuelos” (“castigo a los culpables”), no aparece en la película por censura materna. Desdoblándose en Couceyro, Carri despega el testimonio de la autoexpresión y puede trabajarlo estéticamente a través de la cámara. El “odio” (“ni olvido ni perdón”) debe atenuarse hasta perder todo contenido dramático o reivindicativo.

La visita del equipo de filmación a la comisaría de La Matanza, en la que desaparecieron los Carri, registra el ritual de duelo (*ver con los mismos ojos de las víctimas*) que Rodolfo Walsh afirma haber realizado luego de la muerte de Vicki. Pero en la imagen el testimonio lo da Couceyro, y Carri hace las preguntas como las que se harían en un tribunal de derechos humanos.

Dispuesta a no caer en los lugares comunes del “supermercado de la memoria”, Carri no es acrítica con la figura del sobreviviente. En la película se alude a Paula L., que estuvo en el mismo campo de concentración que los Carri y que dio su testimonio ante la realizadora, pero se negó a hacerlo frente a cámara. La mujer es fotógrafa y sus objetos son los mataderos. Analía

Couceyro *hace* de Albertina para decir lo que le dijo Paula L.: “No hablé ante la picana, no hablé ante la CONADEP, no voy a hablar ante tu cámara”. Entonces, Couceyro-Carri dice: “Me pregunto en qué se parece mi cámara a una picana, o me perdí un capítulo de la historia del arte, pero también me pregunto en qué se parece su cámara al hacha con que matan las vacas”. Ese enfrentamiento a un sobreviviente, el poder cuestionar un discurso que se ofrece como inanalizable, verdad garantizada en el “yo lo viví” y por eso incontestable, es uno de los momentos fundantes de la película. “Me pregunto en qué se parece mi cámara a una picana”: “Me pregunto”, repite una y otra vez Albertina en sus películas y en sus textos. “[...] Me pregunto, entonces, cuáles son las marcas que me dejaron hechos más violentos con los que se inicia mi vida. [...] Me cuesta entender la decisión de mamá. ¿Por qué no se fue del país? Me pregunto una y otra vez, o a veces me pregunto, ¿por qué me dejó acá, en el mundo de los vivos?”, como si fuera un modo de decir que las preguntas —al menos las primeras, las que importan y es necesario no defraudar— que suelen lanzarse a los padres, en ausencia de ellos tienden a replegarse y volverse sobre sí.

Oscar Masotta decía que el inconsciente funciona como un chiste. Para filmar *Los rubios* —una definición apresurada no dejaría de lado que es un documental sobre sus padres—, Albertina Carri leyó algunos textos de Deleuze, precisamente uno de los autores del *Antiedipo*, teoría que derrama el deseo más allá de los padres en lugar de la escena primaria y sus agentes de interpretación: flujos maquínicos contra el poder; arte desordenado donde, si hubiera solo tres, se trataría de un drama burgués custodiado por expertos. ¿Es que a un hijo de desaparecidos le sentaría mal ser freudiano?

Si en el afuera de la película está el campo de concentración, el primer cartel que se lee desde la platea es “El campito” —literalmente un campo pequeño—, nombre de una chacra en la que la autora pasó un breve período luego de la desaparición de sus padres. ¿Y qué decisión literaria llevó a Ana

María Caruso a elegir el nombre de Albertina para la menor de sus hijas, nombre proustiano que en un tomo de *En busca del tiempo perdido* convive con una expresión agorera para ella misma: “ha desaparecido”?

Una vecina del barrio(1) donde militaban los Carri y fueron secuestrados los evoca como *rubios*, aludiendo quizás a la extrañeza de los desaparecidos, identificados como de una clase social diferente, misteriosos y, por eso, vagamente enemigos. Durante la vuelta de Carri al territorio de sus padres para hacer la película, los vecinos temen, apenas entreabren sus puertas; un secreto amenazado intercepta la habitual complicidad con la cámara. Una dice no reconocer a Albertina, pero sin embargo le señala que ha cambiado; otro evoca el buen trato de los militares durante el operativo que desapareció a los Carri; solo una, esa que los considera *rubios*, embelesada por su propio protagonismo, se explaya sobre el secuestro, haciendo hincapié en el despliegue del Ejército en los fondos de la casa, la agitación del barrio, en fin, su único momento épico. En su testimonio no hay juicio sobre lo acontecido ni compasión a las víctimas, más bien la mujer parece preocupada por ser rigurosa en sus recuerdos.

Contrariamente al testimonio que se autoriza en lo que se recuerda, Albertina Carri insiste una y otra vez con que no se acuerda de sus padres. “[...] en ese entonces lo había olvidado todo, tal vez por eso hoy la escena la veo como en una película de la que yo no soy más que una espectadora. (Cruzo la calle corriendo porque un auto viene hacia nosotras; Paula me toma del brazo, pero yo me caigo. El auto, un Falcon verde, frena violentamente; de él se bajan varios hombres con botas y mucho apuro. Paula logra salir corriendo, a mí me sientan en una camioneta y me muestran fotos de toda la familia, yo les voy diciendo quiénes son.)”

Lo que recuerda es a ella misma como espectadora, no a sus padres sino sus fotos ¿de una cámara Kodak?, el primero de los formatos —donde ya existe *la película*— de los que elegiré para *Los rubios*, según el guión original:

Betacam, Digital, 16 mm, Super 8 mm y Doble 8 mm.

Con *Los rubios* no desea ninguna reconstrucción, ninguna reparación, no averigua nada más de lo que ya se sabía a través de los expedientes judiciales; en ese sentido, es lo contrario a una investigación que actúe en contraposición a la versión oficial, según el índice rector de Rodolfo Walsh, y eso no puede simplemente explicarse por la vigencia de la democracia.

Albertina Carri no utiliza los testimonios para recomponer una biografía de las víctimas del terrorismo de Estado, para generar personajes que desestabilicen en la memoria el poder desaparecedor y en los que hasta los rasgos negativos contribuyan a *humanizarlos*; mientras, cada elemento extraído del recuerdo parece operar como una enumeración de cargos a los genocidas. Se limita a incluir rasgos mínimos: Alcira Argumedo recuerda a Ana María Caruso como *un guardia rojo*, o mejor como *Rasputín*, pero con los chicos al pie, cocinando al igual que la *Susanita* de Quino; Lila Pastoriza recuerda el maquillaje verde de los párpados, gritos emitidos con una voz finita, la solidaridad, el movimiento incesante, un entorno de fierros y de niños que debía asumirse con igual intensidad en el proyecto revolucionario. Lejos de la intención de que los fragmentos den cuenta de *un todo incompleto*, Carri elige subrayar lo inexorable de la ausencia. “Quería impedir que los diversos elementos como los testimonios, las fotos y las cartas dejen esa sensación tranquilizadora, ese ya está; conozco a Roberto y a Ana María, y me voy a mi casa. Lo que yo planteo es, precisamente, que no los vamos a conocer, que no hay reconstrucción posible”, dice.

Los procedimientos estéticos de Albertina Carri, sobre los que a ella le gusta hablar —nada que ver con el lugar común de que la obra hable por sí misma—, son tanteos en torno al vínculo entre documental y memoria, pero en lo que ella considera su potencia: la imagen del vacío, las lagunas, la no aparición para siempre, ni siquiera en figuritas, de Ana María y Roberto.

Los rubios recibió críticas muy elaboradas por parte del ámbito académico;

una de Martín Kohan, titulada “La apariencia celebrada”, publicada en la revista *Punto de Vista*, y otra que forma parte del libro de Gonzalo Aguilar *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. La segunda es solo parcialmente una respuesta a la primera, que es totalmente cuestionadora de *Los rubios*. Y llama la atención cómo las mismas resoluciones estéticas generan interpretaciones tan diferentes con sus consecuentes conclusiones, como si el film hubiera sido el territorio propicio para ilustrar las actuales políticas de la memoria que marcan límites precisos sobre el uso del testimonio y las ficciones de la verdad. En el espacio dedicado al cine por los medios también se generaron comentarios en torno a la película de Carri, gran parte de ellos laudatorios, siempre resonantes; otros, que insistían sobre el hecho de que Analía Couceyro-Albertina Carri apareciera en una escena dándole la espalda a un monitor en el que una sobreviviente, ex compañera de militancia de Ana María Caruso, daba su testimonio. La escena, que bien podría mostrar a una persona empeñada en utilizar distintos elementos de investigación —tanto podría no estar escuchando el testimonio como no necesitarlo a fuerza de saberlo de memoria, por la fuerza de haberlo escuchado, seleccionado y editado—, fue interpretada como la certificación del uso fragmentado, escaso y mediatizado de la palabra de los sobrevivientes, cuando Carri sigue insistiendo sobre su intención de que *Los rubios* no diera una idea de completud capaz de permitir la sensación tranquilizadora de que, de algún modo, se reconstruía la vida de sus padres.

Al contrario, Gonzalo Aguilar, en el texto ya citado, reconoce a través del uso de carteles y de poemas en *Los rubios* marcas muy precisas que le dan un sentido bien distinto a una supuesta frivolidad: “En vez de retratos de políticos o de carteles partidarios, en vez de marchas políticas o imágenes de archivos, la actriz que encarna a la directora se presenta a menudo en su estudio rodeada de equipos de filmación y de edición y acompañada por dos pósters: uno de Jean-Luc Godard (su mirada multiplicada innumerables veces en un cartel que

se hizo para una retrospectiva) y otro de *Cecil B. Demented* (2000), del legendario John Waters. *Los rubios* se aparta del cine político documental y busca una afiliación con el cine de vanguardia de Godard y el cine *trash* y paródico de Waters, de una frivolidad que potencia lo siniestro. No por casualidad Analía Couceyro tiene anteojos similares a los de Godard cuando lee la carta del Instituto [Nacional de Cine] y está sentada como Melanie Griffith (la protagonista del film de Waters) en el anuncio cuando escucha algunos testimonios. *Cecil B. Demented*, además, cuenta la historia de un director de cine y su grupo de colaboradores que actúan como una célula guerrillera de cine independiente contra el cine de Hollywood y que se valen de pelucas y otros aditamentos para secuestrar a una actriz de éxito”.

En otro párrafo de su artículo, Aguilar, utilizando la idea de “afiliación” como una categoría menos lineal que la de “filiación”, hecha de desplazamientos, de pérdidas y de elaboraciones simbólicas, sitúa el devenir cineasta de Albertina no como un corte sino como un legado de sus padres: “El trabajo del cine desplaza de la imagen al trabajo del duelo. En el pasado la vemos como una hija sin padre pero en el presente como una directora de cine”.

Tal vez sea oportuno recordar la base documental de *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, en el hecho de que en las cárceles y campos de concentración el relato de películas formó parte del contacto de los prisioneros, uno de los modos de creación oral en medio del suplicio y la muerte. ¿Por qué el relato de esas prácticas cautivas no suele formar parte del género “testimonio”?

Albertina Carri representa el secuestro de sus padres con muñecos playmobil. Una de las escenas es de ciencia ficción: dos playmobil “adultos” suben a una nave espacial. En la otra, los que hacen de militares tienen armas y botas negras. Es bastante realista: hay autos rodeando la casa, un playmobil

sin botas negras escapando por los techos y a quien “disparan”, como sucedió, según los testimonios, con Roberto Carri. Aguilar interpreta la escena de animación como una posibilidad que pone en juego tanto a los muñecos como a los que los manipulan. Y cita la función de la miniatura como preservación y domesticación de una memoria amenazada; al mismo tiempo que señala que la recurrencia estratégica a la *visión* o a la *versión* de los niños de *Los rubios* no solo no despolitiza sino que “hace una de las críticas políticas más audaces de la militancia de los años setenta: la que sostiene que al politizar todas las esferas de la vida social, la militancia termina por poner en riesgo ámbitos que, por lógica, deberían quedar a resguardo”. La miniatura refiere también al “caramelo”, el documento político y otros mensajes clandestinos que, escritos con letra ínfima en un papel varias veces plegado, en las cárceles circulaban ocultos en diversas partes del cuerpo.

El uso de las pelucas en *Los rubios* generó un remate crítico negativo del artículo de Kohan luego de que él señalara que fue la condición de “rubios”, el hecho de ser vistos así por los vecinos del barrio de donde fueron secuestrados, lo que contribuyó a su caída: “¿Qué significa, entonces, en *Los rubios* la atribución de rubiedad? Un error, tal vez, pero también un perverso acierto. Significa aquello que ha hecho de los padres de Albertina dos víctimas más de la represión de la dictadura militar. Y significa —lo ha dicho Albertina Carri— el fracaso del proyecto político de sus padres, que quisieron integrarse a la vida de un barrio humilde pero no pudieron impedir que los barrios siguieran percibiéndolos como personas ajenas a su mundo social. Eso significa ser rubios, por lo tanto. O mejor dicho *ser vistos* como rubios (porque rubios no eran) para Roberto Carri y Ana María Caruso: su fracaso político y su pérdida personal. Y si es así, entonces, ¿qué significa ese festivo ponerse pelucas rubias por parte de Albertina y su grupo de amigos? ¿Qué clase de apariencia están adoptando?”. Es claro que el fracaso del proyecto político de los Carri y tantos otros no puede sustentarse en la

mera imposibilidad de inscripción en las clases populares; una integración barrial y sindical (“somos todos negros”) no impidió la brutal desaparición de militantes populares.

Es cierto que Kohan parece estar siguiendo solamente la lógica de *Los rubios*, pero su interpretación no es la única posible ya que el film tiene una complejidad que no permite hallazgos críticos evidentes *per se*. Ese rubio de las pelucas en el final de la película homologa a los integrantes del equipo con aquellos a los que la película invoca. Para Carri se trataría de *otra familia*. Pero esa cuadrilla cargada de bultos que se aleja en perspectiva hacia el horizonte también evoca los finales felices, y al mismo tiempo inquietantes, en los que se divisa a Carlitos Chaplin alejándose junto a su novia, el hatillo al hombro, hacia una nueva aventura donde él siempre está del lado del bien. En el libro *Álbum sistemático de la infancia*, René Schérer y Guy Hocquenghem recogen un maravilloso fragmento(2) donde Karl Marx expresa por la cuadrilla campesina una fascinación semejante a la de Marcel Schwob por la cruzada de los niños. Claro que la cuadrilla no es la cruzada, y Marx ve en esas pequeñas masas de campesinos jóvenes que trabajan temporariamente en las granjas y se desplazan sin familia y sin patrón bajo el mando no de un obrero esclarecido sino de un lumpen agrario (“un obrero agrícola común y corriente y que suele ser lo que se llama un tipo de mala entraña, libertino, inconstante, borrachín, pero dotado de cierto espíritu emprendedor y de don de gentes”) una orgía organizada, cuyos integrantes cobran en la cantina y fornican a campo abierto. Los tres adjetivos “libertino”, “inconstante” y “borrachín” indican, aun bajo la censura moral, que Marx comprende que el límite de sus teorías es el hecho de que no solo de pan vive el hombre (ni la mujer); y la cruda licencia, el placentero desenfreno y *la más obscena desenvoltura* que advierte en la cuadrilla, le recuerdan a su contracara —el otro “Carlos”, de apellido Fourier—, para quien la revolución es aquello capaz de proveer a cada uno su *partenaire* erótico y un trabajo acorde con sus

pasiones: “Los arrendatarios han descubierto que las mujeres sólo trabajan ordenadamente bajo la dictadura masculina, pero que ellas y los niños, una vez puestos en movimiento, gastan con verdadero desenfreno sus energías vitales —como ya sabía Fourier— mientras que el obrero varón adulto es tan mañoso que las economiza lo más que puede”. No hay nada de profeminismo en esta cita, sino la oscura percepción de que el desenfreno de las energías vitales femeniles se desata con la promesa de un goce en brazos del macho alfa (*gangmaster*) o de compañeros como ellas, en la flor de la edad, y que en los niños el trabajo en banda lujuriosa y sin papá y mamá tal vez no sea trabajo. Decir que la cuadrilla es una nueva familia es apoltronarse en lo conocido. En la perspectiva del camino de tierra queda lo cerrado por el film *Los rubios* — cerrado como un punto final de la obra—. Ese punto es el de los padres, dejados atrás, ya obtenidos sus legados simbólicos. En el camino no hay padres, hay deseo, aventura, peligro y compañeros.

(1)

Bajo el nombre de “vecino” se denominaba, al margen de la acepción habitual del término, a aquel que estaría más allá de los bandos en pugna. El Primer Cuerpo del Ejército invitaba explícitamente a la delación: “Todos estos (hechos) ocurrieron y ocurren porque permitimos el ocultamiento de los delincuentes subversivos y su proliferación ya sea por temor o por no adoptar una posición que siempre fue de argentinos: tomar partido. Convoquémonos de una vez por todas para terminar con la delincuencia subversiva. Piense el pueblo que con esas armas pueden ser muertos un pariente o un amigo y tome partido. Haga cálculos y piense si todo el dinero material y recursos humanos se hubiera dedicado al bien cuántas escuelas, viviendas obreras, material para hospitales se pudieran haber dispuesto. Denuncie todo hecho que le parezca anormal” (La Opinión, 24 de septiembre de 1976). La familia es el elemento de extorsión, y el cálculo económico que sugiere desvío de capitales utilizados en armamentos hacia obras sociales apela a un sentimiento abstracto de altruismo propuesto como paraideológico, mientras en la praxis imperaba la política económica de Martínez de Hoz.

En Montoneros, si la palabra “pueblo” se reservaba a los comunicados de la organización y sus órganos de prensa, la agencia ANCLA solía cambiarla por “vecinos” para construir la figura de alguien que, sin ser militante, conservaba una ética no transformable por el terror, quizás la de esos “hombres que se atreven” y que son elogiados por Walsh en *Operación Masacre*, o que simplemente son respetuosos de la legalidad constitucional. Incluir en los cables la palabra “vecino” daba también la idea del apoyo popular y la potencialidad expansiva de la organización. Cuando comienza a difundir los partes de Cadena Informativa —casi una agencia de autor—, Rodolfo Walsh encuentra una síntesis perfecta: “Cadena Informativa puede ser usted mismo, un instrumento para que usted se libere del terror y libere a otros del terror. Reproduzca esta información por todos los medios a su alcance: a

mano, a máquina, a mimeógrafo. Mande copias a sus amigos; nueve de cada diez las estarán esperando. Millones quieren ser informados. El terror se basa en la incomunicación. Rompa el aislamiento. Vuelva a sentir la satisfacción moral de un acto de libertad”. Ver, denunciar y difundir forman parte del mismo acto que haría de uno, muchos, y propondría una verdad no capitalizable solo por la militancia. Además, si *avisar* a ANCLA implicaba un informante *enterado*, este podía ser un militante alejado de Montoneros pero que seguía manteniendo vinculación con la agencia, un familiar o amigo de desaparecidos cuyas razones eran más afectivas que ideológicas, un integrante de algunos de los partidos políticos proscritos o alguien *de conciencia* que había apelado a la prensa pública. Es el caso de Isaías Zanotti, de Villa Carlos Paz, quien el 16 de septiembre de 1976 enviara al director de *La Voz del Interior*, Dr. Juan Ramoneda, la siguiente carta difundida por ANCLA el 20 de octubre y citada por Walsh en su *Carta a la Junta Militar*:

“Me dirijo a usted en nombre de un grupo de aficionados a la pesca, para ponerlo en conocimiento de un extraño episodio del que fuimos protagonistas y sobre el cual no hemos hallado hasta el momento ninguna explicación.

Concurrimos habitualmente a pescar a la zona del Deportivo Central Córdoba; desde hace un tiempo veníamos observando la presencia de un helicóptero sobre el lago, pero le atribuíamos tareas de desinfección aérea debido a la sequía prolongada que padecemos y a los malos olores que se han hecho habituales en las cercanías del lago.

El día 7 de este mes, mientras nos internábamos en el San Roque buscando un lugar propicio, sufrimos un percance con el bote y en un mal movimiento se nos cayó el motor al agua; volvimos al club para pedir el auxilio de los buceadores, pero nos indicaron que como ya anochece, debíamos esperar hasta la mañana siguiente.

El domingo bien temprano volvimos al club y nos metimos en el agua, acompañados por dos buzos, hasta la zona aproximada adonde perdimos el

motor; allí ellos emprendieron la búsqueda, pero al cabo de unos quince minutos volvieron a la superficie, bastante asustados, diciendo que se habían encontrado con un cuadro bastante horroroso, ya que habían contado siete u ocho cadáveres en el fondo, con una cosa redonda que les sujetaba los pies y que ellos no querían proseguir la tarea.

Salimos del lago y nos dirigimos a la comisaría de la villa para presentar una denuncia, pero no nos la quisieron recibir. Finalmente pensamos en escribir a su diario, a ver si recibimos una respuesta más satisfactoria.

Sin otro particular, lo saluda atte. Isaías Zanotti, Boulevard Sarmiento 70, Villa Carlos Paz.”

(2)

“La cuadrilla se compone de 10 a 40 o 50 personas: mujeres, muchachos de uno u otro sexo (de 13 a 18 años). A la cabeza está el *gangmaster* (jefe de la cuadrilla), que es siempre un obrero agrícola común y corriente y que suele ser lo que se llama un tipo de mala entraña, libertino, inconstante, borrachín, pero dotado de cierto espíritu emprendedor y de don de gentes. Recluta la cuadrilla que trabaja bajo sus órdenes, y no bajo el mando del arrendatario. Con este establece un acuerdo, basado, las más de las veces, en el pago a destajo. La remuneración del *gangmaster* no es mucho mayor, por término medio, que la de un obrero agrícola común: depende casi enteramente de la destreza con que sepa hacer que su cuadrilla, en el menor tiempo posible, movilice la mayor cantidad posible de trabajo. Los arrendatarios han descubierto que las mujeres sólo trabajan ordenadamente bajo la dictadura masculina, pero que ellas y los niños, una vez puestos en movimiento, gastan con verdadero desenfreno sus energías vitales —como ya sabía Fourier— mientras que el obrero varón adulto es tan mañoso que las economiza lo más que puede. El jefe de cuadrilla se traslada de una finca a otra, y ocupa así a su banda durante 6 u 8 meses al año. Ser sus clientes es, por tanto, mucho más

rentable y seguro para las familias obreras que serlo del arrendatario individual, el cual sólo ocasionalmente da ocupación a los niños... los ‘puntos flacos’ del sistema son el trabajo excesivo de los niños y de los jóvenes, las marchas interminables que diariamente efectúan para ir y volver a las fincas, distantes a veces 5, 6 o 7 millas, y, por último, la desmoralización de los *gangs*. Aunque el jefe de cuadrilla, al que en algunas comarcas se da el nombre de *driver* (arriero), está provisto de una buena vara, rara vez la emplea, y las quejas por malos tratos son la excepción. Es un emperador democrático o una especie de flautista de Hamelin. Necesita gozar, pues, de popularidad entre sus súbditos y los mantiene vinculados a su persona por medio de la bohemia que prospera bajo sus auspicios. Una cruda licencia, un placentero desenfreno y la más obscena desenvoltura dan alas a la cuadrilla. Las más de las veces, el jefe de cuadrilla paga los salarios en la taberna y vuelve más tarde a casa, tambaleándose, sostenido a derecha e izquierda por sendas y robustas mujeronas, a la cabeza de un séquito de niños que alborotan y entonan canciones chocarreras y obscenas. En el camino de regreso está a la orden del día lo que Fourier llama ‘fanerogamia’. Es frecuente que las muchachas de 13 a 14 años queden encinta de sus compañeros de la misma edad. Las aldeas abiertas, que suministran el grueso de las cuadrillas, se convierten en Sodomias y Gomorras, y registran dos veces más nacimientos ilegítimos que el resto del Reino. Y hemos indicado lo que aportan a la moralidad, en calidad de mujeres casadas, las muchachas criadas en tal escuela. Sus hijos, si el opio no los remata, son reclutas natos de la cuadrilla.”

El juego de las diferencias

Mi vida después, de Lola Arias, fue la última obra programada por Vivi Tellas como directora del Teatro Sarmiento de Buenos Aires dentro de su serie *Biodramas*. En el proyecto original, Vivi Tellas hacía esta declaración de guerrilla estética: “*Biodrama* se inscribe en lo que se podría llamar el ‘retorno de lo real’ en el campo de la representación. Después de casi dos décadas de simulaciones y simulacros, lo que vuelve —en parte como oposición, en parte como reverso— es la idea de que todavía hay experiencia, y de que el arte debe inventar alguna forma nueva de entrar en relación con ella. La tendencia, que es mundial, comprende desde fenómenos de la cultura de masas como los *reality shows* hasta las expresiones más avanzadas del arte contemporáneo, pasando por la resurrección de géneros hasta ahora ‘menores’ como el documental, el testimonio o la autobiografía. El retorno de la experiencia —lo que en *Biodrama* se llama ‘vida’— es también el retorno de Lo Personal. Vuelve el Yo, sí, pero es un Yo inmediatamente cultural, social, incluso político”.

Mi vida después, de Lola Arias, es una *performance* que se radicaliza del lado de la autobiografía y el testimonio en clave de “ficción real”. Tiene la estructura de una suerte de *vidas paralelas* vividas durante los años de la dictadura militar en la Argentina, con seis personajes que actúan como bastoneros de las biografías de sus padres: un ex sacerdote que dejó los hábitos, tres militantes de Montoneros, un sargento del ERP, un policía de Inteligencia y un empleado de banco. La primera novedad de la obra es ponerlos simultáneamente en primer plano como un retrato coral de la vida

cotidiana bajo el terror: el secuestro y la desaparición de dos padres, Horacio Speratti y Carlos Crespo, no juegan como un subrayado en el relato de los hijos ni con mayor protagonismo en la obra total. Blas Arrese, *haciendo* de su padre cura, dice: “Se suspende la clase de teología porque echaron al padre Podestá, porque colaboraba con los obreros y tenía novia”. Pablo Lugones *haciendo* del suyo, un empleado bancario, dice: “Vuelvo a casa del trabajo en un colectivo. Las calles están cortadas por una manifestación. Me bajo y camino las veinte cuadras que me separan de casa”. Tanto el ex sacerdote del que su hijo habría recogido la declaración de que no pertenecía a ningún partido político salvo el de Dios, como el empleado del que su hijo Pablo cuenta que se afeitó la barba porque un interventor militar le señaló que era propia de los terroristas, son presentados sin énfasis crítico, contrariamente a las ficciones que suelen mostrar a aquellos que atravesaron la dictadura sin atender al llamado de la política como un Judas vecinal o un Pilatos del otro lado de la medianera. Lola Arias ha pensado una puesta llena de lo que podría llamarse “recursos generacionales”, como la cámara de video, las técnicas del clown y la parodia, en este caso la de un guión de fotonovela; contra una enorme pantalla sobre la que se proyecta su propio rostro, Liza Casullo recita la propuesta matrimonial de Nicolás Casullo a Ana Amado, sus padres, luego de una amenaza de la Triple A: “Mi padre: Recibí una nota con una amenaza de muerte. Mi madre pestañea y abre los ojos. Mi padre: ¿Querés casarte conmigo? Mi madre pone cara de robot. Mi padre se acerca a ella. Los dos en primer plano se besan durante siete minutos y medio”.

Los parlamentos de *Mi vida después* no se pueden reducir a su origen documental y producto de una investigación: sintetizados y reelaborados por los hijos-actores, son, sin embargo, la obra de una autora que ha anotado lúcidamente en su diario “No quiero que *Mi vida después* sea melancólica ni panfletaria”.

Una de las novedades de la obra es la de no presentar la disyuntiva entre

dar vida y dar la vida. Queda picando si esa reconciliación entre militancia política e hijos se realiza porque lo que pone en juego la obra es la biografía de *un padre*. ¿Ese dilema de “o la militancia o yo” que han deslizado retrospectivamente algunos hijos de desaparecidos en algún momento de sus vidas/obras se colocaba más cerca de la madre? Sin embargo, las madres de esta obra encarnan, dentro de sus respectivas parejas, una variada posición de simetría con sus cónyuges. Los bandos biográficos de las madres militantes dicen que las de Liza y Mariano militaban en Montoneros, y la de Carla en el ERP: “Antes de que yo naciera, a mi padre lo destinaron a Tucumán. Mi mamá no pudo irse con él porque estaba embarazada. Pero mi mamá tenía tareas muy importantes dentro del partido; como hacía contrainteligencia, tenía el archivo de todos los militantes en microfilm guardado en una heladera”.

En mayor medida *Mi vida después* reelabora los recursos escénicos transmitidos por la ficción documental realizada por los artistas nacidos durante la dictadura militar y que portan una genealogía política. Uno de ellos es asociar el avatar personal al histórico-político: “1976. Se declara el golpe militar y nazco yo”, dice Carla; “1974. Muere Perón y nazco yo”, dice Vanina; “2008. El campo corta las rutas. Muere mi padre”, dice Liza.

De *Los rubios*, toma el recurso de la representación a través del juguete como réplica en miniatura: la Bugatti modelo Type 35c que Horacio Speratti le regaló a su hijo Mariano, y una más actual accionada a control remoto. De la serie de fotografías realizadas por Lucila Quieto para su muestra *Arqueología de la ausencia*, adopta el recurso de la proyección de las fotografías de los padres militantes sobre el cuerpo de los hijos. Estos préstamos son menos *influencias* que bienes comunes de una nueva generación.

En *Mi vida después* la verdad no es homogénea, ni una.

La primera “verdad” recibida por Carla habría sido a los 6 años, cuando su madre le dijo que su padre había fallecido en un accidente de auto. El accidente es actuado por los actores que *hacen* un auto con unas sillas, se

sientan bajo el viento de un ventilador y de pronto bajan la cabeza. Carla enumera con idéntico tono —como quien rinde examen de una bolilla que conoce— las *verdades* en torno a la muerte de su padre. Una sostiene los ideales de la militancia, la otra apunta a la construcción de un héroe: “A los 14 años, en una discusión entre mi madre y mi abuela me entero de que mi padre murió en 1975 en Monte Chingolo, durante un enfrentamiento entre el Ejército Revolucionario del Pueblo y los militares. El ERP quería copar el regimiento para aprovisionarse de armas y para demostrarle al pueblo la enorme fuerza que tenían. [...] 23 de diciembre, un día antes de Navidad. Mi padre y sus compañeros van en un auto detrás de un camión con la misión de entrar al cuartel. Mi padre es el copiloto. El camión choca el portón y ellos entran detrás. Avanzan cien metros. Salen del auto. Mi padre y su compañero bajan y ven que los militares los están esperando. Mi padre piensa: alguien nos delató, tenemos un infiltrado. Justo en ese momento, lo hieren en el estómago, y a su compañero en la pierna. Caen al suelo. Sus compañeros se acercan para ayudarlo y él les da la orden desde el suelo de que se retiren. Al poco tiempo, mueren desangrados”.

