



Violencia y resistencia en las voces emergentes de América Latina: Las Chicas muertas de Selva Almada

por Susanna Nanni

RESUMEN: El presente artículo intenta aportar su contribución al estudio de la relación entre literatura y derechos humanos enfocando la reflexión sobre la representación del feminicidio – asunto universal que perdura en la sociedad actual, latinoamericana como mundial – en la narrativa hispanoamericana más reciente. En particular, se quiere investigar la relación entre violencia y resistencia, realidad y ficción, literatura y derechos humanos, a partir del análisis de *Chicas muertas* (2015), reciente novela de la escritora argentina Selva Almada (1973), representante de una joven generación de voces latinoamericanas que están dando testimonio de una violencia – verbal, psicológica y física – extrema, y nueva en su crudeza.

PALABRAS CLAVE: feminicidio; escritores hispanoamericanos emergentes; violencia; ficción; derechos humanos.

ABSTRACT: This article attempts to contribute to the study of the relationship between literature and human rights by focusing the analysis on the representation of femicide – universal issue that persists in today's Latin American and global society – in the latest Spanish-American narrative. In particular, I intend to investigate the relationship between violence and resistance, reality and fiction, literature and human rights, based on the



analysis of *Chicas muertas* (2015), a recent novel by the Argentinian writer Selva Almada (1973), representative of a young generation of Latin American voices that are bearing witness to a verbal, psychological and physical violence, that is extreme and new in its crudeness.

KEY WORDS: femicide; emerging Spanish-American writers; violence; fiction; human rights.

El presente artículo intenta aportar su contribución al estudio del tema “Literatura y Derechos Humanos” enfocando la reflexión sobre la representación del feminicidio – a través de la proliferación de modalidades discursivas distintas – en la novela-crónica *Chicas muertas* (2014) de la escritora argentina Selva Almada (1973), representante de una joven generación de voces latinoamericanas que están dando testimonio de una violencia verbal, psicológica y física extrema, y nueva en su crudeza.

Se trata de una generación que no sólo debate y se enfrenta con las anteriores, sino que discute con sí misma; es una comunidad imaginaria, un sistema estallado hecho de diversidades plenas, o un “grupo sin grupo” – si no fuera que esa definición ya fue asignada antes con referencia a los “Contemporáneos” mexicanos. Es una generación vital y ecléctica, rara e inclasificable, que difunde sus obras en ediciones de autor, páginas de Internet, blogs y talleres literarios, o publica con pequeñas editoriales independientes; es una generación desarraigada y atravesada por identidades que cruzan las fronteras territoriales, lingüísticas y formales, y por ende con un sentido de pertenencia ajeno a nociones unívocas de identidad; es una generación excéntrica, y política, y lo que la vuelve política es precisamente su excentricidad, en sentido topográfico: vale decir, su lugar lateral, descentrado en el mapa de la más radical literatura hispanoamericana. Es como si cada escritor estuviera realizando su propia obra, su punto de fuga, despreocupado de una discusión sobre contenidos, estilos y estrategias culturales comunes. Y si algo tienen en común – además de cuestiones anagráficas: han nacido en los setenta y ochenta – habría que pensarlo por sus negativas y exclusiones: no son novelas realistas o hiperrealistas, no retoman lugares comunes y recursos estilísticos ya consolidados en las novelas sobre dictadura y desaparecidos, ni recurren al miserabilismo sobre la pobreza, la violencia y la dureza de la vida; no son textos purificados y listos para integrarse en la literatura internacional, ni son novelas convencionales ganapremios. Son textos profundamente heterogéneos, pero que, por un camino u otro, ponen en discusión las convenciones heredadas para ubicarse en un lugar afirmativamente lateral en la geografía de la literatura mundial.¹

¹ A la pregunta sobre qué opina de la nueva narrativa argentina, Selva Almada afirma no considerarse parte de un verdadero movimiento, por falta de elementos comunes (a excepción de los anagráficos) y por falta de una perspectiva crítica distanciada cronológicamente: “Cuestiono el título de nueva narrativa argentina, no veo que haya un movimiento. Somos varios autores dispares. Se nombra como movimiento nada más que una franja etaria, porque, en realidad, si te pones a ver los autores que se supone que somos de la ‘nueva narrativa argentina’ tenemos en común que vamos desde los 25 a los 40 años. Es exagerado decir que es una corriente o un movimiento. Le faltan elementos, lo cual no quiere decir que no lo vaya a



Dentro de este mapa tan heterogéneo, se ubica y destaca la obra de Selva Almada, una de las figuras más originales de la última narrativa argentina, que logró conciliar a la crítica literaria más especializada y, a la vez, a un vasto público.² En sus novelas *El viento que arrasa* (2012) y *Ladrilleros* (2013), que le valieron reconocimientos locales e internacionales con varias reediciones de la pequeña editorial independiente Mardulce y traducciones en diversos idiomas, se percibe el eco de la literatura sureña de Estados Unidos cruzado – sin mostrar rastros de costumbrismo y de regionalismo – con el habla popular de la región mesopotámica argentina de la que Almada es oriunda.³

La escritora entrerriana que instaló la literatura de provincias en el mapa de las lecturas argentinas e internacionales, se ha propuesto salir geográfica y estilísticamente para visibilizar – abrevándose en la crónica – la violencia de género: en 2014, vale decir, en pleno auge de prácticas sociales que en todo el mundo luchan contra los feminicidios y la precaria condición de la mujer en su contemporaneidad, su originario deseo de abrazar la profesión de periodista encuentra en *Chicas muertas* un espacio para concretar la escritura de no ficción. Su literatura – tan local y global al mismo tiempo – no deja de trascender fronteras: por medio de un lenguaje literario intenso, crudo y poético al mismo tiempo, que le imprime al libro un rumbo investigativo preciso, tres adolescentes del interior del país asesinadas en los años ochenta dejan de ser casos aislados de violencia contra las mujeres y se convierten en ejemplos paradigmáticos de un problema urgente tan contemporáneo como milenario: la violencia de género y el feminicidio.

ser. [...] Los movimientos reales se pueden ver en perspectiva dentro de unos años. No mientras está sucediendo [...] mientras se está armando." (*Diario Registrado*, 16/05/2013).

