



*Imaginarios testimoniales en escritoras  
argentinas contemporáneas  
(Gabriela Cabezón Cámara, Selva Almada,  
Belén López Peiró)*

por Miriam Chiani

RESUMEN: Además de explorar los modos en que *Le viste la cara a Dios* de Gabriela Cabezón Cámara, *Chicas muertas* de Selva Almada y *¿Porqué volvías cada de verano?* de Belén López Peiró renuevan los rasgos del testimonio y/o géneros afines, me interesa aquí, por un lado, revisar de qué manera los imaginarios de violencia sexual machista por ellos desplegados entran en conexión con el universo de hechos y relatos setentistas; por otro, identificar las imágenes diferentes de resistencia que configuran – vinculadas a un desmarcarse de la mujer del lugar de la víctima– en relación al desarrollo de los discursos político, sociales y jurídicos en torno a la problemática de género en Argentina.

ABSTRACT: In addition to exploring the ways *Le viste la cara a Dios* by Gabriela Cabezón Cámara, *Chicas muertas* of Selva Almada and *¿Porqué volvías cada de verano?* of Belén López Peiró they renew the features of the testimony and / or related genres, I am interested here, on the one hand, to review how the imaginaries of sexist sexual violence displayed by them enter into connection with the universe of seventies events and stories; on the other, to identify the different images of resistance that they form – linked to a detachment of the woman from the place of the victim – in relation to the development of political, social and legal discourses around gender issues in Argentina.

*Saggi/Ensayos/Essais/Essays*

Imaginarios testimoniales en América latina: objetos, espacios y afectos – 03/2021

ISSN 2035-7680

195



PALABRAS CLAVE: escritura de mujeres; violencia; memoria

KEY WORDS: women's writing; violence; memory

En la narrativa argentina escrita por mujeres durante la última década en Argentina se destaca una zona dominada por formatos genéricos como testimonios diferidos (fccionales), crónicas, non fiction, autoficciones, o narrativas con giros testimoniales, en los que de diferentes maneras se replantea la tensión entre literatura/política, ficción/testimonio, invención/verdad, para hacer foco en la violencia de género.

Virginia Ducler (1967), Gabriela Cabezón Cámara (1968), Selva Almada (1973), Ariana Harwicz (1977), Dolores Reyes (1978), Luciana de Mello (1979), Claudia Aboaf (1979), Belén López Peiró (1992), son algunos de los nombres que –desde distintas poéticas, con un trayecto ya hecho o inaugurando proyectos escriturarios– recorren los terrenos de la trata, los femicidios y el abuso. Si la literatura escrita por mujeres de alta calidad caracteriza la llamada “nueva narrativa argentina” (Chiani y Sánchez, “Chicas” 44), las condiciones de posibilidad de emergencia en torno a estos temas específicos, están sin duda ligadas a los movimientos de mujeres y a la progresiva institucionalización de sus luchas en Argentina (con leyes, organismos, organizaciones) que acompañaron la creciente oleada de violencia contra ellas.<sup>1</sup>

*Le viste la cara a Dios* (2011) de Gabriela Cabezón Cámara, *Chicas muertas* (2014) de Selva Almada y *¿Porqué volvías cada de verano?* (2018) de Belén López Peiró, representan fases de una línea particular en el mapa de textos sobre violencia de

---

<sup>1</sup> Entre esos fenómenos marcan hitos sobresalientes la modificación del artículo 80 del Código Penal, en 2012, cuando se tipificó judicialmente el femicidio; la modificación, ese mismo año, de la ley de trata, reglamentada finalmente tres años después; el nacimiento en 2015 del Colectivo #NiUnaMenos y la consecuente creación por parte de la Corte Suprema de Justicia de la Nación de un Registro de datos estadísticos de las causas judiciales por muerte violenta de mujeres cis, mujeres trans y travestis por razones de género (RNFJA, Registro Nacional de Femicidios de la Justicia Argentina); la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto legal, seguro y gratuito; la sanción en 2018 de las llamadas Ley “Brisa” –por la que se otorga una reparación económica para hijas e hijos víctimas de femicidios– y Ley “Micaela” –que establece la capacitación obligatoria en la temática de género y violencia contra las mujeres para quienes se desempeñen en los tres poderes del Estado; la creación de Colectivos de mujeres en relación al arte como Nosotras Proponemos (Asamblea Permanente de Trabajadoras Feministas del Campo Cultural, Literario e Intelectual), una red de artistas, curadoras, investigadoras, directoras de museos, escritoras y galeristas que se conformó en noviembre de 2017 para instalar prácticas feministas y exigir igualdad de oportunidades en el medio artístico, con un llamado a la acción, un manifiesto y un compromiso, que logró reunir más de 3000 firmas de profesionales de todo el mundo.



género: a la vez que –enlazados a la inmediatez del presente de su enunciación– efectúan de distintos modos torsiones al testimonio, establecen vínculos con la violencia política de los '70 y las narrativas posdictatoriales que la fueron recuperando, poniendo así de manifiesto que las reivindicaciones de género y de disidencias son parte de los derechos humanos.

La militancia que enlaza derechos humanos, feminismos y disidencias sexuales se hace explícita en '#Ni una menos', del que participan estas tres escritoras. Mientras en su Carta orgánica el Colectivo se reconoce en las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo y en las mujeres revolucionarias que fueron sus hijas, el Manifiesto del 21 de marzo de 2019 titulado "Las guerrilleras son nuestras compañeras", se cerraba con la siguiente consigna

"Nosotras, nosotres, como las guerrilleras en fuga de todos los mandatos, también queremos cambiarlo todo. Somos, como ellas, amantes, tirabombas, madres y xadres, amigas, indias, negras, marikas, que militaron con y por sus ideales, con un deseo que era tan claro como es hoy nuestro deseo: romper un sistema injusto, opresor, asesino, patriarcal, racista y colonial. Compañeras guerrilleras: ¡Presentes! Presentes en la memoria y en el cuerpo. Hoy más que nunca: Ni olvido ni perdón: rebelión!