Desde esa ficción de testigo ocular, Carla Crespo cuenta el final de su padre atribuyéndole a este un pensamiento —algo que aun desde esa ficción le sería vedado conocer— imposible de pensar para el padre mismo en el momento de los hechos; no lo hace morir como víctima de algo que ignora, sino de lo que se da cuenta en el momento de morir: “Piensa: hay un infiltrado. Alguien nos delató”. El padre es un héroe no solo porque da la orden de que lo dejen en el campo de batalla, sino porque sabe antes que nadie por qué fracasó el copamiento de Monte Chingolo. La precisión de los datos —“dos pasos”, “cien metros”— no intenta una puesta testimonial, ya que Carla Crespo desarma en el espectador cualquier hipótesis de reconstrucción al decir: “A los 20 años leo una carta que el partido le había enviado a mi madre donde decía que a todos los heridos de Monte Chingolo los habían tomado

prisioneros y fusilado tres días después” (el infiltrado era el agente de Inteligencia, Jesús “El Oso” Ranier). El detalle excesivo, en este caso de una escena de la que se estuvo ausente, proyecta el efecto de lo inconcluso, de lo que jamás podrá saberse.

Como tampoco hay *un* padre, Vanina Falco enumera al suyo, policía, a través de tantos personajes como los trajes azules que este usa: “Luis 1, el hombre que vendía remedios y me curaba de la fiebre cuando estaba enferma; Luis 2, el policía que trabajaba en el servicio de Inteligencia; Luis 3, el hombre deportista que me llamaba delfín y nadaba conmigo hasta que ya no se veía la orilla; Luis 4, el hombre que posaba como un playboy en todas las fotos; Luis 5, el hombre que rompía guitarras, vasos, muebles y huesos cuando estaba enojado”.

Pero hay también en *Mi vida después* una verdad profética a cargo de una tortuga (figura que en la tradición argentina ha quedado ligada a la del presidente Arturo Illia y a la democracia jaqueada, aunque en la mitología vengza a Aquiles), a la que se le pregunta: “En la Argentina futura, ¿va a haber una revolución?”. Luego se le trazan dos caminos con tiza que culminan en dos casilleros: uno que dice “sí”, otro que dice “no”. La tortuga improvisa cada vez (¿una profecía por función?).

La transmisión de un legado de padres a hijos es discontinua, ambigua, no jerárquica. Así, Pablo puede declarar: “En mi árbol genealógico hay generales, conquistadores, poetas, policías. Pero la historia que siempre me impresionó fue la de Leopoldo. Leopoldo Lugones, el poeta que se suicidó en el Tigre, tuvo un hijo que fue policía torturador, que también se suicidó. La hija de este fue asesinada en la última dictadura por ser montonera, y el hijo de ella fue un rockero que se suicidó en el Tigre como su bisabuelo. Mi rama de los Lugones es la de los hombres invisibles: ni héroes, ni ricos, ni torturadores, ni poetas, ni revolucionarios, ni suicidas, ni nada”. Pero luego señala lo común entre su abuelo que criaba caballos, su padre bancario y él: el

gusto por el malambo. De este modo, *Mi vida después* neutraliza legados que parecen ser más impactantes, como el de la vocación política y la dimensión épica, al rescatar la transmisión del *amateur* que se encarna en la última generación como deseo cumplido: bailar malambo. Es lo que Pablo Lugones hace en una sugestiva escena —de las tantas de esta puesta en que *el teatro sucede* en sus picos de máxima energía proteica—: baila el malambo, primero de manera sorda a pesar de su violento taconeo, sobre montañas de ropas vacías, supuestamente de los padres, que los hijos se han ido probando, como si fueran despojos de viejos yoes y generaciones y que han formado parte del argumento de la obra, hasta que el zapateo empieza a sonar y luego a crecer, y termina por sugerir un final patrio pero también un poco *buffo*, como eso que operativamente se llama “vida”.

Si se dice que el maestro transmite fundamentalmente lo que no sabe, el militante político de los setenta tal vez transmitiera aquello que el ascetismo militante pasaba a la clandestinidad: el deseo personal, la gratuidad del arte, el eros que elige el *partenaire* por sobre el compañero. Quizás por eso Liza Casullo, luego de mostrar la pila de los libros escritos por Nicolás Casullo, dice preferir el primero, *Para hacer el amor en los parques*, justamente aquel en que su padre se muestra *vanguardista* en el sentido de Breton, y menos en el del “Che”, o del Cortázar que leía más a Breton que al “Che”: “Coloreó la cara de los 95.000 mogólicos porteños con pintura fosforescente y ató una linterna de luz negra en sus cinturas, proyectando el foco sobre las muecas muertas que no se resistieron. Así los fue largando de a tandas, previa píldora excitante colocada en sus bocas con sabor a fresas. Era la hora. El espanto. La revolución permite y legitima todo en su sagrado nombre inmemorial [...] Rechonchas, inmensas de caderas, se acercan bailando las Gordas Tetonas. Madres, Tías, maestras, profesoras, actrices. Surgen ahora desde el fondo de la historia patria, de mayo, de Tucumán, de los Andes, el escuadrón inolvidable de las Gordas Tetonas. Victoria total entonces, aunque no última

de las fuerzas revolucionarias. La ciudad, mientras tanto, escucha los estertores de una época”. Liza Casullo había comenzado a ensayar en vida de Casullo; cuando retornó a la obra, en pleno duelo, y comenzó a ensayar la lectura de este texto, la voz de su padre muerto se le superponía en la imaginación, hasta que dejó de escucharla.

Vi *Mi vida después* en el año 2009. Entonces, Vanina Falco mostraba en escena el expediente del juicio que su hermano apropiado le había hecho a su padre; luego contaba que le hubiera gustado declarar pero como la ley prohíbe que los hijos declaren contra los padres, a menos que ellos mismos sean los querellantes, no pudo hacerlo. Dos años más tarde su abogado argumentó que ella venía ya declarando como testigo en una obra de teatro, entonces le permitieron hacerlo y, en 2012, Luis Antonio Falco fue condenado a dieciocho años de prisión. Carla Crespo supo que los restos de su padre estaban en una tumba común en el cementerio de Avellaneda. *Mi vida después*, se enorgullece Lola Arias, abre la ley a lo hasta entonces impensado y va mutando. No es la forma fija la que mantiene vivo el rescoldo del *biodrama* sino esta mutación que evita que sea reducido a cenizas por la repetición y el cansancio de la memoria, y donde los nuevos acontecimientos no son cronológicos sino afectivos y con la frontera utópica de envejecer en escena.

Hija en red

El *Diario de una Princesa Montonera* (2012), de Mariana Eva Perez, es, como corresponde a quien porta un título de nobleza, de una impertinencia majestuosa. Venido de un blog *online*, este libro hace que el diario como género íntimo devenga *reality* político, secreto para millones, y con el inverosímil “110% verdad” —tipo etiqueta de producto de góndola que figura entre guiones bajo el título— contrabandea el testimonio en la ficción. El número, como en los textos periodísticos de Rodolfo Walsh, es menos del orden de la prueba que una abstracción que, en este caso, no es ajena a la parodia: el 10% agregado al 100, el de los contenidos de yapa con que los avisos publicitarios de un producto sugieren al comprador que la compra sería, en realidad, un ahorro. Más afín al arte de injuriar borgeano que al chiste y su relación con el inconsciente freudiano, esta cifra como subtítulo es la medida del humor principesco para defender por la exageración el *reino* de la verdad que nunca debería constituir un mercado y sí, como la sucesión de textos a los que introduce, una reflexión sobre sus condiciones heráldicas. Si el 110% verdad es la inscripción en el escudo de armas de la princesa montonera, uno de sus votos es más montonero que de nobleza: “Volví y soy ficciones”. Y ese voto irá repitiéndose a lo largo de las entradas del diario en variaciones casi siempre jocosas como “[...] ni opina como tengo que vivir mi vida ni cuánto queso rallado tengo que ponerle a los fideos. Ustedes saben que mi diario es mayormente ficción, pero lo del queso es verdad” o “¿Es Verdad o es Hipérbole? Lo dejo a tu criterio, lector”. Pero, con esa insistencia, la princesa sabe que logrará en sus lectores la sospecha de sus declaraciones

como formas de la renegación, llevándolos a creer en una verdad testimonial no simple sino antirrealista (el realismo ha sido el imperativo social que ha pesado sobre los relatos de las víctimas del terrorismo de Estado). La princesa sabe, y dice, que separar el documento de la ficción hace suponer que hay una verdad desnuda bajo la forma prístina del testimonio, cuando la verdad es también una construcción interesada de acuerdo a las expectativas que genera y cuya garantía es a menudo el laconismo, algo que la princesa, quien escribe hasta por los codos de su manto de armiño, parece desconocer. El tema del diario, que es la desaparición de Jose y Paty, padres de la princesa “hiji” (su rebautismo para los hijos de desaparecidos, que rememora paródicamente a Hijitus y se corre del masculino plural a un neutro), registrado en el día a día de la busca de justicia, se dice en diminutivo (*temita*), para que el peso sombrío se vuelva tratable, y evoca otra vez la forma de la miniatura, como los playmobil-padres de Albertina Carri en los que la reducción no achica sino que condensa y conserva.

Princesa y Montonera: un oxímoron como “Heráldica y Revolución” o “Zar y Comunista”. Y más oxímoron, porque esta princesa, que se llama a sí misma *militonta*, no deja de militar y, al recordar, se ríe del *moco de la memoria*. En el cofre de los procedimientos de la princesa montonera están *las rogativas* (“Santa Tere de los Milagros Académicos, haz que avance con el proyecto de investigación e intercede por mí ante San Michel Foucault, San Primo Levi, Santo Friedrich Nietzsche y San Walter Benjamin para que me iluminen con un rayo de originalidad y me protejan de la mala prosa y del positivismo en las ciencias sociales. Amén”) y *la arenga* (“Desde mi terraza en Almagro, tierra liberada, en puntas de pie entre dos macetas, agito mi mano lánguida hacia los balcones de los contrafrentes y te saludo, oh pueblo montonero”).

A los Tribunales de Comodoro Py la princesa montonera lleva sus agujas de tejer, que son tomadas como armas de guerra; pero luego de un par de ironías de su parte, le abren paso y *teje* contra la nuca de los represores. Si alguno se

da vuelta, leerá en esa trama que crece su condena, ya que tejer significa esperar (¿en una celda?, ¿en prisión domiciliaria?) y esa labor (“Tres puntos vareta que pican en el mismo punto y cierran juntos, tres puntos cadena, tres puntos vareta que pican en el mismo punto y cierran juntos”) está citando a las parcas, hilanderas con el poder de tejer, medir y cortar el hilo del destino, aterradora *performance* si los acusados supieran mitología. Sin embargo, la princesa montonera no se fija en los milicos; “por si se lo preguntaban, la muerte de Massera no me movió un pelo. Nunca me interesaron los milicos. No los odio, no me importan, nunca pienso en ellos” —escribe— y eso es radical, porque en el odio aún está el otro, su fuerza terrible, mientras que en el desinterés se lo ha dejado caer en la impotencia, se es libre.

Por tantos NN, los nombres proliferan en el diario y los de las hijas de desaparecidos deslizan claves a interpretar por una princesa que no solo sabe decir “procedimiento”, “grupo de tareas” y “orga” —como afirma— sino que también sabe hacer sociología política nominalista. “Victoria, Clarisa, María, Eva, María Eva. Hay nombres muy montos aunque sin referencia directa a ninguna mártir: Paula, Daniela, Mariana, Lucía o Lucila, Julia o Juliana. Las niñas perras serán Clarisa aunque también Victoria. El nombre Tania me parece un hallazgo, es perro y fantasioso al mismo tiempo. También está el clásico recurso de ponerle a la niña el nombre de guerra de la madre, o pasar al femenino el nombre del padre: festín y seguro de retiro para nuestros psicoanalistas.” Son nombres de prosapias políticas analizados por alguien que se autotitula “princesa” y que solo podría hablar de un reino porque hay una reina ausente.

“Nobleza”, en el diario de esta princesa, no es la que se recibe por una sucesión de acuerdo a un linaje dado a quien reina sobre la obediencia de un pueblo, sino la de una ética que la muerte injusta transmite como deuda a saldar y que exime de la corrupción del futuro en vida. Entonces escribe sobre un oscuro funcionario de derechos humanos: “Pienso en el Nene, en el Nene

hoy, con su tos de fumador, su hábito de beber en horas de trabajo y su puesto encumbrado en ***, y casi me alegro de que Jose tenga eternamente veinticinco años. Que esté desaparecido por intentar reengancharse como un boludo en 1978. Que no haya devenido triste fotocopia del militante político, un operador profesional, un canalla que aparatea hasta en los velorios. Siempre un montonero guapo, joven y mártir y nunca un claudicante ni un traidor. Hola, hijo de puta [...]”. Como una princesa feudal que otorgará un premio a los ejércitos capaces de eliminar en un baño de sangre a todo reino enemigo, la princesa llama a concurso: “Mandá *Temita* al 2020 y participá del fabuloso sorteo ‘Una semana con la Princesa Montonera’. Ganá y acompaña la durante siete días en el programa que cambió el verano: ¡El show del Temita! El reality de todos y todas. [...] Cada día un acontecimiento único e irrepetible relacionado con El Temita: audiencias orales, homenajes, muestras de sangre, proyectos de ley, atención a familiares de la tercera edad y militontismo en general. Una vida 100% atravesada por el terrorismo de Estado. ¡Viví vos también esta vuelta a 1978! Mandá *Temita* al 2020 y cumplí tu fantasía”. Si el anuncio ficticio llega al paroxismo de la irreverencia, no deja de documentar el goce consumista de la historia del horror, que a comienzos de la democracia aumentó las ventas de las revistas donde los sobrevivientes invitados al testimonio relataban sus suplicios, editados luego con los recursos de la prensa sensacionalista que convertía la tortura en pornografía.

Claro que un efecto de la tragedia política es el de generar en las víctimas un humor en el que prima como procedimiento la ironía, figura que no exime ni siquiera al suplicio y que, a veces creada con las mismas palabras de la injuria del enemigo, jamás podría haber sido utilizada por él —a quien le falta por principio— en nombre de esa solemnidad castrense para el bando del crimen y de la tortura recitado con el convencimiento de crear el catálogo de una salvación a la Patria. El general Videla no hace chistes no por la gravedad de lo que se le imputa, ni por la ética que pretende sostener, sino por una

incapacidad estructural: no hay humor en la megalomanía política y el imaginario de un poder sobre vida y muerte, ya que el humor consiste, como en el tropiezo de quien cree estar erguido en alguna prestancia, en su fulminante y literal caída. El humor judío, nacido de la persecución y la diáspora, tiene una larga tradición pero no se detuvo con el Holocausto, sino que perfeccionó allí sus frutos más negros y sofisticados. Recuerdo ese chiste en el que sobrevivientes de un campo de concentración se encuentran todos los años a recordar y, reunidos en una cocina, abren un rato el gas. La princesa cultiva el humor “hijis” bajo la forma de la promoción —no cualquiera, sino la que invita a la compra exprés, a veces con el señuelo del concurso o de los juegos de azar evocadores de las populares quiniela y el loto—, a través de la venta telefónica que anuncia catastróficamente el poco tiempo que queda para acceder a la suerte.

Como en *Los rubios* de Albertina Carri, este diario ha recibido críticas en las que la fundamentación ocultaba un sustrato moralista e inquisidor sobre los modos de hacer memoria; y en los dos casos, la objeción podría resumirse en una crítica al humor. Al igual que entre los disidentes sexuales, aquí importa *quién habla*; y así como gays, lesbianas y transexuales suelen cultivar un humor que no excluye la injuria entre compañeros —y aquello que dicho por otro ajeno a esa condición es fobia, en ellos es práctica hedónica y de archivo propio—, las blasfemias de los “hijis” parecen garantizarse en su condición de damnificados. La princesa montonera trabaja el *temita* desde la lengua con recursos de la injuria punk, el fashion pop, los íconos televisivos, los saberes “cultos” (durante la lectura de la *Carta a la Junta Militar* de Rodolfo Walsh, en una celebración del Día de la Memoria, llegó a pronunciar “/ci ai ei/” en lugar de “CIA”), mortificando con metáforas cada término sagrado “derechohumanístico”, para desactivarlo y dejarlo libre a la experimentación y el arte. ¿Se trata de la sublimación? ¿Ese mito para físico-químicos? Como en el vapor sublimado por un líquido que bulle, subsiste su potencia de volver

a su estado anterior; la sublimación es a menudo impotente.

En su libro *Violencias de la memoria*, el psicoanalista Jorge Jinkis irrumpe en la interpretación de que el sobreviviente a menudo se suicida —cumplido el testimonio, como si venciera una prórroga de una cita con los que no lograron sobrevivir—, lanzando una pregunta que demuele a la escritura como sublimación. “¿Quién puede decir si el suicidio interrumpió el relato o aquel sobrevino cuando se alcanzó la imposibilidad de interrumpirlo?” Es decir, cuando no se puede dejar de hablar del *temita*. En el final del diario, como en los cuentos de hadas, la princesa se casa. No es un final feliz sino un comienzo que se conjuga en presente y en futuro: hacer su propia historia con ese poco de padres que ha tenido y esa justicia que va pronunciándose día a día en los Tribunales de Comodoro Py para que el *temita* deje ir. Por eso esta princesa que quiere vivir termina su diario con un sueño: vivir con el llamado Jota en un país del futuro en Europa (en una ciudad que tiene un castillo de verdad), no la Europa de los imperios como la que combatían sus padres sino aquella donde Argelia aún muestra su mecha encendida, para despegarse de la tierra de la sangre derramada, de los cuerpos perdidos y el río culpable, soltar el pañuelo del moco de la memoria y, con la ayuda de su santoral ateo formado por Jehová de los Ejércitos, la Difunta Correa, Ganesha, Santa Juana de Arco, el *I Ching*, Gilda, el Buda del dinero y hasta la placa de la calle Gurruchaga al 2200 donde están grabados los nombres de Paty y Jose, escribir hasta quedarse vacía y limpia y nueva —son sus palabras—, y dejar de vomitar historia para responder a la pregunta que ella misma se hace en una entrada del diario: “¿Podrá la joven princesa montonera torcer su destino de militonta y devenir Escritora?”. Sí.

Huesos

Durante muchos años Marta Dillon pensaba que moriría joven como su madre. Que todo se repetiría con la diferencia, el estilo, la anécdota con que la historia reescribe actualizando sin privarse de citar al pasado en el presente, porque ninguna heroína trágica puede encontrar la muerte por fuera de lo que su época le da o le niega para elegir. La madre de Marta Dillon, Marta Taboada, había sido secuestrada el 28 de octubre de 1976; los testigos la recordaban en la Brigada Güemes de Autopista Riccheri y Camino de Cintura; su muerte era una deducción irrefutable y un reclamo de justicia. Era una desaparecida. Marta recibió un diagnóstico de VIH en el hospital Ramos Mejía un día de 1995, antes de que los cócteles retrovirales permitieran hacer del virus una compañía de la vida y no un anuncio de la muerte, y ella empezara a escribir una columna titulada *Vivir con virus* que se publicó en el diario *Página/12* entre octubre de ese año y 2004, como gesto político y voto activo al futuro. Que las columnas salieran por primera vez en un suplemento llamado *No* parecía carecer de azar. Allí Marta Dillon le decía “no” a muchas cosas, empezando por el cinturón de castidad y siguiendo por los amores bajo presupuesto, a la mayoría moral y a las metáforas bélicas del VIH, a la negación por pánico y a las noticias de curas milagrosas como Papás Noeles exculpadores de las responsabilidades del Estado. Mientras, hacía los rituales de los hijos de desaparecidos: buscaba testimonios, dejaba muestras de sangre en la oficina del Equipo Argentino de Antropología Forense, tomaba sus medicamentos, los discutía en sus columnas en las que también hablaba de *la desaparecida*.

Al igual que Albertina Carri, que filmó *No quiero volver a casa* (2000) antes que *Los rubios*, no hizo primero el libro que todos esperaban, con el tema de la desaparición en primera persona como hija, hizo otros. Cuando se imaginaba con los días contados, *difería*; era, tal vez, un gesto de soberanía. Pero la escritura es también una prórroga. El viviente con VIH de antes de 1996 —año de la implementación del cóctel de antivirales— podía decir “puedo morir, no sé cuándo, pero puedo planear mi próxima semana”. La columna de Marta Dillon —nunca más apropiado el nombre del género, la columna como sostén, pilar, centro de resistencia— era *una cita con la vida* cada siete días. Contra el destino: el plan.

Si, como escribía Rodolfo Walsh, el verdadero cementerio es la memoria, *Vivir con virus* carecía de lápidas pero no de inscripciones: el fotógrafo Alejandro Kuropatwa, los artistas plásticos Omar Schiliro, Feliciano Centurión y, la más iluminada, Liliana Maresca. Ella fue la maestra en una *ética de la despedida*, ética generosa que transmitió junto con la prescripción de trabajar en el *savoir faire* de vivir difiriendo, día a día, la ocasión de esa despedida, la idea de que si ella, Liliana Maresca, sería la que pusiera el cuerpo, no hacía falta que Marta pusiera el suyo, axioma casi opuesto al de la mística revolucionaria por la que al compañero muerto no se lo llora sino que se lo releva contando con que uno mismo será relevado a su vez, y así siguiendo hasta al triunfo de la revolución (“—El cuerpo ya lo puse yo, ya está —me decía como si adivinara que el mío estaba superpuesto con otro que me faltaba, que no había visto morir y me empeñaba en sostener en algún sitio, animado aunque fuera a través de mis dolores”). Con el ejemplo de esa maestra del morir, que declaraba ya ocupado su lugar, librándola a la vida, antes o después de poder pensar que su muerte podía no ser ni apresurada ni proscrita, Marta Dillon comenzó a escribir sobre su madre desaparecida, amagándola en fragmentos hiperescritos a pesar de la velocidad informativa y la soga al cuello de la hora de cierre de edición, en notas donde primaban la

denuncia y la crítica, sin dejar de tener estilo —desvergonzadamente sentimental, erótico cualquiera fuera la solemnidad requerida por el tema, costumbrista siglo XXI—, porque el diario es el borrador del cronista que quiere ser el Robin Hood de su ganapán y *pasarse* al libro, ese lujo de los que *tienen tiempo para decirlo*. Pero no escribió ese que entonces tendría que haberse llamado “Desaparecida”. Porque, en 2010, un conjunto de huesos anunciados por el Equipo Argentino de Antropología Forense en su celular, mientras Marta Dillon se encontraba al otro lado del mar, fuera de la tierra de la sangre derramada, la pondría a escribir otro libro, o el mismo de otra manera, sin poder cerrar los ojos ante ese dato: Marta Taboada, secuestrada el 28 de octubre de 1976, llevada a la Brigada Güemes, asesinada el 3 de febrero de 1977 en Ciudadela, luego enterrada en una fosa común en el cementerio de San Martín, había sido identificada.

El comienzo del duelo efectivo es en Marta Dillon también el de un giro en su estilo. A menudo en sus crónicas, no siempre autobiográficas pero siempre con una rotunda primera persona autorizada clásicamente por el género, y a pesar de su lírica de la resistencia elegante y hasta lujuriosa, el peso del testimonio, el referente trágico, el deber militante de la denuncia justa, la consigna que exige premura o la oración colectiva, es decir *sin mano de autor*, vela la rica experimentación formal. Y sucede que el hallazgo de esos restos mortales *suelta* a Marta de su pasado de testigo en su propio *ethos* de narradora.

Aparecida es el relato de una epifanía que será un nuevo nacimiento; es ese el poder simbólico de una madre, que su cadáver mutilado *dé de nacer*, que la leche de su muerte fluya como don, no el del sacrificio de acuerdo al mito fálico sino por un exceso de sí, más allá de su arrasada materialidad física.

Entonces *la aparecida* es también la escritura, una escritura soberana, libre del totalitarismo de la misión, de su orden sublime pero también sublime atadura, en pleno uso de una lengua en donde el horror de una única palabra

atrozmente pesada en significado, “desaparecida”, ha pretendido atar a todas las otras a un lastre sombrío, apolíneo, solo que, una vez “aparecida”, las llevará ya sin límites hasta la victoria: esa alhaja retórica, *el placer del texto*.

Aparecida es el relato de un duelo que comienza, el de ser una hija con puntitos, y otro que se cierra con un ritual diferido: la inscripción y la sepultura. Por esa carne que se pudrió en la oscuridad y el fuera de la ley de sus mortificadores, la prosa de Dillon hace de la carne un pormenor de partes blandas que fluye de madres a hijos —mocos que se recogen con las manos, pañales que se escarban para oler sin que se interponga el tabú del asco como suele suceder en la diada primera, orines que se escapan por la emoción, calostro de los pechos en el posparto, flujos y sudores de los cuerpos del amor, saliva de los besos y en la limpieza de las caras—, que une en la memoria a Dillon niña, a su madre con ella y sus hermanos, a ella y sus hijos, votos renovados de ADN común. Pero que la carne retorne como hueso, síntesis por pérdida y consecuente incompletud, como resto y no como trabajo ordenado de la corrupción en el espacio inmóvil de la tumba, *latiniza* el cadáver y lo acolcha en la iconografía mortuoria donde las calacas se enfiestan como los vivos, representan las injusticias del Estado para con los pobres, ejercen una pedagogía de la igualdad entre el militar y el croto, el asesinado y su asesino, la dama y la catrina, para que consuman las bodas negras de los boleros necrofilicos e ilustren los textos de la oposición a cualquier poder efectivo.

Le escribí a Marta Dillon un mail enloquecido. Para mí había un final cantado: sacar a bailar el hueso de la madre a nombre de la justicia y la estética, a lo Guadalupe Posadas y su democrática guadaña. “La madre aparecida no pide solo una inscripción en la tumba (la ley de la polis) —deliraba yo— sino una vuelta simbólica de las partes blandas, base material de la caricia, los fluidos del sexo, el alimento y el amor. ¿Acaso no los escribiste? ¿Quién se lo daría sino *la hija que no murió*, porque en el relato

alguien puso el cuerpo por ella (Liliana Maresca), ama a otra mujer, también ella H.I.J.A. y madre (y son madres las dos del mismo Furio)?(1) Bailar con la madre antes de que empiece a correr el contrato de la diferencia de los sexos y toda esa sanata a punto hétero. Pienso en una escena *rave* de calaveras con ritmo poético de mantra latino en la voz de Alci Acosta, con un fondo de piringundín en donde el champagne se sirve en catarata sobre una torre de copas de cristal —seguía delirando—, que sería la desembocadura de toda esa poesía que viene trayendo el libro ¿bajo la forma de un sueño?, ¿de un manifiesto? No por nada y con palabras menos finas que las de Luce Irigaray, *el cuerpo a cuerpo con la madre es la tortez maestra*. Y la novia-madremuerta estaría vestida de tul como una heroína romántica...” Dillon: “Pará loca, pará. Salí de mi libro”. Entonces, a esa danza macabra la reemplazó por una despedida realista: “Toqué su calavera con las yemas de los dedos, puse la mano en su costado para que la mejilla descansara en mi palma. Me incliné para besarla; no estaba fría, ardía con mi fiebre enamorada”.

Siempre me sorprendió en lo que Marta Dillon escribía la recurrencia de una escena: la de las lágrimas rodando desde unas pestañas espesas sobre unas mejillas enrojecidas, la morosidad al detenerse en ese tiempo en que la lágrima parece caer infinitamente o se congela como las de las vírgenes barrocas. También me sorprendió el uso del pronombre personal “ella” —infrecuente en el periodismo, que prefiere repetir el nombre completo o sustituirlo por el género, la profesión, cuando no por la categoría judicial (víctima o culpable)—. Ese “ella” de Marta se ha superpuesto a las mujeres víctimas, a las enamoradas, a las que hacen memoria —no necesariamente del dolor—, a las románticas, a las vueltas hacia la infancia, en variadas situaciones, lo mismo que la escena de la lágrima.

Seguro que ahora, en la *escritura aparecida* de Dillon, “Ella”, la madre virginizada, deja de llorar como desde una hornacina —aunque no siempre sea de tristeza—, y *dé vuelta el gesto* o permanezca como un tropo talismán en sus

libros que vendrán.

(1)

Furio Carri Dillon Ros es hijo de Albertina Carri, Marta Dillon y Alejandro Ros, y el primer niño de triple filiación reconocido por la legislación porteña.

Cositas tuyas

Las obras de los hijos con puntitos piden ser leídas una por una, pero dan a leer, aun en sus diferencias, ciertas maniobras narrativas comunes. Por ejemplo, la manera en que abordan objetos fácilmente legibles como fetiches edípico-políticos, o cuando se trata de los padres: *cositas tuyas*. Sabemos que la miniatura no sustituye al objeto como el fetiche lo representa, sobre todo cuando hay que arreglárselas para vivir *con un poco de padre*, el desaparecido, que no es lo mismo que el padre ausente de la psicología. Como en *Los rubios* de Albertina Carri, *Mi vida después* de Lola Arias, *Diario de una Princesa Montonera* de Mariana Eva Perez y *Aparecida* de Marta Dillon.

Mi vida después recoge el recurso de la representación a través del juguete como réplica en miniatura: la Bugatti que Horacio Speratti le regaló a su hijo Mariano y otra a control remoto junto con otros objetos atesorados como el misal, el San Benito y la tortuga que muestra Blas, la carta manuscrita que muestra Carla, los films Super 8 que muestra Pablo, el grabador que muestra el mismo Mariano, y los libros que muestra Liza. Son objetos evidencia, o prueba, pero que no sirven como tales sino como prendas de amor, reliquias de una intimidad y tal vez herencia a transmitir a partir de la propia muerte hasta el fin del objeto, su destrucción por el tiempo.

Es, sobre todo, el hijo con puntitos, como Mariano o Carla, lo contrario de un fetichista, un preservador en la metonimia de la catástrofe: a través de dos muñequitos papá y mamá pueden hacerse de plástico, como en *Los rubios*, de Albertina Carri; o cinco huesos por un esqueleto, un esqueleto por un cuerpo con sus partes blandas, un cadáver por un cuerpo vivo, *ser mamá*, como en la

novela *Aparecida* de Marta Dillon. Imaginémonos una miniatura que no lo sea por reducción sino por síntesis o por resto.

¿Chapucerías teóricas de la tragedia política? El prestigio y el argumento permiten decir a Freud —palabras más, palabras menos— que para Juanito el caballo *es* el padre, que el carrete *es* mamá; él mismo describió como nadie el mecanismo de condensación y desplazamiento que afecta al sueño, al recuerdo, al amor.

La polera azul —que *es* mamá cuando ella dejó de ser un ser vivo— es también el nombre del relato con que Marta Dillon adelantó a *la aparecida* en un texto del diario *Página/12*. Sobre una mesa, en la oficina del Equipo Argentino de Antropología Forense, hay ropas anónimas de NN, deshechas, cubiertas de polvo, pero que conservan, descolorido, el toque de época en telas como el denim o la bambula que los deudos intentarán unir, desde sus recuerdos, a los cuerpos encontrados para identificarlos. El relato empieza como un enigma, un palpito frente a una remera con el cuello cortado, dos piezas sin mangas color azul. El ritual de duelo, al principio, no necesita de la prueba. Los forenses le preguntan a Marta si recuerda qué prenda llevaba su madre el día del secuestro, y Marta dice haber respondido que tanto extrañó una campera a rayas que terminó por pensar que era esa que tenía delante. Como muchos otros testigos necesita, y lo sabe, hacerse un relato para sí, más allá de la “verdad fría como un mármol”.