² Nació en 1973 en Villa Elisa, en la provincia de Entre Ríos, y vivió allí hasta los 17 años. En 1991 se trasladó a Paraná para estudiar, primero Comunicación Social, luego Literatura, y residió en esa ciudad hasta 1999, donde elaboró sus primeras creaciones en el Taller de María Elena Lothringer. Su formación como narradora se afianzó en buena medida en Buenos Aires, donde reside desde el 2000, en el espacio creativo del taller literario de Alberto Laiseca. Escribe, participa en guiones cinematográficos y dicta talleres literarios. Es autora de poemas (*Mal de muñecas*, Carne Argentina, 2003), cuentos (*Una chica de provincia*, Gárgola, 2007; *El desapego es una manera de querernos*, Random House, 2015), relatos (*Intemec*, Los Proyectos, 2012); una nouvelle (*Niños*, Editorial de la Universidad de La Plata, 2005), novelas (*El viento que arrasa*, Mardulce, 2012: mejor libro del año en el momento de su publicación por el suplemento cultural del diario *Clarín*; *Ladrilleros*, Mardulce Editora, 2013: finalista del Premio Tigre Juan en España), crónicas (*Chicas muertas*, Random House, 2014: finalista del Premio Rodolfo Walsh en España) y diarios (*El mono en el remolino*, Random House, 2017: diario del rodaje de la película de Lucrecia Martel sobre la novela *Zama*, de Antonio Di Benedetto). Almada integra diversas antologías literarias argentinas y extranjeras, y su obra ha sido traducida al inglés, francés, italiano, portugués, alemán, holandés, sueco y turco.

³ Sus novelas están impregnadas de la lectura de la narrativa sureña norteamericana. Entre sus modelos más evidentes, se pueden establecer vínculos con la obra de William Faulkner, Erskine Caldwell, Flannery O'Connor, John McGahern y Carson McCullers. Vínculos que vienen por la capacidad para convertir una atmósfera en personaje, por hacer del lenguaje no sólo un vehículo, sino un protagonista. Sin duda su voz nace también en las huellas de algunos autores latinoamericanos: desde Quiroga, Onetti y Rulfo, de quien parece haber heredado el gusto por un lenguaje sencillo, preciso y pegado al habla popular, hasta Daniel Moyano, Sara Gallardo, Haroldo Conti y Zelarayán: "Sudeste, de Haroldo Conti y *La piel de caballo*, de Zelarayán. Son lecturas puntuales a las que siempre vuelvo. De Moyano y Conti me gusta esa relación del hombre con el paisaje, esa manera de contar esa relación, tirante, incómoda pero también entrañable, inseparables uno de otro. Y de Zelarayán la maravillosa música de su prosa. [...] Onetti fue la primera lectura iluminadora que tuve, casi una revelación cuando empezaba a escribir" (Fundación Tomás Eloy Martínez, 5/06/2013).



“Femicidio”, “feminicidio”⁴ son neologismos (considerados sinónimos, si bien no por unanimidad) que a muchos suenan raros o suenan mal (por ejemplo, a los que privilegian el oxímoron “crimen pasional”), pero tajantes para definir la categoría criminológica del delito perpetrado – en nombre de una superestructura ideológica de matriz patriarcal – contra una mujer por ser mujer; son neologismos inequívocos para entender y explicar claramente los contextos en que ocurre, y necesarios para no trivializar el fenómeno. Son neologismos que nacen con sentido político y han adquirido inmediatamente relevancia científica como categorías de análisis socio-criminológico, ya que, además de destacar la causa en el género que denota la mayor parte de crímenes contra mujeres, los analizan y clasifican como tales,⁵ lo que ha permitido el derrocamiento de consolidados estereotipos y tópicos sobre la violencia machista.

Emblemático – y experiencia-piloto – es el caso de las investigaciones realizadas en México por la Comisión Especial Parlamentaria sobre Femicidios, presidida por Marcela Lagarde.⁶ La Comisión ha reelaborado, con referencia a un período de diez años, toda información conseguida en varias instituciones (desde la Corte Suprema a ONGs y diarios) comprobando que: 1) el 85% de los feminicidios mexicanos es cometido en el seno familiar a manos de parientes; 2) las víctimas no pertenecen sólo a sectores marginales de la población; 3) la violencia de género tiene naturaleza estructural, lo que implica y pone de relieve la responsabilidad institucional por la falta de erradicación de los factores culturales, sociales y económicos que la hacen posible; por no garantizar el derecho de las mujeres a la integridad física y psíquica, y a vivir con seguridad y dignidad en su propia comunidad; por la ineficacia demostrada en prevenir, perseguir y condenar cada y todas formas de discriminación de género.⁷ El intento mexicano y de otros países

⁴ El término inglés *femicide* aparece por primera vez en 1801, en el libro *A satirical view of London at the commencement of the nineteenth century* de John Corry, para referirse a la seducción de una mujer virgen por parte de un hombre casado. Registra esporádicos antecedentes de uso en el idioma inglés desde comienzos del siglo XIX,^[1] pero comenzó a difundirse en las décadas de 1970 y 1980 cuando varias investigadoras feministas empezaron a aplicar la perspectiva de género en la criminología. A tal respecto, véanse Diana Russell y Nicole Van de Ven (1990), Mary Anne Warren (1985), Jane Caputi (1987), Deborah Cameron y Elizabeth Frazer (1987), Diana Russell y Jill Radford, *Femicide* (1992).