Juicio y castigo

Son 30 mil, fue genocidio ("Manifiesto #24")

La apelación a la militancia y a la lucha armada se conecta con la voluntad también expresa del colectivo de "transformar el duelo en potencia", de correrse del lugar de víctima y transformarse en "Sujetas de creación", en "Sujetas políticas".

Además de explorar los modos en que *Le viste la cara a Dios*, *Chicas muertas* y *¿Porqué volvías cada de verano?* renuevan los rasgos del testimonio y/o géneros afines, me interesa aquí, por un lado, revisar de qué manera ingresa en los imaginarios de violencia sexual machista por ellos desplegados esta conexión con el universo de hechos y relatos setentistas; por otro, identificar las imágenes diferentes de resistencia que configuran –vinculadas a este desmarcarse de la mujer del lugar de la víctima– en relación al desarrollo de los discursos político, sociales y jurídicos en torno a la problemática de género en nuestro país.

## *LE VISTE LA CARA A DIOS*

*Le viste la cara a Dios* (2011) de Gabriela Cabezón Cámara cuenta la historia de una mujer en situación de trata, cautiva en un puticlub del Conurbano bonaerense.<sup>2</sup> La protagonista, denominada Beya, se encuentra en condición de encierro y privación de su libertad, su cuerpo pasa a merced de otros que lo entrenan y lo disponen para la

---

<sup>2</sup> Cabezón Cámara explota con la expresión "verle la cara a Dios" el sentido latente que ésta tiene para el hablante rioplatense: el contacto sexual.



violación sistemática y permanente.<sup>3</sup> La experiencia es espeluznante y atroz: agresión física y verbal por parte de quienes regentan el puticlub, laceración de su cuerpo en manos de los clientes. Su subjetividad atraviesa un proceso de transformación-aprendizaje, continuamente tensada entre la adaptación al mal, la sobrevivencia y el impulso de rebeldía. Desplegando ciertas tretas del débil, y luego de pasar un importante rito de iniciación cuando el Rata Cuervo, dueño del burdel, la incita a dispararle al cuerpo ultrajado y casi muerto de una compañera, logra integrarse a la banda y convertirse en la favorita del antro. A partir de ese momento, además de que el cashio empieza a alternar sus piñas con regalitos y se abren algunas, aunque mínimas, posibilidades de negociación –trabajar menos cantidad de horas diarias, pasar a la sección sadomaso–, Beya intensificará su potencia de transformación, atravesando un proceso de empoderamiento que culminará en su venganza-liberación. Este desenlace se hace posible porque López, oficial de la policía bonaerense y cliente habitual, se enamora de ella y le facilita los elementos necesarios para su fuga. Beya, vestida con el uniforme de sadomaso, con la Miniuzi –ofrenda que le legó el oficial – dispara ráfagas de su ametralladora a Medina, el Rata Cuervo, los vigilantes y el juez, cómplices del negocio, en una “escena memorable” de cuerpos trozados y litros de sangre regando el puticlub infecto. Finalmente, con pasaporte y pasaje conseguidos por el mismo López, consigue salir del país hacia Madrid.

La especificidad del testimonio consiste en que la aserción de realidad es inseparable de su acoplamiento con la autodesignación del sujeto que atestigua. De allí procede, según Ricoeur, la fórmula tipo del testimonio “yo estaba allí”, emplazada en el uso de un triple deíctico: la primera persona del singular, el tiempo pasado del verbo y la mención del allí respecto al aquí (211). Esa autodesignación, además, se inscribe en un intercambio que instaura una situación dialogal: el testigo pide ser escuchado y ser creído (212). Considerando estos parámetros, el relato de Beya no puede sino ser un testimonio anómalo, que implica la dislocación de los modos discursivos y del pacto de persona para realizar un relato de su experiencia, transitar un distanciamiento que lo libere del sí mismo, que le permita ver la situación extrema como si la estuviera viviendo otro, o el propio yo en otro momento y lugar, devenido extraño y ajeno. Este desacoplamiento del yo, que funciona en sentido inverso al dispositivo de autodesignación que postula Ricoeur, puede pensarse en continuidad con esos momentos en que la protagonista experimenta un desdoblamiento como modo de neutralizar el sufrimiento: una especie de bilocación, ese fenómeno del ámbito de la literatura eclesiástica con orientación mística, de carácter sobrenatural o divino, según el cual una persona u objeto estaría ubicado en dos lugares diferentes al mismo tiempo.

---

<sup>3</sup> Esta *nouvelle* fue publicada inicialmente por la editorial virtual española Sigue leyendo como parte de la colección “Bichos”, una serie de relatos clásicos infantiles reversionados para adultos. A Gabriela Cabezón Cámara le fue asignada una versión de “La bella durmiente”. De ahí el nombre de la protagonista que traduce la característica pronunciación del español rioplatense de la “ll” como “y”. El nombre del cuento además alude al sueño provocado por el suministro constante de drogas.



