



Testimonio y autoficción en *Chicas muertas*

Graciela A. Foglia

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

RESUMEN:

En los años 80, junto con la vuelta a la democracia en Argentina, se empieza a tener noticias de algunos femicidios. Tiempo después, la escritora Selva Almada investiga estos asesinatos y publica, en 2014, *Chicas muertas*, un relato que trata no solo sobre violencia contra las mujeres, sino que también, abarca el tema de la sordera social, y banalización o indiferencia ante estos crímenes. Sin embargo, a pesar de esta temática tan polémica, ya sea por la representación de la violencia o su naturalización, la escritura que se utiliza manifiesta un tono moderado. Es decir, se mantiene al margen de una retórica de denuncia o acusación. En atención a lo cual, el presente estudio analiza este tono manso de la obra, como un recurso y estrategia de acercamiento a un espacio propicio para la búsqueda de posibles soluciones ante estas agresiones. En otras palabras, una aproximación a las mujeres. Para este efecto, se utilizarán reflexiones del campo de la literatura de testimonio, según los estudios culturales (Sklodowska), de autoficción (Colonna, Arfuch), y sobre violencia contra mujeres (Segato).

PALABRAS CLAVE: *Chicas muertas*, Selva Almada, Testimonio, Autoficción, Femicidio

1. Introducción

A primera vista, *Chicas muertas* (2014) es un relato de violencia contra niñas, adolescentes y mujeres. La autora, Selva Almada, rescata del olvido el femicidio de María Luisa de 15 años, Andrea, de 19 y Sarita, de 20, asesinadas en la década de los años 80 en diferentes ciudades argentinas.¹ En once capítulos y un epílogo, el texto sigue dos caminos: por un lado, a partir de entrevistas y documentos,

1 Aquí se usa “femicidio” como se usa en Argentina, en lugar de feminicidio. Aunque Bidaseca (“Feminicidio y políticas de la memoria”, 2013) sostiene que feminicidio y femicidio se usan indistintamente, Tornero (41) afirma que en Argentina se utiliza femicidio desde 2005 cuando fue publicado *Feminicidios e impunidad* (Barcaglione, Gabriela et al.). Para una discusión sobre las diferencias entre femicidio y feminicidio, ver también Carcedo, Ana (“Nota teórico-metodológica sobre las definiciones de femicidio y feminicidio y sus implicaciones políticas”. *No olvidamos ni aceptamos: Femicidio en Centroamérica 2000-2006* / CEFEMINA. 1 ed. San José, C.R.: Asociación Centro Feminista de Información y Acción, 2010, pp. 479-84); Lagarde (209-39); Nanni, Susanna. “Violencia y resistencia en las voces emergentes de América Latina: Las Chicas muertas de Selva Almada”. *Altre Modernità*, 2019, pp. 79-91.

reconstruye detalles del último día de las víctimas y cuenta cómo continuaron los casos después de descubiertos; por otro, incorpora los recuerdos y vivencias de la autora-narradora desde que, a los 13 años, se entera de la muerte de Andrea hasta que, de alguna manera, se despidió de las muchachas visitando sus tumbas (reales o simbólicas).² Escritura acumulativa –al igual que los femicidios–, el texto incluye microhistorias (por lo menos nueve) que no se relacionan directamente con los casos de las tres chicas, aunque tratan de mujeres asesinadas o que consiguieron sobrevivir a algún tipo de violencia. Son historias contadas por otras voces como la de la madre, la del suegro, la de un amigo, etc. Violencias que no faltan ni en el poema del epígrafe ni en el epílogo ni en las dos listas con nombres y apellidos de chicas muertas “durante más de veinte años” (Almada 17) o en un solo mes de 2014 (181).

“A primera vista”, *Chicas muertas* es un relato de violencia contra mujeres, pero el texto, también enfatiza la sordera social e indiferencia frente a los avisos que anticipan este tipo de crímenes. Estas advertencias responsabilizan al oyente de atender al mensaje. Sin embargo, muchas veces, estas voces no alcanzan su destino; como se puede observar en el poema de Susana Thénon (epígrafe):

esa mujer ¿por qué grita?
andá a saber
mirá que flores bonitas
 ¿por qué grita?
jacintos margaritas
 ¿por qué?
¿por qué qué?
 ¿por qué grita esa mujer?³ (Almada 9)

En este fragmento del poema, se puede advertir que hay dos hablantes que, aparentemente, entablan un minidiálogo. Sin embargo, después de una mirada cuidadosa, se puede percibir que, aunque aparecen dos voces conversando, no existe verdaderamente un diálogo; y el mensaje

2 Se menciona “simbólicas” porque en el caso de Sarita Mundín se sabe que los restos que están en su tumba no son de ella; son de alguna otra chica muerta (Almada 176).