En “La polera azul” Marta Dillon describe el asombro de que lo primero en desaparecer sean las costuras; sin hacerlo patente, dirige la descripción de esas partes sueltas a la analogía con los huesos separados por la corrupción de la carne y que hay que hacer coincidir en lo que alguna vez fue un cuerpo vivo. Mediante la enumeración caótica —esa figura retórica preferida del cronista—, realiza una síntesis entrañable de las ropas civiles de las militantes de los setenta (un vestido de viyela con canesú, una camisa con un diseño en batik, un pantalón Oxford), como si con esa lista de boutique identificara o rebautizara

—en este caso es lo mismo—, sustituyendo al NN por —como en las modelos de pasarela— la prenda. En clave *hija en duelo*, Marta rearma una polera de color azul, le toma fotografías. ¿Pero de qué?

“Mi madre es ahora, concretamente, un cráneo con pocos dientes, un maxilar asignado morfológicamente, tibias y fémures, radios y cúbitos, clavículas. Seguro me equivoco en la enumeración de los huesos, lo cierto es que su torso continúa desaparecido”, escribe en otro amago de *Aparecida*, en un texto anterior titulado “Los últimos ritos”.

El duelo exige una metáfora, más allá de los resultados de una ciencia justa y necesaria: mamá *no es*, sin duda, esos huesitos, ¿será esa remera azul? Es decir, Marta ha reconstruido la prenda que desea o imagina haya pertenecido a la ausente. Y, lo sepa o no, ha reconstruido aquello que cubría lo que hoy falta: el torso. Prenda que, como el camisón que Rodolfo Walsh adjudica a su hija Vicki en *Carta a mis amigos* abriga menos de lo que vela, es un límite a la mirada del torturador sobre los pechos desnudos de su víctima.

También, como en la carta de Walsh, la investigación necesita del testimonio. Cristina Comandé, compañera de cautiverio de Marta Taboada, había contado durante una declaración ante el juez que hubo un día en que la vio sacarle las mangas y el cuello a una remera porque no soportaba el calor. Marta lo revela en el final del relato, luego de hacer suspenso.

El vestuario es un argumento y *la aparecida* no es tanto esa que vuelve en su ADN identificado y en un cráneo, fondo último de las caricias de los que amaron la carne y el cabello que lo cubría, sino en la polera, en el eureka de la hija capaz de mutar una evidencia en talismán mientras viste una forma que acaba de recuperar su nombre en una sucesión femenina.

La polera azul —que es mamá—, en el texto corto y en el interior de *Aparecida*, es también el cuento de una epifanía que, como el llamado telefónico de los forenses, será un nuevo nacimiento. Luego Marta eligió entre esas prendas deshechas un corpiño y una bombacha negra y las armó en un

conjunto sexy, porque recordó que el día de su secuestro su madre tenía una cita de amor. “Sobre el cuadrillé celeste —escribe cuando, hacendosa, se arma una madre conjetural en una mesa de la oficina de Antropólogos Forenses—, mi hija puso un corpiño y una bombacha, negros los dos, las puntillas de los bordes arqueadas, rígidas, como si hubieran estado sumergidas en azufre, pero visibles, perfectas. Una guarda calada marcaba el espacio de la ingle, diez rayas doradas subían desde donde terminaría el pubis que albergó hasta la altura del ombligo; un sinnúmero de elásticos sueltos, pelos locos que salían de la prenda como resortes de un colchón viejo subrayaban un poco más la resistencia del material. A la altura de la vulva, en ese espacio que podría ocupar una mano entre las piernas, la bombacha no se pliega, no cae el nylon sobre sí mismo por fuerza de gravedad; conserva el espacio vacío. El corpiño ha perdido sus broches, no es tan elocuente, aunque hay algo en la forma de la taza, una costura que ya no se usa o que yo desconozco porque hace siglos que no me pongo un corpiño, una costura paralela a la línea de la espalda que me imagino que juntaría los pechos un poco hacia adelante. Le saqué una foto con el teléfono y enseguida corrí todo lo que había abajo para sacarle otra, al conjunto solo sobre el blanco de la mesa con las marcas del polvo, la huella de nuestros dedos, los hilos sueltos, un rastro de tintura bordó que todo lo había tocado.

—Esto debe ser de mamá.

—¿Estás segura?

—No.

Celeste y Naná bajaron la cabeza y miraron el conjunto, se hizo un silencio breve.

—Esa noche ella tenía una cita.

Una cita de amor quise decir, una cita como la entendemos ahora. Y ese conjunto era elegante, era de gala, le sujetaba la pancita floja por los embarazos, cubriría las estrías hasta que ya no importara que se vieran.”

No estaba segura de la cita, no tenía certeza de que esas prendas pertenecieran a su madre; con esa doble negación la hija superpuso en el acopio el día del secuestro y el del fusilamiento, derribando para siempre lo pingüe fáctico y su cantinela judicial de evidencias, peritajes, tomas de sangre, mientras vestía a su muerta para pensarla en la víspera de la noche entre amantes, de los jugos del sexo escamoteados a la clandestinidad y la muerte, allí en donde el antro y la mesa de tortura no han tenido lugar.

Una polera azul, una Bugatti de juguete, una carta, pueden ser, como los reyes, *los padres*, pero no dejan de ser documentos materiales más afines al *secrétaire* que a las mesas judiciales.

YO MISMA, EL DÍA ANTERIOR A LO DE LA CALLE CORRO, HABÍA IDO A BUSCAR A LA NENA —dice Lucy Mainer—. Estaba con la abuela que, muy preocupada, me dijo: “Yo no sé por qué Vicki la quiere tener si está corriendo peligro”. Y yo le contesté: “No, si está en casa, creo que no va a pasar nada”. Sabía que Vicki era hija de Walsh porque la mamá me contó. Ella no estaba en esos manejos. Me dijo: “Aquí tiene la nena, pero díglele a Vicki que por qué no me la deja a mí. Conmigo está segura. Yo estoy separada de Walsh y totalmente al margen”. Es verdad que ella no tenía idea de todas estas cosas, si no, no me hubiera hablado de Walsh ni me hubiera dicho que estaba separada de él. Claro que yo después no dije nada de que conocía a esa señora porque los militares eran capaces de ir a agarrarla también.

Lucy recuerda que Vicki había entrado a su casa algunos días antes del 28 de septiembre, y que esa noche su hija Milagros (“Coco”) durmió en la cama camera y Vicki en la cama de Milagros, con Victoria.

—Vicki estaba con la hija —dice Lucy—, porque los Montoneros tenían la manía de ir con los hijos a todas partes —a los que dejaron con los abuelos no se los robaron—; pero sobre todo porque era su cumpleaños. Creo que fui yo quien hizo la torta. Pero no era un festejo. No recuerdo si cantamos el *Happy Birthday*.

El 13 de octubre de 1976 Rodolfo Walsh escribe una carta a su yerno, preso en el penal de Sierra Chica, y le pide que interceda a su favor para que su

nieta, entonces en casa del comodoro Miguel Costa, pueda ser visitada por sus familiares de la línea materna: lo hace para que se mantenga vivo el recuerdo de la madre que imagina amenazado por su decisión final y en nombre del cariño de los más cercanos a la niña: “[...] estamos proponiendo a tu padre un acuerdo que, sin modificar esa situación de hecho, reconozca a los familiares de Vicki que son los que antes de su muerte tuvieron mayor trato con la niña — y por lo tanto se encariñaron más con ella— el derecho a verla y a retirarla dos días a la semana”. El párrafo muestra al Walsh de la evaluación y del resultado numérico: + trato + cariño = dos días de visita, la misma cifra que se suele acordar para la visita de los padres varones en caso de divorcio. Está claro que no está en condiciones de apelar la tenencia de su nieta y que la carta es un pésame (“Por lo demás, te acompaño en tu dolor como sé que me acompañás en el mío”) que envía a través del comodoro Costa (“Te mando esta carta por dos vías. Una de ellas es tu padre, que está autorizado a leerla”); la otra vía que menciona seguramente es clandestina.

—Qué cosa perversa —dice Patricia—: el suegro de mi hermana, el comodoro Miguel Costa, había discutido con mi mamá sobre con quién se tenía que quedar mi sobrina. En ese momento ella tenía la relación más importante conmigo y con mi mamá. Y mientras discutían, el comodoro, muy violentamente, le había dicho a mi mamá, como con odio, que mi hermana no se había suicidado, que ella había querido saltar a una terraza vecina, entonces la suya no era ninguna muerte heroica. Eso le causó un gran sufrimiento a ella que, si bien no era militante ni compartía nada con la guerrilla, sentía admiración por ese gesto de su hija. Entonces pedí una exhumación, y cuando supimos por la exhumación cómo había muerto mi hermana, ella sintió alivio.

En el final de la carta a su yerno, Walsh afirma garantizar el acuerdo de esos dos días de visita; unas líneas antes había reconstruido que, al morir Vicki, la

niña había quedado “en manos del Ejército”. No explica sus fuentes ni si esa es la manera de aludir a la entrega de la niña a Stella Maris Gómez de García del Corro —hermana de Lucy Gómez de Mainer, entonces detenida desaparecida—, mediante la firma del teniente Ernesto María Piñeiro.

—Cuando la directora de la escuela a la que iba mi sobrina se enteró de lo que había pasado, la hizo llevar a la comisaría —dice Stella Maris—. Entonces, como ella sabía el número nuestro, de la comisaría nos llamaron para que la fuéramos a buscar. Cuando llegué —fui con la esposa del dentista, que tenía mucho miedo—, vi que había una beba sentada arriba de un auto y dos policías que estaban arreglándolo. El comisario me dijo: “Señora, ¿usted no se llevaría también esta nena? Porque nosotros no sabemos qué hacer. No nos han dicho nada. Hagamos un acta y cualquier cosa nosotros nos conectamos con usted”. En la comisaría había también un teniente que, cuando dijimos que sí, nos acompañó en su auto. El teniente Ernesto María Piñeiro. La que sabía el nombre de la nena era mi sobrina, pero les dijo a todos que se llamaba “Marcela”. Yo tenía hijos adolescentes que estaban chochos con ella. A la semana se entusiasmaron. “¿Y si nos la dejan? Es como una hermana”, decían. Tenía un año y pico y era buenísima. Se adaptó perfectamente. No lloró un día, a lo mejor porque conocía a mi sobrina “Coco”, que también estaba con nosotros. Yo lo único que sabía de ella era que le habían matado a la mamá o que la mamá se había matado.

—Mi tía fue a buscar a las nenas, aun apoyando el golpe militar que *nos había salvado de la subversión apátrida* —dice Juan Cristóbal—.

—Yo a ese comisario que le dio los chicos a mi hermana lo quiero destacar —dice Lucy—, aunque sé quién es no lo debo mencionar porque él hizo algo que los demás no hacían, y entonces por ahí corre riesgos al cohete y se ha

portado muy bien.

¿Hombres que en el interior del aparato represivo pretendían diferenciarse debido a sus convicciones personales manteniendo un cierto dispositivo legal, o una de las tantas caras burocráticas de ese mismo aparato que, mientras desaparecía a miles sin dejar rastro, iba dejando, al mismo tiempo, detallados legajos municipales de entradas en la morgue, de enterramientos colectivos y anónimos?

—Cuando fuimos a declarar en la época de Alfonsín contra las Juntas —dice Maricel—, estuvo Emiliano y habló con mi tía; le mostró una foto de Victoria, que ya debía tener cerca de 10 años. Pero en el 76 era bien bebotá, andaba con pañales. Una morocha, unos ojos así. Uno nunca sabe cuándo le cae la ficha. Hay que ver cuándo le cae a ella, y de aquí a unos años dice “quisiera ver a la familia que me cuidó”.

La casa del barrio Los Polvorines donde permaneció Victoria María Costa sigue siendo el clásico chalet suburbano, austero sin modestia —salvo el lujo de un jardín florecido—, y donde los hijos ya se han ido a hacer su vida.

—Un día se aparecen acá —dice Stella Maris—, yo estaba en la escuela trabajando en la vespertina, el comodoro, una señora y el teniente que nos había acompañado a la salida de la comisaría y que después pidió el pase para otro lado (se ve que no quería seguir participando). Mi cuñado, que estaba en casa y sabía lo que había pasado, pero que no estaba en nada de nada, no los dejó entrar, diciendo: “Si acá no está mi cuñada, no pasan”. Entonces me fueron a buscar a la escuela. El comodoro estaba con una señora amiga porque, como él no quería que Vicki le llevara la nena a la casa, no la conocía. Su esposa sí —cuando la veía, era en alguna plaza—, pero no había

podido acompañarlo porque estaba muy mal, pesaba treinta y siete kilos, del disgusto por el hijo preso y lo que había pasado. Entonces el comodoro trajo a esta señora, que sí había visto a la nena, para que la reconociera. También estaba el teniente que me la había dado, por eso yo la tenía que dejar ir. Este papel es el que me dieron en Buenos Aires junto con la nena, y este es el que me dieron en la comisaría cuando la entregué. Pero antes hicimos el acta. A mí me pareció bien, porque fue en buenas formas. El comodoro fue muy amable. Cuando se hizo el juicio a las Juntas, yo fui a decir esto mismo y allí estaba Emiliano, que ya había salido en libertad —había estado preso en Sierra Chica—, y me agradeció por haber tenido a su hija. Yo le dije “pero algún día me la vas a traer”. No la vi más. Claro que, si nadie me la hubiera pedido, hubiera hecho la adopción. Pero, de haberla hecho, siempre a la chica le habría dicho la verdad. Por eso pienso que hubo gente que actuó de buena fe.

Cuando fui a buscar a mi sobrina vi a esa nena sentada en un auto que estaban arreglando; le habían puesto unas medias de hombre con un alfiler agarrado a los costados. Imaginate lo que era esa nena, ahí. Como para no agarrársela y traerla. Yo creo que actué bien y que estoy actuando bien ahora y, si llega a haber un Dios, se sabrá.

Cositas mías

Pero hay objetos que una H.I.J.A. artista elige para la trama de su ficción.

Mariana Eva Perez convierte el silbato de scout de su padre en el anuncio de la revolución, y no será ella quien lo haga sonar sino un “alguien” que vive en el futuro como sus padres seguramente imaginaban que sucedería: “Me encanta tener el silbato scout de Jose. Es grande, de metal, pesado y suena fuertísimo. Un día Alguien (no yo) lo hará sonar con todas sus fuerzas y va a ser como un shofar derribando las murallas del capitalismo, como el cuerno de Heimdall, el dios vikingo, llamando a la insurrección universal”. En el sonido del silbato del padre, Mariana Eva Perez reúne la tradición judía de su madre Patricia y la del lugar donde vivirá durante largos años y nacerá su primer hijo, Alemania.

Cuando Albertina Carri representó en su película *Los rubios* la escena del secuestro de sus padres, Ana María Caruso y Roberto Carri, con muñecos playmobil, se apartó del modelo testimonial para plantear de manera inequívoca la validez de recursos propios del arte como la animación. Pero la escena es también una suerte de parodia de aquella a la que se suele invitar en los consultorios de psicología infantil a los niños traumatizados, por eso Carri, en una ficción familiar ordenada deliberadamente, y consciente de su posible significado, la sustrae a la interpretación terapéutica. Y al mismo tiempo pone en escena la fantasía de re(animar) a los desaparecidos.

“Rubios” implica también una justicia poética por oposición ante el “Negro”, intermediario entre los Carri en cautiverio y su familia, y la vecina que recuerda con detalles pero sin compasión, cuyo cabello es color negro. O

como si se dijera “todos somos los rubios” en el mismo sentido con que los estudiantes de mayo del 68, luego de que un funcionario de De Gaulle aludiera al origen “judío-alemán” del dirigente Daniel Cohn-Bendit, gritaban “somos todos judíos alemanes”.

Las pelucas en *Los rubios* son un valioso hallazgo ficcional y, al mismo tiempo, un objeto de múltiples resonancias en la iconografía de la militancia. La peluca formaba parte de la cosmética de la clandestinidad para construirse una identidad falsa, hacía de la miliciana una “bomba” capaz de distraer la atención durante un operativo. Juzgada como meramente instrumental, portaba un exceso donde la ficción liberaba la risa e introducía el juego en el protocolo ascético de la militancia. Las pelucas de *Los rubios*, entonces, son también de un gran rigor documental, solo que en un uso muy alejado del inventario realista. ¿Por qué la ficción se opondría al documento?

Escrache viralizado

El escrache es el teatro político de los hijos de desaparecidos. Un teatro destinado a los represores más allá del espacio judicial y que compromete al testigo bajo la forma de *vecinos*, con la utopía de ir pasándose la posta para no dejar vivir en paz tras un juicio exculpador. Aunque Albertina Carri nunca formó parte de la organización H.I.J.O.S., se permitió hacer un *escrache* al incluir en *Los rubios* el dictamen con que el Instituto Nacional de Cine rechazó el guión de la película como candidato a un auspicio: “[...] Las razones son las siguientes: creemos que este proyecto es valioso y exige en ese sentido ser realizado con un mayor rigor documental. La historia tal como está formulada plantea el conflicto de ficcionalizar la propia experiencia cuando el dolor puede nublar la interpretación de hechos lacerantes. El duelo de la protagonista por la ausencia de sus padres, si bien es el eje, requiere una búsqueda más exigente de testimonios propios que se concretarían con la participación de los compañeros de sus padres, con afinidades y discrepancias [...]”.

El dictamen es leído por el equipo de filmación como si se tratara de un comunicado político del *enemigo*, en este caso aquel que dicta los protocolos con que se debe poner en escena la memoria, el catálogo de sus restricciones estéticas. El espacio, sin luz exterior, desordenado, evoca a los de la clandestinidad de los tiempos de militancia.

En *Mi vida después*, Vanina Falco cuenta en escena la biografía de su padre, policía de Inteligencia y apropiador de su hijo menor, Juan. De todos los personajes de la obra es la única que no muestra un objeto paterno sino un

expediente. Cada función da un testimonio incriminatorio de cara al público y presenta ante sus compañeros el expediente del juicio que su hermano apropiado, y adoptado como Mariano Andrés Falco, le ha realizado a su padre. Es Carla Crespo, la hija del desaparecido sargento del ERP, quien lee la declaración del imputado: “Habiendo transmitido a los médicos de nuestra decisión de adoptar un bebé, el 4 de abril de 1978 me hicieron saber que había nacido un varón que se encontraba en condiciones de ser adoptado... No dudé en anunciarle a mi mujer que nuestro ansiado hijo había llegado y, a fin de tornar menos traumática la situación, en forma deliberada omití requerir datos de su origen biológico”. La puesta en escena evita que, con su lectura, Vanina ocupe el lugar de su padre a través de su voz. Que esa voz sea asumida por la hija de un desaparecido a través de un texto que, aun en su falacia, constituye una autoinculpación, compone una condena *en público*.

En *Diario de una Princesa Montonera*, Mariana Eva Perez escribe: “¿entendés, Martín?/ ella te dejó/ lo dice muy clarito en las cartas/ no estamos más juntos, dice/ no te quiso más/ antes de tu caída/ no es una historia de amor trunca por el terrorismo de Estado/ yo soy la hija que tuvo con OTRO/ y me parezco más a él que a ella/ y aun así me querés coger/ sos perversito”. Escribe estos versos para un ex de su madre que, porque la hija no es de él, no cree en el incesto. Y a veces su escrache es ante el apropiador de su hermano: (“¡Muchas felicidades para González y para todos aquellos que con goce perverso disfrutaban en este día los saludos de los hijos ajenos que se afanaron! Que coman rico y brinden mucho. Desde aquí, nuestros mejores deseos de cirrosis, cáncer con metástasis *par tout* y bobazo” (dice en la entrada del “día del padre”). En todos los casos el escrache se ritualiza y repite, y atraviesa las fronteras de la patria de la sangre derramada —la obra se ha representado en diversos países, *traducida* a sus tragedias políticas específicas— bajo la forma de una sentencia, con la frontera utópica del *sin limite* en el tiempo de las representaciones, las proyecciones y las lecturas.

Padres inalámbricos

Lo poco de padres convierte una carta cuya fecha señala un momento preciso, ajustado en el tiempo, o una cinta de celuloide crujiente que desfigura una voz querida, en algo que hay que hacer durar toda la vida y es necesario reactivar, darle cada vez una vuelta más de sentido que los rescate de su grisura inexorable de objeto muerto para conservar un poco de padre o de madre. En *Mi vida después*, Carla Crespo lee la última carta de su padre, desaparecido en el ataque al Depósito de Arsenales Domingo Viejobueno de Monte Chingolo, en la que el discurso amoroso se entrelaza con el de una carta política: “La situación en todo el país es realmente alentadora para el campo popular. Espero que vos, que yo y que todos la sepamos aprovechar y empujar para lograr cuanto antes ese futuro tan esperado de nuestro pueblo. Cuando me contestes, hablame de vos y del changuito, vos sabés las ganas que tengo de verlo correr, hablar (¿falta mucho para eso, no?)”. Luego se interrumpe para señalar: “El changuito soy yo. Me causa gracia porque me hace pensar en un gaucho bebé”.

Cuando Mariano Speratti deja oír la voz de su padre desde un viejo grabador de cinta abierta, dice: “Esta es la parte que más me gusta: mi padre diciendo mi nombre”. En el audio, Horacio Speratti, cuyo nombre de guerra era “Flaco”, dice “Mariano”, “Mariano”, “Mariano”, en diversos tonos, con esa entonación un poco sobreactuada y al mismo tiempo mimética con que se suele hablar a los niños: la fuerza de la escena se redobla porque es el hijo de Mariano Speratti, Moreno, de 4 años, quien enciende el grabador, apoyado sobre sus rodillas. Esa voz juega como documento y fantasma pero, sobre

todo, como un talismán sonoro de extrema condensación simbólica.

En 2007 Albertina Carri publicó *Los rubios, cartografía de una película*, libro que incluía el relato de los descartes del film, su guión original, así como otros textos personales que conocieron estado semipúblico cuando buscaba financiación en organismos oficiales y privados. También fragmentos de las cartas que Ana María Caruso y Roberto Carri enviaban desde su cautiverio a sus hijas Andrea, Paula y Albertina. Luego, Albertina Carri realizó en el Parque de la Memoria una videoinstalación llamada *Operación Fracaso y el sonido recobrado*, dividida en cinco espacios: “Investigación del cuatrero”, “Punto impropio”, “Allegro”, “A piacere” y “Cine puro”. En “Punto impropio” leía en voz alta las cartas de su madre.

Daniel Link, en una suerte de unción laica sobre *Operación Fracaso* que vertió en ese cielo apóstata que es Facebook, tiene una epifanía crítica: “‘Punto impropio’ filma con microscopio el trazo materno sobre el papel y lo proyecta en una luna flanqueada por los nombres de la madre (que son, también, los nombres de la Concepción)”. Y es cierto, en ese mandala materno, luminoso sobre el suelo cuya fuerza afectiva se contiene bajo el instructivo “videoinstalación multicanal de proyecciones color en loop. Formato de captura HD digital sobre cartas escritas por Ana María Caruso desde el cautiverio”, el “Ana” de un lado y el “María” del otro nombran la primera sucesión femenina, esa que Leonardo da Vinci representa en su cuadro de culto. “Punto impropio” era un título justo para una obra cuya propiedad no era de la madre ni de la hija, o era la manera en que la hija permitía que la madre tuviera “obra”. Según Link, “la madre no pudo tener obra porque era mujer, y porque estaba casada con un intelectual prometedor y furioso: sus cartas son la no-obra, la desobra (pero nunca, ni aun en la oscuridad que constituye su circunstancia de escritura, la desesperanza)”. Pero sabemos por una mujer, Josefina Ludmer (“Las tetas del débil”), mediante su lectura feminista de los géneros menores, que los espacios regionales que la cultura

dominante ha extraído de lo cotidiano y personal y ha construido como reinos separados (política, ciencia, filosofía) se constituyen en las mujeres a partir precisamente de lo considerado personal y son indisociables de él. No es que Ana María Caruso no tuviera obra, sino que lo que transmitía sería distinto a la obra de su marido, sociólogo y autor de varios libros. Lo que Ana María Caruso hacía era una obra literaria en emergencia que legaba simultáneamente el valor de la literatura. Por un lado, desde su cautiverio, a través de cartas y regalos, ejercía una maternidad a distancia que se atenía a lo esencial: aunque no las escatimara, no se demoraba en expresiones cariñosas. Urgida por el escaso tiempo disponible —el cotidiano, que imponen las frágiles negociaciones en medio del horror, cuando la correspondencia exigía ser despachada inmediatamente, y el otro, más totalizador, donde ella intentaba preservar los lazos simbólicos con sus tres hijas—, parecía desgranar sus preocupaciones menos porque eran imperiosas que por el deseo de hacer llegar los ademanes de una normalidad familiar. “¿Por qué Albertina ya no ve a Vanesa? ¿Cómo le fue en la fiesta del colegio con su disfraz de polilla? ¿La anotaron en natación? Paula, ¿cómo te fue en la despedida de 7º? ¿Qué van a hacer en las vacaciones? ¿Alber va a aprender a nadar? Andre, ¿cómo fue tu cumpleaños?, ¿qué hiciste?, ¿por qué no hiciste fiesta?”

Hay en esas preguntas un exceso retórico como de quien libera la escritura de su función instrumental y la convierte —dadas las circunstancias trágicas en que la ejerce— en un espacio de libertad absoluta. Si la revelación de esas cartas, más allá de sus destinatarias (sus hijas) podía tener una pena que iba de la censura a la muerte, son innumerables las tretas del débil que Ana María Caruso ejerce. Sin libros, da lecciones de barroco: “Si te interesa Vivaldi, como habrás leído en la biografía, Vivaldi es el barroco musical, un movimiento que produjo una música excepcional (Vivaldi, Corelli, Bach). Este movimiento barroco también se da en la literatura (Quevedo y Góngora en España) y en pintura y arquitectura”. Despojada de todo bien, reparte su

herencia (“No te olvides de decirle a Tata Elisa que te dé mi collar para que lo uses, es una pena que esté guardado si vos lo podés usar. Eso sí, tené cuidado de no perderlo”) y desvía regalos suntuosos (“Con respecto al perfume francés que me mandó Bicha, se los mando con papá para que lo usen Andrea y Paula, porque a mí aquí adentro la colonia de baño me alcanza”). Sin esperanzas de sobrevivir, lega aquello que nunca podría faltarles a las hijas cuando ella falte, la voluntad de leer: “Ahora que vienen las vacaciones y van a tener más tiempo para leer, Andre, deciles que te compren los cuentos de Cortázar y su novela *Los premios*. [...] Los cuentos son *Bestiario*, *Final de juego*, *Las armas secretas* y *Todos los fuegos el fuego*. Leelos en ese orden. En *Bestiario*, el primer cuento se llama ‘Casa tomada’, algunos dicen que es una imagen de la sensación de invasión de la clase media frente al peronismo, pero yo creo que pensar eso es una idiotez. Es una sensación, que se repite en otros cuentos de Cortázar, de invasión, de algo que él no controla, de algo irracional e incontrolable que lo invade e incluso le modifica la vida. Lo mismo aparece en otros cuentos, en ‘Carta a una señorita en París’ son conejitos; en ‘Cefalea’ es la cefalea, el dolor de cabeza; en otro que no me acuerdo cómo se llama, es el tigre, etc.”. A primera vista, la madre “despolitiza” un cuento de Cortázar, pero en realidad propone una cierta autonomía de la obra literaria por sobre una crítica demasiado literal en sus significaciones políticas. Las palabras de Ana María Caruso en la voz de Albertina Carri arman una diada autoral; ese “Punto impropio” es, tal vez, también el punto máximo de valor de la muestra al hacer aparecer a una desaparecida como coautora.

Las sabinas

“Creo que ella estaba fascinada con el ‘Negro’; en última instancia era un obrero, ese obrero que las mujeres burguesas querían encontrar, además, con formación marxista. Estaba enamorada, pero con componentes que tenían que ver con la militancia”, dice un amigo de Marta Taboada, porque la formación de un cuadro monto con grado no excluye la supina banalidad en el rasero de género. *Del lado de ellos*, la pureza sublime de la causa justa; *del de ellas*, un compromiso *bajo presupuesto* devaluado por la razón sentimental y un eros enajenado a la clase. Poco se habla de que, junto al Santo Grial del obrero, la libido del peronismo revolucionario se derramaba en la caza de sabinas por el campo del patriarcado nacional. Las Lucía Cullen, las Chunchuna Villafañe, las Marta Taboada entraban a la revolución con talabartería fina y pocos están dispuestos a leer en ese vuelco un quilate político. Lo que el compañero lee como el lastre tilingo de una clase a superar es fuerza utópica cuyas figuras atraviesan las tramas de las luchas de hoy. Porque cuando Marta Taboada llevaba a ver ópera a militantes de base de los bordes, cuando ilustraba a su empleada doméstica en cosmética y cuidado de sí o arriesgaba la vida por la busca de una pollera de uniforme escolar imprescindible para su hija en una fiesta, lo que estaba haciendo era política cultural, acercando a lo que la agenda de la revolución dejaba para más tarde en nombre de la metáfora crasa del pan duro.

Junto a las sabinas deseadas de la burguesía estaban las señoras de familia, venidas de un catolicismo ansioso de compromiso social, tal vez ingenuas y casi siempre convertidas a la causa revolucionaria por sus propios hijos,

como Lucy Gómez de Mainer, quien con dos de ellos desaparecidos, ex detenida desaparecida ella misma y presa política, ha dicho a treinta años del operativo comandado por el coronel Roualdes sobre la casa de Corro 105: “Los vecinos nos guardaron la perra hasta que fue a buscarla mi hermana. Lo único que perdimos fue la tortuga”. De la cárcel de Devoto recordará más que privaciones y penurias, un momento de epifanía: “Estaba en la capilla rezando; hacía un frío fatal y de pronto sentí calor. Entonces pasó una cosa que no puedo explicar; habían pintado los vidrios de las ventanas como si fueran vitrales, pero en ese momento tuve la sensación de que no eran vitrales sino vidrios blancos, y una luz muy grande entraba por ahí, en esa capilla donde también nos ponían cuando recién entrábamos y nos desnudaban. A mis compañeras las veía como si fueran sombras y tuve una sensación de paz, de alegría y de belleza”.

Y próxima a los 90 años se ríe del cura que casi las amenazó, “ustedes no esperen nada de mí”; y después resultó ser “la persona más divina del mundo”.

La lengua de la víctima es plebeya, asalariada, inquilina: dirige su reclamo a un rango social superior, a un patrón, a un dueño, es también utilitaria, locuaz para la enumeración de fundamentos, por eso la hablan bien los abogados, los políticos de carrera, los estudiantes enterados de la lucha entre clases. Por eso la aristocracia conserva un cierto tartamudeo, como quien no está acostumbrado a que no se adelanten a cumplir sus deseos —los buenos criados no necesitan órdenes, son casi telépatas—. Una señora *bien* no se detiene en la desdicha, que se lleva mal en los salones, por eso Lucy Mainer suele contar la sesión de tortura a la que fue sometida sobre una silla mojada como si la picana hubiera formado parte de una aventura peligrosa, no necesariamente imborrable. De los buenos modales en la tragedia: qué poco se comprende que la frivolidad y la superficialidad son formas elegantes del estoicismo.