La voz que testimonia es una segunda persona que interpela a Beya haciendo el relato retrospectivo de su vida en cautiverio. La situación dialogal también se complejiza porque el interlocutor es, en la instancia más inmediata, la misma Beya, y luego los lectores por ubicarse en situación de empatía y proximidad con la protagonista cuando es interpelada por la voz narradora.<sup>4</sup> La voz en esta segunda persona, lejos de las condolencias de una víctima, se construye como un decir logorreico y exacerbado que no da respiro, que se permite las mixturas más impertinentes. Lo culto y lo popular, el lenguaje cuidado y el más prosaico, lo coloquial y lo hiperescrito, todos los registros, todas las zonas de la cultura, todos los matices participan en el tramado de este testimonio cantado que arrastra un impulso de afrenta y dolor. La voz narradora no remite a una ubicación fija –“la mención del allí respecto al aquí” que formula Ricoeur– es una voz fuera de foco y lugar, que ha podido verlo todo, que esboza ciertas caracterizaciones con tono de generalidad –por ejemplo las del torturador y del torturado–, que puede hacer saltos temporales y anticipaciones del devenir de los acontecimientos, que sabe más que la protagonista al momento de los hechos porque ha logrado atravesar la vivencia y transformarla en historia. Para consumir el relato y dar testimonio del horror ha sido necesario dejar de ser tan yo –la chica de clase media de pueblo convertida en Beya durmiente, en víctima, en prisionera, en torturada–, renunciar a los roles prefijados, a las discursividades pautadas y a la subjetividad en lo que tiene de compacta; pasar por esta posibilidad del sujeto desujetado, locuaz e irreverente. Un sujeto que ha visto la cara del mal en los ojos fantasmales de sus compañeras zombis, que ha visto de frente al musulmán temiendo convertirse en él, intuye que la experiencia solo puede ser contada por un habla impura, atrozmente descarriada.

Como se ha reconocido, con una poética neobarroca la nouvelle dispara diferentes sistemas de referencias (literarias, cinematográficas, cultas o populares, religiosas o pornográficas); establece lazos literario/políticos con textos fundantes de la literatura argentina –como *La cautiva* y *El matadero*–, toda la tradición de novelas de la carne y de la prostitución y trata de mujeres; y exhibe registros y resonancias de la poesía gauchesca y la poesía mística (Bianchi; Domínguez, “Movimientos ficcionales”).

Por otro lado, es clara la intención de trazar líneas de continuidad entre la situación de trata y los campos de concentración-exterminio en el nazismo; visible ya desde el inicio del texto con el uso de un epígrafe de *La escritura o la vida* de Jorge Semprún, sobreviviente de Buchenwald,<sup>5</sup> recorre todo el texto y se reactiva especialmente cuando se imaginan las modalidades en situación de encierro y violencia: la vida a disposición del torturador, la inminencia de la muerte como destino manifiesto, la posibilidad del ser humano de adaptarse al mal, la increíble tendencia de

---

<sup>4</sup> Esta segunda persona invoca, exhorta, registra cada acto de la mujer objeto de trata y de tortura para anticiparle lo que viene, poner en palabras lo que vive, instruirla en el odio.

<sup>5</sup> “Durante las cortas noches en las que nuestros cuerpos se empeñaban en revivir –oscuramente, con una esperanza tenaz y carnal que la razón desmentía en cuanto había amanecido.”



la situación extrema a convertirse en hábito. Las metáforas, las imágenes y los nombres que sirvieron para contar los horrores de la Alemania nazi transmigran para decir la violencia sobre los cuerpos de las mujeres, eclipsando la distancia histórica. Pero también repercute, en la experiencia afectiva y vivencial de la trata, en los prostíbulos del presente, la violencia de la última dictadura cívico-militar argentina. La asociación se vuelve explícita en las sucesivas ediciones posteriores<sup>6</sup> que incluyen como epígrafe una réplica de la consigna de lucha de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo: “Aparición con vida de todas las mujeres y niñas desaparecidas en manos de las redes de prostitución y juicio y castigo a los culpables”. La cláusula inscribe el texto en el espacio y debate público, en la dinámica de la marcha y resistencia política, ligándolo directamente al contexto de su producción, al resonante caso de Marita Verón –una joven de veintitrés años, secuestrada en 2002 con fines de trata de personas para la prostitución– judicializado en 2012, luego de una intensa búsqueda y recopilación de evidencias, donde se descubrió parte del entramado de la red de trata para explotación sexual en nuestro país.<sup>7</sup>

Cabezón Cámara, con estas asociaciones y reenvíos, no solo establece semejanzas y continuidades entre el funcionamiento del prostíbulo y el campo de concentración como por otra parte, ya ha sido señalado (Moreno, Maradei); equipara, pone en paralelo, o da la misma entidad a las víctimas de trata y a la figura del desaparecido, haciendo en relación a las primeras también responsable y cómplice al Estado. Si las compañeras zombis de Beya –pura carne lacerada, sin conciencia ni impulso ni voluntad–, probablemente hayan perdido el poder de observar, de recordar o de expresarse, o hayan muerto todas, Beya se empoderará: sobrevive y huye para dar testimonio del horror y para vengarse, hacer justicia por mano propia donde se licuan los sistemas de legalidad, y el Estado ausente no protege.

---

<sup>6</sup> El texto es reeditado en el año 2012 en formato impreso, en la editorial independiente La isla de la Luna. El año siguiente, un año después de promulgada la ley de trata, reaparece en la editora Eterna Cadencia una versión en novela gráfica (comic) y de autoría compartida con Iñaki Echeverría como autor de las imágenes. Una nueva edición es incluida en la colección Bicentenario de la Biblioteca Nacional Argentina en una antología llamada *Sacrificios* (2015).