3 El poema completo de Thénon es el siguiente: “¿por qué grita esa mujer? / ¿por qué grita? / ¿por qué grita esa mujer? / andá a saber / esa mujer ¿por qué grita? / *andá a saber / mirá que flores bonitas* / ¿por qué grita? / *jacintos margaritas* / ¿por qué? / *¿por qué qué?* / ¿por qué grita esa mujer? / ¿y esa mujer? / ¿y esa mujer? / vaya a saber / estará loca esa mujer / mirá / mirá los espejitos / ¿será por su corcel? / andá a saber / ¿y dónde oíste / la palabra corcel? / es un secreto / esa mujer / ¿por qué grita? / mirá las margaritas / la mujer / espejitos / pajaritas / que no cantan / ¿por qué grita? / que no vuelan ¿por qué grita? / que no estorban / la mujer / y esa mujer / ¿y estaba loca mujer? / Ya no grita / (¿te acordás de esa mujer?)” (Ministerio de Cultura Argentina, 2019).

articulado en forma de pregunta “¿Por qué grita esa mujer?” —aunque repetido varias veces— es ignorado y queda perdido en el paisaje de flores con el cual está embelesado el segundo personaje. En otras palabras, la primera persona “escucha” que alguien grita y, cuestiona a la segunda; pero la segunda, aunque la oye, en realidad, no la “escucha”, ya que está más interesada en el paisaje.

Hasta cierto punto, se puede proponer que la mujer que grita es víctima, en ese instante, de violencia y, que, a través de todo el poema hace un llamado de auxilio, hasta que, eventualmente, se apaga su voz al final del poema, indicando su muerte. Y con ello, muestra la indiferencia o naturalización de la violencia contra mujeres. Aunque ambos personajes no hacen nada por ella, una de ellas sí la escucha, abriendo así, una pequeña ventana de posibilidad: la de escuchar, mientras que para la otra, los gritos han pasado a ser parte de la normalidad.

Ese epígrafe, en cierta forma, reproduce la propia estructura de *Chicas muertas* donde, a pesar de los muchos ejemplos de personas que no escuchan, aparecen también las que sí. En ese sentido, cabe traer a colación a la propia Almada, personaje que, a los 13 años, prestó atención al crimen de Andrea Danne, el día en el que, de alguna manera, *Chicas muertas* comenzó a escribirse (Almada 181). También se puede pensar en el abuelo de la autora-narradora que escuchó el relato de su hija Liliana (tía de Almada) y “le dio una paliza al Tatú”, “un primo cuarentón”, después que este intentó llevarla hacia dentro de un maizal, en el campo de la familia (Almada 184-185).

Ya sea que se trate de la representación de la violencia contra mujeres o de su naturalización, la escritura de *Chicas muertas* mantiene un tono moderado; sin una retórica de denuncia o acusación. Exceptuando el capítulo diez, en donde aparecen algunas ironías en relación al trato que les dieron los medios a los casos. En ellos, hay un descompás entre el contenido brutal de las historias narradas y la forma de presentarlas. Lo mismo se observa a la hora de referirse a la indiferencia social frente a ese tipo de crímenes.

Para intentar interpretar esa retórica “mansa”, que posee la obra, este estudio considera que este recurso narrativo es una forma de aproximación a un espacio en el cual podría postularse alguna solución para los distintos tipos de agresiones de género. Es decir, se trata de una estrategia de acercamiento a las mujeres que complementa las denuncias de la violencia machista y las luchas por políticas públicas frente al Estado. Se constituye en un tipo de acercamiento a las mujeres siguiendo la línea de Rita Segato en dos aspectos: por un lado, el hecho de que la “familia, la casa, el hogar es la primera pedagogía opresiva y violenta que luego se replica en todas las escalas” (219). De ahí deriva que el enfoque de *Chicas muertas* sean las mujeres o la familia, y no el Estado interlocutor que requeriría otro tipo de retórica. Y, por otro lado, al referirse a la experiencia histórica de las mujeres, contrapuesta a la de los hombres, Segato señala que dicha historia pone el acento en el

arraigo y las relaciones de proximidad.⁴ Por eso propone hacer “una política de los vínculos, una gestión vincular, de cercanías, y no de distancias protocolares y de abstracción burocrática” (27). La idea de evitar “distancias protocolares” y abstracciones burocráticas puede ayudar a entender una escritura que es directa y sin teorizaciones ni formalidades; que denuncia, pero no es panfletaria; una escritura que no culpabiliza; que no expulsa ni por descripciones siniestras ni estridencias.

Para discutir la hipótesis de interpretación, se considerarán varios de los géneros textuales que componen el relato y se observará la manera en que influyen en el tono de la escritura. Algunas autoras que leen *Chicas muertas* ubican a la obra dentro del testimonio y, al igual que ellas, este artículo propone que el texto de Almada es una forma de “testimonio noticioso” (Skłodowska 151), al que se le añade uno de “los infinitos matices de la narrativa vivencial” (Arfuch 17).

En la siguiente sección, “Femicidio: crimen de Estado”, se presentan argumentos que justifican la lectura de *Chicas muertas* en el ámbito de la literatura testimonial, entendida esta como la que se produce a partir de crímenes de Estado. En las secciones siguientes de este ensayo: “Testimonio y narrativa vivencial”, y “Del tono”, se analizan e interpretan tanto el efecto de la convivencia del testimonio y la narrativa vivencial, como las variaciones de tono en el texto de Almada. En la última sección, se hace una síntesis de lo analizado.