La revolución es menos el “Che” desgreñado y caminando por la ciudad

liberada, aun oliendo a pólvora, selva y pelotas, en lo que un disidente llamó *La entrada de Jesucristo en La Habana*, que el “Che” sentado a horcajadas en un árbol leyendo a León Felipe y fumándose un puro al compás de su resuello de asmático. Y es menos Rodolfo Walsh escribiendo la *Carta a la Junta*, que el hecho de que por esos mismos días rasgó con una birome un tablero de Scrabble, reasignando los valores de acuerdo al idioma español porque tenía que solucionar algo urgente: que él, *señor de las palabras*, perdía siempre ante su compañera, Lilia Ferreyra.(1) Es Lucy Mainer gritando con las manos en alto en la terraza de Corro 105 “No disparen: ellos son mis alumnos de inglés” y acordándose de que en Devoto la llamaban “la teacher” y que cantaba con sus compañeras “Movete, chiquita, movete” hasta que las pusieron en penitencia (“Y yo le explicaba al cura: no es nada indecente. ‘Movete, chiquita, movete’ quiere decir que una tiene que bailar”). Y es Marta Taboada inaugurando la temporada de verano en un campo de concentración con una polera a compartir de mangas cortadas. La revolución será *queer*, pop, psicodélica, o minga.

(1)

Contaba Lilia: “Cuando estábamos en la clandestinidad y no podíamos salir de noche, jugábamos el Scrabble y al Go. Después de varias partidas, en promedio, yo había ganado más veces al Scrabble y él al Go. Entonces decía: ‘Acá hay algo que no está bien, porque vos sos muy orientada, te manejás bien en los territorios, y el Go es un juego de territorios, entonces vos me tendrías que ganar a mí al Go; en cambio, me ganás al Scrabble, cuando se supone que es el lenguaje lo que yo domino’. Entonces se puso a investigar, hasta que descubrió que el valor de las letras del Scrabble se correspondía con su frecuencia en el idioma inglés. Una ‘i griega’, que es muy poco frecuente en el idioma español, en inglés es muy frecuente y, por tanto, vale poco. De ahí que, si bien él solía encontrar palabras más imaginativas que las mías, cuando

sumábamos los valores yo había conseguido más puntos. ¿Qué hizo, entonces? Agarró ficha por ficha, les borró el valor con una Gillette y les puso a cada una el valor que deberían tener de acuerdo a la frecuencia de las letras en el idioma español. Lo que logró fue una traducción del inglés al español de las fichas del Scrabble. No obstante, no pudo superar su perplejidad porque, más allá de estos cambios, yo, en promedio, le seguía ganando al Scrabble y él, en promedio, me siguió ganando al Go”.

Lilia Ferreyra, que murió el 31 de marzo de 2015, decía que en esa casa de San Vicente, que habían elegido siguiendo el mapa de las aguas de la provincia de Buenos Aires —primero Walsh tuvo aquel rancho en el Tigre, del que un cartel desenterrado años después de la desaparición del inquilino reveló que se llamaba *Liberación*—, junto a la plantación de lechugas planificada mediante rigurosos manuales “estratégicos”, tras las cortinas corridas sobre las noches del sur, hubo lugar para que dos perseguidos le pidieran permiso a la revolución para jugar juegos en donde los adversarios, sin dejar de competir, estaban enamorados.

Ella ganaba al Scrabble, allí donde pesaban las palabras, a pesar de que las palabras eran el dominio de él, y no por ese saber femenino de que el amante, vencido de antemano en el juego del amor, o mejor, rendido, no jugará haciendo gala de la plenitud de sus estrategias, sino como un tributo a él, que le había mostrado el brillo de las palabras, una prueba de lo que ella había aprendido sin él pero sin que él faltara. Y él perderá porque ningún enamorado puede dominar las fuerzas oscuras que hacen que no pueda quitarle un trofeo a quien, por no ser uno con él mismo, no logra conquistar más que provisoriamente.

Lilia Ferreyra solía contar hecha una risa cómo Rodolfo Walsh, inteligente lector de Clausewitz y de los manuales de guerra de guerrillas, filodetective y criptógrafo, héroe de la investigación con mapas y matemas, solía perderse cuando, machete en mano, desmalezaba los fondos de su casa en el Tigre: no

había investido a Lilia con el saber de los territorios (“vos sos muy orientada, te manejás bien en los territorios”) por una tarea militante que los privilegiaba, sino como una virtud personal luego de esos loteos íntimos en donde los enamorados se reparten los dones de un mundo del que suelen apartarse aun buscando transformarlo.

DE LA SANGRE DERRAMADA
A LA SANGRE AZUL

Sangre plebeya

La sangre es esa red precursora de la cibernética. Percibida como un mar interior, la circulación de sus ríos y meandros hizo soñar a Shakespeare mucho antes de que Claude Bernard difundiera la existencia de la hematología geográfica. Viajera inmóvil, es capaz de enlazar antiguas y modernas cartografías, dar una coartada científica a la palabra “raza”. Por la sangre, cada hombre es original y, al mismo tiempo, sus moléculas —las de la hemoglobina, las de las enzimas y las de los grupos de glóbulos— se transmiten inmutables de generación en generación. La sangre pura y elocuente de John Donne es, sobre todo, *elocuente*. Un pinchazo devela al padre, descubre al asesino, pone en evidencia la mentira de un origen, revela la verdad de otro. Sus datos no son *justos* ni *injustos*. Para Josef Mengele, su *elocuencia* permitía decidir quiénes serían los salvados y quiénes los hundidos. Para las Abuelas de Plaza de Mayo es materia simbólica instaurada sobre el rasero biológico. En las Madres de Plaza de Mayo, en los H.I.J.O.S. y en Familiares de Desaparecidos, la trama de reclamos se hizo sobre una politizada *voz de la sangre*. Esos lazos volvían invisibles a las que procedían de otras redes sanguíneas, aunque hubieran contribuido con sus moléculas a una descendencia común, junto con aquellos que les fueron arrebatados sin que ellas pudieran encontrar la tumba ni el nombre: las mujeres de los desaparecidos. Esas voces, que Noemí Ciollaro interrogó en su libro *Pájaros sin luz*, se elevaban ya no para reclamar por la ausencia efectiva de alguien sino para denunciar la propia en el conjunto “derechohumanístico” —al decir de la princesa montonera—, aquel donde los emparentados con las víctimas

del terrorismo de Estado elegían las palabras que designaban al familiar para nombrar al par político. “Familiares”, “Madres”, “Hijos”, “Hermanos”. ¿Ellas no encontraron en la lengua una palabra menos burguesa que “esposas”?, ¿menos asexuada que “compañeras”?, ¿menos escandalosa que “amantes”? Las mujeres de NN no estaban angelizadas por el tabú del incesto ni podían extorsionar al poder con lo que este mismo difundía como valor más alto —el amor a la propia sangre hasta el sacrificio—, sin lograr profetizar el uso que las Madres de Plaza de Mayo harían de ese valor en su revuelta de ronda semanal en lento pero constante movimiento. Si el secuestro y la desaparición levantaron el tabú sobre el cuerpo del hijo al imponer visiones de su desnudez en el tormento, esa era una de las tantas formas del horror rápidamente sustituida por otras, pero la existencia misma de las nueras erotizaba el cuerpo de aquellos a quienes se buscaba, ahora doblemente espiritualizados, por la iconografía imaginada de su suplicio —un Cristo, ese supuesto casto de toda castidad, en su cruz—.

Para el canon de los derechos humanos la pérdida del amante, del marido, del compañero era concebida como sustituible y *elaborable* con el correr del tiempo, puesto que ellos no eran de ellas, carne de su carne ni sangre de su sangre. “Para usted no es fundamental la terapia, podrá volver a formar una pareja”, le respondió una psicóloga de derechos humanos a Noemí Ciollaro, esposa de Eduardo Marino, desaparecido en noviembre de 1977.

Las Madres como *santas madres* se impusieron sobre las muchachas que poseían los secretos de esos cuerpos inmolados: los de su goce.

Pero las diferencias eran también políticas. Casi siempre compañeras de militancia, las mujeres de desaparecidos se negaban a participar de las primeras estrategias de cierto sector de las Madres de Plaza de Mayo liderado por Hebe de Bonafini, la mayoría vírgenes políticas, al negar la actividad combativa de sus hijos. Ellas jamás se nuclearon en un colectivo, y solo se hicieron visibles cuando reclamaron la eximición para sus hijos del servicio

militar obligatorio, que hicieron a través de una solicitada firmada en la que delegaban su identidad en la de ellos: “Hijos de desaparecidos llaman a hijos de desaparecidos”, y el teléfono de Familiares.

Paradójicamente solían ser consideradas *mujer de*, sin que esto determinara un territorio de reclamo específico sino *de segunda*, convirtiendo su rol en un acompañamiento de la militancia, aunque muchas de ellas hubieran tenido rangos mayores que sus compañeros o pertenecieran a diferentes grupos políticos.

Esas figuras silenciadas, cuando no pudieron partir al exilio, ni continuaron en la estructura clandestina de las organizaciones armadas, fueron las que sostuvieron la memoria de los padres optando entre diversos relatos: si el hijo iba a la escuela con el apellido del padre, debía ocultar el destino de este; si llevaba el apellido materno, debido a que su padre, por hallarse en la clandestinidad, no había podido reconocerlo, debía ocultar que había existido un padre dispuesto a ese reconocimiento. La desaparición les hizo en muchos casos abandonar la propia militancia, sobrevivir en una clandestinidad a medias, a menudo rechazadas por sus familias de origen debido a una elección que estas consideraban —identificadas a un poder filicida— por una violencia no “de abajo” sino subversiva, expuestas en la superficie riesgosa de los trámites escolares y los formularios para empleos o la adquisición de pasajes para viajar siquiera en el interior del país.

Víctimas del menosprecio bajo el peso de la figura sagrada de las Madres porque habían cogido y podían volver a hacerlo, no solo encarnaban un duelo de segunda sino que esos derechos humanos enunciados por cuerpos sexuados, con relación a los de las víctimas, portaban aquello que las organizaciones armadas no habían articulado con la izquierda cultural que deseaba explorar las mutaciones del deseo fuera de su servidumbre a la procreación, todo lo que los hombres y las mujeres eran más allá de sus deberes, el amor de los hombres a los hombres, de las mujeres a las mujeres.(1) Alguna vez fueron

llamadas “putas”, al igual que los hijos de desaparecidos que recibieron la reparación económica, y en esa palabra pronunciada como agravio por lo que el poeta Néstor Perlongher llamaba “la izquierda Cary Grant”, se dictaba para ciertos derechos humanos el sexo de los ángeles.

Una escena excepcional y entrañable fue cuando María del Socorro Alonso, mujer de Guillermo Segalli —desaparecido en febrero de 1978—, presentó a su suegra la hijita que había tenido con un compañero, aunque no se había atrevido a mostrarle su embarazo: “A la semana de haber nacido María Sol me fui con ella a la ronda de los jueves de las Madres de Plaza de Mayo, me acerqué a ‘Polda’, le puse a la nena en sus brazos y le dije: ‘Es María Sol, y es mía’. Y ‘Polda’ me abrazó y me contestó: ‘Bueno, también es mía ahora’”. Noemí Ciollaro, autora de *Pájaros sin luz*, lo hace saber: la voz de la sangre comenzaba a separarse de la de la sangre derramada y se tejía en otras redes, otras alianzas, otros ámbitos.

(1)

En los partidos de izquierda de las décadas del sesenta y setenta, se oscilaba entre la captura de toda actividad privada (que debía exponerse entre los compañeros del ámbito o célula), la relativa socialización del sexo, y la vieja y modesta aceptación del camino trazado por la burguesía: la doble moral.

En el verano de 1986 apareció en Buenos Aires el número 5 de la revista *Praxis*, dedicado a la militancia y la vida cotidiana. La ilustración de tapa mostraba a una pareja desnuda en una cama instalada junto a un enorme retrato de Marx (ella tenía cara de insomnio insatisfecho y pechos bizcos, él leía con el ceño fruncido el *Qué hacer* de Lenin). En uno de los artículos de la revista, el poeta y ex miembro del Partido Comunista Carlos Alberto Brocato hacía literalmente polvo el narcisismo erótico de los militantes de izquierda al acusar, fundamentalmente a los varones, de no haber siquiera superado el preescolar del *ars amandi*. El artículo se titulaba “Crisis de la militancia (notas sobre la sexualidad)”. Brocato empezaba por decir que en nuestro país apenas se desarrolló la crítica cultural desatada por las revueltas de mayo del 68. Tampoco la sexualidad había generado un debate al estilo preconizado por el psicoanalista Wilhelm Reich, menos los planteados por el socialismo utópico. En todo caso, el sexo funcionaba como un mero principio aglutinador y de identidad. El militantismo tendía a quitarle todo misterio a la práctica sexual, a través de una “visión científica” que revelaba lo erótico como una ilusión o “falsa conciencia”.

Para Brocato, los militantes de izquierda sostenían la teoría del vaso de agua: “Coger es tan simple y transparente como tomar un vaso de agua”. Esto los convertía en activistas monotemáticos del decatión sexual con el primero que se ponía a tiro, ya que el militante se consideraba liberado *per se*. Otra causa del empobrecimiento erótico era la de asociar los “juegos preliminares” a la hipocresía burguesa: se los veía como un rodeo puritano que encubría la franca materialidad del sexo (es decir, su carácter “objetivo”). También los

“coitos fraternos”, provocados por una suerte de solidaridad fisiológica, eran rituales destinados a confirmar la pertenencia al mismo núcleo, en una suerte de “club de la cópula”. Brocato hablaba, además, del productivismo de ciertas corrientes que, embarcadas en una supuesta “liberación sexual” de superficie, lo hacían porque el sexo mejoraría la militancia, como ciertos jabones de tocador, el cutis. Con encantadora maldad, sugería que podría acuñarse la consigna “Compañero, adquiere el hábito de fornicar y venderá más periódicos”. A esas prácticas eróticas Brocato las bautizó “eyaculación boba” y su versión femenina serían aquellas cabalgantes de alcoba, insatisfechas y oprimidas aunque no usaran corpiño. La interpretación más literal de la revolución sexual hecha por algunos sectores de la militancia trotskista parece haber sido la de concebir a toda pareja como una unidad pequeño-burguesa que debía ser socavada, favoreciéndose los encuentros fugaces pero, valga la expresión, “minantes”. Brocato transcribía testimonios de mujeres que fueron burlonamente criticadas por negarse a *socializar* durante las noches en las clásicas jornadas colectivas de discusión de fin de semana. También citaba casos de parejas satirizadas con crueldad por no haberse dejado “socavar” de acuerdo a las necesidades de algún líder o de su protegido. Estas prácticas, que bien podrían definirse como tragicómicas, supuestamente no existieron (y mucho menos en voz alta) en el interior de las organizaciones armadas. El documento del ERP *Sobre moral y proletarización*, redactado por un compañero en el penal de Rawson y difundido con la firma de Julio Parra, critica la revolución sexual interpretándola como una unilateralización del amor y una animalización del sexo. Haciendo gala de cierto feminismo en la prescripción de conductas a las parejas militantes (se adopta especial firmeza en la socialización de los hijos), el documento no habla en ningún momento del deseo y rezuma el mismo productivismo en función de la militancia del que hablaba Brocato. Por ejemplo, en su caracterización del “adulterio” establecía: “Otra falta de respeto por la pareja se manifiesta cuando se

produce una separación temporaria por las tareas o porque uno de los compañeros, o ambos, caen en manos del enemigo. En este caso es frecuente que los compañeros tiendan a iniciar nuevas relaciones. Es una manera cómoda de resolver las carencias propias inmediatas y constituye una muestra de fuerte individualismo, al no ponerse en el lugar del otro y no mirar las cosas de conjunto, partiendo del punto de vista de los intereses superiores de la revolución”.

Un integrante del FLH (Frente de Liberación Homosexual) llamado Martín, entrevistado en 1986 por Gerardo Yomal en el mismo número de *Praxis* donde figura el texto de Brocato, testimonia: “Cuando yo estaba todavía en la periferia del partido se planteó qué pasaba con el tema de la homosexualidad en relación al partido. Se me respondió que el homosexual sufre una doble represión si es revolucionario: como revolucionario y como homosexual. Y el problema que podía tener el partido es que ésa era una puerta abierta más para que entrara la represión. Tu vida privada puede ser un obstáculo para la seguridad del partido. Cuando me dijeron ‘tenés que tener más recaudo que cualquier otra persona’, yo lo acepté como una descripción, no como un imperativo. Porque, dada la manera como yo planteaba mi vida, era prácticamente imposible que yo llevara extraños a casa. Ellos podían ir a un hotel alojamiento, en cambio mis relaciones sexuales yo las tenía que mantener en mi departamento o en el del otro”. Yomal le pregunta entonces si el partido se hacía eco de la moral burguesa, pero Martín de algún modo justifica a su organización alegando que no estaba en condiciones de hacerse cargo de ese problema, material e ideológicamente: “De pronto, aparecía ese problema y tenían que dar una respuesta práctica. Esto me lo dijeron a mí, pero lo mismo podrían haber dicho a un drogadicto o cualquier marginal. Lo importante es que no había una marginación del marginal”. En el mismo artículo, otro militante del FLH y ex PCR (Partido Comunista Revolucionario) cuenta: “No había una posición formada sobre el tema, pero el argumento era táctico: un

comunista debe ser como es el pueblo, para poder dirigirlo, para que el pueblo pueda sentirse representado, y liberarlo. Y aparentemente, en el pueblo no hay homosexuales”. Y agrega en tono picaresco que, entre los Montoneros, había un capo al que se mantenía en la clandestinidad no por su función sino porque era “reloca”. Durante un encuentro nacional, el compañero debía representar a Buenos Aires y, para que los del interior no se escandalizaran con ese porteño “de muñeca quebrada”, la conducción lo adiestró convenientemente hasta conseguir un ejemplar de vestuario neutro y agudos atemperados.

En los grupos revolucionarios de los años setenta hubo compañeros gay — cuando esa palabra no solía pronunciarse— que dejaron el *coming out* para la revolución realizada, otros que cultivaron una clandestinidad dentro de otra o fueron asesinados o desaparecidos, algunos identificados y ensalzados como esposos ejemplares, mientras que las lesbianas permanecieron aun más secretas.

El peronismo nunca debatió sobre sexualidad, pero en algún momento la reglamentó informalmente. Dentro de Montoneros existía un Código que penaba el adulterio. Sin embargo, debido a la predisposición de Perón para elegir sus parejas en el mundo de la farándula y a la dimensión picaresca que sus opositores le atribuían al peronismo —un mito aún no puesto en cuestión—, es posible sospechar que entre los Montoneros existían mayores transgresiones a la moral sexual que en otros grupos revolucionarios de la época.

La picana y el reino

Bruno Bettelheim, sobreviviente de los campos de concentración nazis, propuso que los cuentos de hadas —tan puestos bajo sospecha por la psicología infantil contemporánea— son instrumentos privilegiados que no deben dejarse fuera del alcance de los niños ya que, a través de situaciones de fantasía, superación, huida y alivio, les permiten lidiar con las fuerzas oscuras del deseo, abrirse paso a través del Complejo de Edipo y luchar por la madurez. Son fábulas donde el ingenio y la resistencia elevan al débil al lugar del fuerte, se burlan las calamidades del propio destino y se castigan —hacia el final— los abusos y la perversión del poder. Que un cuento de hadas se haga realidad suena a felicidad obtenida; sin embargo, las escenas de cuento de hadas que se desprenden de los relatos de los sobrevivientes de campos de concentración y de sus hijos se detienen en la primera parte de estos, volviéndola siniestra. La transformación mágica de los objetos de la vida cotidiana es esencial a uno de los más famosos de ellos: “Cenicienta”. Los ratones del granero se convierten en jóvenes caballos árabes, la rata mayor en elegante cochero, los harapos deshilachados, en seda bordada, los zuecos de lavar en zapatos de cristal.

Los objetos de la ESMA se transformaban en la realidad hasta cumplir una función opuesta a su estructura: los anteojos, habitualmente empleados para ver mejor, pintados de negro, ocultaban la visión; las capuchas cubrían a las víctimas y no a los verdugos; las colchonetas, atributos de la libertad y la comodidad del verano, servían a la postración y el cautiverio; los compartimentos eran denominados “cuchas”, señalando la condición animal a

la que se reducía a sus habitantes; en el hospital, las detenidas que iban a dar a luz eran alojadas en la sección *epidemiología*; en los campos de concentración, las madres parían con los ojos vendados y las manos atadas; cuando los hijos les eran arrebatados, no sabían dónde estaban ni si volverían a verlos. Como Pulgarcito, quien se llenó el bolsillo de piedritas blancas que diseminó por el bosque para poder volver a casa de sus padres, muchas inventaron un sistema de huellas para conservar la posibilidad de recuperar más tarde a sus hijos, afuera. Entre las sombras, tabicadas, como aquellos que en los cuentos representan a los niños víctimas que luego triunfarán contra la adversidad, decían su nombre a la prisionera o al prisionero cercano — apostando a la supervivencia de este— y el nombre del hijo, que generalmente coincidía con el que habían barajado afuera (Mirta Alonso, una militante del PC que dio a luz en la ESMA, hoy desaparecida, utilizó los dos: bautizar a su hijo con el nombre que le había peleado a la familia, “Emiliano”, y el de su compañero, “Lautaro”). Eso se convertiría en una pista seguida por familiares y amigos para encontrar a Emiliano Lautaro Hueravilo, aunque haya sido entregado a la Casa Cuna, de la que lo recuperó su abuela Eliana Saavedra con su nombre completo escrito en un papel colgado en la muñeca.

En los cuentos de hadas, la prueba de identidad suele ser una marca en la nalga que hará reconocible al noble en el cuerpo del mendigo; el zapato de cristal, a la mujer con la que el príncipe desea casarse; las botas de siete leguas, al mensajero que ha visto al ogro por última vez. En la versión siniestra de la ESMA la estrategia de identificación más conmovedora fue, en el caso de Emiliano Lautaro Hueravilo, una pequeña muesca en la oreja, hecha por el lado de adentro, con que su madre apostó a reconocer en el futuro al niño que imaginaba apropiado.

En “Los siete cabritos” la madre cabra mete al más pequeño de sus hijos en el interior del reloj de pie para ponerlo a salvo del lobo. Así, antes de ser asesinada, Ana María Granado escondió a su hijo Manuel Gonçalves adentro

de un placard luego de tapanlo con almohadones, mientras el Ejército rodeaba la casa que compartía con una pareja cuyos hijos sucumbieron junto a ellos, a causa de los gases lacrimógenos. Al igual que Pulgarcito la primera vez que retornó del bosque con sus hermanos, luego de su liberación Adriana Calvo de Laborde relató haber mirado a través de la ventana de su casa la escena familiar, para saber si su madre aún vivía y calcular los efectos de su irrupción.

Como el mendigo que cuando veía pasar al rey y a la reina por el bosque ignoraba que eran de su familia, Manuel Gonçalves asistió como uno más a los recitales de Los Pericos, hasta que en 1996 el antropólogo forense Alejandro Incháurregui le reveló en una calle del Conurbano que el bajista era su hermano Gastón y que su padre, del mismo nombre, estaba desaparecido. Adoptado de buena fe, había vivido durante años con el nombre de Claudio Novoa.

Como Hansel y Gretel, en los centros de detención las embarazadas eran engordadas por sus captores, como si se tratara de animales de corral a quienes era preciso cebar para luego devorarlas o transformarlas en bocados succulentos para los labios de una bruja.

Como el letargo de Blancanieves y la Bella Durmiente, la desaparición de personas es, en el mito, un lugar que no se sitúa ni en la vida ni en la muerte como sugería, puesto a filosofar, Jorge Rafael Videla. En los cuentos de hadas la identidad recobrada es siempre la de un origen noble, no solo por lo que este representa en el género o porque muchas versiones provienen del período feudal, sino como metáfora de un ordenamiento del lazo simbólico con los padres. “Riqueza” debe interpretarse como “madurez”, y si el personaje débil que solo a la larga triunfará sobre su destino suele aparecer en la oscuridad, junto a la ceniza de la cocina, entre las miasmas de la porqueriza, es para sugerir su pobreza de poder, una miseria de vida que debe interpretarse — según Bettelheim— con relación a la experiencia adulta y que la repetida

narración del cuento ayudaría a superar.

Muchos de los niños de la ESMA yacían efectivamente en la oscuridad, y los despojos y los gritos de horror que —según la versión freudiana de Edipo— ellos creen escuchar cuando sus padres hacen el amor, aquí eran verdaderos y proferidos por sus padres desnudos y supliciados.

En el cuento de “Peter Pan” hay un pueblo imaginario formado por los niños perdidos, caídos del coche que la niñera descocada lleva a paseo, olvidados en el almacén por un ama de llaves gótica. Esos niños, separados de sus padres por un azar trágico, viven entre dos mundos vestidos como animales, como si solo el amor que les fue arrancado hubiera podido hacerlos humanos. Son los niños del *país del nunca más*. Peter Pan vaga entre dos mundos, entre realidad y ficción, sin poder crecer a causa de una madre que un día le cerró la ventana del hogar —al no haber tenido nunca un nido, no puede dejarlo para entrar en la juventud—. El cuento dice que cuando cuenta su origen, lo inventa. Olvidando una y otra vez a su madre, la busca en cada niña que roba, para olvidarla después. Los niños del *país del nunca más* reales, que ignoran su identidad expropiada, viven una fractura que los detiene, fuera de toda fantasía, en la primera parte de un cuento de hadas, aquella donde la bruja secuestra y amenaza, la madrastra condena a vivir a su hijastra como sierva o intenta usurpar una legitimidad mediante la violencia, mientras los padres protectores no pueden ejercer su fuerza. Nuestros niños del *país del nunca más*, no abandonados sino “perdidos” por una mano apropiadora, mentidos en su origen o pasajeros temporarios de los lugares del suplicio materno y paterno, son rehenes de una violencia que no cesa y que las Abuelas de la Plaza de Mayo detienen en sus acciones. ¿Qué desliz inconsciente encontró en el voto *Nunca más*, título del informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, un conjuro contra la repetición? Así como alguna vez alguien se preguntó si era posible la poesía después de Auschwitz, algunos sobrevivientes parecen necesitar las imágenes y escenas de esa narrativa

matriz de toda supervivencia y que a su vez ha sobrevivido al tiempo y las lenguas, el cuento de hadas. Manuel Gonçalves lo hace explícito cuando afirma, al contar cómo su madre lo escondió en el placard para preservarlo: “Como la madre cabra cuando mete al hijo más chico adentro del reloj para salvarlo del lobo en ese cuento boludo”. Y al hablar de su hermano descubierto en un músico de rock, lo hace a través de esta imagen: “Yo era como el mendigo que, cuando veía pasar al rey y a la reina por el bosque, ignoraba que eran de su familia”. En “La bella durmiente del bosque”, el hada mala había lanzado sobre la niña la profecía de su muerte al pincharse los dedos con un huso. Pero el hada buena se había separado del corro de hadas y escondido para tener la posibilidad de “hablar última”, agregando que no se trataría de una muerte real sino de un sueño de cien años del que la princesa despertaría con el beso de un príncipe. ¿Si los cuentos de hadas son, en última instancia, fábulas de restitución y de legitimidad, y las hadas las que las hacen posible guardando su palabra para que se revierta un futuro aciago, y si el argumento de que la causa por desaparición y apropiación de menores no caduca es la profecía guardada que permitió a las Abuelas “hablar últimas”, podría nombrárselas, acompañando el tono de estas ficciones fecundas, *hadas?*

EL PADRE ES EL HOMBRE DE LOS MAPAS. Los rehace para hacer justicia o mostrando lo que la justicia no querrá asumir. Sitúa en un dibujo a los personajes de un delito. Imagina la dirección exacta de las balas, siembra la duda, reabriendo la causa donde entonces había impunidad. Necesita gritar lo que averigua ante el Estado cuando el Estado no está. No sé si dibujaba haciendo cálculos mentales o luego de entrar a la escena del crimen. En lo que suele escribir hay un exceso meticuloso de fundamentos, de diagramas forenses, ha llegado a insertar en sus relatos de ficción acertijos gráficos. Como en “La aventura de las pruebas de imprenta”, donde el detective Daniel Hernández descubre a partir de las correcciones hechas de su puño y letra en las galeras de *El poeta en la mesa de desayuno* de Oliver W. Holmes, editado por Everyman’s Library, que el asesino es el traductor, un tal Raimundo Morel. Las alteraciones regulares de su letra normal por otra desfigurada y torpe indicarían que corregía viajando en tren. La reconstrucción del supuesto viaje le hizo reemplazar al detective Daniel Hernández el itinerario Once-Moreno por Constitución-La Plata. En fin... Supongo que esa destreza novelesca puede transmitirse; también que existen quienes no logran aprender. Soy incapaz de imaginar los movimientos de los habitantes de la calle Corro 105. No comprendo dónde se sitúa cada uno en cada momento y ellos ya no saben diferenciar entre lo que han leído, oído o vivido. Me consuelo, ese padre jamás puede estar seguro del orden con que los detenidos bajaron del camión en el descampado de José León Suárez donde serían asesinados y escribió en una nota al pie de *Operación Masacre*: “La contradicción —típica de situaciones semejantes— permanece insoluble hasta ahora”.

—Donde había más tiros era en el bañito, porque la perseguían a Vicki, que corría —dice Lucy—. Ella y Salame eran los dos que tiraban desde arriba. Molinas subió, pero saltó y se rajó, y lo agarraron como a tres cuadras. Él no tiró ningún tiro. Fue Salame el que se tiró, y lo agarraron afuera. Después, Coronel y Vicki se metieron en la casa de al lado, ¿cómo los dejaron?, no sé: uno se pegó un tiro y otro se tomó una pastilla. Yo no sé qué hizo quién.

—Cuando empezó el tiroteo nos despertamos —dice Maricel—. Usaron tanquetas, helicópteros, granadas. Y allí apareció Victoria con Coronel, corriendo y disparando. Los dos salieron para saltar a los techos de las otras casas. No llegaron a pasar ni siquiera una cuadra, como los otros, que sí pudieron correr.

—Abajo están Coronel, Salame y Vicki —dice Juan Cristóbal—. Vicki pone a la hija en un moisés, y después sube. Bertrán y Molinas suben con ella. Yo miraba muy de soslayo. Bertrán y Molinas salen de la casa, a veinte metros estaban las vías, paran un tren y se suben, pero los matan —yo no sé si salen porque los otros son los que hay que proteger y ellos son la vanguardia—. Por los altoparlantes dicen: “Júntense en la terraza con los brazos en alto, no hagan ningún movimiento extraño”. Ahí mi vieja empieza a decir: “Eran mis alumnos de inglés”. Y le contestan: “Cállese la boca, señora, porque la vamos a liquidar acá”. Y cuando bajo las escaleras, lo veo a Salame tirado en el piso sangrando, o sea que estaba muerto.