<sup>7</sup> La madre de Marita Verón, Susana Trimarco, tras una ardua investigación, demostró la existencia de redes de trata en todo el país que gozan de protección policial y judicial lo que posibilitó la apertura de un juicio en el año 2012, el mismo de la segunda edición de *Le viste la cara a Dios*. Luego de conocerse el fallo del proceso judicial por el que quedaron en libertad los 13 imputados fue aprobada la Ley Nacional 26.842 de trata de personas. Gracias a la organización y la presión popular, el caso se reabrió: los imputados recibieron condenas de entre 10 y 22 años. Susana Trimarco, no pudo encontrar a su hija, pero logró que el caso se convirtiera en un emblema y permitió realizar un mapa de la trata de personas. En 2007 impulsó la Fundación María de los Ángeles que brinda asistencia integral y gratuita a familiares y víctimas de la trata de personas y que ha logrado liberar a varios miles de mujeres.



La transmutación permite pensar la subjetividad de la protagonista, el derrotero por el que deviene justiciera. La iniciación en el puticlub implica un ablandamiento del cuerpo a fuerza de golpes, un aprendizaje del trabajo a partir de la violación reiterada, pero también un bautismo y un nuevo nombre:

Te enguascaron, te domaron, te peinaron para adentro y te hicieron el ablande: ahí aprendiste a los gritos nuevo nombre y apellido y te hicieron pura carne a fuerza de golpe y pija y así empezaste a saber que en el centro de ese antro lo que sos iba a ser muerto (Cabezón Cámara, *Le viste 6*).

El disciplinamiento del cuerpo implica arrebatarse la subjetividad tal como es narrada. “La tortura tiene diccionario propio” (7), se dice en la nouvelle: los modos de contarse del torturado comienzan a ser minados por la voz del torturador y el nombre de cada cosa se enferma de podredumbre. La violencia aquí no funciona únicamente como motivo de testimonio, o como tema-objeto de ficcionalización, es un dispositivo de lenguaje que se inscribe en los cuerpos con efectos concretos sobre las subjetividades. Despojada la identidad de ciertos atributos permanentes que permitirían reconocerla, la protagonista se ve impulsada al suceder constante de múltiples mutaciones. Así se vuelve “medio transformer” (11): vegetal, madre, monstruo, sadomasoquista, heroína cinematográfica, santa peregrina. Un momento central y bisagra es cuando tiene un alumbramiento divino, “ve la cara de Dios” en un instante de luz que condensa la energía radiante de todas las cosas buenas, donde la propia vida se le presenta en escenas que aparecen y refulgen. Si bien se entera de que esa experiencia recibe el nombre de epifanía y tiene una explicación científica, –una sensación bioquímica totalmente desligada de la intervención celestial, dada por el aumento del dióxido de carbono cuando se sufre un paro cardiorrespiratorio– Beya se burla de esta interpretación –“Qué pedazos de boludos”, se dice. Esa experiencia mística y su relación con Dios derivará en la devoción a San Jorge –el soldado mártir que con una lanza y montado a caballo mató a un dragón–, en el éxtasis mesiánico que le permitirá salvarse y consumir su venganza en un montaje de santa guerrera y de heroínas pop como *Kill Bill*.

Te diste vuelta, tiraste una ráfaga más y ahí ya no quedaba nadie que se animara a pararse y saliste así nomás, vestida de sado maso y con la metra en la mano y te fuiste caminando a la iglesia de San Jorge y te metiste ahí adentro y le sacaste la ropa a una Virgen de Luján así que quedaste linda con tu capa símil cuero y el vestido celestito que suele usar la patrona y te escondiste ahí adentro y en eso llegó Ramón: te desmayaste en sus brazos (25)

La trayectoria impredecible de Beya pone en primer plano el poder de cambio y la intensidad virtual de una vida desustancializada y abierta, diferente a cada momento, y que ensaya la transmutación como ejercicio de sobrevivencia. La misma trasmutación que encarnan los diferentes movimientos, formatos, transposiciones, adaptaciones y acciones experimentadas o convocadas por el texto (del ebook a la versión impresa, el



comic, el mural, o el teatro);<sup>8</sup> formas de producción que tienden a ir más allá de la representación y del objeto libro para aliarse a otras manifestaciones del arte contemporáneo, abiertas a contigüidades de todo tipo con la vida (Ríos).

### CHICAS MUERTAS

En *Chicas muertas* (2014) Selva Almada se aventura a la non fiction, abordada por primera vez en "A esta nena la mataron" (2013), una crónica sobre el asesinato de la joven Ángeles Rawson.<sup>9</sup> Aquí lo hace sobre los crímenes no esclarecidos de tres adolescentes, ocurridos en el interior del país durante la década del ochenta: María Luisa Quevedo, violada y estrangulada, en Sáenz Peña (Chaco) en 1983, cuando recién comenzaba a trabajar como empleada doméstica; Andrea Danne, asesinada en 1986 en San José, un pueblito de Entre Ríos, de una puñalada en el corazón mientras dormía en su casa y Sarita Mundín, una joven que después de encontrarse con su amante, desaparece de Villa María (Córdoba) en 1988, se supone sometida a la trata de personas.<sup>10</sup>

Sin la esperanza, después de tantos años, de hallar nuevas pistas, o de encontrar la verdad; sin el intento de apostar por alguna hipótesis, o de focalizar en un posible culpable por sobre otros, lo que parece impulsar la investigación sobre estos casos y la escritura de esta crónica es otras cosas. En primer lugar, ir contra el olvido, desempolvar casos cerrados que han sido opacados en los medios por otros acontecimientos coincidentes más espectaculares –las fiestas del advenimiento de la democracia, los Juicios por los crímenes del terrorismo de estado–, y oscurecidos también por la intervención de una policía con los vicios todavía de la dictadura y de una justicia condicionada por la presión de los poderosos.<sup>11</sup> Pero fundamentalmente lo que se

---

<sup>8</sup> Cabezón Cámara y Echeverría promueven con *Beya* acciones de intervención pública. Realizan en el marco de la Feria del libro del año 2013 un mural de 10 metros y convocan al público a pintar y escribir en contra de la trata de personas. El mural, dividido en dos partes –de un lado gráficos y párrafos de la novela; del otro, textos y dibujos de la gente que pasaba–, fue el primero de otros tantos realizados en distintos barrios de la ciudad. Por otro lado, en el 2016, Marisa Busker realiza una adaptación para teatro de la novela gráfica.