2. Femicidio: crimen de Estado

Algunos estudios críticos reconocen en *Chicas muertas* una forma de testimonio “a la Walsh”, con variaciones y actualizaciones, pero inscripto, igualmente, en dicha tradición.⁵ Es decir, un texto producto de la investigación de un crimen de Estado, que tiene una forma híbrida entre periodismo y literatura, y cuyo discurso se contrapone a la historia oficial. Ahora bien, cuando se piensa en la definición de femicidio como “*todas las formas de asesinato sexista*” (Russell 77-78; itálicas de la autora), la cuestión que se plantea es si se puede considerar ese tipo de asesinato como un crimen de Estado. Para llevar adelante la discusión y justificar la lectura del texto de Almada desde el punto de vista testimonial, a continuación, se presentan algunas reflexiones sobre lo que incluye o no un

4 Según Segato: “La experiencia histórica masculina se caracteriza por los trayectos a distancia exigidos por las excursiones de caza, de parlamentación y de guerra entre aldeas, y más tarde con el frente colonial. La historia de las mujeres pone su acento en el arraigo y en relaciones de cercanía” (27).

5 Ver en “Obras citadas” a: Amado, López Casanova, Tornero. Además, a: Cabral, M. C. (2016). “De investigadora a huesera: Chicas muertas de Selva Almada y las formas de narrar el femicidio en el interior.” IV Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género, 13, 14 y 15 de abril de 2016, Ensenada, Argentina. En: *Actas*. Ensenada: U Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género. En Memoria Académica. Cabral, M. C. (2018). *Chicas muertas* de Selva Almada. Nuevas formas de la memoria sobre el femicidio en la narrativa argentina. *Orbis Tertius*, 23(28), e094. Falbo, G. (s/f). “Discípulas de Walsh”. *Anfibia*. Revista digital de la U Nacional de San Martín.

crimen de Estado.

Teniendo en cuenta la afirmación de Eugenio R. Zaffaroni, criminalista y juez de la Corte Interamericana de Derechos Humanos, cuando señala que el “crimen de Estado es un delito altamente organizado y jerarquizado, quizá la manifestación de criminalidad realmente organizada por excelencia” (8), tal vez no se pueda afirmar que el femicidio sea un crimen de esa naturaleza. Por otra parte, Stanley Cohen, otro criminalista y especialista en derechos humanos, recordaba en los años noventa que el primer abordaje significativo sobre la cuestión “crimen de Estado” se produjo a finales de los sesenta, en el contexto de la guerra de Vietnam, cuando la pregunta “¿Quiénes son los verdaderos criminales?” desplazó la atención de los delitos callejeros a los de cuello blanco y luego a la noción más amplia de “delitos de los poderosos” (98). En el mismo artículo, el autor también sostiene que no hay consenso sobre lo que abarca el concepto de “crimen de Estado”, que puede incluir desde los de cuello blanco hasta los genocidios. Por eso, prefiere una definición que tenga en cuenta el lugar a partir del cual se quiere pensar el problema:

Si venimos del discurso de los derechos humanos, [el crimen de Estado] abarca lo que se conoce en la jerga [...] como graves violaciones de los derechos humanos: genocidio, asesinatos políticos masivos, terrorismo de Estado, tortura, desapariciones. Si venimos del discurso de la criminología, estamos hablando de delitos como asesinato, violación, espionaje, secuestro, agresión.⁶ (Cohen 98)

Se puede apreciar que, en la perspectiva tradicional de los Derechos Humanos, el femicidio no se consideraba un delito de Estado. Sin embargo, en los años noventa, el movimiento de mujeres empieza a cuestionar tanto ese enfoque —que solo tiene en cuenta las violaciones cometidas por agentes del Estado contra disidentes u opositores políticos, es decir, una perspectiva articulada a la teoría del Estado (Bandeira 294)—, como el de la preponderancia de los derechos civiles y políticos sobre otros derechos. De tales discusiones, se empieza a reconocer que la violencia contra la mujer constituye una grave violación de los derechos humanos, que implica una amenaza al desarrollo, a la paz y a la seguridad internacional (Naciones Unidas 81). Marcela Lagarde, antropóloga mexicana, representante del feminismo latinoamericano, sostiene que:

Hay condiciones para el feminicidio cuando el Estado [...] no da las suficientes garantías a las niñas y a las mujeres y no crea condiciones de seguridad que garanticen sus vidas en la comunidad, en la casa, ni en los espacios de trabajo, de tránsito o de esparcimiento. Más aún, cuando las autoridades no realizan con eficiencia sus funciones. Cuando el Estado es parte estructural del problema por su signo patriarcal y por su preservación de dicho orden, el feminicidio es un crimen de Estado. (Lagarde 216-17)

6 Todas las traducciones del inglés o del portugués son mías.

Estas últimas consideraciones, a diferencia de las de Zaffaroni y Cohen, permiten considerar el femicidio como crimen de Estado. Por consiguiente, *Chicas muertas* puede leerse teniendo en cuenta algunas reflexiones sobre la literatura de testimonio. En la próxima sección, se analiza la manera en que los elementos de esa corriente conviven con la narrativa vivencial, y los efectos que se producen de tal convivencia en el texto de Almada.