⁵ La introducción al idioma español (femicidio o feminicidio) se produjo a partir de la segunda mitad de la década de 1990, a raíz de la traducción del concepto aportado por Russell, y en el marco de las revelaciones sobre impunidad en los asesinatos de mujeres de Ciudad Juárez, para expresar la gravedad de una conducta generalizada en la sociedad contemporánea. En 1997, Marcela Lagarde, pionera en la aplicación del concepto en las investigaciones latinoamericanas, se refirió al “feminicidio” definiéndolo como “el conjunto de acciones que tienden a controlar y eliminar a las mujeres a través del temor y del daño, y obligarlas a sobrevivir en el temor y la inseguridad, amenazadas y en condiciones humanas mínimas al negarles la satisfacción de sus reivindicaciones vitales”. “Identidades de género y derechos humanos; la construcción de las humanas” (1997). Véase también, de la misma autora, “Antropología, feminismo y política: violencia feminicida y derechos humanos de las mujeres” (2008).

⁶ Comisión Especial para Conocer y Dar Seguimiento a las Investigaciones Relacionadas con los Femicidios en la República Mexicana y a la Procuración de Justicia Vinculada, Cámara de Diputados, LIX Legislatura, México, 2005 y 2006. 13 tomos.

⁷ “Hay condiciones para el feminicidio cuando el Estado (o algunas de sus instituciones) 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



latinoamericanos destinados al reconocimiento jurídico del feminicidio, ha patentizado cómo “nombrar” actos extremos de violencia de género haya conducido al surgimiento de una conciencia en la sociedad civil y en las instituciones sobre la efectiva naturaleza de estos crímenes.

No sólo nombrar, más aún, representar el horror vivido por las víctimas de feminicidio a través de la literatura, conlleva en sí mismo una forma de resistencia y de lucha: implica el acto político de devolverles la voz silenciada o que les ha sido quitada.

María Luisa Quevedo, una chaqueña de 15 años, desapareció el 8 de diciembre de 1983; la encontraron unos días después en un baldío: había sido violada y estrangulada. Nadie fue procesado por su crimen. Andrea Danne vivía en San José, entrerriana como la autora, fue asesinada en su cama de una puñalada en el corazón mientras dormía, el 16 de noviembre de 1986. El asesino nunca fue encontrado. De Sarita Mundín, joven cordobesa atrapada en las mafias de los prostíbulos, quien mantenía a su hijo, a la madre enferma y a una hermana, no se supo nada desde el 12 de marzo de 1988 hasta el 29 de diciembre de ese año. Sus restos fueron encontrados a orillas del río Tcalamochita en Villa Nueva (Córdoba), aunque su familia jamás aceptó que “ese atadito de huesos” fuera el suyo. Y de hecho, resultaron ser de otra chica, una NN a la que nadie, nunca, había buscado. “Tres adolescentes de provincia asesinadas en los años ochenta, tres muertes impunes ocurridas cuando todavía, en nuestro país, desconocíamos el término femicidio” (Almada 18). Tres asesinatos – cuyo común denominador es la pobreza, la ausencia de líneas de investigación contundentes y la falta de culpables – representan los millones de feminicidios que en algunos casos se nombran, se desvelan, y muy pocas veces se denuncian. En otros casos, la mayoría, se desconocen, se ignoran y se olvidan, como lo de la cuarta chica muerta de la novela.

Los procedimientos discursivos que habilitan la novelización del horror son múltiples y fragmentados: a partir de la alternancia entre una primera persona – que también es mujer y que también relata su propia historia donde está presente la imposición masculina de una sociedad machista – y una tercera persona, que focaliza la vida de las chicas muertas y cuenta hechos que, aunque no hayan terminado en muerte, son terribles casos de abuso sobre mujeres. La combinación de los dos tipos de narradores permite armonizar y fundir recuerdos personales con la investigación periodística.

Por otro lado, y al mismo tiempo, en el paratexto se define el proceso de escritura de la novela como una “investigación atípica e infructuosa” (Almada contraportada), con muchos sospechosos, hecha de entrevistas a familiares, a conocidos de las víctimas y a jueces, consulta de los expedientes de los casos, revisión meticulosa de la prensa de la época, y encuentros con una tarotista que le echó las cartas (en la novela, como en la realidad). Para narrar los hechos, Almada inserta en el relato todos los datos que recaudó, pero exhibiéndolos desordenadamente como recortes de lo que leyó en los diarios o escuchó en los medios de información, de modo tal que la narradora inserta en su voz el mismo discurso periodístico.

por su signo patriarcal y por su preservación de dicho orden, el feminicidio es un crimen de Estado” (Lagarde, 2008).