<sup>9</sup> Ángeles Rawson, de 16 años, fue asesinada en junio de 2013. Se trató de un ataque sexual que, por la resistencia de la víctima terminó en homicidio. La joven fue estrangulada y luego arrojada a la basura: su cadáver se halló en la cinta transportadora de una planta de residuos en la localidad bonaerense de José León Suárez. El caso que conmocionó al país fue, como otros, emblemático por su final: la reducción literal de la mujer al resto, residuo, basura.

<sup>10</sup> Sobre el crimen de Andrea Danne ya Almada había escrito el relato "Una chica muerta", incluido en el volumen *Una chica de provincia*.

<sup>11</sup> El texto, dedicado "A la memoria de Andrea, María Luisa y Sarita" va a subrayar la persistencia de las redes de poder vinculadas al aparato represivo del estado en los años setenta: connivencia de la justicia con el poder empresarial, corrupción y complicidad política y policial ya en los crímenes, ya en la imposibilidad de resolver los casos. Así, por ejemplo, con relación a Sarita Mundín, Almada señala los lazos entre prostitución y sistema político: la joven "de yirar en la ruta pasó a tener una cartera de clientes del



intenta es replicar estas muertes y la impunidad que las rodea en la miles de muertes posteriores, cuando ya sí pueden llamarse femicidios –de las que se mencionan, apenas iniciado el texto, las que fueron noticia en diarios de circulación nacional y luego, en el Epílogo, las últimas diez acaecidas tan solo en el primer mes del año en que Almada termina su crónica.<sup>12</sup> Enumeraciones con nombres y apellidos de las víctimas al principio y al final del texto, a las que van sumándose a lo largo del relato otras muertes incidentales: la referencia a un cuerpo aún sin identificar, confundido inicialmente con el de Sarita Mundín; la inclusión de conversaciones que evocan otros crímenes; un minirrelato sobre “Rosa, la polaca”, tomado del libro Crímenes de la crónica policial; una síntesis de los femicidios más recientes cometidos en la ciudad de Villa María; la alusión al cuerpo de una joven hallado en el mismo sitio donde fue encontrado el cadáver de María Luisa Quevedo. Así el texto provoca un doble movimiento o efecto: particulariza; reconstruye la singularidad de las historias de las tres jóvenes en detalle (contexto familiar, condición social, relaciones afectivas, características físicas, situaciones previas a su muerte, etc.); y a la vez, diluye esa singularidad; borrona y confunde los contornos de las tres historias en la multiplicación de esas otras similares, con la que se da cuenta de la vulnerabilidad que rodea a toda/cualquier mujer por ser tal.

Almada conforma una estructura lábil de constantes deslizamientos entre la historia de su propia investigación contada en presente (viajes, trabajo de campo, diálogos) y la de las jóvenes. Pero además la presentación de los casos y sus desarrollos no se organizan por separado (en una serie de capítulos cada uno): se van dando en forma conjunta y alternada; se retoman desde distintos ángulos abriendo coincidencias entre ellos (edades, situación social);<sup>13</sup> y exponiendo datos y reflexiones a partir de

---

Comité Radical. Ella y su amiga Miriam García eran militantes del partido, dos muchachas jóvenes y lindas que enseguida acapararon la atención de los señores mayores, de buena posición social y doble discurso” (Almada 57).

<sup>12</sup> En 2014, según el Registro Nacional de Femicidios de la Justicia Argentina, 225 mujeres fueron víctimas de femicidios, de las cuales el 42 por ciento tenía entre 21 y 40 años, siendo el 75 por ciento asesinada por algún allegado. El año siguiente, con un promedio de un femicidio cometido cada 30 horas y aún sin estadísticas oficiales, nació el 26 de marzo #NiUnaMenos. a través de una maratón de lectura – de la que participó Selva Almada– desarrollada en la Plaza Boris Spivacow, en Buenos Aires, con el objetivo de visibilizar la problemática. El 10 de mayo de 2015, fue encontrado el cuerpo de Chiara Páez una adolescente de 14 años en Rufino, en Santa Fe, embarazada y asesinada por su novio. Este hecho llevó a las organizadoras a realizar otra convocatoria, esta vez una concentración frente al Congreso. La marcha que tuvo lugar el 3 de junio de 2015 teniendo como principal punto de encuentro la Plaza del Congreso en Buenos Aires, repercutió en varias ciudades de Argentina. A la misma asistieron más de 300.000 personas apoyadas por grupos de derechos de las mujeres, sindicatos, organizaciones políticas y sociales.