3. Testimonio y narrativa vivencial

“...sigo viva. Solo una cuestión de suerte” (Almada 182)

Los Estudios Culturales estadounidenses, que sistematizan el testimonio en América Latina, concuerdan en que se trata de textos que implican el compromiso personal entre un narrador de oficio —intelectual solidario— quien, ya sea, presencié, o fue víctima de algún tipo de violencia política.⁷ Dicho de otro modo, los testimonios son discursos representativos de un colectivo (y, por eso, ejemplares), que se contraponen a la Historia oficial y de ahí su intención (y su tono) de denuncia. Además, las fuentes del texto son fidedignas. Elzbieta Sklodowska los clasifica como testimonio inmediato —testimonio legal, diario, memoria, autobiografía— y testimonio mediatizado —testimonio noticioso, etnográfico, sociohistórico, novela testimonial y pseudo-testimonio—. En relación con este último, dice:

Agrupamos bajo el rótulo del *discurso testimonial mediatizado* formas que consisten en una transcripción por un gestor (editor) de un discurso oral de otro sujeto (narrador, interlocutor, protagonista) y que intentan incorporar el acto ilocutorio de testimoniar —con frecuencia reivindicador y denunciador— dentro de un molde mimético realista. (Sklodowska 100; *itálica de la autora*)

Asimismo, diferencia los testimonios según el grado de novelización, es decir, “el grado de dominación de la función estética sobre la comunicativa” (Sklodowska 100-3). Los ejemplos de esa tipología incluyen desde *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet hasta *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez.

En esta corriente, *Chicas muertas* se aproximaría a lo que Sklodowska denomina “testimonio noticioso” (151), cercano al Nuevo Periodismo estadounidense, en la línea de *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska y *Operación masacre* de Rodolfo Walsh. De este modo, si concordamos con Lagarde cuando dice que “hay condiciones para el femicidio cuando el Estado no da las suficientes garantías” (Lagarde 216-217) (ver cita completa en la sección anterior), podemos afirmar que Selva Almada, como Walsh y Poniatowska, aborda hechos de violencia política porque el Estado ignora

7 Aunque la “violencia política” parece menos específica que la “violencia de Estado”, la primera no deja de incluir a la segunda. Para una sistematización precisa de las diferentes corrientes de testimonio, ver De Marco, Valeria. “A literatura de testemunho e a violência de Estado.” *Lua nova*, no. 62, 2004, pp. 45-68.

el asesinato de mujeres. Además, cuenta historias verdaderas, con datos auténticos, comprobados por expedientes (Almada 69-70) y entrevistas.

Almada, al igual que Walsh, también pone en tensión lo literario y lo literal (la prosa referencial). A veces, encontramos una narradora omnisciente que cuenta, por ejemplo, los últimos momentos de una de las chicas en su cuarto: “María Luisa abrió los ojos y se incorporó en la cama” (Almada 23); o su trayecto hacia el trabajo: “...la ciudad andaba a media máquina, así que se habrá cruzado con poca gente” (24); o dice sobre Andrea que “se habrá sentido perdida cuando se despertó para morir” (37).⁸ Otras veces, como se verá más adelante, la autora-narradora parece asumir o mimetizar diferentes puntos de vista.

Sin embargo, *Chicas muertas* se distancia de *Operación masacre*. López Casanova sostiene que si la pregunta, frente a los crímenes de Estado cometidos durante la dictadura, era “cómo narrar el horror”, ahora, para escritoras como Selva Almada, la cuestión es “cómo contar de otro modo lo que ya fue contado”. Estas autoras “se centran, entonces, en el trabajo con discursos anteriores, con voces de otros” (López Casanova 57-8). Algo similar, afirma Falbo cuando analiza la escritura de la generación de nuevas periodistas, “discípulas de Walsh”. Apuntando que, “[a] diferencia del desafío que tomó Rodolfo Walsh de informar lo que fue ocultado, el reto [de] estas periodistas es contar lo [que] ya ha sido informado, reorganizando las piezas segmentadas...” (Falbo).⁹

Sin desconsiderar lo apuntado por Casanova y Falbo, se reconocen otros aspectos de diferenciación entre ambas obras. Por un lado, como ya se ha expuesto, en *Chicas muertas* hay una proliferación de microhistorias que cumplen una función multiplicadora y de las que, aunque tienen el mismo tema que los tres relatos centrales, se podría prescindir.¹⁰ Y, por otro, a *Chicas muertas* le falta el tono de denuncia que posee *Operación masacre*. Adicionalmente, la obra de Selva Almada tiene la presencia constante de la voz y de los recuerdos personales de Almada que, si bien no aparece con su propio nombre, está presente en índices como el lugar de nacimiento, o en los paratextos que indican coincidencia entre autora y narradora.¹¹ Así, el texto de Almada, además de los recursos del testimonio mediato, incluye elementos de autobiografía o narrativa vivencial

8 Semejante a Walsh en *Operación masacre* que, al describir la última noche de una de las víctimas de los fusilamientos de José León Suárez, usa el tiempo futuro para indicar probabilidad: “Seis hijos tenía Nicolás Carranza. Los más pequeños se habrán prendido a sus rodillas ...” (Walsh 31).

9 En realidad, en el caso de *Operación masacre* también había una narrativa, pero hecha desde el Estado, y la tarea de Walsh fue la de contraponerse al discurso oficial.

10 En este caso también se diferencia de *La noche de Tlatelolco*. El texto de Poniatowska está compuesto por inúmeras voces que cuentan sus versiones del mismo hecho: la masacre en la Plaza de las Tres Culturas.

11 En *Operación masacre* los recuerdos personales de Walsh, referidos al momento que supo de los fusilamientos, aparecen en el prólogo a partir de la segunda edición de 1964.