En el comunicado del Ejército escribieron “Molina” por “Molinas”; el padre que oyó por la radio la noticia de la muerte de su hija —pronunciaron mal su nombre— y se puso a escribir “Querida Vicki”, también. El error como una tregua ínfima, antes de la revelación.

Nobleza

Las H.I.J.A.S. usan a menudo metáforas de nobleza. Claro que ellas no son princesas de Disney descarnadas por un dibujo animado caduco y con pechitos eufemísticos tras el vestido zonzo de literal talle princesa, estériles por cortarse su destino en el final feliz —en la pantalla la palabra “fin” se funde a negro— justo cuando venía la parte de coger de la noche de bodas. Tampoco son princesas acordes al imperio conservador como Lady Di, una adicta al amor, por el que derramó ríos de lágrimas y soportó, sin quemar Buckingham, la noticia de que su marido quería ser el tampax de su amante Camilla; no alguien con objetivos políticos propios sino una filántropa siempre agachada —para atenuar su rango—, preferentemente al borde del lecho de un niño y cuyo modesto sueño era no cuestionar la monarquía sino “acercarla a la gente”. Y si alguna de ellas —carezco de rigor crítico para hacer esta afirmación, pero es una intuición que voy a defender— hubiera tenido un marido con fantasías de ser un tampax, lo hubiera castrado. Las princesas H.I.J.A.S. artistas, cuyas obras comenté desde mi madura plebeyez, parecen piqueteras, chongos o brujas en la fajina de sus lugares públicos, desde las oficinas del Equipo Argentino de Antropología Forense hasta las salas de los tribunales de Comodoro Py, pasando por el local de H.I.J.O.S. Todas madres y sexies, en sus sueños de una sangre azul venida de la sangre derramada que asoma en sus escrituras; y lo que en la princesa montonera es mascarada autobiográfica declarada, se desliza en la prosa de las otras.

“Veníamos de ser reinas con nuestro pequeño príncipe arrugando el protocolo”, así comienza *Aparecida*, de Marta Dillon, primera frase de una

novela en cuyo final se entierra a aquella que ha pasado de ser un fantasma a un “ancestro”, término que refiere al antepasado inmediato pero sobre todo al remoto, tradicional, antiguo, como el que funda una dinastía. En este caso, “ancestro” está proyectado hacia adelante en lugar de hacia atrás, como nombre de culto y veneración y raíz para un árbol genealógico republicano y democrático. ¿Vale repetir para las otras el significado de “nobleza” en *Diario de una Princesa Montonera*, no como la que se recibe por una sucesión, de acuerdo a un linaje dado a quien reina sobre la obediencia de un pueblo, sino la de una ética que la muerte injusta transmite como deuda a saldar y que exime de la corrupción del futuro en vida? La muerte joven por los ideales congela en la pureza; traducible en una estirpe y el apellido, antes oculto o señalado con escándalo, al igual que la injuria devenida orgullo de los disidentes sexuales deviene blasón de una identidad a mostrar y, como en la sangre azul, se lleva en el ADN. Princesas ficticias, suelen enunciar derechos como las originales —ya perimidas por el capitalismo sin título— vivían sin necesidad de nombrarlos, sus privilegios. Y en ese imaginario de reinos intangibles y poseídos por herencia están, como en los de antaño, los bastardos; como el que la princesa montonera llama “Gustavo”, al que ella le quita los blasones por su impureza con unos apropiadores, aunque su autocoronación sea en nombre del mismo linaje de sangre, y al que expulsará del palacio de la identidad: “La voz de Gustavo es lo que más odio de él. Es donde más extraño lo siento. En sus rasgos, en sus gestos, sobrevive algo familiar e inquietante. Pero la voz es toda de ellos, de Los Otros. Atender el teléfono y escuchar su voz, su voz que tiene que decir habla Gustavo o aun habla tu hermano, porque nunca lo reconozco, es como encontrar un bicho en la comida”.

¿Sabrá la princesa montonera que de este modo está cumpliendo una ley española (la 33/2006), por la que desde su aprobación al título nobiliario lo hereda el hijo mayor, cualquiera sea su género, cuando hasta ahora lo hacía el

primogénito varón o el varón que le seguía en orden de nacimiento, aunque la nobleza ya no otorgue más que el trato de tal porque “los títulos nobiliarios solo tienen carácter simbólico, carente de significado material ni trascendencia jurídica, solo honorífica”?

En la heráldica H.I.J.A. hay alianzas modernas, como cuando el duque de Portland se unió a una divorciada norteamericana y la *Café Society* se transformó en *jet set*. “Su linaje de hija es más puro que el mío, le faltan los dos desde los tres años”, escribió Marta Dillon de su entonces esposa Albertina Carri. Y como en los matrimonios de la nobleza de la década del sesenta, en los que se superponían las antiguas dinastías con las nuevas, los bienes heredados con los empresariales (como cuando Caroline Lee Bouvier Canfield se casó con el príncipe polaco Stanislaw Albrecht Radziwill, luego de divorciarse de Michael T. Canfield, hijo bastardo de Jorge de Kent, a su vez hijo de Jorge V) y la realeza con la farándula (como en el casamiento entre el príncipe Rainiero y Grace Kelly), la heráldica de las H.I.J.A.S. se une a la de las antiguas familias porteñas, como la de Marta Dillon y Albertina Carri, sobrina de Adolfo Bioy Casares, quienes, junto con Alejandro Ros, forman a su vez la triple filiación de Furio Carri Dillon Ros en una flamante dinastía jurídica.

Fuera de escena, Carla Crespo ha sumado su nombre al árbol genealógico de los Lugones que no fueron ni poetas ni militares, y entonces Pablo Lugones enumera en la actual versión de *Mi vida después* una cadena de nombres en sucesión entre el primer Lugones —Francisco Lugones— y el último: “En el año 1580 llega a la Argentina entrando por el Virreinato del Alto Perú. Conquistador y terrateniente, tenía ocho familias de indios yanacones a su servicio. Francisco Lugones se casa con Isabel Guzmán, y de este matrimonio nace Juan Lugones [...] Yo conozco a Carla Crespo ensayando esta obra, me caso con ella y nace Simón Lugones”.

En “Investigación del cuatreroismo”, una de las secciones de la muestra

Operación Fracaso y el sonido recobrado, Albertina Carri establece una dinastía masculina y paterna. Es el relato hipnótico de una película perdida — la que el director Pablo Szir realizó y dejó sin editar, antes de su desaparición forzada— y de los proyectos frustrados de Carri por filmar su propio *Isidro*, y su decisión de abandonarlo; relatos que resuenan sobre cinco pantallas en donde se proyectan *fósiles* cinematográficos, fragmentos en blanco y negro de películas de los años cuarenta casi veladas, lluviosos noticieros de los setenta con esos locutores de atuendo símil policías de civil que cuentan las operaciones de la guerrilla, incluido el robo a una casa de pelucas. El título de la muestra, *Operación Fracaso*, es el de una operación policial de ochocientos efectivos que no logró detener a ese Robin Hood selvático que fue —dice el mito— el bandido chaqueño Isidro Velázquez, al que Roberto Carri le dedicó su libro *Isidro Velázquez. Formas pre revolucionarias de la violencia*. En “Investigación del cuatreroismo”, y a través de la voz en *off* de Alicia Carricajo que la encarna en primera persona, Albertina Carri relata filiaciones casi hasta la exasperación. Hay hijos sospechosos, como el joven asistente de producción de Albertina en la filmación de su película *La rabia*, que afirma tener el guión de la película desaparecida sobre Isidro Velázquez porque su padre fue el músico; solo que Lita Stantic, la productora de la película de Szir, testimonia que el film no tenía música, entonces el joven se corrige y dice que su padre era asistente de producción. Hay hijos siniestros, como el bebé enterrado en el fondo de un jardín de Resistencia cuya tumba reza “1823-1828” y que Margarita Saubidet, prima de Roberto Carri, dice que es suyo aunque supuestamente haya muerto antes de que ella naciera. Hay hijos semejantes en la sucesión de violencia, como Lucía Cedrón —hija del cineasta Jorge Cedrón, asesinado en 1980—, a quien Alicia-Albertina dice haber encontrado en Cuba mientras buscaba la película perdida; como dice también que, mientras montaba *Los rubios*, conoció a otro con el plan de hacer una película sobre Isidro Velázquez, el hijo de Lilita

Carrió, que luego abandonó el proyecto y se fue a vivir a París. Hay hijos emblemáticos, como Vicki Walsh, de quien Alicia-Albertina dice que desgrabó el material de investigación para la película de Pablo Szir y comenta “cuánta alcurnia revolucionaria...”.

Y, por último, hay una hija en gestación en el vientre de Lita Stantic mientras hace la producción de esa película y hay un hijo esperando en la casa de Albertina mientras ella junta materiales para filmar: “Salgo a Palermo con la cabeza tan hinchada como las tetas, hace horas que mi hijo no me succiona, debo llegar rápido a casa, aunque la cantidad de sobres papel madera llenos de hojas tamaño máquina y escritas a máquina no me ayudan a la operación: rápido a casa”. Y en esa cita permanente de filiaciones, de legados trágicos, imaginarios o renegados y donde la insistencia de los nombres de Roberto Carri y Ana María Caruso rigen como las figuras para la concepción no inmaculada, la mención que Albertina hace una y otra vez de una esposa, Marta Dillon, quien escribe también en el catálogo, coautora del guión de la obra que no fue sobre Isidro Velázquez y de otras que sí fueron, quizás sobresalte el ojo del lector y deslice una constelación distinta para la idea de familia bajo la forma de un manifiesto subliminal. Tantos hijos en nominación, de diverso cuño político, pero siempre de un padre y una madre, no hacen más que señalar por contraste en su proliferación, como formando parte del PRESENTE, cartel que se agiganta en la entrada de la muestra, más allá de su sentido ritual ante la mención del nombre de los compañeros muertos y desaparecidos, el de un *hoy de la familia* como invención del deseo con y por fuera del Estado y de la ley.

La metáfora de la nobleza no es solo la de los cuentos de identidad y restitución sino la recuperación de una lengua olvidada: la del cuento que los padres pudieron haber contado, aún en pleno auge de las canciones de María Elena Walsh y de la psicología infantil y que, a su vez, recoge la tradición de los abuelos. Los cuentos de hadas son estereotipados y exigen una repetición

exacta y cualquier error suele ser interrumpido por el escrutinio de los niños: como si en ellos se conservara la ilusión de que nada cambie mediante una irrupción fatal que deshaga a la infancia como mito feliz.

“Y como una corona sobre su noble cabeza un rulero gigante envuelto con el pelo que había quedado dentro de los límites de un cuadrado perfecto que diseñaba con el peine sobre el cuero cabelludo”, escribe Dillon en *Aparecida*, dando cuenta de una nobleza paródica, de intimidad cosmética. En las últimas páginas, la urna de Marta Taboada es una obra dentro de la obra: objeto de arte matriarcal curado por un *continuum* lesbiano, ese concepto que podemos representar como una larguísima cinta de raso que va desde la primera mujer a la última y se enreda en las muñecas de todas las mujeres del mundo y de todos los tiempos, y está hecha de caricias, arrorós, subrayados, pañuelos, *rouge*, bordados, saludos, flujo, lectura en voz alta, secretos y lo que se quiera hasta formar un gran nido donde cobijarse y rebelarse en un mundo hecho por otros y que en este caso fue llevada en andas de hermanas, amigas, amantes, compañeras bajo la insolencia de dos comunidades, *Amor producciones* y *Huesitos punto com* ¡para toda América Latina!

Esa urna en su barroco cartonero y torta podría ser la precuela del escudo de la nobleza H.I.J.A. En la cimera, la cara de Evita Montonera con el cabello lleno de piedritas amarillas; en los tenantes, algo mucho más realista que las águilas bicéfalas de los Habsburgo, dos fusiles rellenos de cuentas rojas; en la figura superior del blasón, nada de las estúpidas flores de lis borbónicas, sino un mar navegado por los barquitos de papel hechos con dibujos de los nietos; en el yelmo, un marco filigranado con el retrato de la ausente; en cuarto inferior izquierdo, el signo del ADN en fucsia y calipso; en cuarto inferior derecho, figuras de dulces y bebidas (los alimentos del deseo y no los del campo de exterminio, la prisión o la vida en clandestinidad). En el lema o divisa, “mamá, abuela, bisabuela, amiga, amante”.

29 DE SEPTIEMBRE DE 1976

¿Cómo escuchar las voces de los sobrevivientes de una casa que fue sitiada y arrasada por el Ejército, que fueron desaparecidos, prisioneros y luego liberados? ¿Y la de aquella que, sin haber estado presente, ha recogido mediante un boca en boca, la de alguien que habría formado parte de ese cerco? La verdad del testimonio es siempre metafórica, y la que pretende exponer los hechos desnudos no es más que aquella verdad que quiere imponerse por sus votos de pobreza y, al utilizar la prueba y el documento, no es el hueso factual lo que devela en su sentencia sino una estructura mimética a la judicial en la que la prueba y el documento son accesorios a la retórica fiscal. En la estilización de estos y en la interpretación de sus escribientes se traducen para que sean comprensibles las voces de los pastores de Edipo, voces que tampoco serían las del testimonio crudo sino ya comprometidas en oponer su experiencia, su saber, a un poder sin saber y sin conciencia de su criminalidad. No existe en el túnel oscuro del olvido la cripta de unos hechos a los que habría que llegar excavando desde la razón positivista hasta despojarlos de su ganga retórica. Por eso el testimonio es siempre de hoy.

Tal vez solo los fenómenos naturales puedan generar una verdad testimonial unánime. La lluvia o el sol son irrefutables. Durante un juicio, la verdad suele fundirse con la sentencia, pero es solo para su modelo. Cuando, en *Una excursión a los indios ranqueles*, el coronel Mansilla hace la apología del cabo Gómez, ejecutado luego de un juicio por asesinar a un vivandero, escribe cómo deseó salvarlo en nombre de una verdad más allá del crimen como único acto final: la de ser un soldado ejemplar en su sacrificio y en su obediencia, y desde una arenga que responsabiliza al Estado por el abandono de sus

anónimos héroes populares, gauchos reclutados cuyas manos servirían, en tiempos de paz, a civilizar la pampa.

La interpretación se impone al acontecimiento desde el comienzo y las teorías contra la interpretación son, también ellas, una interpretación. En el relato de Patricia Walsh, importa menos el hecho con que refuta a su padre —y no por venir de una cadena de relatos con sus variaciones subjetivas en las que siempre algo se transmite, algo se pierde y algo se cree haber oído— que constituir un elemento crítico a la obra de Walsh, al aplicarle su propia ley en su valoración de las pruebas. Al mismo tiempo, Patricia *sigue al padre* reivindicando la palabra de aquellos *amenazados de insignificancia*, en este caso la de testigos —uno solo ocular y el resto, “de oídas”—, en su mayoría, unidos por la intimidad del parentesco y del apodo como la cuñada “Chicha” o la prima “Pelusa”.

Por eso el testimonio es *siempre de hoy*. Está atravesado por la necesidad de ser creíble de acuerdo a la sospecha que suele cernirse sobre el sobreviviente, la rememoración de a muchos, las lecturas y los avatares ideológicos de vidas sobre las que se tiende a intentar una síntesis que permita continuar. Por eso son los testimonios coherentes, sin agujeros en la memoria, acoplables entre sí en una consistencia deliberada, los que menos iluminan lo acontecido.

Estos, en cambio, vívidos, contradictorios, y conscientes hasta la duda de la fidelidad de los recuerdos, conservan su voluntad de autenticidad y desdeñan todo énfasis autobiográfico. Al publicarlos completos, quisiera dar cuenta de mis procedimientos de montaje y edición, someterlos a juicios diversos, aunque no simulen una desgrabación pasada en limpio que desestime la escritura como valor *en situación*, siempre provisional pero jamás neutral.

Patricia Walsh

Hablo desde el recuerdo con cierta dificultad. Hay una discusión con mi papá cuando él me trae el texto *Carta a mis amigos* y me lo muestra, y discutimos porque yo le reprocho que no hubiera escuchado bien el relato que le había hecho de cómo había muerto mi hermana. El texto no se ajustaba a la verdad. Entonces nosotros teníamos muchas dificultades para vernos. Pasaban por ahí semanas. Yo milito desde que tengo memoria. Cuando matan a mi hermana, estaba embarazada de mi hijo Mariano y, si bien nunca integré la organización Montoneros, sí era una militante de base de la Juventud Peronista, de la Agrupación Evita, de la Rama Femenina, de acuerdo a las distintas ocupaciones que tuve. Tengo la impresión de que yo le cuento a mi padre cómo murió Vicki durante una caminata que hacemos por el Jardín Botánico. Él ya está clandestino, y como es difícil encontrarnos, muchas veces recurre a Lilia para que haga de intermediaria. Algunas veces me veo con ella y acordamos un encuentro con mi papá para unos días después. Yo no entiendo por qué siempre elige el Jardín Botánico, pero es que —esto lo supe mucho después—, entonces, él está viviendo con Lilia en un pequeño departamento, de un ambiente, en la calle Juan María Gutiérrez. Hay un relato, el de mi cuñada “Chicha” Fuentes, hermana del padre de mi hija mayor, María Eva Fuentes, que murió el año pasado de cáncer, donde me cuenta cómo había sido la muerte de mi hermana, y ese relato es porque a la madre de su prima “Pelusa” una compañera de trabajo le había contado que la empleada de la limpieza había empezado a faltar, preocupada por el grado de angustia que tenía su hijo luego de haber participado en el operativo de la calle Corro. Estaba en el

Cuerpo 1 del Ejército bajo las órdenes del coronel Roualdes. Él vio cómo murió mi hermana. Y regresó a su casa muy mal, casi descompuesto, impresionado por lo que había visto y se lo contó a su madre, sobre todo, lo más impactante: la forma en que una muchacha en camión y un muchacho habían resistido en la terraza y luego, cuando se les habían acabado las balas o se les estaban por acabar, se habían suicidado, y cómo el muchacho había dicho esas palabras: “Ustedes no nos matan, nosotros elegimos morir”. Creo que el resto que pone en la carta mi padre lo debe de haber averiguado él. Lo del cerco, el tanque, los 150 FAP emplazados, no recuerdo habérselo contado yo. No recuerdo siquiera las palabras del relato que yo recibo y del relato que hago. Pero conociendo a mi papá, probablemente haya encontrado datos en su propia investigación y su propia investigación no era algo tan complicado, porque él apelaba a la lectura de los diarios. A los datos del operativo no se los había dado y tampoco la referencia a la metralleta, que era una Halcón.

Hay que entender que mi hermana, mi padre y yo discutíamos todo el tiempo. Éramos como una familia que tenía todo en común, menos las posiciones. Le reprochábamos cuestiones ligadas a cómo había sido nuestra vida familiar pero también nos queríamos muchísimo. Pero, aunque nos queríamos muchísimo, ninguno de nosotros era dócil con el otro. Discutíamos lo que cada uno hacía. Y con mi padre discuto esa carta. Creo que es en la Nochebuena de 1976. Yo estoy viviendo con el periodista Jorge Pinedo en San Isidro, en la zona de monoblocs, ya embarazada de mi hijo “Pinchi”. Y mi papá viene a cenar con Lilia. El departamento tenía dos ambientes. En un momento, Lilia se queda conversando con Jorge y yo me voy al dormitorio con mi padre y estamos charlando horas. Entonces me lee el borrador de *Carta a mis amigos*. Todavía no tiene esa referencia de “Hoy se cumplen tres meses de la muerte de mi hija María Victoria”. La carta está escrita en papel manteca, como se decía entonces, un Manifold, muy finito, que luego él dobla muchas veces hasta transformarlo en una cosa chiquitita, porque obviamente un texto

de estas características no se puede llevar encima. En ese momento es muy riesgoso salir a la calle con una anotación personal que hable de un enfrentamiento. Cuando mi padre me lee el texto, yo me molesto y le digo que él no me había escuchado bien, que no es Vicki quien dice esas palabras “Ustedes no nos matan, nosotros elegimos morir”, sino el muchacho joven que muere con ella en la terraza. Entonces, cuando escucha esto, él también se molesta y me pregunta si tengo alguna oposición a que dé a conocer esta carta. Y yo le digo que sí y que creo que tiene que volverla a escribir porque quien dice estas palabras no es Vicki sino el muchacho. No recuerdo su nombre. Y pienso que no lo recuerdo porque la situación me produce, a pesar del tiempo transcurrido, mucho dolor, y entonces se me borra —a veces se ha sustituido su apellido por el del que corre y escapa por las vías del tren—. No creo que haya ningún problema, por lo menos hoy en día, para saber quién fue el que dijo las palabras. Todo indica que la decisión es de ella. Lo que yo le señalo a mi padre no es una equivocación menor, porque esas palabras ocupan un lugar central en su carta y cuando hay que preservar, en el haberlas pronunciado, el protagonismo del compañero. Y eso que mi padre estaba enojado con la figura heroica. Cuando cuarenta mil hombres y mujeres salen a la calle como en Córdoba, un héroe puede ser cualquiera, escribió papá, y él llegaba a tener desprecio por aquello a lo que se podía llegar para construir a alguien como héroe. Claro que yo no le estoy diciendo que hay algo que se puede cambiar de manera fácil, sino que hay que cambiarlo sí o sí porque en ese momento siento que es muy importante poder hablar en los segundos previos a la muerte y decir esa frase de un gran valor, ya que significa que no los capturan ni los matan sino que, en los últimos segundos, ellos disponen. Era bárbaro que hubiera sido mi hermana, pero no había sido mi hermana. Y mi padre se siente abrumado. Y de acuerdo a lo que a mi padre le importa —los hechos, las personas, su apelación a la prueba, todo eso que él construye como verdad en la escritura—, no es secundario que las últimas palabras las haya pronunciado

el compañero y no mi hermana. Claro que eran las palabras más apropiadas para pensar a Vicki —si las decía Vicki— y convertirla en la heroína de esta escena. La carta, por supuesto, está excelentemente escrita porque mi padre era un maestro. Hablaba poco, pero lo suficiente como para que quedara claro que estaba muy molesto por lo que yo le había dicho y por mi reproche de que él no había escuchado bien lo que le había contado. Sobre lo que no había duda era que iba a corregir la carta. Esa noche fue la última vez que vi a mi padre. Pero todo esto que empezó siendo una discusión terminó siendo una conversación. Lo que sí me queda es la imagen de mi papá aceptando mi enojo y mi reproche, y diciendo que no iba a dar a conocer la carta y la iba a escribir de nuevo.

“Su lúcida muerte es una síntesis de su breve, hermosa vida”, escribió también. Me enojó esa frase. ¿Que su vida fue hermosa? Él sabía perfectamente que ni su vida ni la mía habían sido hermosas. De que la vida de mi hermana fue corta, no hay duda, porque la mataron a los 26 años. Y ya había vivido circunstancias muy difíciles. Cuando nació mi sobrina, Emiliano estaba preso. Pero no todo se vincula solamente con la militancia. Unos años antes, mi hermana se vino a vivir de La Plata a Buenos Aires, entonces se enfermó de una enfermedad que se llama ptosis renal y que significa que el riñón desciende, baja de su lugar habitual. La operaron en el Instituto de Investigaciones Médicas y eso fue una experiencia dolorosa. Era joven, linda y tenía una cicatriz que empezaba en el ombligo y terminaba en la columna vertebral. Como yo estudiaba medicina, a mi madre se le ocurrió que era correcto que la cuidara. Y, a pesar de que fueron unas pocas noches, fue durísimo hacerlo, pero no por el hecho en sí mismo de cuidarla sino por compartir con ella su sorpresa ante ese dolor y esa herida. En “El 37”, mi padre cuenta cómo lo llevan a él y a su hermano Héctor al internado para pobres y huérfanos de Capilla del Señor cuando él tiene 10 años y su hermano, 8. Y ese cuento me hace acordar a cuando él nos llevó a mi hermana y a mí,

una de cada mano, al colegio María Auxiliadora de la calle Soler, en Buenos Aires. En 1968 mis padres acababan de separarse y mi madre había tenido que viajar a Chile porque se había ganado una beca de la Unesco para hacer un curso sobre educación de niños ciegos. Yo reivindicó esa decisión frente a una separación que ella no quería. Y mi padre estaba ocupado investigando el caso Satanowsky. Mi madre había dejado las valijas preparadas con toda nuestra ropa numerada —mi hermana era el 56 y yo era el 22— y mi padre nos llevó al colegio. Entonces, cuando yo releo en “El 37” esa escena de mi padre con su hermano menor y mi abuelo dejándolos en el colegio, digo “repetición, repetición”.

Por eso y por otras cosas que recuerdo de nuestra infancia y adolescencia no se podría decir que ninguna de nuestras vidas haya sido hermosa.

Mi hermana se suicida, pero en realidad la matan, porque es una situación donde no hay muchas opciones. Si no se hubiera suicidado probablemente estaría desaparecida, porque me resulta difícil pensar que, con el peso de nuestro apellido, hubiera podido sobrevivir. Ella, poco antes de morir, había estado viviendo en mi casa, y en los barrios de monoblocs se hacían muchos operativos *rastrillo*. Entonces habíamos hablado de la posibilidad de ser capturados, y me había dicho que ella no se entregaría con vida. Mi única duda es que, entonces, hizo un gesto como quien se dispara en el pecho, y según el relato de Maricel Mainer ella se había suicidado con un tiro en la boca. Unos cuantos años después le pedí a Emiliano Costa que tramitara la exhumación. Entonces el Equipo de Antropología Forense hizo una pericia y me mostraron que mi hermana tenía un disparo absolutamente compatible con dispararse en la boca. ¿Por qué pido la exhumación? Qué cosa perversa: el suegro de mi hermana, el comodoro Miguel Costa, había discutido con mi mamá sobre con quién se tenía que quedar mi sobrina. En ese momento ella tenía la relación más importante conmigo y con mi mamá. Y mientras discutían, el comodoro, muy violentamente, le había dicho a mi mamá, como con odio,

que mi hermana no se había suicidado, que ella había querido saltar a una terraza vecina, entonces la suya no era ninguna muerte heroica. Eso le causó un gran sufrimiento ya que, si bien no era militante ni compartía nada con la guerrilla, mi mamá sentía admiración por ese gesto de su hija. Entonces pedí la exhumación, y cuando supimos por la exhumación cómo había muerto mi hermana, mi mamá sintió alivio. Creo que cuando mi padre escribe “Hablé con tu mamá. Está orgullosa en su dolor” se ajusta bastante a lo que le pasó a mi madre. Ella siempre le insistía a Vicki con que se fuera del país, que dejara la militancia. Entonces Vicki, cansada de esa insistencia, le dijo en algún momento, incluso muy duramente: “No te preocupes más por mí”.

A mi mamá la internamos en el Sanatorio Colegiales por una lumbociatalgia y murió de una septicemia. Era el 18 de diciembre de 1996. Mi mamá es una mujer ignorada por las biografías. Y creo que las otras mujeres de mi padre también, no solo mi mamá. A “Pirí” cada vez le acortan más la relación con mi papá. En un programa que se hizo sobre los Lugones me molestó que “Pirí” figurara como alguien muy fugaz en su vida.

El año pasado yo voy a unas audiencias en la ciudad de La Plata por el juicio a Von Wernich, en el que se investiga cuál era la tarea que desarrollaba con el grupo de prisioneros de la Comisaría 5ª de la ciudad de La Plata, donde pasaba por un supuesto confesor y asesor espiritual cuando en realidad era un engranaje de la dictadura. Entre esos prisioneros había estado María Magdalena Mainer, y en esa audiencia —mirá la cantidad de años transcurridos desde el 76— yo me encuentro con otros integrantes de la familia Mainer. Con uno de los hermanos, Juan Cristóbal, que era muy jovencito cuando ocurrió todo, y con Maricel Mainer, que estaba en la casa de la calle Corro. Allí me entero que mi hermana se había quedado a dormir y había llevado a su hija porque era su cumpleaños, y le iban a hacer una pequeña fiesta —mi hermana no llevaba a su hija a las reuniones, me la dejaba

a mí o se la dejaba a distintos familiares o compañeros, porque no quería correr riesgos—. En esa casa la menor de las hijas —una nena que iba a la escuela primaria— se había encariñado mucho con mi sobrina. Durante la audiencia, Maricel Mainer me cuenta cómo vio que mi hermana se suicidó. Y, para mí, esto que escuché en el año 2008 fue muy impactante. Porque siempre me imaginaba que, en el caso de que apareciera alguien, iba a querer saber, pero cuando alguien viene y te quiere decir... te parece que no querés hacer ninguna pregunta. Entonces, yo no le hice preguntas, pero ella me quiso decir y me dijo —cosa que me pareció sorprendente— que mi hermana le había salvado la vida. Y eso era completamente nuevo para mí; y cuando le pregunté “¿cómo?”, me contó que ella era muy jovencita y que, cuando ya estaba acercándose el final y estando próxima a la terraza, donde mi hermana se mata, le pide que le dé un arma, y mi hermana no se la da, no la autoriza puesto que ella no integraba la organización. No se la concede en medio del tiroteo.

A los Mainer los llevan a Campo de Mayo. A María Magdalena la habían detenido en Córdoba. Algunos relatos dicen que la habían detenido en Mendoza unos días antes de septiembre del 76. Esa muchacha habría dado la dirección de la casa y habría negociado bajo tortura que ella entregaba esa dirección, donde se iba a reunir la conducción, si se preservaba la vida de sus familiares. Claro que los milicos genocidas no cumplen los pactos. Y a ese grupo lo terminan matando cuando supuestamente los iban a llevar a tomar un barco para que se fueran a Uruguay. Para mí fue muy conmovedor escuchar durante las audiencias de ese juicio testimonios vinculados con los sucesos ocurridos en la calle Corro. Y otra cosa que me sorprendió en esos testimonios es saber que días antes había ingresado a la casa un supuesto técnico de la empresa Entel a revisar la línea telefónica. Y entre los integrantes de la familia se comentó que ese hecho era raro. O sea que hubo ciertos indicios de que la casa pudiera estar marcada. Y ahí viene mi perplejidad de cómo igual se sostuvo la reunión. Una vez, una persona que era

un militante y fue la que había acercado a mi hermana a lo de los Mainer, también me contó alguna percepción extraña respecto de la casa. La menor de las hijas, que iba a la escuela primaria, se había hecho amiga de la beba y existía una relación afectiva. Me dijeron que mi hermana era muy querida en esa casa. Y luego escucho el testimonio de la dueña que dice que a la mañana, cuando se da cuenta de que la casa está rodeada, le advierte a uno de los hijos; sale, lleva a su nena más chica al colegio, y vuelve. Creo que no hay ninguna otra cosa detrás de esto que lo que te estoy diciendo. Y cuando yo escucho este testimonio, pienso qué irracional suena todo esto.