<sup>13</sup> *Chicas muertas* pone en evidencia el cruce entre género y clase. María Luisa Quevedo, Andrea Danne y Sarita Mundín comparten además de sus destinos finales y una edad semejante una misma condición social: pertenecen a clase media baja y baja. El texto resalta esta condición que auspicia el crimen y la impunidad, una falta de acción debida al hecho de que eran mujeres pobres. María Luisa era mucama, Sarita era prostituta y Andrea, de clase media baja, tampoco tenía importantes medios económicos.



distintos tipos de fuentes: expedientes, informes de autopsias; fotos, entrevistas y cuestionarios a familiares y amigos; testimonios de vecinos, impresiones de visitas a los lugares donde ocurrieron los hechos, o encontraron los cuerpos, a cementerios, pasajes de notas periodísticas. De este modo narración, elementos de archivo, voces múltiples en indirecto libre se yuxtaponen a pasajes de observación etnográfica que identifican costumbres, ciertos comportamientos o conductas sociales donde se respira la prostitución solapada y/o la violencia.

Visitar a un hombre solo que a cambio ayuda con plata es una forma de prostitución que está naturalizada en los pueblos del interior. Como la de la empleada doméstica que fuera del trabajo se encuentra con el marido de la patrona y esos encuentros le arriman unos pesos más al sueldo (Almada 58-59).<sup>14</sup>

Pero, además, una fuerte implicación subjetiva domina la crónica: estas historias, fuentes y registros diferentes se enmarcan y enriquecen con trazas de la experiencia personal de la escritora. Por una parte Almada inscribe los casos en el terreno de su propia vida: relata cómo y cuándo se entera de los hechos y el impacto que le ocasionan; también, revela los vaivenes de su relación particular con la muerte. Desde una relación natural por lo cotidiana en un ambiente de provincia –el contacto constante y directo con las muertes de los animales, o los accidentes en las rutas–, pasando por la distancia y el pánico hasta una especie de reconciliación con ella que logra alcanzar trabajando en este texto; finalmente da cuenta de las situaciones de peligro que ella misma vivió, vió o escuchó. Chicas muertas se abre en primera persona para describir cómo un contexto familiar y tranquilo, el suyo –un domingo, un asado, su padre, su gata pariendo a los pies de la cama– se torna ominoso con la noticia de que habían asesinado a una adolescente mientras dormía, en su cama, en una casa como la suya. Se abre con una identificación reveladora: “mi casa, la de cualquier adolescente, no era el lugar más seguro del mundo. Adentro de tu casa podían matarte” (17). A partir de allí en forma desordenada se incluirán otros recuerdos/materiales de tipo personal (el susto cuando hacía dedo con una amiga y el conductor manoseó a su amiga; la imagen del fisgón incorregible del pueblo; las historias que le cuenta su madre acerca de raptos y violaciones, la confesión de su tía sobre un primo cuarentón que pretendió someterla). Éstos refuerzan la idea de proximidad, cercanía constante, o convivencia real con el riesgo de muerte, la idea de precariedad, como condición compartida; comprueban que el silencio, o una minimización naturalizada envuelven estos episodios; traducen, en definitiva, la certeza de que vive, de que escribe por milagro o azar. Almada reconstruye así su propia historia como la de una sobreviviente

---

<sup>14</sup> Otra “costumbre” o “juego” es el “becerro” practicado por un grupo de varones: uno de ellos inicia la seducción a una chica siempre de clase baja para, después de unos días de jugar al novio y con el pretexto de invitarla a un baile, subirla a un auto, desviarse y llevarla a un lugar solitario donde espera el grupo. “La chica tenía que pasar con todos. Mejor dicho, se la pasaban de mano en mano. Después le daban plata para que se quedara en el molde” (Almada 66).



este libro comenzó a escribirse en 1986, cuando la chica muerta se cruzó en mi camino. 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" (182).

Además de esta fuerte proyección autobiográfica que perturba los límites de la crónica policial Selva Almada va a explotar la condición inestable, propia de los géneros no ficcionales (las tensiones entre realidad/ficción; o entre literatura/historia, periodismo, etnografía), con la inserción de otra fuente: un sostén sobrenatural dado por los aportes de una vidente, tarotista, astróloga y médium, llamada en el texto "La Señora", a quien efectivamente, según reconoce en entrevistas, consultó: Silvia Promeslavsky.<sup>15</sup> Esta dimensión proyecta el género hacia una zona aún más indecisa: somete los datos duros, "la verdad" de los hechos a la adivinación, al conjuro por el que se invocan los espíritus para que se hagan presentes; y su ordenamiento lineal/horizontal, al pasaje de doble vía vertical: de la vida a la muerte y de la muerte a la vida. La señora le relata a Almada la leyenda de la Huesera: "una vieja, muy vieja que vive en algún escondite del alma" (50) cuya tarea consiste en recoger huesos de animales, especialmente lobos, recolectar y guardar lo que corre peligro de perderse; cuando termina de juntar y colocar todas las piezas en su sitio y logra armar el esqueleto del animal, canta y mientras lo hace éste resplandece, va cubriéndose de carne, cuero, pelos para cobrar vida, y finalmente transformarse en una mujer que sale corriendo libre hacia el horizonte riéndose a carcajadas.<sup>16</sup> Así bajo la figura del conjuro y la leyenda de la huesera –cuyo papel parece asumir Almada– la escritura de la crónica, contra cualquier forma de olvido, deformación o injusticia, se impone un impulso mágico: rearmar, dándoles vida, liberándolos, cuerpos y subjetividades.