Un verano, pasando unos días en el Chaco, al noreste del país, me topé con un recuadro en un diario local. El título decía: A veinticinco años del crimen de María Luisa Quevedo. Una chica de quince años asesinada el 8 de diciembre de 1983, en la ciudad de Presidencia Roque Sáenz Peña. (Almada 17)

Las historias de las chicas muertas se presentan en la novela fragmentariamente, en tanto que se relata parte de la vida de cada una de ellas pero nunca de forma continua, sino intercalada: cada historia es suspendida para dar lugar a otra historia, por lo cual las historias nunca terminan y se cortan unas a otras. Como así también, la misma autora intercala anécdotas recogidas durante su infancia e, inclusive, en el presente de la escritura, cuando la investigación estaba desarrollándose, por lo cual, mientras narra la vida y la muerte de estas jóvenes se despliega su propia historia. De tal manera, la autora va a colocarse, homodiegeticamente, como mujer en el centro de la trama, se ficcionaliza, involucrándose en el escenario donde ocurren los hechos, y ocupando un lugar que lejos está de pretenderse neutral u objetivo.

La narración comienza con una anécdota personal. Es la mañana del 16 de noviembre de 1986 – en aquel entonces Almada tenía 13 años – en Villa Elisa. La cotidianeidad de la escena familiar – el asado, el sol de verano, y la radio pasando canciones folclóricas de fondo – es interrumpida por la noticia del asesinato de Andea Danne, en San José, localidad a 20 kilómetros del pueblo de la narradora. Así, el relato se configura desde la propia experiencia que da cuenta de una marca: ella, una adolescente de un pueblo del interior, es testigo epocal del asesinato de Andrea Danne. Desde entonces, el caso de Andrea estuvo siempre cerca, rondaba por su cabeza, y “volvía cada tanto con la noticia de otra mujer muerta” (Almada 17), hasta empujar el nacimiento de la obra y forjar una forma de feminismo, que ella misma define “militancia personal”, florecido a través de la observación crítica de su entorno (Venegas, 2016). De ahí, el compromiso de la autora con el tema: “la violencia contra las mujeres me interesa desde que empecé a darme cuenta de que no era tan natural como se me había aparecido en la infancia y la adolescencia” (Pomeraniec). “Me llegó”, “me topé”, “tuve noticia”: son los verbos que utiliza la narradora para evidenciar un matiz casual, como si las muertes de estas mujeres fueran hechos que aparecen aleatoriamente en la vida cotidiana: “Mi casa, la casa de cualquier adolescente, no era el lugar más seguro del mundo. Adentro de tu casa podían matarte. El horror podía vivir bajo el mismo techo que vos” (Almada17).

El título anticipa la dimensión de la tragedia que Selva Almada – con ocho capítulos y un epílogo – va a reconstruir en sus tramas íntimas patentizando la red de impunidad, corrupción y violencia que sostiene a la sociedad patriarcal. Si por un lado el término “chica” refuerza esa idea de cercanía y empatía que siente la autora por las jóvenes víctimas, el genérico “chicas muertas” (denominación en los expedientes consultados por Almada) da cuenta de que el asesinato de mujeres por el simple hecho de ser mujer, es un hecho, actual y universal, y si hoy ella, mujer, puede contarlo, es casi por simple azar: “Ahora tengo cuarenta años y a diferencia de ella y de las miles de mujeres asesinadas en nuestro país desde entonces, sigo viva. Sólo una cuestión de suerte” (Almada182).

Esta ida y vuelta entre la historia personal de la narradora y la de las chicas articula el texto. En la novela proliferan relatos, recuerdos y anécdotas narrados en primera persona, que bien podrían constituir un repertorio de experiencias “femeninas”: la de jóvenes hijas de trabajadores que van a estudiar a otra ciudad y “hacen dedo” para viajar



barato, quedando expuestas al acoso de los conductores; la de mujeres sometidas al maltrato verbal de sus parejas en la calle y a la vista de todo el mundo; la de una madre amenazada por el marido con el amague de un cachetazo y la respuesta brava de la mujer, clavándole un tenedor en la mano. “Mi padre nunca más se hizo el guapo” (Almada 53), sentencia la narradora, para luego agregar: “No recuerdo ninguna charla puntual sobre la violencia de género ni que mi madre me haya advertido alguna vez específicamente sobre el tema. Pero el tema siempre estaba presente” (Almada 53-54). Lo estaba en los comentarios familiares sobre vecinas que se suicidan porque el marido les pega; sobre esposas de carniceros violadas no por un desconocido, sino por su propio marido (ante una desconcertada Selva de 12 años); o sobre un “Cachito” que “sacudía las siestas con los escándalos que le hacía a su novia” (Almada 55).

Éstas escenas convivían con otras más pequeñas: la mamá de mi amiga, que no se maquillaba porque su papá no la dejaba. La compañera de trabajo de mi madre, que todos los meses le entregaba su sueldo completo al esposo para que se lo administrara [...] La que tenía prohibido usar zapatos de taco porque eso era de puta. (Almada 55-56)

Se desvela, entonces, lo que intuimos como tesis central de un trabajo que se solapa con el ensayo: el femicidio es el último eslabón de una cadena de violencia machista cotidiana, naturalizada y recóndita, que se asienta sobre los prejuicios que laten en las anécdotas contadas. Son imágenes que se vuelven potentes a la hora de plasmar la denuncia sobre una sociedad patriarcal que se perpetúa bajo este sistema hasta en nuestros días.⁸ La mención de decenas de casos de feminicidio más recientes (desde el inicio del año hasta la publicación del libro, vale decir: un mes) allí están, en el “Epílogo” de la novela, para dar cuenta de una realidad que viven las mujeres en pleno siglo XXI, tres décadas después de los hechos investigados, y a pesar de que el término feminicidio tenga plena vigencia y se hayan constituido movimientos masivos y campañas como #NiUnaMenos.