Todo lo que te estoy contando es para decir que no es fácil ser la hija de Rodolfo Walsh, porque me ha pasado muchas veces que personas que están intentando escribir una biografía o artículos periodísticos estén muy convencidas de cómo era el personaje. Y yo, cuando hablo de mi padre, suelo discutir con ese personaje que me presentan y en quien no reconozco a mi padre, entonces me irrito porque pareciera ser que, a pesar de que soy la hija, o ese no es mi padre o yo no lo recuerdo porque hay algo que convence de lo que sería —por llamarla de algún modo— *la versión oficial*. Entonces, al contar otra, se dañaría esa donde hay un avanzado estado de construcción del personaje. Y a mí casi me han llegado a convencer de que lo que yo quiero aportar es secundario o es molesto. Puede ser que lo que tengo que decir sea poco interesante, pero en eso yo me identifico con mi propio padre: cuando él busca quién va a dar testimonio en los grandes relatos, elige a las personas que están amenazadas de insignificancia. Y, si tiene que ser el portavoz de determinada situación, no se mueve con la idea de que el relato deba eludir los riesgos. Textos como el que escribió sobre ese periodista, Jean Pasel, un *loser* completo, que participa de una invasión a Haití y cree que después va a escribir sobre una experiencia épica, un pobre tipo que se escapó sin pagar de dos pensiones donde tuvo que dejar hasta la ropa y vive en calle de la

Amargura 303: ese es, para mi padre, un protagonista. Y después está “Nota al pie”, donde muestra lo que pasa con un texto que parece secundario, cómo se va comiendo al principal. Pero cuando he contado cosas que yo creía eran importantes, tienden a transformarse en una nota al pie en el sentido más vulgar.

Lucy Gómez de Mainer

Yo lo que hacía era colaborar, recibir gente, dar auxilio. Pero iba a veces a rezar a la iglesia porque hay una sensación que uno tiene y es que ha perdido a Dios. Mi marido no, mi marido les tenía rabia a los curas porque habían matado a un tío cura que era jesuita. Él estaba en contra de todo lo malo, pero no tenía nada bueno para ofrecer. Yo, por ejemplo, estoy con la doctrina social de la Iglesia que está en contra de la propiedad privada, pero no de que cada uno tenga su casa o un pequeño negocio y que nadie se los pueda quitar.

No es verdad lo que dicen los diarios; en la casa no había nada comprometedor, porque ya habíamos sacado todo. La noche anterior, Coronel me había querido convencer de que le dejara hacer un sucucho para tener armas. Y yo le dije: “Sucucho, acá no, porque lo van a encontrar enseguida”. En mi casa no había armas. El único que tenía un arma reglamentaria era mi marido, que era capitán de la Marina mercante, y yo se la escondí. Después se compró un revólver ametralladora, y se lo vendí por 15 pesos cuando todavía no había empezado todo. Otra cosa fue en Las Malvinas, una quinta que alquilé para toda la cúpula de Montoneros en La Plata. Era una quinta preciosa, con pileta. Ellos me dieron el dinero para los tres meses de verano. Cuando se fueron, tuve que limpiar porque había quedado todo roñoso. Yo sé que desde esa época ya nos tenían bajo el ojo. ¿Sabe por qué? Habían guardado en la pieza de arriba un montón de armas porque los cuidadores también eran militantes. La dueña los denunció por eso, además de que no habíamos dejado todo impoluto como lo recibimos. Mi hermano, el contralmirante, me lo dijo después: “Cuando te mudaste a Buenos Aires, ya sabían todo”.

Una vez yo le comenté a mi hijo más chico “nos hemos metido un ejército de hormigas con uno de elefantes”, y él me contestó “un ejército de ratones a los que los elefantes les tienen miedo”. La cosa fue así. En un momento, mientras vivía todavía en La Plata, se venció el alquiler del lugar que yo alquilaba, y “Tito” Molinas me convenció de que me mudara a Buenos Aires, a una casa donde ellos pudieran reunirse. Entonces alquilé la de la calle Corro.

Yo conocía mucho a Molinas y a la familia de Molinas. Cuando cumplió años mi hija “Coco”, vinieron todos de visita porque ella era muy amiga del hijo mayor de “Tito”. Y estaba mi hermano, el contralmirante, y la condición que yo puse era que no se metieran con mi hermano. En esa reunión estaba la señora de “Tito”; “Tito”, no. Y a mi hermano le dije que el resto eran mis alumnos de inglés. Porque yo era de dar clase gratis a medio mundo: a las hijas de mis amigas, o si alguien tenía que viajar. En La Plata había una iglesia y gente que hacía propaganda para ser catequista y estaba el profesorado en teología y ciencias de la religión. Pero me mandaron a arquitectura, porque mi mamá decía que con la filosofía no iba a ganar plata. Porque además de ser buena en matemáticas y dibujar bien, tenía que inventar, y yo no sabía inventar. Había que ser artista, y yo no era artista. Entonces, antes de casarme me recibí de profesora de inglés para tener un título de algo.

Mi marido había muerto, pero siempre nos decía que no teníamos ningún cuidado ni ninguna idea de cómo se hacía una guerra. Y la prueba está en cómo encontraron la casa de Malvinas.

Creo que llegamos a tener en la cuadra a gente del Ejército disfrazada de barrenderos. Ese día se ve que esperaron que yo llevara mi nena a la escuela y que entrara el último de los que venían a la reunión. La noche anterior se había quedado a dormir Coronel, y Vicki ya estaba en la casa hacía tres o cuatro días. Mi hija Milagros (“Coco”) dormía conmigo en la cama camera y Vicki dormía en la cama de Milagros, con Victoria.

Yo misma, el día anterior había ido a buscar a la nena. Estaba con la abuela

que, muy preocupada, me dijo: “Yo no sé por qué Vicki la quiere tener si está corriendo peligro”. Y yo le contesté: “No, si está en casa, creo que no va a pasar nada”. Sabía que Vicki era hija de Walsh porque la mamá me contó. Ella no estaba en esos manejos. Me dijo: “Aquí tiene la nena, pero díglele a Vicki que por qué no me la deja a mí. Conmigo está segura. Yo estoy separada de Walsh y totalmente al margen”. Es verdad que ella no tenía idea de todas estas cosas, si no, no me hubiera hablado de Walsh ni me hubiera dicho que estaba separada de él. Claro que yo después no dije nada que conocía a esa señora porque los militares eran capaces de ir a agarrarla también.

Vicki estaba con la hija, porque los Montoneros tenían la manía de ir con los hijos a todas partes —a los que dejaron con los abuelos no se los robaron—; pero sobre todo porque era su cumpleaños. Creo que fui yo quien hizo la torta. Pero no era un festejo. No recuerdo si cantamos el *Happy Birthday*.

En la casa vivíamos mis hijos Milagros, Juan Cristóbal y Pablo, que estaba haciendo el servicio militar en La Plata. Los helicópteros habían empezado a pasar dos días antes. Entonces mi hija Milagros me dijo: “Che, ¿esos no los andarán buscando a ustedes?”. “Y nos andarán buscando a todos. A vos también”, le contesté. Era un chiste, por supuesto.

A la mañana temprano yo llevé a Milagros a la escuela y Pablo se fue al cuartel. Cuando él salió, se dio cuenta de que pasaba algo. Y en vez de rajarse despavorido se fue al cuartel. Porque él pensaba “si yo no hice nada, no tengo nada que ver”. Volví a casa y me puse a barrer la vereda, que estaba llena de hojas, pero sobre todo para ver si estaba libre para que vinieran Salame, Molinas y Bertrán. No vi nada. Y al rato de estar reunidos, yo les iba a hacer un café con leche cuando en eso escucho que gritan “ríndanse”. Y Vicki me dice “andá a avisarles a tus chicos”. La casa era rarísima. Tenía un garaje, un living, tres dormitorios, un baño, una cocina, un patio y luego había una escalera que daba a una terraza con una pieza para guardar cosas, donde estaba Maricel con su marido. En el medio había un espacio que no tenía nada

y desde donde se entraba a un bañito y a una pieza mucho mejor, donde dormía Juan Cristóbal. Yo subí la escalera como rayo y, cuando empezaron los tiros, Vicki y sus compañeros, en vez de contestar que se rendían, se pusieron a defender a Molinas, que era el jefe. Yo le grité a “Utu” (a Juan Cristóbal le digo “Utu”, porque cuando nació tenía cara de enojado y parecía un uturunco) “tirate abajo del colchón”, y me tiré yo misma en el bañito. Y mi hijo, en vez de quedarse en la pieza, se metió en el lavadero con la perra; en cuclillas, como yo. Donde había más tiros era en el bañito, porque la perseguían a Vicki, que corría. Ella y Salame eran los dos que tiraban desde arriba. Molinas subió, pero saltó y se rajó, y lo agarraron como a tres cuadras. Él no tiró ningún tiro. Salame también saltó, y lo agarraron afuera. Después, Coronel y Vicki se metieron en la casa de al lado, ¿cómo los dejaron?, no sé: uno se pegó un tiro y otro se tomó una pastilla. Yo no sé qué hizo quién.

En un momento cesó el fuego. Yo decía “acá hay gente que no tiene nada que ver”, a los gritos. Les quería hacer creer que eran alumnos míos que habían venido a estudiar. En ese momento se me olvidó todo lo de los Montoneros, lo único que pedía era que no les pasara nada a los chicos.

Entonces salimos los cuatro con las manos arriba de la cabeza. Después, nos dijeron a mi hija y a mí: “La muchacha se mató, ¿quieren verla?”. Pero de ninguna manera quise verla muerta.

Los vecinos sabían y nos guardaron la perra hasta que fue a buscarla mi hermana. Lo único que perdimos fue la tortuga. Pero en ese momento estaba todo el mundo encerrado en su casa porque era como una guerra.

Hay de todo: los de al lado dejaron entrar a Coronel y a Vicki. Ellos creían que los dejaban guarecerse, no que se iban a matar. Yo iba al kiosco, me encontraba con ellos y nos saludábamos. No sé quiénes eran.

Yo a ese comisario que le dio los chicos a mi hermana lo quiero destacar, y aunque sé quién es no lo debo mencionar porque él hizo algo que los demás no hacían, y entonces por ahí corre riesgos al cohete y se ha portado muy bien. Mi

hermana tiene todos los papeles firmados. Después, un día, Emiliano se acercó a Maricel y le agradeció por lo de la nena.

La casa está muy cambiada porque a la dueña el Ejército se la hizo de nuevo. Ellos tiraron un paño que había en la entrada y agujerearon el zócalo que era de mármol. Las puertas y las ventanas estaban llenas de agujeros y el frente quedó destrozado pero no fue por los disparos nuestros, eso no tiene ninguna lógica. Si hasta se habían metido en el garaje con una tanqueta. Pero cuando yo estaba presa, la dueña me vino a ver para pedirme que le pagara lo que debía de alquiler. Yo tenía 70.000 pesos atrasados de mi jubilación, que le hice sacar a mi hermano para pagarle. Después nos hizo juicio, y nos sacó más plata todavía.

El primer lugar donde nos llevan es Campo de Mayo, pienso, porque había un chalet que era como los que hay en Campo de Mayo. Después nos prepararon un búnker, y estábamos con Maricel agarradas con las manos atrás. Era un sucucho con un colchón y no nos podíamos parar del todo. Me torturaron a mí sola, haciéndome creer que le estaban metiendo un palo a mi hijo y yo lo único que hacía era rezar el Avemaría y Maricel los puteaba. Me pusieron en una silla mojada y me dieron electricidad y todavía tengo los puntos de las marcas de las cadenas. Una vez tuve una gran discusión con mi hija Malena, porque ella decía que la tortura se podía soportar. Pero otros decían que había que suicidarse porque se podía cantar.

Yo me hacía la que me moría y vino una enfermera y dijo que estaba bárbara, entonces pensé que me iban a seguir torturando, pero hubo un llamado de teléfono para que pararan.

En ese momento Malena y Pablo estaban vivos. Y Malena le mandó decir a Juan Cristóbal, que estaba detenido en la Unidad 9 de La Plata, que se fuera con ellos a la Brigada de La Plata, que ella podía arreglarlo, pero mi hijo “Pecos” le mandó decir “no le hagas caso a Malena. Quedate preso porque no estoy seguro de que nos vayan a largar”.

Yo declaré cuando empezaron a decir que los chicos fueron asesinados. Ahí fui a la radio. Estuve dos meses desaparecida y hasta que un día me meten en un coche de la policía y me llevan a Devoto. Yo en ese momento pedía a la Virgen y a Dios que existieran y me hicieran creer. Y empecé a ir a la misa enseguida que llegué. Justo cambiaron a un sacerdote viejísimo y buenísimo que les llevaba las cartas a las chicas y llegó un sacerdote que nos dijo “ustedes no esperen nada de mí”, y después era la persona más divina del mundo porque empezó a hacerse amigo de todas nosotras; pero, claro, todas iban a misa con tal de salir de la celda. Me acuerdo que nos pusieron en penitencia porque cantábamos una canción que estaba de moda en esa época: “Movete, chiquita, movete...”. Y yo le explicaba al cura: “No es nada indecente. ‘Movete, chiquita, movete’ quiere decir que una tiene que bailar”.

Una vez estaba en la capilla rezando; hacía un frío fatal y de pronto sentí calor. Entonces pasó una cosa que no puedo explicar; habían pintado los vidrios de las ventanas como si fueran vitrales, pero en ese momento tuve la sensación de que no eran vitrales sino vidrios blancos, y una luz muy grande entraba por ahí, en esa capilla donde también nos ponían cuando recién entrábamos y nos desnudaban. A mis compañeras las veía como si fueran sombras y tuve una sensación de paz, de alegría y de belleza.

Maricel Mainer

La casa tenía una puerta imperial, una de esas entradas tipo garaje con grandes rejas y daba a la esquina de Corro y Yerbal. Vos entrabas al garaje y después estaba la puerta de un comedor, una pieza muy grande, la cocina, un patio. Había un entepiso entre la terraza y la casa, donde estaba el lavadero y una pieza, y luego otra pieza paralela a la terraza. Junto al lavadero estaba durmiendo mi hermano, y mi marido y yo en la última. Estaba durmiendo cuando escuché el tiroteo. Esa mañana hubo una reunión de Montoneros, pero yo no participé. Me había venido de Santa Fe con mi marido, porque habíamos comprado un departamento en Buenos Aires y estábamos esperando que nos lo entregaran. Teníamos todos nuestros muebles en lo de mami. Pero esa mesa que ves ahí no era mía; es de la calle Corro, la mesa de la familia. Y ese aparador: mirale las muescas de las balas.

Teníamos diferencias con mi marido, porque nosotros habíamos asumido la defensa de la casa. Esa mañana —a eso lo pude reconstruir después—, mi mamá se despertó y llevó a mi hermana a la escuela. Cuando volvió dijo “están haciendo un operativo en la esquina”.

Los milicos usaron tanquetas, helicópteros, granadas. Y allí, frente a mi pieza, que daba a la terraza, apareció Victoria con Coronel, corriendo y disparando. Yo le dije “dame un arma para defenderme”, y ella me contestó “de ninguna manera”; y los dos salieron para saltar a la terraza de al lado. No llegaron a pasar ni siquiera una cuadra, como los otros, que sí pudieron correr.

No estaba con ningún camisón. Estaba con vaquero y remera. Después nosotros tuvimos que salir, manos arriba, a la terraza. Y yo me entero mucho

después de que Vicki era la hija de Rodolfo Walsh —yo la conocía como “Vicki”, aunque ahora me hacés dudar—. Pero como la nena se llamaba “Victoria”, me suena que podía ser.

Fue el que se notaba que estaba a cargo del operativo el que nos dice a mi vieja y a mí, que estábamos contra el suelo, que Victoria se había pegado un tiro. “¿Quieren ver a la muchacha? Dijo ‘Viva la Patria’ y se pegó un tiro”. Mi hermano dice que la vimos, pero ni mi madre ni yo quisimos verla. Pero por su forma de ser no me cabe duda de que lo hizo. Tampoco creo que el tipo haya macaneado. Nos preguntó si queríamos verla y le dijimos que no. Así es como fue. Y a mí siempre me quedó la idea de que la vi matarse con mis ojos. Porque antes la vi combatir con agallas. Nunca entendí por qué el tipo nos ofreció verla; y esto es totalmente subjetivo, pero a lo mejor no dejaba de tener cierta admiración ante un enemigo que se le enfrentaba así, o era una manera más de quebrarnos, porque no es ninguna gracia ver a alguien con quien la noche anterior habías comido estar reventado, ahí. Ofrecernos verla es una cosa tan perversa que no sabés qué motivación podía tener, no creo que haya sido un gesto de amabilidad.

“¿Quieren ver a la muchacha? Dijo ‘Viva la Patria’ y se mató.” Nosotras dijimos que no; además, pensamos que en cualquier momento nos pegaban un tiro a todos, que cuando saliéramos a la terraza nos iban a hacer de goma. Entonces pensábamos que era mejor quedarse allí, para que todos nos vieran.

Cuando yo salgo a la terraza, las cornisas de todos los edificios estaban llenas de conscriptos. Para mí, el tiroteo fue una inmensidad. Mi madre salió diciendo que eran sus alumnos de inglés. Y ahí el tipo le dijo “señora, cálese, que hace una semana que tenemos a su hijo”. Mi hermano, que está desaparecido, había dormido en casa y después se había ido a trabajar. Lo chuparon ese mismo día. El día anterior le habíamos preparado a Vicki la torta para festejarle el cumpleaños. Nosotros somos una familia naturalmente afectuosa y no ponemos muchos reparos en acercarnos a la gente. Además,

estaba “Tito” Molinas, que nosotros queríamos muchísimo, entonces era un grupo que nosotros sabíamos que operaba dentro de la organización pero también había una relación personal. Todo era tan poco seguro que mi marido se volvía loco. Mi hermana menor tenía ocho y siempre jugaba con un moisés de juguete, Victoria, un año y medio o dos, y Vicki alcanzó a ponerla adentro y taparla.

El hermano de mi vieja era contralmirante en ese momento. Cuando pasó el despelote la llamaron a mi tía, la hermana de mi mamá, y al contralmirante avisándoles lo que había pasado. Entonces mis dos tías, la política y la hermana de mami, fueron a la comisaría, y mi tía se llevó a las dos nenas. A Victoria la tuvieron como un mes y pico hasta que fue el abuelo, el comodoro, a buscarla. Entonces mi tío se paró en la puerta y la defendió muy acaloradamente, porque él había cuidado a esa criatura y no la entregó hasta que no supo bien que el que había venido era el abuelo.

Cuando nos sacan, nos ponen adentro de un baúl y llegamos a Campo de Mayo. Mi madre, mi hermano, mi marido y yo. Pero primero estuvimos en una casa. Ahí torturan a mi vieja; entonces yo me volví completamente loca: los puteé con todos los colores. A los muebles de la calle Corro los subieron a un camión y estuvieron en depósito en no sé qué establecimiento militar, hasta que el tipo que estaba a cargo la llamó a mi tía y le dijo “llévenselos, porque mientras yo estoy a cargo me hago responsable de que no vaya a faltar nada, pero ha habido un cambio de mano”. Cuando fuimos a declarar en la época de Alfonsín contra las Juntas, estuvo Emiliano y habló con mi tía; le mostró una foto de Victoria, que ya debía tener cerca de 10 años. Pero en el 76 era bien bebotá, andaba con pañales. Una morocha, unos ojos así. Uno nunca sabe cuándo le cae la ficha. Hay que ver cuándo le cae a ella, y de aquí a unos años dice “quisiera ver a la familia que me cuidó”.

Yo me pongo a pensar cuántas cosas hicimos y cuántas corregiría ahora. Uno va haciendo lo que puede en ese momento. Después, cuando hace la

retrospectiva, dice ¿por qué no fui a tal lado?, ¿no hice tal cosa? Los del ERP estaban militarmente más preparados y también lograron desarmarse más organizadamente. Pero no te olvides que entre nosotros había una base peronista. Mirá lo que es el peronismo ahora y te vas a dar cuenta de lo que estoy diciendo. Ya sé que carece de rigor científico, pero: eso somos. Cuando yo salgo, mi hermana mayor se había ido a España, o sea huyó como un bombero. Se fue con sus dos chicos, de 4 y de 6, y nunca les habló de nosotros. Es como que contaminamos. En realidad, la única que mantuvo la dinámica familiar he sido yo. Esto es de una petulancia horrible, pero creo que soy la más coherente ideológicamente. Los demás son piolas y progresistas, pero individualistas. Y mamá es una niña grande. Es profesora de inglés y cuando ella sale de la cana, al poco tiempo se viene a vivir conmigo y se pone a estudiar filosofía y teología. Yo he estado con chicas que han estado presas con mami, y la adoran. Se ve que les había dado fortaleza a muchas y ha sido como una madraza. Pero no porque tuviera una formación ideológica. Cuando se organizaban en la cárcel, dice que las montoneras lograban siempre tener más cosas para ellas. Y, en parte, por mi mamá. Es una mina fuerte y a los temporales se los banca; pero desde un posicionamiento totalmente anarco. A mí me costó mucho trabajo que hiciera la denuncia en la CONADEP. Entonces, mi militancia era en los barrios.

Luego, cuando viví en el Chaco, me dediqué a tener tres hijos al hilo. A los seis años me separé. Y me puse a trabajar. Trabajo en una escuela del Conurbano, donde me cuentan cómo toman para salir a robar. Se suele tener una idea muy intelectual de la exclusión. La mayoría de los que hemos militado y seguimos coherentes con ciertos ideales y con una línea de conducta bastante pura somos gente que está desconectada de todo porque no tenemos quién nos represente.

Juan Cristóbal Mainer

Cuando pasó lo de la calle Corro, los que vivíamos en la casa éramos mi madre, mi hermano Pablo y mi hermana menor, Milagros. Mi hermana Maricel y su marido, que vivían en Santa Fe, estaban parando allí porque andaban buscando un departamento para mudarse a Capital.

Fue mi hermana Magdalena, que tenía un compromiso muy grande con los *monto* y era oficial médica, quien empieza a cooptar a mi vieja, que le da mucha bola a todas las decisiones de ella. Entonces mi vieja se pone a colaborar activamente y mi hermana la conecta con la conducción de Montoneros. Hubo un momento en que mi vieja le alquiló a Firmenich un casco de estancia llamado Malvinas Argentinas, en La Plata, donde durante dos meses se reúne la conducción de Montoneros. Eso fue en enero del 76. Luego, mi vieja siguió en contacto y llegó un momento, después del golpe, en que nosotros ya no podíamos estar más en La Plata. Lo de mi vieja era más una cuestión de solidaridad con la militancia de los hijos que otra cosa. Ya había hecho todo un vuelco ideológico; mi viejo, que era medio el contrapeso de toda esta historia, ya había muerto y entonces ella se había dedicado a apoyarnos medio incondicionalmente. En un momento le propusieron alquilar una casa en Buenos Aires para que fuera la cobertura legal para que se reúna la Conducción de Prensa. Me acuerdo que cuando ellos venían teníamos que volar todos a leer o a ver televisión. Antes del operativo de la calle Corro se cortó la luz, venía la tropilla de SEGBA, se cortó el teléfono, venía la tropilla de ENTEL, había señores que limpiaban la vereda de casa pero nadie percibía nada raro. Se suponía que a todos los personajes que venían los mandaban las

empresas. Después supimos que los servicios de Inteligencia estaban haciendo el seguimiento. El día 28 a la noche hubo una tormenta de esas que rajan la tierra. A las siete de la mañana ya no llovía, mi vieja lleva a mi hermana a la escuela y mi hermano se va al regimiento. Cuando vuelve, estaban vallando las calles alrededor; entonces mi vieja entra y les dice a los que estaban reunidos “están vallando las calles, haciendo un cordón”, y ellos le contestan “debe ser que están haciendo un operativo de rutina”. Cuando le dicen eso, mi vieja sube a mi pieza y dice “están haciendo un operativo sobre la casa, tratá de protegerte”, y también se lo dice a mi hermana. Yo estaba apolillando en ese momento. Entonces, me meto en un lavadero y mi vieja en otro cuartucho. Mi hermana estaba bastante protegida en una habitación en la terraza. La balacera fue muy *grossa*. No dio tiempo a nada. Yo estaba con mamá, tapado con un colchón, en el lavadero. Los tiros me pasaban a ras de la cabeza. Fue ahí cuando mi hermana, loca, le dice a Vicki: “Dame un arma, yo también voy a combatir”. Y ella no se la da, pero además mi cuñado la agarró del forro del orto y le dijo “vos te quedás acá”. Yo no sabía que era Vicki Walsh, y ni tenía la más puta idea de quién era Rodolfo Walsh.

Abajo están Coronel, Salame y Vicki. Vicki pone a la hija en un moisés, después sube. Bertrán y Molinas suben con ella. Yo miraba muy de soslayo. Bertrán y Molinas salen de la casa, a veinte metros estaban las vías, paran un tren y se suben, pero los matan —yo no sé si salen porque los otros son a los que hay que proteger y ellos son la vanguardia—.

A todo esto lo hemos hablado a lo largo de los años. Lo que pasa es que fue tan traumática la situación que uno no estaba pendiente de todos los detalles que ocurrían. Yo estaba viendo cómo mierda no me mataban a mí. Tenía 16 años, pensaba quiero zafar de esta, porque pensaba que no zafaba. En ningún momento se me cruzó ni hacerme el heroico ni salir con un arma. Puteaba en todos los idiomas: “Mirá en el quilombo en que estamos metidos”. Obviamente preocupado por el destino de ellos. Porque ellos no iban a zafar y

así fue. Lo que pasó en la casa fue publicado en todas las revistas de la época. Nadie habla del suicidio, pero esa es la parte ficcional que pudo haber puesto Rodolfo Walsh, porque él tenía el convencimiento de que su hija no se iba a entregar con vida. En un momento, cuando se terminó el quilombo, mi vieja dice “busquemos un trapo como una bandera en blanco”. Por los altoparlantes nos gritan: “Salgan a la terraza”, “Ahora tienen que bajar a la vereda, no hagan ningún movimiento extraño”. Mi vieja empieza a decir “eran mis alumnos de inglés”. Y le contestan: “Cállese la boca, señora, porque la vamos a liquidar acá...”. Y cuando bajo las escaleras, lo veo a Salame tirado en el piso sangrando, o sea que estaba muerto.

Y después no supimos más nada. Estuvimos desaparecidos. Y es una cosa divina lo que pasó con la nena. La llevaron a la comisaría del barrio con mi hermana menor, que estaba en la escuela. De ahí llaman de la comisaría a mi tía y le dicen “acá tenemos a su sobrina y a una nena”. Entonces mi tía sale cagando con la mujer del contralmirante. En la comisaría le dicen “¿qué hacemos con esta nena?”. Entonces mi tía dice “la llevo yo”; pero les pide “denme todos los papeles donde conste que yo estoy con la tenencia de la nena”. Ella sabía que era la hija de la chica que estaba en casa. Lo sabía de antes. Lo recontra supo y le dijo a mi vieja “esta gente que va a tu casa te está metiendo en un quilombo”. Los de la comisaría le dijeron —mirá cómo algunos actuaron muy bien—: “Sí, señora, llévela porque acá van a venir a secuestrársela a esta nena”. Les quemaba las manos. No sé si lo hicieron de piolas o porque querían sacarse el bardo de encima. Entonces mi tía dijo “yo me hago cargo, pero quiero todo por escrito”. Mi tía fue, aun apoyando el golpe militar *que nos había salvado de la subversión apátrida*. Y dentro de ese contexto mi tía le pide una autorización al juez y el juez se la da. Entonces, se lleva a mi hermana y a la nena a su casa. Después, a los pocos días aparece el comodoro Costa, que va con un señor de la Marina, y mi tía le dice que no: “¿Quién sos vos?”. Estaba Emiliano preso en Sierra Chica. Luego, cuando

comprobó quién era el tipo, se la entregó al abuelo. No vino Rodolfo Walsh a pedirla, no podía.

Yo lo sentí con mis propios oídos y mi hermana lo vio con sus propios ojos. En determinado momento, Vicki dijo “Viva la Patria” y se pegó un tiro en el paladar. Esto fue verídico y auténtico. No se tomó ninguna pastilla de cianuro. Ahora, no sé si simultáneamente le pegaron un tiro de otro lado. Pero que ella dijo “Viva la Patria” y se voló los sesos, sí lo sé. No sé si Vicki dijo otra frase que escuchó mi hermana y yo no escuché. Y Maricel puede haber dicho que se pegó un tiro en la boca cuando en realidad fue en la sien, pero que se lo pegó, se lo pegó. Hay algo indiscutible en eso. Lo que hizo la transforma en héroe; no podés relativizar ese hecho con otras cosas. Es verdad *lo de Vicki*, una verdad absoluta y testimonial.

Stella Maris Gómez de García del Corro

Cuando la directora de la escuela a la que iba mi sobrina se enteró de lo que había pasado, la hizo llevar a la comisaría. Entonces, como ella sabía el número nuestro, de la comisaría nos llamaron para que la fuéramos a buscar. Cuando llegué —fui con la esposa del dentista, que tenía mucho miedo— vi que había una beba sentada arriba de un auto y dos policías que estaban arreglándolo. El comisario me dijo: “Señora, ¿usted no se llevaría también esta nena? Porque nosotros no sabemos qué hacer. No nos han dicho nada. Hagamos un acta y cualquier cosa nosotros nos conectamos con usted”. En la comisaría había también un teniente que, cuando dijimos que sí, nos acompañó en su auto. El teniente Ernesto María Piñeiro. La que sabía el nombre de la nena era mi sobrina, pero les dijo a todos que se llamaba “Marcela”. Yo tenía hijos adolescentes que estaban chochos con ella. A la semana se entusiasmaron. “¿Y si nos la dejan? Es como una hermana”, decían. Tenía un año y pico y era buenísima. Se adaptó perfectamente. No lloró un día, a lo mejor porque conocía a mi sobrina “Coco”, que también estaba con nosotros. Yo lo único que sabía de ella era que le habían matado a la mamá o que la mamá se había matado.

A mi familia se la llevaron toda. Yo iba a visitar a Pablo —que antes estaba en la ESMA— a La Plata, donde Magdalena lo había hecho llevar. Y el jefe no quería. Yo fui a verlo un día a un lugar en Palermo y él me dijo que lo había puesto en una celda para que no se fuera. Yo jamás hubiera hecho nada de eso. Soy pacífica. Radical. Radical. No juzgo a nadie, pero es muy triste el perder familiares. Yo hice lo que pude. Pero mi marido, que era recto en todo, aceptó

que yo hiciera lo que yo hice, aceptó que fuera a ver a mi hermana a Devoto, que fuera a ver a mis sobrinos a La Plata. La primera vez fui con Maricel y “Coco”. Y ellos estaban contentos pensando que iban a salir. Les habían hecho una fiesta en un lugar abierto.

El teniente era una persona creíble. Yo fui a verlo al lugar donde trabajaba. Había un galpón con las cosas de la calle Corro, los muebles, las carteras de mi hermana y mi sobrina Maricel. Él me dijo: “Por favor, mándeme un camión para sacar todo esto, porque de acá se lo van a llevar. Yo me tengo que ir a Covunco Centro”. Pero el camión llegó tarde: habían desaparecido las boletas de empeño de las joyas de mi hermana, de los marfiles y la máquina de coser.