Como sostiene Celeste Cabral, con estas historias, Almada rescata lo que Michelle Pollak llamó "memorias subterráneas", aquellas versiones sobre el pasado que sectores minoritarios de la sociedad no logran incluir en la memoria colectiva en disputa. Estos recuerdos "indecibles", "vergonzosos", que no encuentran en su momento condiciones de audibilidad, se conservan y transmiten por vías alternativas en el ámbito privado, mientras esperan el contexto propicio para emerger. "Si los testimonios de las víctimas del terrorismo de estado lograron tempranamente ubicar su relato en el lugar de la

---

<sup>15</sup> Si bien ésta es una práctica común en el interior del país, que, por lo demás, su literatura de provincia suele presentar –en este texto, por ejemplo, a través de la figura del curandero, la gitana o las menciones a supersticiones, y a las consultas realizadas a videntes por los mismos familiares de las chicas muertas–; según constata la escritora la idea de incluir a una vidente surge de la lectura de un libro de Francisco Mouat, –el cronista chileno, quien también consulta a una médium por una muerte (Abdala).

<sup>16</sup> La historia que le relata La Señora remite claramente al mito de la loba recogido por Clarissa Pinkola Estés en *Mujeres que corren con lobos*, el famoso texto donde desde la óptica psicoanalítica junguiana se recogen tradiciones, mitos, cuentos que alientan a recuperar el arquetipo de la mujer salvaje, a desarrollar la fuerza, el instinto y el poder históricamente arrebatados.



memoria hegemónica e impulsaron exitosamente la causa de las vulneraciones en materia de derechos humanos, por el contrario, fue necesario un período de tiempo mucho más prolongado para que las memorias sobre los femicidios encontrarán condiciones de escucha social y obtuvieran un lugar en la memoria colectiva. Pero la inexistencia de espacios colectivos de familiares y allegados a las víctimas de femicidio durante esos primeros años tiene su explicación en las propias condiciones de exclusión social de estos sectores en el marco del sistema patriarcal” (Cabral).

### *POR QUÉ VOLVÍAS CADA VERANO*

A diferencia de *Le viste la cara a Dios* y de *Chicas muertas*, *Por qué volvías cada verano* (2018) de Belén López Peiró es una novela testimonio de un abuso sufrido por la propia escritora. Se aleja de ellos también (tampoco presenta como ellos los otros textos) porque no presenta registros más o menos explícitos de asociación entre violencia sexual/femicidio y terrorismo de estado.<sup>17</sup> Sin embargo, es su carácter autoficcional lo que habilita otra relación posible con los Setenta, lo que permite pensar lazos con la posición y la producción de Hijos de desaparecidos, en torno a dos núcleos de cuestiones compartidas: el problema o tema de la identidad –me refiero, en el caso de los Hijos, al conflicto que manifiestan ante la posibilidad de reducir sus vidas exclusivamente a ese vínculo filial, es decir, limitarse a ser sólo HIJO y al único deber de testimoniar–, lo que se vincula a su vez con la tensión valor político/valor estético de sus producciones –la pretensión de ser reconocidos como artistas/escritores y de que sus obras valgan más allá de su función comunicativa/política/testimonial, es decir que sean consideradas arte o que valgan en sí mismas no por ser de un Hijo).<sup>18</sup> La situación de Peiró y su texto conducen también a este orden de problemas.

---

<sup>17</sup> En *Le viste la cara a Dios*, recordamos, se establece una relación de asociación por semejanza (metafórica) entre genocidio y trata; en *Chicas muertas*, una relación de contigüidad (metonímica) entre los vicios de las instituciones durante la dictadura y su continuidad en los primeros años de la democracia cuando se cometen los femicidios.

<sup>18</sup> En los Hijos de desaparecidos se agudiza la dimensión ético-política de la memoria: el elemento imperativo que se impone y se suma al trabajo de duelo, sentido subjetivamente como obligación (lo que Ricoeur llama el deber de memoria, el deber de justicia, de hacer justicia mediante el recuerdo). A partir de esta especial exigencia, se plantea el problema de la identidad y de la herencia: se pone en cuestión la posición exclusiva de ser hijo, de reducirse a ser una especie de detective a la búsqueda de los padres y de sus historias manteniéndolas vivas. Es decir, se plantea la tensión entre la posibilidad de construir un proyecto de vida propio y la fijación en el pasado: cómo dejar de ser hijo sin traicionar a los padres. Nicolás Prividiera, por como señala Emiliano Tavernini despliega en forma paradigmática variantes de “qué hacer con el legado de los padres, siendo hijo de desaparecidos. En el texto que lleva por título el irónico “Los hijos del fierro” el autor plantea una conceptualización acerca de las distintas maneras en las que un Hijo puede soportar el peso de ese legado. Ejemplo de esta tensión, como señala Emiliano Tavernini, se ve en *Restos de Restos* de Nicolás Prividiera: “En el texto que lleva por título el irónico “Los hijos del fierro” el autor plantea una conceptualización acerca de las distintas maneras en las que un Hijo puede soportar el peso de ese legado” (Tavernini). Por un lado, están los que el autor considera hijos replicantes “que