El proceso discursivo de fragmentación en el relato resulta ser, entonces, una estrategia que la autora utiliza para visibilizar el horror del feminicidio a nivel universal, y, con este propósito, dejar abierta la posibilidad de arrojar luz sobre otras historias de feminicidios que yacen invisibles en algún rincón del mundo. Es un horror que tiene cifras escalofriantes, distintas según el país –un feminicidio cada día por medio (Argentina), o cada tres días (Italia, con porcentajes entre los más bajos de Europa), o siete por día (México)– pero conlleva el mismo, brutal, resultado: violación, tortura, muerte, desaparición, ausencia, impunidad, olvido.

⁸ Sobre la impunidad garantizada por una sociedad patriarcal, Selva Almada ha comentado: “lo que más curiosidad me da es cómo sigue conviviendo una comunidad chica cuando asesinan a alguien, que además es una mujer y joven, y nunca se encuentra un culpable. Cómo viven con esa sensación de que el asesino probablemente sigue ahí y puede ser cualquiera. Eso es lo que me resultaba atractivo de los casos. Y también me llama la atención cómo ese tipo que asesinó y que probablemente no volvió a asesinar – porque si no ya podrían haberlo atrapado – puede seguir con su vida” (Parodi). Algo tiene que ver con lo “ominoso”, y “secreto” de la vida de los pueblos: “La vida de pueblo tiene un ritmo particular y eso les marca un pulso a las narraciones. Y siempre está esta cosa del secreto: eso que no se dice pero todo el mundo sabe, o eso de lo que nadie habla pero todos están al tanto. Eso ominoso y oscuro del pueblo, lo subterráneo que está latente, como si en un lugar donde aparentemente pasan pocas cosas, hubiera algo a punto de explotar” (Rabaini).



Al mismo tiempo, la proliferación de modalidades discursivas distintas parece tener la función de manifestar la multiplicidad de los esfuerzos de la investigación (“atípica e infructuosa”), y toda su complejidad, en la representación del pasado. En este sentido la novela adquiere una dimensión política, no sólo por rechazar las visiones dominantes sobre los feminicidios, sino también por desestabilizar todas las certezas sobre los enfoques tradicionales de aproximación al pasado y su representación. Bajo este aspecto, es una novela que se constituye implícitamente como acto deconstructivo de la estructura ideológica dominante.

De hecho, la fragmentación en tanto estrategia discursiva, mas allá de la concatenación de la experiencia autobiográfica con la experiencia del objeto narrado, funciona de acuerdo con otras que la componen y la alimentan, tales como la intercalación de una multiplicidad de géneros discursivos, registros y puntos de vista (las víctimas, los padres, los familiares, los amigos, los vecinos), los espacios dejados en blanco en la lógica causal de la historia, la coexistencia de varios planos temporales. A los que se añade la falta del discurso directo, por lo cual las palabras de las protagonistas aparecen referidas de manera indirecta por estar incluidas en el texto sin marcas paratextuales. Los testimonios de los familiares, los datos del expediente judicial, los recuerdos de la narradora se unen en un mismo plano, en una polifonía de voces que fluyen y se acercan en la construcción de la historia. El lector no queda afuera de este concierto: se le exige implicarse con atención en los cambios narrativos y comprometerse con la observación crítica de la realidad que lo rodea.

Para dar cuenta de una verdad que en parte ve y en parte sólo percibe, Selva Almada decide mostrarla de manera diferente del periodismo.⁹ Elige la crónica, lo que le permite entrelazar el realismo más crudo con un lenguaje más poético y crear una tensión siempre latente entre lo real y lo literario. Es una prosa grave por la gravedad del tema que refiere y relata, que no necesita muchas palabras para lograr transmitir lo perturbador de una situación, ni se permite abstracciones o espectacularización, como forma de respeto a las historias que rescata: una prosa concisa, directa, escueta pero penetrante y significativa, da lugar a descripciones que son su idiolecto:¹⁰

⁹ A una pregunta sobre la actitud lírica en la prosa y el recurso de estrategias poéticas que impregnan su libro de no ficción, Almada reconoce: “Me costó bastante encontrar cómo podía escribir una no ficción sin ser periodista [...] sin seguir los lineamientos del nuevo periodismo latinoamericano [...] yo tenía que escribir una crónica [...] con mis herramientas, [...], las mismas herramientas que uso para escribir una novela, la diferencia era que había una investigación detrás, cosa que no suelo hacer cuando escribo las ficciones” (Márquez Tiziano).

¹⁰ Sobre la prosa de Selva Almada se ha comentado: “la aguja en la que se enhebra este ir y venir de vidas y muertes [...] es siempre la misma: la prosa cuidada de Selva Almada. Una prosa que, si me perdonan la metáfora, cabría bautizar como ‘prosa flor’: transparente sin ser simplona, plástica sin esfuerzo aparente, lírica sin ofuscamiento alguno. Lo de ‘prosa flor’ no va con mofa ni cursilería. Es un pensamiento poético lúcido que no impide vehicular el mensaje con claridad” (Melendo). De manera – sólo aparentemente – antitética, el cronista chileno-argentino Cristián Alarcón explica la fascinación de la prosa de Almada, en la cual “el pulso de la literatura es el de un latido que amenaza con apagarse, pero avanza, sin pausa, hasta producir un nudo en el estómago, porque es inminente el abismo, que no cesa, que no llega, pero allí está agazapado. La agonía es en esta escritora el vals que suena para que sigamos la huella de lo vital” (Alarcón).