Un día se aparecen acá —yo estaba en la escuela trabajando en la vespertina— el comodoro, una señora y el teniente que nos había acompañado a la salida de la comisaría y que después pidió el pase para otro lado (se ve que no quería seguir participando). Mi cuñado, que estaba en casa y sabía lo que había pasado, pero que no estaba en nada de nada, no los dejó entrar, diciendo: “Si acá no está mi cuñada, no pasan”. Entonces me fueron a buscar a la escuela. El comodoro estaba con una señora amiga porque, como él no quería que Vicki le llevara la nena a la casa, no la conocía. Su esposa sí —cuando la veía, era en alguna plaza—, pero no había podido acompañarlo porque estaba muy mal, pesaba treinta y siete kilos, del disgusto por el hijo preso y lo que había pasado. Entonces el comodoro trajo a esta señora, que sí había visto a la nena, para que la reconociera. También estaba el teniente que me la había dado, por eso yo la tenía que dejar ir. Este papel es el que me dieron en Buenos Aires junto con la nena, y este es el que me dieron en la comisaría cuando la entregué. Pero antes hicimos el acta. A mí me pareció bien, porque fue en buenas formas. El comodoro fue muy amable. Cuando se hizo el juicio a las Juntas, yo fui a decir esto mismo y allí estaba Emiliano, que ya había salido en libertad —había estado preso en Sierra Chica—, y me agradeció por haber tenido a su hija. Yo le dije “pero algún día me la vas a

traer". No la vi más. Claro que, si nadie me la hubiera pedido, hubiera hecho la adopción. Pero, de haberla hecho, siempre a la chica le habría dicho la verdad. Por eso pienso que hubo gente que actuó de buena fe.

Cuando fui a buscar a mi sobrina vi a esa nena sentada en un auto que estaban arreglando; le habían puesto unas medias de hombre con un alfiler agarrado a los costados. Imaginate lo que era esa nena, ahí. Como para no agarrársela y traerla. Yo creo que actué bien y que estoy actuando bien ahora y, si llega a haber un Dios, se sabrá.

LAS SIMETRÍAS ASIMÉTRICAS

Seguirla al muere

Rodolfo Walsh no escribía con la soltura con que, durante la Guerra del Paraguay, el general Mansilla llenaba sus páginas en una tienda de campaña o, en su escritorio de niño bien, en *robe de chambre* y quepi militar, dictaba a su secretario, a quien atribuía la interrupción constante bajo la forma de objeción o consejo, es decir era capaz de crear sus *causeries* en polémica con otra persona presente. La inhibición de escribir, fuera de broma, es propia de los escritores, quienes han dejado numerosos testimonios de que hacerlo es fruto de una voluntad siempre amenazada por debilidades de carácter o las obligaciones de la vida cotidiana —lo que Barthes llama “la gestión”—, a los que suelen inculpar, una y otra vez, en los géneros íntimos como el diario o el cuaderno de notas. Walsh la adjudicaba en sus últimos años a los imperativos de la política, pero con una ilusión de simultaneidad entre escritura y militancia, posible si él lograba organizarse. La enunciaba como *partes*, una de las cuales se imponía por períodos, vividos como intolerables para la otra.

“La política se ha reimplantado violentamente en mi vida. Pero eso destruye en gran parte mi proyecto anterior, el ascético gozo de la creación literaria aislada; el status; la situación económica; la mayoría de los compromisos; muchas amistades, etc.” (31 de diciembre de 1968).

Este apunte muestra la acción política menos como una decisión que como por un asalto, aunque los términos de lo perdido aludan a valores que Walsh comenzaba a despreciar, entre ellos la novela como valor supremo de la elite y el goce narcisista de triunfar en una carrera literaria.

En 1969 aún esperaba una conciliación: “Tengo que recrear los hábitos, las

circunstancias materiales. Un lugar agradable para trabajar, una división armoniosa entre lo que debo a los demás, y lo que a mí mismo me debo. Mi biblioteca, mis papeles, un libro de bitácora” (27 de agosto de 1969).

No es un sueño burgués, y los pronombres posesivos parecen más los que esgrime alguien vencido por una conquista o un proscrito en busca de refugio que un aspirante al confort. “Mi biblioteca, mis papeles” suena a grito de resistencia: como si, para un marxista, la propiedad dejara de ser culpable si le ha llevado al terreno del espíritu.

Cuando comienzan los años setenta, en un reportaje realizado por Ricardo Piglia,(1) Walsh hace la crítica de la novela burguesa y se ve obligado a explicar su propio proyecto como si se tratara de una *tentación de clase*, al mismo tiempo que reivindica sus trabajos periodísticos, quizás para recuperar el sentido de su pasado y ponerlo como precursor en una sociedad revolucionaria. La lucha política ya no parece aquello que amenaza la obra sino el medio para que esta alcance el eco en una sociedad nueva. El período burgués arrastraría a su sepulcro a la novela, cuyo final sería “esplendoroso como todos los finales”, teoría apocalíptica pero de pompa y circunstancia para un género que lo desvela (¿ansía todavía la gloria de ser el último autor de ficción?), y escupe al cielo de la muerta (la novela), él, que todavía parece creer en el cielo de los niños cuando se persigna mecánicamente o prescribe una cruz para la tumba de su hija,(2) y siempre con la divisa de la denuncia, le achaca su inocuidad, que es lo mismo que llamarla cobarde: “... me hicieron la pregunta cuando apareció el libro de Rosendo. Un periodista me preguntó por qué no había hecho una novela con eso, que era un tema formidable para una novela. Lo que evidentemente escondía la noción de que una novela con ese tema es mejor o es una categoría superior a la de una denuncia con ese tema. Yo creo que esa es una concepción típicamente burguesa, de la burguesía y ¿por qué? Porque evidentemente la denuncia traducida al arte de la novela se vuelve inofensiva, no molesta para nada, es decir, se sacraliza como arte”.

Luego, como siempre, el *cálculo*, en este caso en tiempo y atención, aunque el entusiasmo de estar contándole a otro escritor, a uno que seguramente se hace las mismas preguntas o parecidas, aquello que lo obsesiona o al menos sobre lo que más escribe —más que la denuncia, más que las mujeres y más que el ajedrez—, le impidan *hacer números*: “Ahora, en el caso mío personal, es evidente que yo me he formado o me he criado dentro de esa concepción burguesa de las categorías artísticas y me resulta difícil convencerme de que la novela no es en el fondo una forma artística superior; de ahí que viva ambicionando tener tiempo para escribir una novela a la que indudablemente parto del presupuesto de que hay que dedicarle más tiempo, más atención y más cuidado que a la denuncia periodística que vos escribís al correr de la máquina”. Tiempo, atención y cuidado son sustantivos de rentistas y acercan a Rodolfo Walsh al Roberto Arlt que en el prólogo de *Los lanzallamas* proponía la literatura como pugilismo y donde lanzaba la velocidad frente a la Underwood, el sudor de tinta y el rechinar de dientes contra los “bordados” y aquellos escritores que suelen citar a Joyce poniendo los ojos en blanco: “¡Cuántas veces he deseado trabajar una novela, que como las de Flaubert, se compusiera de panorámicos lienzos...! Mas hoy, entre los ruidos de un edificio social que se desmorona inevitablemente, no es posible pensar en bordados. El estilo requiere tiempo, y si yo escuchara los consejos de mis camaradas, me ocurriría lo que les sucede a algunos de ellos: escribiría un libro cada diez años, para tomarme después unas vacaciones de diez años por haber tardado diez años en escribir cien razonables páginas discretas”.

En el final del reportaje, y como al descuido, Walsh lanza una utopía literaria para una sociedad no capitalista donde la tortilla se vuelva y el valor de la extinta novela sea el del documento y el testimonio “que como todo el mundo sabe admite cualquier grado de perfección”.(3) El arte sería el de elegir, montar y compaginar en el interior de una investigación. En una sociedad así, ¿él sería Borges?

“Muy bien, todavía querés ser un escritor. ¿Dejaste de serlo en 1969, cuando publicaste *Rosendo*, o en 1967, después de *Un kilo de oro*? Una pregunta importante. (17.00).

A decir verdad, mis hábitos de escritura empezaron a desvanecerse en 1967, cuando encaré la novela. Ese año sólo terminé un cuento.

Pero las cosas cambiaron realmente en 1968, cuando la política lo ocupó todo. Entonces empecé a ser un escritor político.

Lo cierto es que no puedo volver a 1967; incluso mis ideas sobre ‘la’ novela han cambiado.

Pero tampoco puedo quedarme en 1960, ni...

Aquello fue una encrucijada ¿no?” (5 de marzo de 1971).

¿1959? Como el amante suele ocultar a las habladoras el nombre de la amada, Walsh no coloca ni la fecha ni el nombre del espacio de una epifanía que develará que en la “encrucijada” donde lo sitúan sus preguntas por la literatura y la política falta una: ¿qué ocurre cuando el escritor-periodista, con los puños llenos de verdades ante un poder de facto o al servicio del imperialismo, trabaja en el interior de una revolución realizada? Ese espacio es Cuba, donde hay un hombre, Jorge Masetti, que ha realizado lo que Walsh define como *la mayor hazaña del periodismo argentino*: un reportaje a Fidel en Sierra Maestra. En el prólogo a *Los que luchan y los que lloran* (marzo de 1969) describe a ese ex periodista de *Radio El Mundo*, que nunca renunció a hablar como un porteño y cuya voz se ha hecho popular a través de la Radio Rebelde. Y contribuye al mito: sus jefes en Buenos Aires no habrían recibido el reportaje, entonces Masetti vuelve a la Sierra para hacer otra versión. Se trata, según Walsh, de un hombre sin ninguna formación militar, armado con una 22 que una campesina le entregó para que se suicidara si era detenido por los guardias, un vietcong de grabador que se desplaza por las aldeas arrasadas recogiendo las voces “de las pequeñas gentes”, entremezcladas con las de los

que regirán sus destinos en el futuro y a quienes las estatuas replicarán con pedagógica machaconería. Pero eso fue después. En 1959, Jorge Masetti, que morirá como miembro del EGP (Ejército Guerrillero del Pueblo) en las montañas de su propio país, ha fundado en La Habana la agencia Prensa Latina, dispuesto a pelear el monopolio norteamericano de la información y donde, entre tango y mate, Walsh ocupa el cargo de jefe de Servicios Especiales en el Departamento de Informaciones. Masetti tendrá el nombre de guerra de “Segundo”, ya que el “Che” Guevara, que ocupaba en el EGP el lugar de Comandante, utilizaba el de “Martín Fierro”. Pero la alusión a *Don Segundo Sombra* no deja de nombrar una jerarquía militar. En las entrelíneas de ese prólogo destinado a hacer la biografía ejemplar de otro, Walsh parece sugerir en qué serie desea anotarse para ser recordado: “La idea de traer la lucha armada a la Argentina no era nueva en Masetti. Nació en la misma Sierra, la meditó largamente en La Habana. Puede discutirse, se discute, si el momento elegido era el apropiado, si la teoría del foco es o no correcta, si la lucha armada puede establecerse sin el respaldo de una sólida organización política. La honestidad de Masetti, la coherencia consigo mismo, la fidelidad al precedente cubano, están fuera de discusión. Pertenece a esa lista ya larga de hombres que en América Latina vivieron sus ideas hasta el sacrificio”.

En ese final de epitafio —que podría ser el propio—, como nunca dejó de ser un escritor, deja traslucir que se puede hacer saltar la serie de periodistas-héroes para pasarse a la de los escritores-revolucionarios donde la cabeza no la ocupa Jorge Masetti sino José Martí.

Pero hacerse revolucionario exige una transformación de la vida entera y no de uno de sus aspectos. ¿Qué piensa este estilista lacónico, formado en lecturas laicas de libros nacionales con bárbaros de genio y libros ingleses y norteamericanos con detectives y garúa, del barroco caribeño erótico y torrencial? La enumeración caótica es para Walsh, como para casi todos los cronistas, una figura retórica a mano, una forma de posesión, de conquista, en la que habrá de poner orden cuando logre desentrañar, a través de la experiencia, en su caso la de una ciudad, La Habana, a la que solo puede cubrir de zalemas, en su clave más profunda: “ciudad acuario, ciudad submarina, ciudad madrepora, mandala, ciudad corazón, ciudad arterial, gran ciudad ramificada, ciudad como un árbol, ciudad esponja, ciudad intestino, ciudad madre cavidosa, cavada y excavada, agujereada de sueños, buscadora y subterránea, vagina donde uno fluye y refluye para siempre, ciudad a orillas del mar tibio, del mar como el seno de una gran madre, ciudad impregnada de jugos nutricios, ciudad que se apropia de una parte del alma, ciudad que toco siempre lentamente, calle por calle, piedra por piedra, como se toca un cuerpo de mujer, ciudad para recorrer con una flor entre los dientes, para caminar con zancos explosivos, capital del sexo, ciudad siempre llena de banderas, conmovida y tierna, con tu luz azul, con tus golpes de mar como altos chorros de semen, con tu bahía cordial de corazón, con tus grandes gatas negras, con inmensas prostitutas llenas de puntillas y sonrisas, grandes fragatas con su millar de velas desplegadas y todos los olores y perfumes de la tierra y esa sabiduría de siglos que brota siempre a orillas del mar; Mediterráneo de los pobres, Lutecia de los negros, gran pecadora de sangre nuestra. Qué te han hecho, pobrecita”. ¡Basta!

Con generosidad, Daniel Link comenta en una nota el tono desusado de este texto del 29 de noviembre de 1962, que forma parte de otro titulado “La isla”, y lo imagina como un ejercicio de estilo aclarando que en la mayoría de sus párrafos Walsh ha marcado una “N” —¿de “novela”?, se pregunta—, para

agregar luego que también hay otra marcación: “hacer de él un personaje”. Sin embargo, sobresaltan los lugares comunes, como la idea de tocar a una ciudad como a una mujer (¿cuántos siglos tiene esta metáfora?) o de que la ciudad se apropia de una parte del alma. Ni hablar del jueguito entre “cavidosa”, “cavada” y “excavada”, aunque “Mediterráneo de los pobres” y “Lutecia de los negros” alcancen para figurar en alguna de las revistas de Jacobo Timerman. A Walsh no le sale hacer la *Cobra* de Sarduy para zigzagueo trans de las palabras, ni hacer como Lezama que un tal Alberto coja la caparazón de dos langostinos para cubrir manchas en un mantel, tomar el de un tal Cemí remedando con la mano su vuelo como un dragón incendiando las nubes hasta caer en el mutilado nido rojo formado por la semiluna de las remolachas (¿qué hubiera opinado de ese párrafo de *Paradiso*?). Rodolfo Walsh no tiene *el son*. En todo caso, puede hacer de su enumeración caótica sobre La Habana la obra de un Carlos Argentino Daneri más. Porque su restricción a lo que prolifera, depone la precisión y se derrama tiene un maestro, Borges, siempre Borges, ese ahorrista de la lengua; pero él no es un discípulo cualquiera sino un asceta que puede controlarse y describir lo máximo de dolor con un mínimo de palabras en un texto como *Carta a Vicki*, donde no quedó nada de lo que importa fuera de su voluntad, rienda corta para cada imagen, cada detalle — aquí el detalle no es lo que podría faltar o cuya acumulación completa un sentido—. Y esa maestría llega al extremo de decirlo todo con un signo de puntuación: “Querida Vicki.”. La falta del segundo punto, descubrimiento de Daniel Link, convertiría en error el llamar al texto, “carta”. Un encabezamiento cantado, que casi hace alucinar al lector el punto que falta, es en realidad la noticia de la muerte que va a contar a través de una síntesis extrema —un verdadero punto final— aunque haya pensado, seguramente, como sucede ante un hecho incommensurable: “sin palabras”.

Poco tiempo después, la literatura es nostalgia y Walsh sospecha que la causa no es la política sino *el plan de novela*, ese género anacrónico pero, al mismo tiempo, inalcanzable, cuya realización le permitiría superar al gran patrón, Borges, pero para el que, sospecha, es preciso un tiempo no enajenado por los oficios terrestres, más propio de la aristocracia que de la burguesía. Para ese Walsh que es militante de Montoneros ya no se trata de hacer *una novela que actúe* sino de hacer *una novela que actúe por él*, mientras el seudónimo lo protege como un nombre de guerra y, en su sueño de literato, su Borges magnífico, aunque no sea un novelista, sea reemplazado por un autor de folletines que cuenta hazañas de compadritos rurales o un brutalista de genio asediado por la columna diaria:

“No obstante, tengo que escribir esta novela, aunque sea ‘mi última novela burguesa’, además de ser la primera. Mientras permanezca sin hacer, es un tapón.

Para después, acaricio la idea de una literatura clandestina, quizá escrita con seudónimo. Es difícil llegar a concebir esto: se ven, sí, sus enormes posibilidades, pero el problema reside en aprovecharlas al máximo. Decididamente, tendría que ser anónima (o pseudónima), ¿pero podría el pequeño *pot* (sic) renunciar a la vanagloria que ha inundado totalmente su vida?

Una novela, vgr, que empiece con una declaración franca de principios políticos; brutal en la mención de nombres y personas, simple en su lectura (cf. Eduardo Gutiérrez, Arlt)”. (*Jueves, 4 de febrero de 1970*).

Escribir rajando, antes de que un rival enterado se apure y llegue primero a la portada, y la adrenalina de la primicia se imponga hasta para llegar último: como autor de la novela que cierre el ciclo histórico llamado “burguesía”, que es el tapón de la literatura que vendrá, pero a la larga la que gane de mano no será la procrastinación, que es el arte de la prórroga, sino la muerte.

La pregunta por la renuncia a la escritura, la duda entre una causa literaria y una causa periodística —era él quien hacía esas diferencias que luego cuestionaron las lecturas críticas de su obra—, merece la consignación de una fecha en sus papeles a modo de autoepitafio como escritor: *marzo de 1972*, “Yo no escribo más”.

No es verdad, y no es que Walsh mienta sino que tal vez quiera calmar su angustia ya sea apelando a la cualidad de la escritura de provocar hechos, en este caso el de anular el dilema con la renuncia a una de las partes en litigio, actuando como conjuro capaz de provocar un efecto contrario al anunciado o teniendo un sentido más preciso —la militancia lo exige—: *ya no escribo más como yo*.

Cuando Lilia Ferreyra contaba cómo en sus últimos días Walsh alternaba la redacción de la *Carta a la Junta Militar* con la de su novela, luego desaparecida, y la construcción de una versión nacional del Scrabble, él estaba desarticulando en acto el triunfo del militante sobre el escritor y el jugador antes de la desaparición de un único cuerpo.

Tal vez, para él, la militancia fuera mera resistencia a la escritura, entonces el proyecto político sería la verdadera evasión de un deseo que insistía, una y otra vez, pero se derramaba en la letanía de sus obstáculos. Ese sería, en realidad, el origen de un eterno proyecto de simetría —entre el escritor político y el “artístico”, entre el escritor y el periodista, entre el político y el escritor— para el que había soñado una y otra vez una organización que le permitiera ejercerlo en una especie de *sistema de turnos*. Pero hubo en esa simultaneidad final la prueba de que Rodolfo Walsh, cuando el grupo de tareas de la ESMA lo taclea en la calle —no fue una imprudencia llevar en su portafolio la “escritura” de su casa sino un postrero acceso de humor negro y una divisa— murió como síntesis, esa debilidad marxista.

(1)

“Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política”, en Rodolfo Walsh, *Un oscuro día de justicia*, Siglo XXI, colección Mínima, Buenos Aires, 1973.

(2)

El antropólogo forense Carlos Somigliana dice haber visto en la sepultura de Vicki Walsh, durante su exhumación en 1988, una enorme cruz con la inscripción “*Sic transit gloria mundi*”. Habría sido un encargo de su padre prófugo: el “su muerte fue gloriosamente suya” se debilita o casi se confiesa con esta sentencia latina sobre lo transitorio de toda gloria.

(3)

“Habría que ver hasta qué punto el cuento, la ficción y la novela no son de por sí el arte literario correspondiente a una determinada clase social en un determinado período de desarrollo, y en ese sentido y solamente en ese sentido 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. Eso me preguntaron, me hicieron la pregunta cuando apareció el libro de Rosendo. Un periodista me preguntó por qué no había hecho una novela con eso, que era un tema formidable para una novela. Lo que evidentemente escondía la noción de que una novela con ese tema es mejor o es una categoría superior a la de una denuncia con ese tema. Yo creo que esa es una concepción típicamente burguesa, de la burguesía y ¿por qué? Porque evidentemente la denuncia traducida al arte de la novela se vuelve inofensiva, no molesta para nada, es decir se sacraliza como arte. Ahora, en el caso mío personal, es evidente que yo me he formado o me he criado dentro de esa concepción burguesa de las

categorías artísticas y me resulta difícil convencerme de que la novela no es en el fondo una forma artística superior; de ahí que viva ambicionando tener tiempo para escribir una novela a la que indudablemente parto del presupuesto de que hay que dedicarle más tiempo, más atención y más cuidado que la denuncia periodística que vos escribís al correr de la máquina. Creo que es poderosa, lógicamente muy poderosa, pero al mismo tiempo creo que gente más joven que se forma en sociedades distintas, en sociedades no capitalistas o 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 a 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.”

Fuego

El fuego suele acompañar la insurrección que pasa, el alzamiento de la multitud, la marcha que se desea iluminada para guiar a los dispersos, el mitin amenazado por los caballos de ejército y policía. Por el fuego, el malón deja atrás a la partida que sale en su búsqueda y se escarmienta a los libros prohibidos, aunque la imprenta burle ese escarmiento con su capacidad de esconder y multiplicar. Elemento de la aniquilación y del hogar, en las movilizaciones populares el fuego se prende sobre los papeles que suelen ser los de la ley, en las gomas que son la materia de la barricada, señal del *por aquí anduvimos*. De la caverna a la ciudad sitiada, de la Iglesia a Dante, el fuego es la sustancia de un mal castigado. Philippe Mesnard recoge en su libro *Testimonio en resistencia* los relatos sobre las altas chimeneas que escupían llamaradas y coloreaban el cielo de los campos de concentración nazis, mientras el olor dulzón de la carne quemada era retenido para siempre en la memoria de los testigos horrorizados. Había quienes decían haber visto llamas altísimas saliendo de las chimeneas de los crematorios en los campos donde no había cámaras de gas, o donde sí los había, pero las chimeneas no escupían fuego —los hornos de Topf de Erfurt instalados en los campos eran fumívoros—; de haber existido fuego, debe haber sido una única vez, el 4 de febrero de 1944, cuando la chimenea número IV fue dinamitada durante una rebelión encabezada por un tal Gradowsky. “Las llamas son metáforas que introducen en la realidad una distancia que facilita su comprensión, porque lo que el testimonio transmite —dice Mesnard— no es el conocimiento del mundo real sino de un mundo real cubierto por un filtro simbólico: en el caso de las

llamas, el infierno. [...] ¿Por qué habría que descartar todo lo que parece tener una dimensión ficcional en vez de analizar esa dimensión?”

El testigo que pone llamas en la escritura, al igual que el hijo que recurre al imaginario de los cuentos de hadas, busca una imagen común donde todo el mundo pueda reconocer la dimensión de lo vivido. Hacia el final de *Aparecida*, la Marta Dillon de la primera persona dice soñar con cremar los pocos huesos de su madre a cielo abierto, con sus propias manos —en un cuerpo a cuerpo final—, madre de la que le quedarán el sudor y el esfuerzo, en el tizne y el agotamiento para que las chispas de su ida le llovieran encima antes de la acogida de la Vía Láctea. Sabía que estaba quemando una prueba. Pero ¿cómo no liberar, ni siquiera muerta, a la víctima de servir para siempre a la condena de sus verdugos, obligarla hasta en el silencio de sus huellas a señalar una y otra vez el nombre del asesino, a la hija de ese resto sagrado que, enterrado, seguiría llamándola desde su materia precaria hasta su forma final de polvo?

Ese último fuego imposible no es el de un sacrificio como el que realiza el personaje de Tarkovsky, cuando incendia su casa en nombre de un amor más grande, en ese relato coartada que la protagonista de *El Dock* quiere dejar a un niño huérfano para que se reconcilie con el suicidio de su madre, ya que quizás para Marta Dillon lo más atroz *ya ha sucedido*, allá en su infancia; ni una venganza, como cuando ese mismo niño imagina que las cenizas de su madre, llevadas por el viento, lleguen a las Nubes de Magallanes, esas galaxias de las que la Vía Láctea arranca torrentes de gases y de polvo hasta en que, en miles de años, un estallido de dimensiones inimaginables haga que algo de esa madre vuelva a la Tierra bajo la forma de la aniquilación. Sin embargo, “su nombre en el cielo” no deja de parecerse a la aclaración del pequeño sabio de *El Dock*, cuando explica que ese gas y esa masa densísima de polvo son la materia con que se forman las nuevas estrellas: “¿Y por qué no permitirme una última poesía concreta para mi mamá? Poner el cuerpo otra

vez antes del final, tiznarme de hollín para transformarla en pura energía. Que arda de una vez la llama, que abraza la parte de mí que se iría con ella y que no haya después rescoldo sobre el que soplar ni más preguntas que hacer ni sitios donde buscarla porque ya no quedaría nada salvo mis pies sobre la tierra, en trance junto al fuego, los pasos regulares, el baile ritual, las riendas desbocadas, la memoria dormida; las banderas, los papeles y los talismanes, todos a la hoguera. Dejar de ser hija en una alquimia incandescente y que el gozo de la libertad me envuelva porque ya nos habríamos dado todo, ella a mí, yo a ella, cada quien en su tiempo, cada una en su sustancia, mi nombre en el papel, el suyo en el cielo; ya no un fantasma sino un ancestro”. *Su nombre en el papel*, como la autora que devino en esa poesía de disolución, la disolución no como corte que amputa sino por completud de la una en la otra y el fuego como *sustancia ancestral*, como el primer fuego que lo cambió todo al enseñar al mismo tiempo el calor y la guerra, el alimento y la matanza, la fundición para la cuchara y el arma.

Las simetrías asimétricas comenzarán a formar parte de las estrategias de escritura de Rodolfo Walsh: por ejemplo, la *Carta a Vicki* y la *Carta a mis amigos*, los documentos críticos presentados ante la organización Montoneros y la *Carta a la Junta Militar*; pero sobre todo las de sus editores, que suelen publicarlas a modo de pares y en contigüidad.

En *Carta a Vicki*, la asimetría se sitúa en el hecho de que la interlocutora está muerta, lo que la convierte en un ademán esencialmente retórico de quien sabe que la escritura es una inscripción simbólica y una prórroga, y que la asimetría se corregirá con la propia muerte. *Carta a mis amigos* está escrita a modo de explicación del suceso que narra *Carta a Vicki* e indicación sobre su lectura.

En los documentos, producto de una síntesis de la reflexión colectiva, el nombre de Walsh permanece borrado, y la crítica —detallada y brillante— a lo que podría sintetizarse como una política salvaje de inversión de cuerpos adquiere una dimensión dramática, puesto que lo que su autor calla es que uno de esos cuerpos era el de su hija.

“Tuve una pesadilla torrencial, en la que había una columna de fuego, poderosa pero contenida en sus límites, que brotaba de alguna profundidad”, escribió en *Carta a Vicki*. Una columna de fuego poderosa pero contenida en sus límites, es decir un fuego limitado, equivale a un alto del fuego o a un fuego que se limita a la defensa. Es una frase de enlace metafórico con los documentos críticos presentados ante la organización Montoneros y donde el lenguaje desecha toda metáfora para precisar un aporte a una hipótesis de resistencia: “La resistencia cuestiona los efectos inmediatos del orden social, incluso por la violencia, pero al interrogarse por el poder, responde negativamente porque no está en condiciones de apostar por él. El punto principal en su orden del día es la preservación de las fuerzas populares hasta que aparezca una nueva posibilidad de apostar al poder. La obtención de ese

objetivo de supervivencia está ligada a la desaceleración del enfrentamiento militar y a la aceleración del enfrentamiento político a partir del ingreso en el mismo de fuerzas actualmente espectadoras”. Todo el análisis apunta a las medidas destinadas a sustraerse como blanco al ya evidente plan de aniquilación y reclamar por la paz de manera que la responsabilidad de la guerra sea del enemigo, para lo cual propone la retirada desde posiciones que no estén expuestas al azar en el combate, la disolución de las estructuras penetradas y la “reubicación del cuadro penetrado sólo cuando dé con una vivienda cerrada en una zona donde es desconocido, documentación aceptable y cobertura de trabajo”. Su evaluación de la dictadura como ejército enemigo no solo evidencia su eficaz labor de contrainteligencia, sino que discute el triunfalismo de la propia organización. Niega el fracaso del aperturismo —el PC (Partido Comunista) no participa en el conflicto, mientras negocia con el gobierno a través del Partido Intransigente; la Iglesia se abstiene de elevar sus protestas, cuando no es decididamente cómplice; los partidos asociados al PC, aunque criticables, no están paralizados por la represión; los radicales tienen varios embajadores en el exterior, donde la situación es ventajosa, ya que la dictadura consigue créditos y se blanquea manteniendo excelentes relaciones con la Unión Soviética— y, contrariamente al análisis montonero, a pesar del terror que ejerce, tiene estrategias de masas. Aunque anónimamente, Walsh todavía habla por todos y en nombre de todos —los documentos redactados por él son, en cierto modo, producto de reflexiones colectivas—. Lo hace para criticar el militarismo, que descubre aun hasta en las supuestas críticas internas a ese militarismo, la concepción foquista de la política, el hecho de que sea la Vanguardia la que genere el Movimiento y no viceversa. El plural mayestático le permite involucrarse para denunciar la desmedida ambición de poder de la organización (“todo lo hacemos y lo pensamos a lo grande. Nuestra lucha es una guerra. Nuestra propaganda tiene que llegar a cuatro millones”).

Estos documentos, presentados a la conducción de Montoneros, fueron escritos entre agosto de 1976 y enero de 1977. El duelo por Vicki adopta la forma de elevar un análisis que proteja a sus compañeros, muchos de ellos protegidos a su vez por aquel brutal gesto final.(1)

(1)

A partir de la caída de Roberto Quieto, en 1975, la conducción de Montoneros decidió considerar traidor a cualquiera que brindara información bajo la tortura y castigar con la pena de muerte las consideradas debilidades ante el enemigo. Sin embargo, según el testimonio de los sobrevivientes, más allá de la fuerza o la fragilidad de los militantes ante la tortura —esa épica literal de “tener huevos” que la *orga* propiciaba hasta en sus cantitos de plaza alzada—, la mayoría de las caídas los encontraba en una vertiginosa crisis política, dejados a la intemperie por una conducción que consideraba la supervivencia de, tal vez, un centenar de ellos en el interior del país y otros tantos afuera como para imponerse en el tiempo al Proceso de Organización Nacional. De la lucha armada como máxima expresión de la política —según la ajustada frase de Pilar Calveiro— se pasó a la lucha armada como la política misma.