(Arfuch 17), lo que implica, siempre, dos pactos de lectura —el autobiográfico y el ficcional— y una indecibilidad genérica (Jeannelle 143). Por su parte, Tornero sostiene que *Chicas muertas* superpone lo testimonial y lo documental, “pero también es un relato ficcional” y es, “en este nivel, narrado en primera persona y, en algunos fragmentos, en presente, [donde] puede advertirse la estrategia de configuración del yo autoral que no pretende ser autobiográfico y que tampoco está cercano a la novela autobiográfica, sino que más bien se autoficcionaliza” (51).

Según Arfuch, la autoficción sería un “relato de sí que tiende trampas, juega con las huellas referenciales, [y] difumina los límites –con la novela, por ejemplo” (105; *itálica mía*). Por lo tanto, si se acepta que esas marcas están presentes en *Chicas muertas*, el texto parece acercarse a lo que Colonna denomina autoficción especular, aquella en la que el autor no está en el centro del libro; lo importante es que se coloque en algún rincón de la obra y que refleje su presencia como si fuese un espejo (53).¹² Asimismo, toma ejemplos de la pintura, “el cuadro dentro del cuadro”. Ambos, el que es retratado y el que retrata se pueden metamorfosear: el escritor puede tornarse personaje, el personaje escritor, y el lector puede verse en medio del *complot* maquinado por la ficción, transformado en sujeto de la historia (55). El autor afirma que esa relación de intercambiabilidad es la lección fundamental de todos los procedimientos reflejantes, cualquiera sea la escala, el dispositivo o el campo artístico (54).

Chicas muertas tiene varios recursos que pueden ser considerados producto de la noción de intercambiabilidad. Si se omite el primer capítulo —en el que la autora-narradora descubre que la casa familiar puede ser un lugar inseguro (Almada 17) y donde se pone en movimiento la acción—, y los dos últimos, el 11 y el Epílogo, de “despedidas”—, todos los otros capítulos de la trama podrían ser ordenados aleatoriamente. En ellos se aborda desde las últimas horas de vida de las chicas (cap. 2), lo que hicieron los familiares y allegados después de las muertes (caps. 3 y 8), hay “transcripciones” de los testimonios de las personas que la autora consiguió entrevistar (caps. 5, 6 y 9), incluso, relatos de resistencia a la violencia de género (cap. 4), de las visitas a una vidente (caps. 3 y 7) y un capítulo dedicado a opinar sobre el trato que la prensa da a estos crímenes (cap. 10).

Igualmente se puede hablar de intercambiabilidad en el caso de la indistinción de voces producida por la falta de marcadores (guiones, comillas) que indiquen discursos directos o citas y por la indeterminación del punto de vista. Se anotan tres ejemplos de este último caso: 1) “Me crie escuchando a las mujeres grandes comentar escenas así en voz baja, como si las avergonzara la

12 En la taxonomía de Colonna, Tornero (51) considera que el tipo de autoficción en *Chicas muertas* es “intrusiva”, que es en la que “la transformación del escritor no tiene lugar por mediación de un personaje; su intérprete no pertenece a la intriga propiamente dicha. El avatar del escritor es un recitador, un relator o un comentarista, en resumen: un “narrador-autor”, al margen de la trama” (Colonna 115). Aunque coincido en algunos aspectos con esta clasificación, para los argumentos que se vienen presentando, la descripción de la autoficción especular es más abarcativa.

situación de la pobre desgraciada” (Almada 56); 2) “... en la casa solo quedan él y Silvia, su mujer. La misma que era su novia y estaba embarazada cuando asesinaron a Andrea. Tacho y la chica muerta fueron muy amigos” (65); 3) “Cuando lo llamaron a declarar [al doctor Favre], le leyeron el informe y le preguntaron si la posición en la que encontró el cuerpo de la chica era coherente con la manera en que fue asesinada” (136). En las dos últimas citas (2 y 3), al substituir los nombres propios, que venían siendo usados hasta ese momento, por el sustantivo “chica”, el punto de vista se distancia y la voz parece provenir de alguien más alejado de los casos. El ejemplo del doctor Favre (ejemplo 3) es el más evidente: aparenta reproducir la voz del juez que lo llamó a declarar. Pero lo mismo se puede afirmar en relación a la “pobre desgraciada” (ejemplo 1), donde el uso de esa forma cristalizada, que trae un poco de humor y desdramatización, recuerda la manera de hablar de las “mujeres grandes”, a las que se refiere en el capítulo 4.

La indistinción de voces e indeterminación de puntos de vista son una elección de recursos que indican intercambiabilidad. Se trata de una autora-narradora que no se distingue, que no se distancia del universo que está representando, sino que se pone al mismo nivel. Es una forma de representar la propia vulnerabilidad: “Ahora tengo cuarenta años y, a diferencia de ella [Andrea Danne] y de las miles de mujeres asesinadas en nuestro país desde entonces, sigo viva. Solo una cuestión de suerte” (Almada 182).