En una mesa próxima, un tipo de unos cuarenta años tomaba una cerveza, y una nena de doce comía un sánduche. No eran padre e hija [...], los gestos, las miradas, el cuerpo del hombre que cada vez se echaba más sobre la mesa, daban a entender que, en cuanto la chiquita terminara su pebete de jamón y queso, la reunión seguiría en otra parte. En alguna pensión de mala muerte de las que rodean la terminal o allí mismo en los baños. El tipo estaba pagando por adelantado, con una comida al paso, lo que tomaría después. (Almada 76-77)

El variado estilo de Almada también se vale de la mezcla de registros, uno más formal con otro más coloquial, a lo que se suma la multiplicidad de los discursos que dan cuenta de los hechos: la ley, el periodismo, los mandatos sociales, los expedientes. Por ejemplo, para relatar la descripción de cómo se encontró el cuerpo de Andrea la noche en que fue asesinada, Almada elige incorporar en la novela el discurso seco y casi estéril de un expediente. No hace falta intensificar la atrocidad de la escena:

Sobre una cama de madera de 1.90 cm de largo por 90 cm de ancho y 50 cm de alto, la cual está ubicada sobre la pared del lado oeste de la pieza, con la cabecera para el lado de la pared del lado sur y contra ambas paredes, se encuentra el cuerpo de la señorita María Andrea Danne, en posición de boca arriba, con la cara ligeramente inclinada hacia la derecha, reposando sobre la almohada, con mucha sangre sobre su pecho, sábana, colchón, parte de la cama, es decir el resorte del lado derecho, y un charco de sangre en el piso, al costado derecho de la cama, la misma se encuentra sin vida, tapada hasta la cintura con una sábana y un acolchado, con ambas manos sobre el vientre, estando vestida con una musculosa color rojo, manchada con su sangre, y una bikini. [...] En la cama no se observan prendas de la misma desordenadas, es decir que no hay signos de violencia, los cabellos de la muerta están arreglados. (Almada 69-70)

En contraste con lo visible y objetivo del discurso del expediente judicial, y al mismo tiempo, hay acontecimientos que se desconocen y por lo tanto aparecen en blanco: “Ni los testigos ni la investigación policial pudieron determinar nunca qué pasó ni dónde estuvo la chica entre las tres de la tarde que salió de su trabajo, el jueves 8 de diciembre de 1983, y la mañana del domingo 11 cuando hallaron su cadáver” (Almada 25). Se conoce la muerte de las mujeres, pero no se sabe la causa y, por otra parte, los testigos difieren del informe presentado: cada uno ofrece su propia versión de los hechos, pero todas las voces – si bien discordantes – tienen su lugar en el relato, conviven, y no hay una más importante que otra. De tal modo, se restringe de manera dominante el saber sobre los acontecimientos. Los blancos van a ser narrados a partir de operaciones discursivas que presentan cuerpos petrificados (la piedra, los huesos, el cadáver) que hablan.

En la fragmentación estilística y estructural se refleja también el tratamiento del tiempo. Coexisten diferentes niveles: la narración de cada uno de los crímenes en su momento (en el contexto de la vuelta a la democracia); la narración del pasado de la voz que relata; la narración presente que es la que intenta atar los cabos sueltos, ordenar los acontecimientos y conferirles una dimensión universal. Hay, por ende, un tiempo mítico que excede estos hechos puntuales a través de ciertos toques literarios, que estarían demostrando que existen verdades que requieren de la ficción para ser entendidas y narradas: la presencia de la tarotista, que coloca el texto en una atmósfera extraña sin llegar al terreno de lo fantástico,¹¹ responde a esta instancia y ubica el lector en plena

¹¹ Sobre el “realismo extraño” de Selva Almada, véase la entrevista a la autora en *Diario Registrado*, 16/05/2013.



ficción literaria, u obra de arte (la analogía entre la foto de una de las chicas y el personaje de Ofelia en el cuadro de John Millais refuerza esta idea). El personaje de la tarotista guía a la narradora, ofreciendo detalles que confieren otros perfiles a las existencias de Andrea, María Luisa y Sarita, viendo lo que ella no puede ver sobre las chicas muertas. “La Señora” será sus ojos y sentirá lo que sintieron esas chicas antes de ser asesinadas. La vidente trae al relato el cuento de la Huesera, una mujer anciana que vive en el bosque, “cacarea como una gallina, canta como los pájaros y emite sonidos más animales que humanos” (Almada 50), cuya función consiste en juntar huesos de lobo para luego dar forma al animal muerto. Una vez colocada la última pieza, éste toma vida y corre rápido por el bosque transformándose en una mujer. Juntar los huesos de los cadáveres, constituye la columna vertebral de la crónica: es precisamente lo que la narradora realiza recaudando informaciones y datos sobre la historia de las chicas. La exhortación de la tarotista es esclarecedora para comprender la política de la novela en tanto literatura: “Tal vez esa sea tu misión: juntar los huesos de las chicas, armarlas, darles voz y después dejarlas correr libremente hacia donde sea que tengan que ir” (Almada 50). Ha estallado la ficción. En oposición al título, el libro quiere hablar de chicas vivas, o puede leerse como el cuerpo vivo de las chicas asesinadas.