LA CASA DE CORRO 105 ES UNA CASA FEA en un barrio que hace siesta como en 1976. Maricel Mainer dice que tenía una entrada imperial. Hoy las ventanas están casi clausuradas por rejas blancas de construcción barata. La impresión es de blindaje, de un secreto a persianas bajas. La miro y me detengo apenas en la esquina. Una mujer se precipita desde alguna puerta y viene a rogarme. ¿Qué? Que me vaya. Está harta, dice, de tantos visitantes inoportunos que toman fotografías, le tocan el timbre y hacen preguntas, y ella tiene que repetir que todo sucedió hace mucho tiempo, pero que todavía hoy tiene que invertir en los daños. Es amable, con una amabilidad pusilánime pero severa, la de alguien que puede exigir algún tipo de sanción menor. Es joven: no podría ser la antigua dueña.

—La casa está muy cambiada porque el ejército la hizo de nuevo —dice Lucy—. Ellos tiraron un paño que había en la entrada y agujerearon el zócalo, que era de mármol. Las puertas y las ventanas estaban llenas de agujeros y el frente quedó destrozado, pero no fue por los disparos nuestros, eso no tiene ninguna lógica. Si hasta se habían metido en el garaje con una tanqueta. Pero cuando yo estaba presa, la dueña me vino a ver para pedirme que le pagara lo que debía de alquiler. Yo tenía 70.000 pesos atrasados de mi jubilación, que le hice sacar a mi hermano para pagarle. Después nos hizo juicio, y nos sacó más plata todavía.

Darse la muerte

En la *Carta a la Junta Militar*, Walsh reclama por la muerte de Vicki, nombrándola “mi hija” y, aunque *el verdadero cementerio es la memoria*, es allí donde deja inscripto el nombre de esta a través del apellido, que es el propio y que se lee al pie. La necrológica, en el sentido de *quién fue Vicki Walsh*, se reserva al coronel Roualdes y a Jacobo Timerman, a través de dos cartas que Walsh redactara, según Lilia Ferreyra, como parte del mismo juego con *Carta a mis amigos*, y que permanecen secuestradas. En la *Carta a la Junta Militar*, como señaló la misma Lilia en *Rigor e inteligencia en la vida de Rodolfo Walsh (Cuadernos del Peronismo Montonero Auténtico, s/l, 1979)*, “vuelve a ser Rodolfo Walsh”. Si allí no calla la pérdida de su hija sino que la enrostra, no lo hace con el ademán de una víctima que habla por otra sino convirtiendo la carta en arma y señalando que Vicki “murió combatiéndolos”. La simetría asimétrica se hace patente en la paradoja de que la “carta” que aspiraba, desde una fantasía dolorosa, a ser escuchada no lo fue, mientras que la que solo tenía como fin “dar testimonio en momentos difíciles” evidentemente *fue escuchada*, ya que hubo una respuesta efectiva a los cargos que en ella figuraban: el asesinato del corresponsal. Claro que *fue escuchada* desde una ficción colectiva de los *amigos*. Porque es preciso aclarar: aunque él sea evocado como el héroe trágico de la propia investigación, aquel que arrojara su denuncia ante un acusado en la cúspide de su poder de facto y paga el precio —hasta García Márquez cede al mito de que *el secuestro seguido de muerte* es una respuesta al envío de la *Carta a la Junta Militar*—, en realidad la carta es repartida en diversas oficinas de

correos de la ciudad, con determinados diarios y revistas y compañeros en el exilio como destinatarios.

Carta a la Junta Militar ha sido comparada con el *Yo acuso* de Zola. En su libro *El declive del hombre público*, Richard Sennett demuestra el vacío de ese ícono del coraje civil; el *Yo acuso* no dice nada que no se sepa, no abre una causa, la recubre de retórica para ensalzamiento de la firma, es una pieza de autocotización, mientras que la *Carta a la Junta Militar* es el inventario de los hechos del enemigo, exhibidos con una luz nueva merced a los procedimientos que Walsh vaticinaba como literarios en el relato de los materiales reales: la organización y el montaje.

Ese apellido que se declina desde su padre a sus hijas propone para Walsh un dilema moderno, ya no el modelo griego donde la genealogía se garantiza en una paternidad inferida por deducción, aunque desmentible por el destino en manos de los dioses. Como “Rodolfo Walsh”, luego de comprobar que sus críticas elevadas a la conducción de Montoneros han sido desestimadas, se permite abandonar el proyecto colectivo para retornar a su nombre de autor. Cuando vuelve a escribir, Rodolfo Walsh lo hace con el apellido de la hija que ha recibido como un legado: “Su muerte sí, su muerte fue gloriosamente suya, y en ese orgullo me afirmo y soy quien renace de ella”.

Y si dice renacer de ella es porque esa muerte le ha dado una prórroga: de caer, ese cuerpo menudo de muchacha, hubiera sido un rehén para que, con los tormentos perpetuados sobre él, se buscara en el padre la defeción o una derrota en carne de su carne, lo que —para ganar de mano al enemigo— lo hubiera precipitado a una muerte hermana.

Nadie quiere morir, sino interrumpir lo insoportable de una escena; por eso el arrojarse por la ventana suele ser uno de los suicidios más populares. Vicki no quiere morir: quiere no caer. No es un pensar, es un acto. ¿Obedece como oficial segunda o ya cuestiona a la conducción?, ¿duda del proyecto en donde las vidas ya no valen nada y disiente hasta el punto de sospecharse especialmente frágil ante la atrocidad de campo?

Su padre desliza una respuesta cuando escribe que siempre llevaba consigo la pastilla de cianuro encima “con la que tantos otros han obtenido una última victoria sobre la barbarie”. No abunda sobre el hecho, pero pone en el testimonio del soldado una *pistola en acto*. Como siempre, la herramienta de la “muerte preparada” revela un sentido: recusa la solución química y lugoneana de la *orga*, y elige un arma que el antropólogo Alejandro Incháurregui reconoció como “no militar”. De ahí la muerte gloriosamente suya.

¿Cuál fue la última imagen contemplada por Vicki? ¿Vio a los soldados bajar las armas? ¿Y cómo hizo para que no la capturen viva sino disparando en ráfagas? ¿Entonces siguió haciéndolo hasta volverse *imperdonable*, y así asegurarse la muerte? En todo caso, matarse fue *no morir como asesina* — nadie murió de entre los enemigos—. Esa es la lección de Vicki en eso que se dice rápidamente “se mata o se deja matar”. Pero en lo que sea, *no dudó*. El padre ha escrito “Juan Antonio lo llamó su madre. Duda era su apellido”. Se estaba burlando de él mismo, en la novela que no terminaba, lanzando un pequeño chiste privado.

Queda esa palabra enigmática para una elegía política, un lastre del internado para pobres y huérfanos, “salina del alma, podredumbre de la caridad en doscientas noches de desamor idéntico”: “pecado”. “Sabía perfectamente que en una guerra de esas características, el pecado no era hablar, sino caer”, escribe Walsh.

A la salida de los campos de concentración, la Santa Inquisición Montonera llamó “traidores” a los que hablaron y “traidoras” a las que cogieron, aunque lo hubieran hecho calladas. ¿De ahí la palabra “pecado”, de connotación sexual? Sin embargo, a pesar de ese “pecado” fuera de lugar, Walsh, conocido por su especial cultivo del cuidado de los compañeros e ideólogo de su desplazamiento a lugares más seguros, allí donde no los alcanzara el ya decidido plan de aniquilación, elogia el camino elegido por Vicki como el más justo, el más generoso y el más razonado, pero aclara que pudo haber elegido otros distintos sin ser deshonrosos, ese donde el campo exponía a la degradación y a la clausura de toda decisión personal pero donde tantas resistieron. Porque hubo mujeres que ejercieron un arte de la oscuridad que las sostenía y permitía ponerse de pie ante la ofensa y el avasallamiento. Las que escribían poemas en la ESMA como Loli Ponce; las que imaginaban, bajo una capucha y con las llagas abiertas de los grilletes, que habría una película, y lejos de la ascética militante se permitían no soñar con el cine liberación sino con otro que podría llamarse igual (Hollywood), como hacían Lila Pastoriza y Pilar Calveiro, que no se decidían entre el fascista Jon Voight y el progresista Robert Redford para interpretar a Alfredo Astiz; las que leían los libros prohibidos por el ascetismo rojo, para arrancarle al terror la bicoca de una risa entre compañeros —Lila Pastoriza cuenta que durante un tiempo, por el azar de una biblioteca secuestrada, primaron los libros con el tema de la resurrección, que discutían con el ardor con que antes lo hacían sobre Frantz Fanon, y que a ninguno de ellos, cuando podían comunicarse, se le ocurría interpretar la motivación inconsciente—; las que practicaban una forma de arte

tan posmoderno como el de reproducir una obra existente —así lo hacía Norma Arrostito con el *Romancero gitano* de García Lorca— y que no podría nombrarse con una palabra de la que hemos abusado descontando su máximo valor: resistencia. En la resistencia, *se responde*; sus estrategias son las dictadas por un poder que presiona cuando la voluntad ha sido arrasada. Y *estas artes de la oscuridad* son invención, allí donde el Otro no solo no puede sino que no está; ya pertenecen a otra economía a la que se ha logrado sustraerse. Tampoco se trataba de evasión; esa cultura encerrada, intermitente en medio del suplicio, construía realidad en el presente.

La crítica literaria sabe que puede haber legados que se ignora haber recibido, que Colette no había leído a Balzac pero que lo había recibido en el aire de su época. Que esas cartas con las que Ana María Caruso ejercía su maestría literaria a distancia, estirándola hasta un futuro que no tenía a través de una síntesis extrema, tal vez resuenen en el estilo abrupto y urgente de Albertina Carri, de frase corta e impactante como de quien no tiene tiempo para la diplomacia, o en las experimentaciones verbales de Mariana Eva Perez a partir del slogan “Llame ya”. Que el erotismo en acción de Marta Taboada, capaz de proponer el *fashion* de verano a partir de los despojos textiles en un campo de concentración, quizás se transmita a la obra hija de una que no lo es (Lola Arias).

Si Walsh puede sentirse anónimamente incluido en el eufemístico “el grupo subversivo puesto fuera de la ley en 1975” con que los comunicados del Ejército nombran a la organización Montoneros —nombrar sería ya encomiar—, si su nombre de guerra, “Esteban”, le permitía reconocerse sin ser identificado y el Rodolfo Walsh era el nombre que casi rapta para volver a sentirse escritor, con ese nombre propio aparece en lo que las H.I.J.A.S. escriben como si fuera un talismán, el de un padre literario para una cita que no está envenenada sino bajo la que ponerse a resguardo.

Verdad de la ficción

El Walsh de *la otra sentencia* —la que el Poder desmiente reprimiendo a los testigos que surgen de la clandestinidad— y mediante mapas de novela reconstruye la escena del crimen y descifra en sus archivos personales claves ininteligibles por deliberadamente escondidas por las fuerzas parapoliciales y sus aliados, el que ilumina las entrelíneas de la prensa oficial como lo hace la luz de una vela en los mensajes escritos con limón de los viejos policiales, lo hace de acuerdo a su posición política, su adhesión a una idea de Pueblo que sostiene y, en su obra, da a leer en sus transformaciones ideológicas desde *Operación Masacre* hasta los documentos críticos elevados a la conducción de Montoneros.

En cambio, el Poder autoritario siempre acude al fundamento de una verdad más allá de la *ideología*, el sustantivo anatema para denunciar los intereses de quien se lo opone.

Ricardo Piglia escribió sobre *Carta a Vicki*: “Quizás ese soldado nunca existió, como quizá nunca existió ese hombre en el tren, lo que importa es que están ahí para poder narrar el punto ciego de la experiencia. Puede entenderse como una ficción, tiene por supuesto la forma de una ficción destinada a decir la verdad, el relato se desplaza hacia una situación concreta donde hay otro, inolvidable, que permite fijar y hacer visible lo que se quiere decir”. Es que Walsh no cultiva un positivismo de la prueba, por eso su colimba, como el del relato de Patricia Walsh, es un testigo de ficción, no importa que exista o no en la realidad ni podría ser considerado o no “un error”, ya que tomar literalmente una metáfora es anular las fronteras entre la escritura y el mundo.

“Esa clase de actitud —escribe Philippe Mesnard— confunde lo que es ficticio, es decir, lo que se aparta de la verdad y la enmascara, con lo que es ficcional y usa procedimientos y dispositivos que permiten hacer surgir la dimensión documental de los testimonios.”

Hoy, el Estado forajido, en lugar de dar sus pruebas ante los delitos de los que se lo hace responsable, es el que exige a las víctimas pruebas y evidencias, levantándoles prontuario, violando sus intimidades y, en un nuevo negacionismo, redondeando para abajo la contabilidad del terror, volviendo urgente la política del número walshiana, para una contabilidad de justicia, donde Bartleby *preferiría hacerlo*.

De dormir a morir

En “Esa mujer”, de Rodolfo Walsh, hay *otra* muerta en camisón. Es Evita, mejor dicho, su cadáver, que el coronel (luego tendrá un referente preciso, Carlos Eugenio Moori Koenig) oculta y ama como a un fetiche. Tomás Eloy Martínez propone en *Santa Evita* que la *perversión* de un padre provoca en la hija un exiguo legado: “Nunca pude hacer lo que quise. En eso soy igual a papá. Él también, cuando yo ya era grande venía a sentarse en mi cama y me decía soy un fracasado, hija, soy un fracasado. No fuimos nosotras las que lo hicimos sentirse así. Fue Evita” habría dicho la hija de Carlos Eugenio Moori Koenig. Esa hija es el referente de la que en “Esa mujer” aparece como una víctima pasiva de la pasión de su padre: “Doce años y la tengo con psiquiatra”. “Esa mujer” es una fusión perfecta entre la entrevista periodística y el cuento, aunque su autor presentara el texto como lo segundo. Trata del encuentro de dos hombres que deben intercambiar información —cada uno posee alguna que al otro le falta—, y este hecho hace aparecer ciertos objetos de la casa bajo la forma de una alegoría: “A un potiche de porcelana de Viena le falta una esquirla en la base. Una lámpara de cristal está rajada. [...] A la pastora le falta un bracito” — Walsh aquí pone en escena una alegoría de la investigación periodística utilizando la figura griega político-religiosa del símbolo, que consiste en que la verdad se obtenga por el ajuste perfecto de dos mitades—. En “Esa mujer”, la porcelana de Viena a la que le falta una esquirla en la base, la vasija rajada y la pastora a la que le falta un brazo actúan como una profecía. Las partes que les faltan a los fetiches del coronel no aparecerán para acoplarse formando una pieza completa: el narrador no resolverá el enigma.

Walsh describe al coronel como a alguien que “tiene veinte años de servicio de informaciones, que ha estudiado filosofía y letras, que es un curioso del arte”, características que en un espacio literalmente opuesto pueden atribuirse a él. Sendos whiskies, bebidos sorbo por sorbo al compás de la trama, parecen aventurar la negociación —el del narrador, bajo el impulso constante de su anfitrión que parece querer disolver la simetría haciendo que, al sobrepasarlo en alcohol, el otro adelante su confianza, instaurando así un desequilibrio de poder—. Pero el coronel se angustia por el recuerdo del cadáver en manos de sus enemigos, de una violación que calla para no redoblarla. Ese recuerdo genera un *crescendo* donde la violencia disuelve la simetría en un sentido contrario al planeado por el coronel, que termina por desconocer a su *huésped*, quien sale “derrotado” pero que atina a escuchar “Esa mujer es mía”.

En *Carta a Vicki* la simetría se despliega en el amor y en la libertad de estar al lado en un mismo espacio imaginado: “Sí, tuve miedo por vos, como vos tuviste miedo por mí, aunque no lo decíamos. [...] Me quisiste, te quise. [...] Nos veíamos una vez por semana; cada quince días. Eran entrevistas cortas, caminando por la calle, quizás diez minutos en el banco de una plaza. Hacíamos planes para vivir juntos, para tener una casa donde hablar, recordar, estar juntos en silencio. Presentíamos, sin embargo, que eso no iba a ocurrir, que uno de esos fugaces encuentros iba a ser el último, y nos despedíamos simulando valor, consolándonos de la anticipada pérdida”. Sueños de una unión mística que el tabú del incesto garantizaba en su pureza y en donde Dios había sido sustituido por la Causa. Y germen de lo que la familia biológica ha transformado en familia política, volviendo simétricos a algunos padres y a sus hijos y fusionándolos en otras redes de poder distintas de la de los lazos familiares, del mismo lado y en el mismo grupo combatiente.

“Mi hija estaba dispuesta a no entregarse con vida. Era una decisión madurada, razonada. Conocía, por infinidad de testimonios, el trato que

dispensan los militares y marinos a quienes tienen la desgracia de caer prisioneros: el despellejamiento en vida, la mutilación de miembros, la tortura sin límite en el tiempo ni en el método, que procura al mismo tiempo la degradación moral, la delación”, se lee en *Carta a mis amigos*. Walsh calla aquí la palabra “violación”. La muerte de Vicki no solo la sustrae de sus enemigos sino que releva a sus compañeros, entre ellos su padre, de la ofensa por el atropello de su cuerpo merced al rito patriarcal de los vencedores. Pero el “mujeres son las nuestras, las demás están de muestra” es el slogan para una moral cristiana que se comparte con el enemigo —dos grupos enfrentados suelen tener un ritual de cohesión a partir del cual dirimir sus diferencias, en este caso el cuerpo de las mujeres—. No se escapa a los vencedores que la violación, el abuso y el sojuzgamiento es derrotar a distancia y por delegación. “Mujeres son las nuestras” significa —amén de una desembozada declaración de propiedad— que, de caer, ellas preferirán morir a coger con sus amos, como si fuera posible, en el *campo*, elegir la muerte por la virtud; en cambio, coger para no morir sería consentimiento. ¿Consentimiento en un campo de concentración? Puta es para los violadores del *campo* la que, prisionera y torturada, extorsionada en su familia y amenazada de muerte, coge, como si nada de eso le hubiera sido impuesto. Y puta es, según la Inquisición Montonera, que parece no poder siquiera imaginarse la violación sostenida en el tiempo y en el espacio con la consecuente perdurabilidad de ciertos vínculos sellados por una profunda desigualdad inicial bajo el imperativo de una fuerza en la soberanía de su poder, la que se acuesta con el enemigo. Esa descalificación no es accesorio, es estructural a una lógica que sostiene un sacrificio desmedido de cuerpos, su desperdicio táctico y su posterior abandono y exposición al enemigo como desecho combatiente. ¿Quiénes son las demás, las que no son las “nuestras”? ¿El objeto de los grupos rivales? ¿O en ese “estar de muestra” subyace el sentido de estar en oferta erótica? ¿O, como el lenguaje siempre es ambiguo, el “mujeres son las

nuestras” devela un espacio de pertenencia simbólica —lo contrario al deseo de posesión perversa del coronel Moorí Koenig sobre el cadáver de Evita— donde los cuerpos y los nombres, en el caso de los caídos, forman parte del patrimonio del grupo al que Rodolfo y Vicki pertenecían y por eso es que se puede decir *Esta mujer es de él?*

No es lo que Walsh sugiere cuando escribe en *Carta a mis amigos* que la muerte de Vicki es *gloriosamente suya* (no “nuestra”) y en ese orgullo él se afirma y renace en ella; si en el volver a ser Rodolfo Walsh en cierto modo pasa a escribir con el apellido de la hija, inscribiéndola una y otra vez, no oculta que si bien ella habría elegido lo más justo, lo más generoso y razonado, Vicki no murió para *no faltarle* al Walsh, sino que hizo saltar esa marca.

LOS DISPAROS DE *BAZOOKA* FUERON SEGUIDOS POR UN PROLONGADO SILENCIO, dice el diario. “En un momento, cesó el fuego”, dice Lucy. “De pronto —dice el soldado— hubo un silencio”, escribe Rodolfo Walsh. El silencio luego del sonido atronador de las *bazookas* no es un silencio pleno, a lo lejos suenan los disparos efectuados para rematar a los que atravesaron el cerco para dejar la casa. El silencio del alto del fuego del que habla el diario quiere decir, luego de la orden de rendición, que hay una etiqueta respetada por los hombres de Roualdes, antes de la salida a la terraza de los sobrevivientes, que serán metidos en un baúl y secuestrados contra un fondo de ventanas cerradas con precipitación, detrás de las que se guarda ese otro silencio, el de los vecinos, a los que se les acaba de dar una lección ejemplar: quién es el más fuerte y lo que está dispuesto a hacer. Pero no son ninguno de esos silencios los que él quiere del Silencio sino un silencio destinado a enmarcar mejor las últimas palabras de su hija, para que el lector acompañe en su recogimiento. Para eso, hacer callar el traqueteo de los FAP, el motor de los helicópteros que sobrevuelan las terrazas y donde se alinean los soldados, el rodar de las ruedas del tanque que ha volado el garaje y el eco de los altoparlantes en los que ruge la voz del coronel Roualdes, que luego habría dicho con tenebrosas intenciones: “La muchacha dijo ‘Viva la patria’, y se pegó un tiro ¿quieren verla?”. Ni siquiera lo tienta describir, primero, el sonido de la granada en el interior de la casa, con la niña sentada entre cadáveres.

Yo quisiera el aria de la Lucrecia de Haendel que acompaña la imagen de Juliane en *Las hermanas alemanas*, transportada en camilla, la aguja del suero pinchada en una vena de la mano, bañada en lágrimas luego de la muerte de

Marianne, de haber visto su rostro (“hay que andar para ver un rostro así”), su cuerpo que algún guardia descolgó de una cuerda del techo de su celda —¿o fue un crimen?—, en la voz de la mezzo Janet Baker elevada hacia una apoteosis, como si pudiera existir una partitura para el dolor y un duelo fulminante pudiera orquestarse con la altura de una voz en un sonido casi atronador. Pero es el silencio que elige Rodolfo Walsh el que aturde y custodia las palabras que la muchacha va a pronunciar para que preserven su nitidez, recortadas de cualquier otro sonido posible, un silencio de iglesia o, mejor, el que se guarda ante una tumba, un silencio que grita —quien quiera oír, que oiga— “Ustedes no nos matan, nosotros elegimos morir”.

Él ha visto la escena *con sus ojos*: la terraza sobre las casas bajas, el cielo amaneciendo, y el cerco, escribe. El hombre del dato y de la evidencia sabe que no amanece a las nueve de la mañana, hora del comienzo del ataque a la casa de la calle Corro. Pero no se equivoca: adelanta la hora. Justo él, que en *Operación Masacre* centró sus denuncias en la precisión de la hora en la que, a través de la radio, se anunció la vigencia de la Ley Marcial. A las siete de la mañana Vicki está viva, y la imagina mirando el cielo. Ni los diarios, ni el comunicado del Ejército, ni las voces de los testigos confirman esa hora y registran el cerco con la llegada de los primeros patrulleros a las ocho. Pero esa muerte lo ha liberado del deber insobornable de denunciar, enrostrar, con los puños calientes de verdades en papelitos que se escapan de su disfraz de jardinero o de profesor de inglés, que escribe en caliente para que nadie le gane de mano. Para que amanezca en septiembre tienen que ser las siete, porque hay un amanecer de la revolución, del fin del capital, del género que nazca del ocaso de la novela, y lo escribe en la mirada postrera de su hija, para separarla de la “leche negra del alba”. Esa es la verdad del texto. Un amanecer de fuego, en el pasado, pero que vuelve a anunciarse cada día. Un símbolo que enceguece. Mírenlo.

Lecturas

- Baschetti, Roberto, *Rodolfo Walsh, vivo*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1994.
- Calveiro, Pilar, *Poder y desaparición, los campos de concentración en Argentina*, Colihue, Buenos Aires, 1995.
- Ciollaro, Noemí, *Pájaros sin luz. Testimonios de mujeres de desaparecidos*, Planeta, Buenos Aires, 2000.
- Jozami, Eduardo, *Rodolfo Walsh, la palabra y la acción*, Grupo Editorial Norma, colección Militancias, Buenos Aires, 2006.
- Masetti, Jorge, *Los que luchan y los que lloran*, Punto Sur, Buenos Aires, 1987.
- Mesnard, Philippe, *Testimonio en resistencia*, Waldhuter Editores, Buenos Aires, 2011.
- Sánchez, Matilde, *El Dock*, Planeta, 1993.
- Sarmiento, Domingo Faustino, *Vida de Dominguito*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1962.
- Schérer, René, *La pedagogía pervertida*, Laertes, Barcelona, 1983.
- Schérer, René y Hocquenghem, Guy, *Álbum sistemático de la infancia*, Anagrama, Barcelona, 1979.
- Sennett, Richard, *El declive del hombre público*, Península, Barcelona, 1978.
- Verbitsky, Horacio, *Rodolfo Walsh y la prensa clandestina (1976-1978)*, Ediciones de la Urraca, Buenos Aires, 1985.
- Walsh, Rodolfo, *Ese hombre y otros papeles personales*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2007.

Gracias

A Patricia Walsh, por *otro relato*.

A Lucy Gómez de Mainer, Maricel Mainer, Juan Cristóbal Mainer y Stella Gómez de García del Corro, testigos en resistencia.

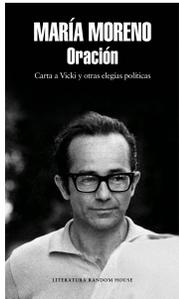
A “Maco” Somigliana, por el demonio del documento.

A Daniel Link, que juntó y editó los papeles de Rodolfo Walsh con la meticulosidad e inteligencia de su legado.

A Alejandro Incháurregui, por la evidencia.

A mi editora, Ana Laura Pérez.

A las mujeres a quienes dedico este libro y en recuerdo de nuestras conversaciones, algunas de las cuales llevan más de tres décadas. En especial, a la memoria de Lilia Ferreyra, que me prestó páginas del diario de Vicki, del que glosé algunos párrafos en su encomio y con el fin de dejar aquí palabras suyas que no fueran las últimas.



Oración es de aquellos libros que transforman nuestra sensibilidad al pensar la tragedia humana. Con la investigación del asalto del Ejército a la casa donde a fines de 1976 muere Vicki Walsh, el libro propone una nueva tradición fundada en las cartas que Rodolfo Walsh dedica a su hija y a sus amigos. En esos textos, la gesta política de Walsh se transforma en literaria e íntima, porque instauro un linaje de mujeres destinado a jaquear el protocolo testimonial de la violencia política que —en cine, literatura y teatro— estallará con la interpelación recurrente de hijas y madres sobre los alcances de la vida y el amor.

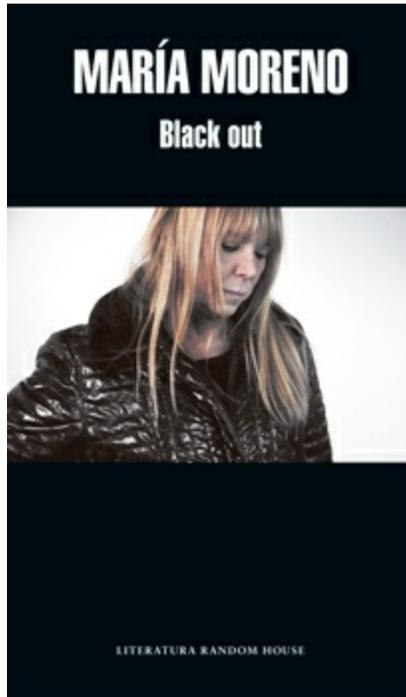
María Moreno, consagrada como una de las voces más audaces y plenas de Hispanoamérica, arrasa con las fronteras entre ensayo, literatura, crítica, investigación y biografía para llevar la escritura a un nuevo mundo, del que es a la vez creadora, descubridora y cronista.

«Somos muchos los que consideramos a María Moreno la mejor cronista argentina de todos los tiempos y una de las voces documentales más lúcidas de la lengua, entre otras hipérboles razonables.»

Jorge Carrión, *The New York Times*

MARÍA MORENO

Nació en Buenos Aires. Periodista, narradora y crítica cultural, sus textos circulan y se publican en todos los países de habla hispana. Ha escrito la novela *El affair Skeffington* (1992), la no-ficción *El petiso orejudo* (1994) y el prólogo y la selección de artículos de *Enrique Raab. Periodismo todoterreno* (2015). Sus ya célebres crónicas, ensayos y entrevistas han sido recopiladas en *A tontas y a locas* (2001), *El fin del sexo y otras mentiras* (2002), *Vida de vivos* (2005), *Banco a la sombra* (2011), *La comuna de Buenos Aires. Relatos al pie del 2001* (2011), *Teoría de la noche* (2011) y *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe* (2013). A fines de 2016 publicó el consagratorio *Black out*, ganador del Premio de la Crítica de la Feria del Libro de Buenos Aires y señalado como uno de los diez libros que marcaron 2016 según *The New York Times*.



[Otro título de la autora en megustaleer.com.ar](http://megustaleer.com.ar)

Moreno, María

Oración / María Moreno. - 1ª ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Literatura Random House, 2018.

(Literatura Random House)

Libro digital, EPUB

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3987-96-0

1. Narrativa Argentina. I. Título

CDD A863

Edición en formato digital: marzo de 2018

Fotografía de cubierta: Archivo personal familia de Rodolfo Walsh

Diseño: Penguin Random House Grupo Editorial

© 2018, Penguin Random House Grupo Editorial, S. A.

Humberto I 555, Buenos Aires

www.megustaleer.com.ar

Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección del *copyright*.

El *copyright* estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento, promueve la libre expresión y favorece una cultura viva. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por respetar las leyes del *copyright* al no reproducir, escanear ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún medio sin permiso. Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que PRHGE continúe publicando libros para todos los lectores.

ISBN 978-987-3987-96-0

Conversión a formato digital: Libresque

| Penguin
| Random House
| Grupo Editorial |

Índice

Oración

Dedicatoria

Bitácora

Carta a Vicki por Rodolfo Walsh

Carta a mis amigos por Rodolfo Walsh

He visto la escena con sus ojos...

De la voz de la sangre a la sangre derramada

Poner la hija

Edipo, Antígona, Ismene releídos

Ese cuerpo no llegó vivo a las manos de sus
enemigos...

La revolución entre hermanas

Veinte años después

Cartas

La novela de la acción

Se mata o se deja matar...

Política del número

Llamarse Walsh

No fueron sus palabras, entonces...

Nota al pie

H.I.J.A.S. de la lengua

Yo estaba durmiendo en la pieza de la terraza
cuando escuché el tiroteo...

Madres cautivas

Mi hermana se suicida, pero en realidad la matan...

El legado del deseo

Política capilar

El juego de las diferencias

Hija en red

Huesos

Cositas tuyas

Yo misma, el día anterior a lo de la calle Corro,
había ido a buscar a la nena...

Cositas mías

Escrache viralizado

Padres inalámbricos

Las sabinas

De la sangre derramada a la sangre azul

Sangre plebeya

La picana y el reino

El padre es el hombre de los mapas

Nobleza

29 de septiembre de 1976

Patricia Walsh

Lucy Gómez de Mainer

Maricel Mainer

Juan Cristóbal Mainer

Stella Maris Gómez de García del Corro

Las simetrías asimétricas

Seguirla al muere

Fuego

La casa de Corro 105 es una casa fea...

Darse la muerte

Verdad de la ficción

De dormir a morir

Los disparos de bazooka fueron seguidos por un
prolongado silencio...

Lecturas

Gracias

Sobre este libro

Sobre la autora

Otro título de la autora

Créditos