De la misma manera, dicha intercambiabilidad demuestra cuánto la autora-narradora comprende y no juzga la posibilidad de no “escuchar”, de no percibir el peligro en los indicios que anuncian algún tipo de violencia. Así, hace suyas las voces, pensamientos y experiencias de toda una comunidad; una manera de reconocerse parte de la misma realidad. En ese sentido, se debe recordar cómo presenta el caso del figón Bochita Aguilera, “un cincuentón *petisito*”, que “se metía en los patios abiertos de las casas a espiar a las muchachas [...]. *Era inofensivo. Solo le gustaba engordar la vista con esos cuerpos jóvenes y hermosos*” (Almada 138; *italica mía*). Aquí hay que señalar que por más inofensivo que fuera, el figón estaba invadiendo la privacidad y, de alguna manera, los cuerpos de esas chicas. Se podría interpretar el trato benevolente dado a la historia —una anécdota del pueblo— no solo como falta de percepción de lo que significa que un hombre espíe a mujeres, sino también como una forma de ponerse en el lugar de quienes no perciben los peligros que entrañan actos aparentemente “inofensivos”. Puede decirse, entonces, que en *Chicas muertas* el recurso a la autoficción hace que no haya un “ellas” y un “yo”. “Ellas”: las mujeres que aceptan sumisas o indiferentes la violencia que las rodea porque aparentemente no las afecta, y “yo”: la que viene a denunciar la sumisión o la indiferencia.

En definitiva, ya que los tres femicidios centrales quedaron impunes, se podría pensar al igual que Tornero, que *Chicas muertas* se filia a la tradición walshiana del testimonio y la denuncia de los crímenes de Estado en Argentina. Sin embargo, se distancia de esa línea sobre todo por el espacio que ocupa el relato vivencial. A continuación, se aborda otro distanciamiento de la narrativa walshiana: el tono, como consecuencia de la presencia de dicho tipo de relato.

4. Del tono

“Y cuando hasta las vergas se asquearon, la siguieron violando con una botella”
(Almada 20)

La contundente descripción anterior, que cierra el primer capítulo, genera una expectativa de lectura que después no se cumple. El texto de Almada no se regodea en el morbo.¹³ Tiene pocas imágenes semejantes a esa o pasajes acusatorios o indignados, probablemente como una estrategia para no espantar lectoras (y lectores), potenciales aliados en la lucha contra la violencia de género. Las excepciones surgen cuando se trata de acoso, de falta de empatía con el dolor ajeno o de la espectacularización del femicidio. En dichas ocasiones, a la escasa adjetivación que atraviesa *Chicas muertas* se le contraponen, por momentos, la descripción brutal (como la citada), el comentario irónico o la imagen sin ninguna poesía; aun así, dichos momentos son pocos. Véanse algunos ejemplos.

Cuando se trata de algún tipo de acoso, Almada usa comparaciones asociadas a características rurales, que animalizan a las personas. En uno de los fragmentos en que especula sobre la posibilidad de que Andrea Danne hubiera trabajado en el frigorífico del pueblo si no la hubiesen matado, la autora-narradora se refiere a cómo los trabajadores miran a las mujeres bonitas y dice que son “Devoradas por los ojos de los obreros [que] sintiéndose toritos soñarían con montarse a las secretarias como a vacas” (Almada 111).¹⁴ En el caso de la espectacularización de los femicidios hecha por los medios, las adjetivaciones y comparaciones están dentro del campo semántico de la ficción. Por ejemplo, “pluma novelesca”, “caza de brujas”, “serie de horror y misterio”, “relato de intrigas, sospechas, pistas falsas y falso testimonio”, “culebrón o [...] folletín por entregas” y “escena escrita por Raymond Chandler”, entre otros. (151-66).

El arte de decir sin acusar, bastante presente en *Chicas muertas*, es evidente en el primer fragmento del capítulo 8 (Almada 119-21). Allí, la reacción de la gente al enterarse de que Gloria, la mamá de Andrea Danne, fue a la peluquería al día siguiente del asesinato, le recuerda a Almada el caso de la madre de Ángeles Rawson, cuyas declaraciones, “ningún ser humano es menos importante que el peor acto que haya realizado” (Almada 121), también enojaron al público. Concluye la autora-narradora: “De una madre con una hija muerta esperamos, al parecer, que se arranque los pelos, que llore desconsoladamente, que agite el brazo pidiendo venganza. No soportamos la calma. No

13 Pienso que esa elección puede estar marcada por las discusiones sobre qué mostrar y qué no, discusiones que surgieron en Argentina en los años 80 con los juicios a las juntas militares que condujeron la última dictadura. Aunque Almada era chica en aquel momento, se trata de una discusión que a partir de entonces estuvo siempre presente.

14 La autora-narradora también compara la risa de su tía con la del “relincho de una potranca” (Almada 112). Quizás, en este caso, se pueda interpretar como una marca de intercambiabilidad.

perdonamos la resignación. [...] Tampoco aceptamos la piedad de una madre” (120-1).¹⁵ Aun en este caso, en el que la enumeración de posibles actitudes y el paralelismo en la construcción hacen evidente el tono indignado por la falta de empatía con los familiares de las víctimas, obsérvese que el comentario contiene la imagen (locución coloquial) casi humorística “arrancarse los pelos”. Se puede observar así que las excepciones a la retórica mansa son pocas y se producen cuando las arbitrariedades vienen de la gente, o de los medios de comunicación que banalizan los asesinatos. No hay referencia al Estado, dejando implícito que, para que este escuche, antes tiene que haber algún cambio en la sociedad.