Me parece interesante mencionar, entonces, a Krzysztof Pomian (2007), según el cual no se puede prescindir del recurso a la ficción si se quiere devolver sea la dimensión “visible”, sea la “vívida” del pasado. El pasado – conforme a lo sustentado por el filósofo e historiador franco-polaco – da origen a un conocimiento por medio de vestigios, indicios, huellas que lo representan, y por ende es siempre *fragmentado* (porque nos llega en pedazos), *descontextualizado* (porque lo miramos desde otra época) y *lagunar*, porque los restos, si bien reunidos, no permiten por sí solos reconstruir aquella totalidad de la cual constituían una parte. Por esta razón hay que recurrir a la ficción, cuya libertad de imaginación colma las lagunas y el inevitable silencio de las fuentes. Con más razón si se trata de la dimensión vivida del pasado con su pluralidad de estados afectivos. La novela de Almada, entonces, es la reconstrucción discursiva – en el armado de los huesos – de la búsqueda de lo que se desecha como basura en un baldío, tal como el cuerpo de María Luisa. Violencia y resistencia se vinculan a la construcción de la trama. La escritora, como una antropóloga, busca las huellas de las historias, llena sus vacíos con la imaginación, y va hilvanando una trama – a través de “sonidos” originales en tanto son propios de la literatura – para rescatar a todas las chicas muertas o que no han muerto, pero asimismo han sido silenciadas, como piedras, como cadáveres.

Apelando a los discursos dominantes patriarcales (“Tu novio debe ser un pendejo, qué puede enseñarte de la vida. Un tipo maduro como yo es lo que necesita una pendejita como vos. Protección. Solvencia económica. Experiencia”, Almada 32) y recurriendo a discursos mediáticos que jerarquizan las muertes, sindicando las actitudes de las víctimas y recogen prejuicios para cristalizarlos,¹² Selva Almada puede representar lo in-decible, y a

¹² A diferencia de otros casos emblemáticos, como el de María Soledad Morales o Nora Dalmasso, la autora rescata historias que no tuvieron proyección mediática. En varias ocasiones, Almada ha criticado los medios de información, sea por jerarquizar las muertes, según el nivel social de la víctima, sea porque “en general los medios terminan desbarrancando, buscando formas para responsabilizar a la familia o a la víctima”, sindicando las actitudes – hasta la manera de vestirse – como un móvil lógico a la hora de justificar el asesinato de una mujer. “Los medios recogen prejuicios que la gente ya tiene y los cristalizan. Si un



la vez puede darle voz a todas las mujeres que han sufrido violencia, acoso y feminicidio y que, sin embargo, no forman parte de lo decible ni de lo visible. En *Chicas muertas* lo que parece que no dice nada, dice mucho. En este sentido, Almada pretende restituir las vidas de cuerpos que no “importan”, por el nivel social de las víctimas o, quizás, porque los feminicidios ocurrieron con la democracia argentina recién estrenada,¹³ cuando todavía estaba presente “una policía con vicios de la dictadura” (Almada 152). Todos los aparatos paratextuales – el título, la dedicatoria “A la memoria de Andrea, María Luisa y Sarita”, y el epígrafe, extrapolado del diálogo que compone el poema “Por qué grita esa mujer” de Susana Thénon – dan cuenta de esta voluntad de devolverles la voz:

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? (Almada 9)

Esa mujer es una chica muerta, que grita porque pide justicia por su asesinato; esa mujer esa una escritora viva, que grita para revelar lo indecible, los blancos, lo ignorado y lo olvidado. Mujeres que miran a otras mujeres que no pueden hacerse escuchar, y toman su voz. “Creo que sí, que la literatura puede servir para eso, una suerte de conjuro contra el olvido, una manera poética de traerles la vida” (*Redacción LR*, 2016).

BIBLIOGRAFÍA

Alarcón Casanova, Cristian. “Clima de moridero”. *El País* (España), 24/08/2013. https://elpais.com/cultura/2013/08/22/actualidad/1377186991_229602.html. consultado el 15 dic. 2018.

Almada, Selva. *Chicas muertas*. Random House, 2018.

Cameron, Deborah y Frazer, Elizabeth. *The lust to kill*. Polity press, 1987.

Caputi, Jane. *The Age of Sex Crime*. Popular Pr of Bowling Green State. 1987.

Comisión Especial para Conocer y Dar Seguimiento a las Investigaciones Relacionadas con los Feminicidios en la República Mexicana y a la Procuración de Justicia Vinculada. Cámara de Diputados, LIX Legislatura, México, 2005 y 2006. 13 tomos.

Corry, John. *A satirical view of London at the commencement of the nineteenth century*. by an Observer, Books LLC, 2012.

periodista arma una nota en base a prejuicios, estos se inflaman” (Venegas, 2016). Sobre la violencia mediática, el sensacionalismo y el amarillismo específicamente en el tratamiento informativo de casos de feminicidio, véase el artículo de Ana Karen de la Torre Panduro (2014).

¹³ La relación entre la muerte de la chica y la vuelta del país a la democracia después de siete años de dictadura intenta mostrar la “continuidad en el cambio”: a pesar de que se haya producido un evidente cambio político, la violencia continúa perpetrándose. “En esta repesita con poca agua, abandonaron el cuerpo de la chica. La habían ahorcado con el mismo cinto de cuero que se había puesto la mañana que salió de su casa al trabajo. Ese domingo, en Buenos Aires, a 1107 kilómetros, a esa hora recién se apagaban los ecos de las fiestas populares por la asunción de Raúl Alfonsín, el primer presidente constitucional de los argentinos después de siete años de dictadura. [...] Mientras todos celebraban, los Quevedo seguían buscando a María Luisa” (Almada 26-27).



De la Torre Panduro, Ana Karen. "Periodismo y feminicidio: Definiciones, legislaciones y enfoque". *Interpretextos*. no. 11, 2014, pp. 73-94.

Lagarde y de los Ríos, Marcela. "Antropología, feminismo y política: violencia feminicida y derechos humanos de las mujeres". Bullen Margaret Louise y Díez Mintegui María Carmen. *Retos teóricos y nuevas prácticas*. Actos del XI Congreso de Antropología (San Sebastián), Ankulegi, 2008, pp. 209-238. <https://www.ankulegi.org/wp-content/uploads/2012/03/0008Lagarde.pdf>. consultado el 15 dic. 2018.

---. "Introducción. Por la vida y la libertad de las mujeres, fin al feminicidio". Russell Diana y Harmes Roberta, *Feminicidio: una perspectiva global*, UNAM, 2006.

---. "Identidades de género y derechos humanos; la construcción de las humanas". Curso de verano, Educación, democracia y nueva ciudadanía, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 1997. https://catedraunescodh.unam.mx/catedra/CONACYT/16_DiplomadoMujeres/lecturas/modulo1/2_Identidad_Genero_Lagarde.pdf. consultado el 15 dic. 2018.

Márquez Tizano, Rodrigo. "Selva Almada: la sutil violencia de las palabras". 26/10/2016. https://www.vice.com/es_latam/article/ex3mkm/selva-almada-la-sutil-violencia-de-las-palabras. consultado el 15 dic. 2018.

Melendo Gaizka, Ramón. "Ladrieros, de Selva Almada". *Revista Vísperas*. 18/12/2013. <http://www.revistavisperas.com/ladrieros-de-selva-almada/>. consultado el 15 dic. 2018.

Parodi, Florencia. "Lluvia sobre la hierba cortada". *Eterna Cadencia*. 06/06/2012. <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/luvia-sobre-la-hierba-cortada.html>. consultado el 15 dic. 2018.

Pomeraniec, Hinde. "Yo no hago documentalismo literario con mis novelas". *La Nación*. Cultura, 2/02/2015. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/selva-almada-yo-no-hago-documentalismo-literario-con-mis-novelas-nid1764961>, consultado el 15 dic. 2018.

Pomian, Krzysztof. *Sobre la historia*. Cátedra, 2007.

Rabaini, Agustina. "Selva Almada: hablar de lo que no se habla". 5/10/2014. <https://www.sophiaonline.com.ar/entrevistas/hablar-de-lo-que-no-se-habla/>. consultado el 15 dic. 2018.

Russell, Diana y Radford, Jill. *Femicide: the politics of woman killing*. Twayne Pub, 1992.

Russel, Diana y Van de Ven, Nicole. *Crimes against women: the proceedings of the International Tribunal*. Russel Publication, [1976] 1990. http://womensation.org/wp-content/uploads/2013/09/Crimes_Against_Women_Tribunal.pdf, consultado el 15 dic. 2018.

Russell Diana y Roberta Harmes. *Femicide in Global Perspective*. Athena series, 2001.

Shalhoub-Kevorkian Nadera. "Reexamining Femicide: Breaking the Silence and Crossing 'Scientific' Borders". *Signs: Journal of Women in Culture and Society*. no. 28, vol. 2, 2003, pp. 581-608.

Spinelli, Barbara. *Femminicidio, dalla denuncia sociale al riconoscimento giuridico internazionale*. Franco Angeli, 2008.

---. "Il riconoscimento giuridico dei concetti di femmicidio e femminicidio". Karadole, Cristina y Pramstrahler, Anna. *Femicidio: dati e riflessioni intorno ai delitti per violenza di genere*. Regione Emilia-Romagna – Assessorato Promozione Politiche Sociali, 2011, pp. 125-142.



Venegas, Rocío. "Selva Almada, escritora feminista argentina: Ser mujer y estar viva es una cuestión de suerte". 07/09/2016. <https://www.eldesconcierto.cl/2016/09/04/selva-almada-escritora-feminista-argentina-ser-mujer-y-estar-viva-es-una-cuestion-de-suerte/>. consultado el 15 dic. 2018.

Warren, Mary Anne. *Gendercide: the implications of sex selection*. Rowman & Littlefield Publishers, 1985.

"Las piezas diminutas de la prosa de Selva Almada". Fundación Tomás Eloy Martínez, 5/06/2013. <http://fundaciontem.org/ladrilleros/>. consultado el 15 dic. 2018.

"Selva Almada: Mucho más que una simple 'chica de provincia'". *Diario Registrado*. 16/05/2013. https://www.diarioregistrado.com/cultura/selva-almada--mucho-mas-que-una-simple--chica-de-provincia-_a56339dca17bfa0004e87c7c8. consultado el 15 dic. 2018.

"La única protección es la solidaridad entre nosotras". *Redacción LR*, (La República Perú). 30/07/2016. <https://www.educacionperu.org/selva-almada-la-unica-proteccion-es-la-solidaridad-entre-nosotras/>. consultado el 15 dic. 2018.

Susanna Nanni es docente de Lengua y Literaturas Hispanoamericanas en la Università Roma Tre. Sus intereses de investigación privilegian el estudio de géneros y temas específicos de la literatura hispanoamericana contemporánea (siglos XX-XXI) – desde los fundacionales (identidad, exilio), hasta los más recientes (testimonio/posttestimonio, memoria/posmemoria) – en múltiples ámbitos: narrativa, teatro, cine, performance, historieta. Ha publicado artículos y capítulos de libro sobre Cortázar, Piglia, Viñas, Padura Fuentes, Carpentier, Vargas Llosa, Osorio, Volpi, Walsh, Breccia, Calcagno, Galindo, Bialek, Vigevani, Arias, entre otros. Entre sus publicaciones más recientes, se señala la monografía: *Trame narrative, intrighi di potere. La cospirazione nella letteratura ispanoamericana contemporanea* (Aracne, 2017).

susanna.nanni@uniroma3.it