Volviendo a la retórica de baja intensidad, mientras que Walsh intentaba demostrar la ilegalidad de los fusilamientos y escribía “indignado” contra el Estado (la policía, la justicia, y otros.) y hasta desilusionado en los diferentes prólogos y epílogos a *Operación masacre*, Almada describe, contextualiza y constata. También, a diferencia de Walsh, empieza eligiendo un poema para el epígrafe: ni estadísticas, ni ensayo, ni cita de expedientes sino poesía. Además, en general, predomina la descripción sin expresiones exaltadas. Por ejemplo, cuando la autora-narradora se irrita con Yogui Quevedo, hermano de María Luisa. Quevedo hizo que Almada viajase 100 km, durante dos horas y media, y no apareció al encuentro previamente agendado. La exposición es larga y acumula detalles que podrían dispensarse, pero ayudan a caracterizar a Yogui. El malestar queda indicado en una única frase: “Le dejo un último mensaje cortante, sin preocuparme en disimular mi enojo” (Almada 74).

En la misma línea, cuando se podría esperar una meditación profunda o una conclusión contundente, hay un desvío hacia algo más simple, incluso casi humorístico. En el capítulo 4 se invita a reflexionar sobre la violencia intrafamiliar, complicidades y posibilidades de resistencia a partir de la acumulación de ejemplos y enumeración de posibles abusadores: marido, padre, hermano, primo, vecino, abuelo, maestro, en fin... “Un varón en el que depositaras toda tu confianza” (Almada 55). Esa enumeración de micro y macro violencias en el ámbito doméstico está enmarcada por dos relatos de resistencia: el de la madre de la autora-narradora, que le clava un tenedor en la mano al padre cuando este amaga a darle un cachetazo, y el de Mirta, hermana de Sarita Mundín, que no acepta substituir a su hermana en la relación que mantenía con el empresario Dady Olivero, quien es sospechoso de haberla matado.

El episodio del tenedor es contado de forma leve: “no se conocían demasiado”, “tontería de adolescentes, que se fue poniendo acalorada”, “mi madre, *ni lerda ni perezosa*”, “mi padre nunca más

15 El fragmento citado parece anticipar uno del próximo capítulo, cuando una de sus entrevistadas, consuegra de la madre de Andrea Danne en la época que la mataron, opina sobre su actitud la noche del asesinato: “No era así, le parece a ella, como debía verse una madre a la que le mataron a la hija. A esa calma, Paula no se la perdona” (Almada 145).

se hizo el guapo” y finaliza: “Cada vez que me la contaba [la anécdota] me quedaba pensando cuál de esos tenedores —*me encantaba ese juego de cubiertos con mangos de acrílico amarillo que les habían regalado para el casamiento*—, cuál de ellos había *probado* la carne de mi padre” (Almada 53; itálicas mías). La locución verbal (“se hizo el guapo”), la adverbial (“ni lerda ni perezosa”), la aclaración entre guiones que interrumpe el flujo del relato y afloja la tensión y el remate (“había probado la carne de mi padre”), que sigue la estructura de la frase humorística, le permiten a Almada contar una historia de su propia familia, matizando lo dramático de la situación, sin vehemencia, sin acusaciones. El ejemplo parece reforzar la idea de la conciencia de la intercambiabilidad de lugares a la que se apunta en la sección anterior.

Las estrategias seguidas en *Chicas muertas* para abordar el femicidio llevan a pensar que la autora no tiene miedo a desviarse de las “normas” de escritura que se esperarían para tratar un tema de esa magnitud. Parece resistir a lo que Rita Segato, desde la antropología, llama “travestismo de la presentación del yo” o estilo distanciado (103). En *La guerra contra las mujeres*, Segato describe el proceso histórico por el cual el espacio público en el mundo-aldea se transforma en esfera pública, o sea, en el lugar de enunciación de todo discurso que se pretenda político. Muestra cómo, debido a esa historia, el sujeto natural de dicha esfera pública será masculino, blanco o blanqueado, propietario, letrado y paterfamilias. “Por lo tanto —dice—, a pesar de sus atributos particulares, todos los enunciados del sujeto paradigmático de la esfera pública serán considerados como de interés general y poseerán valor universal” (Segato 102-3). En contraposición, el espacio doméstico, lugar “de las actividades de las mujeres y regido por éstas”, es:

defenestrado y colocado en el papel residual de *otro* de la esfera pública: *desprovisto de politicidad*, incapaz de enunciados de valor universal e interés general. *Margen*, verdadero *resto* de la vida pública, es inmediatamente comprendido como *privado e íntimo*. Cuando quiera expresarse, tendrá que practicar un travestismo de la presentación del yo y un estilo distanciado para cumplir con los requerimientos de la esfera pública, reglas de etiqueta en el estilo masculino exigidas para *hablar en público*. (103; itálicas de la autora)

Chicas muertas al componerse por episodios que incluyen lo privado y lo personal, y su tono ser llano y sin rebuscamientos, rompe con el distanciamiento formal al que se refiere Segato. En ese sentido, el de resistencia a las “reglas de etiqueta”, habría que entender la inclusión de la Señora, la tarotista que Almada consultó durante la investigación y a quien agradece al final (Almada 187). Aunque Amado sostiene que puede ser una forma de despolitizar los crímenes (39), en la autoridad que la autora-narradora le da a su palabra hay un reconocimiento de otras formas de contención afectiva que permiten apaciguar el sufrimiento —diferentes del psicoanálisis o las religiones, por

ejemplo—;¹⁶ probablemente no sea por otro motivo que algunos de los familiares de las chicas muertas también consultaron videntes.

Las elecciones formales indican que la/el destinataria/o de *Chicas muertas* no es el Estado. Volviendo a Walsh: si este pasó de creer en la justicia —según se puede leer en los cuentos policiales del principio de su carrera de escritor— a la denuncia de esa misma justicia, Almada ni lo intenta. Parece saber que para que el Estado escuche son necesarios otros recursos. La autora tiene consciencia de que todavía hace falta convencer a muchas mujeres, como puede verse en la mirada que la mamá de Sarita Mundín tiene sobre la esposa de su nieto, Germán: “no tuvo suerte y se casó con una vaga” (Almada 128).

5. Para finalizar

En *La guerra contra las mujeres*, Segato sostiene que, para acabar con el femicidio sin abandonar la lucha por políticas públicas, es necesario avanzar por fuera del Estado “mediante la reconstrucción de los tejidos comunitarios a partir de fragmentos de comunidad que todavía se encuentran reconocibles y vitales” (188). Vimos que, si bien *Chicas muertas* puede pensarse como novela testimonial a la Walsh, se distancia de dicha tradición porque su interlocutor no es el Estado, sino las mujeres que forman parte de los fragmentos de comunidad reconocibles a los que se refiere Segato.

Para llegar a esas mujeres, Almada escribe en un tono llano y sin rebuscamientos. Usa una retórica mansa, de baja intensidad que además de no acusarlas, incorpora la propia experiencia de la autora-narradora, lo cotidiano y el espacio doméstico. En la modernidad estos aspectos estarían teóricamente desprovistos de politicidad por no ser “enunciados de valor universal e interés general” (Segato 103). Así, Almada no se posiciona como la que tiene la verdad, la que llega para denunciar la indiferencia de las otras. Elimina, de esa manera, las posibles distancias que generaría un texto cargado de “deber ser” (de bajada de línea, se diría en Argentina). De esa forma, *Chicas muertas* le habla a las “mujeres grandes” (y no tanto), potenciales aliadas en la lucha contra la violencia feminicida, que no se sienten interpeladas, tal vez, por un discurso más militante. Al final, es preciso que se entienda que, como dice Maquieira (apud Lagarde 31), lo patriarcal es cultural y no una “esencia” que debe ser mantenida y transmitida de generación en generación.

16 Ver, por ejemplo, el capítulo 10 (Almada 151-66), el que se refiere a las “fabulaciones” de los medios alrededor de los crímenes. Allí hay un fragmento muy corto con la voz de la Señora, sin intervenciones de la autora-narradora (162-163), diferentemente de lo que sucede cuando se trata de los artículos de los diarios.

Obras citadas

- ALMADA, Selva. *Chicas muertas*. 6ª ed., Literatura Random House, 2019.
- AMADO, Abril. “Discursos alternativos: ¿disidentes o coincidentes? El rol del discurso esotérico en *Chicas Muertas* de Selva Almada”. *Revista Luthor*, no. 40, 2019, pp. 37-46.
- ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- BANDEIRA, Lourdes Maria. “Violência de gênero: a construção de um campo teórico e de investigação”. *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*, organizado por Heloísa Buarque de Holanda, Bazar do tempo, 2019, pp. 293-313.
- COHEN, Stanley. “Human Rights and Crimes of the State: The culture of denial.” *Australian & New Zealand Journal of Criminology*, no. 26, vol. 2, 1993, pp. 97-115.
- COLONNA, Vincent. “Tipología da autoficção”. *Ensaaios sobre autoficção*, traducido por Jovita Maria Gerheim Noronha y Maria Inês Coimbra Guedes, Editora UFMG, 2014, pp. 39-66.
- JEANNELLE, Jean-Louis. “A quantas anda a reflexão sobre a autoficção?”. *Ensaaios sobre autoficção*, traducido por Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes, Editora UFMG, 2014, pp. 127-62.
- LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela. “Antropología, feminismo y política: violencia feminicida y derechos humanos de las mujeres”. *Retos teóricos y nuevas prácticas* coordinado por Margaret Bullen y Carmen Diez Mintegui. Ankulegi Antropologia Elkarte, 2008, pp. 209-39.
- LÓPEZ CASANOVA, Martina. “El cuerpo y el género del delito. Los bordes de la ficción”. *Prácticas de oficio. Investigación y reflexión en Ciencias Sociales*, v. 1, n. 24, ene. 2020 - jun. 2020.
- Los derechos de la mujer son derechos humanos*. Naciones Unidas, 2014.
- PONIATOWSKA, Elena. *La noche de Tlatelolco*. Ediciones Era, 1998.
- RUSSELL, Diana. “Definición de feminicidio y conceptos relacionados”. *Feminicidio: una perspectiva global*, editado por Diana E. Russell y Robeta A. Harmes. Scribd, 2006.
- SEGATO, Rita. *La guerra contra las mujeres*. 2ª ed., Prometeo Libros, 2018.
- SKLODOWSKA, Elzbieta. *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, poética*. Peter Lang Publishing, 1992.
- TORNERO, Angélica. “Narrativas del yo en la literatura argentina contemporánea”. *Confabulaciones. Revista de Literatura Argentina*. Año 1, no. 2, julio-diciembre 2019.
- WALSH, Rodolfo. *Operación masacre*. 5ª ed., Planeta, 1998.
- ZAFFARONI, Eugenio Raúl. “El crimen de Estado como objeto de la criminología”. *Derechos humanos: reflexiones desde el sur*, coordinado por Sebastián Alejandro Rey y Marcos Ezequiel Filardi, 1ª ed., Infojus, 2012, pp. 1-17.