*Por qué volvías cada verano* nace en el marco de un taller coordinado por Gabriela Cabezón Cámara en el que –dice López Peiró replicando el deseo de los Hijos– “mi palabra no era ni más ni menos importante por ser abusada; lo que escribía se evaluaba por su literatura, por la cadencia de la prosa y no por la gravedad de la historia, así me sentí habilitada para contar lo que me había pasado, pero a la vez para apropiarme de las herramientas literarias y hacer una no ficción [...] más allá de que sea una historia autobiográfica antes que nada es literatura” (Saidón). Nace, más precisamente, como respuesta a una convocatoria organizada por Abuelas de Plaza de Mayo para armar una antología con relatos de autores inéditos que hablaran sobre lo que para ellos era “identidad”. Si bien finalmente el pasaje propuesto por Peiró se rechazó ya que por lo osado de su lenguaje resultaba inconveniente para el público adolescente al que estaba destinada la antología, fue la palabra identidad lo que impulsó la escritura del abuso con el apoyo de Cámara y otras compañeras de taller. “Lo que más me llamaba la atención era la palabra identidad. Leí y releí la consigna una y otra vez, pensando que yo no tenía nada para aportar a esa antología ya que no tenía familiares desaparecidos ni había vivido tan de cerca las consecuencias de la dictadura militar y su sinfín de violencia, de vulneración, de violación de derechos humanos. Fue en ese momento, cuando escuché esa palabra, violación, cuando de pronto delante de mí abrí una hoja de Word y empecé a escribir y no paré” (López Peiró, “Paro”). Si la escritura literaria le permite en una primera instancia reconocer, asumir la violación/abuso como parte inescindible de su identidad, también será el camino para cuestionar esa identificación, para no reducirse a ser solo víctima, un resto, una sobra. “yo no empiezo ni termino en un abuso. No quiero acabar ahí. Y mi literatura tampoco” (López Peiró, “Paro”).

Es precisamente el sistema que conforma la noción de identidad con el par víctima / abuso lo que será objeto de operaciones deconstructivas en *Por qué volvías cada verano* para dar cuenta –con la ira y la violencia expuesta, franca, de la lengua de la abusada–, de la violencia discreta que se oculta en los eufemismos de las categorías del lenguaje, y en el uso ciego de una barbaridad naturalizada que revictimiza:

“Llamarlas víctimas es volver las *garcharlas* otra vez. Y otra vez Es convencerlas de que les cagaron la vida, de que su historia empieza y termina ahí, con el tipo adentro. Les hacen creer que son a partir de él, que su identidad se construye a partir de la violación, que sus derechos fueron vulnerados y que ya nadie les va a garantizar que no se las vuelvan a coger” (López Peiró *Por qué volvías cada verano* 91). “Hasta cuando les ponen nombre te cojen. Llamarlos a ellos abusadores es hacerles un favor. Es reducir su locura, su perversión, a una minúscula muestra de negligencia. Es ponerles una etiqueta

---

repite las inflexiones fantasmáticas de la voz del padre” (Privedera 51), por otro lado, los hijos frankensteinianos “que pretenden escapar a ese mandato negándose a ese destino hamletiano de encarnar la Historia” (51). Como síntesis de estos dos polos se encontrarían los hijos mutantes “que asumen su origen, pero no quedan presos de él” (51), estos hijos sin negar su pasado buscan nuevas respuestas para nuestro presente, pero también para el futuro, intentando “construir desde esa mirada un inquebrantable mundo propio, bajo la forma más inesperada” (52). Para un examen completo y exhaustivo de la producción de Hijos, sus variantes autoficcionales ver Basile.



presentable a psicópatas que no sólo se cojen a pibas por la fuerza o las desvirgan con sus dedos hasta sangrar, sino que también las golpean y les dan masa hasta volverlas polvo" (106).<sup>19</sup>

Ésta como *Le viste la cara a Dios* es una novela donde la violencia se refracta en violencia verbal. Como ella impacta el testimonio con el juego de la voz, en este caso por su carácter coral, polifónico. El abuso no es narrado solo por la voz de la víctima en primera persona. Junto a la suya el libro va compilando múltiples voces no identificadas que el lector deberá ir descifrando; se compone de fragmentos de discursos en segunda persona de un interlocutor en situación de diálogo omitiéndose el destinatario (su tía, sus primas, su ex novio, su madre, su padre, el novio de la madre, su hermano, su abogado, el fiscal, el pediatra, la ginecóloga, la psicóloga, y su tío, el victimario, un comisario de la policía bonaerense que pasaba por ser un buen hombre de familia en un sistema patriarcal de un pueblo del interior de la provincia). Así se sitúa el abuso intrafamiliar en contexto, se ponen al descubierto sus complejidades (las dudas, confusiones y miedos), y las dificultades y el sufrimiento que acarrea hablar: la descomposición de la familia, la red de impunidad que protege al victimario, la legitimación por parte de las mujeres del orden patriarcal pero también la posibilidad de su cuestionamiento y su ruptura.

El libro tiene huellas también del proceso que acompañó su escritura, el de la denuncia, ratificada en 2015, después de la gran marcha del 3 de junio de *Ni una menos*. Intercaladas con las voces en vivo, la novela adjunta distintas partes del expediente judicial de una causa todavía abierta: la fórmula denuncia, las declaraciones testimoniales, las pericias psicológicas hechas a ella y a su tío, la postulación de incompetencia del juzgado de Capital Federal. En gran medida sustituye la representación por la recolección y la presencia del documento, exponiendo claramente lo que se ha reconocido como "giro documental" (Garramuño 59) y que en nuestra literatura ya explotaban en parte Marta Dillon con *Aparecida* y Selva Almada en *Chicas muertas*. ¿Qué valor, qué sentidos, que política acarrea esta masa importante de material de archivo?

Si Gabriela Cabezón Cámara transforma la figura de la víctima en una vengadora al estilo *Kill Bill* ante el vacío y/o la complicidad institucional y la ausencia de un estado protector, y Selva Almada –para subrayar la precariedad, las rutinas del abuso y la impunidad–, se configura en una sobreviviente a salvo por azar que rescata la memoria de otros cuerpos vulnerados, López Peiró, –en vez de recurrir a los imaginarios trascendentes/místicos en los que se apoyan los textos anteriores (el contacto con dios o con las muertas a través de la tarotista– cede espacio al discurso judicial, a la lengua neutra del archivo; y lo hace –no tanto para incluir una fuente de mayor información que la que ofrecen las voces o dar una garantía de verdad–, sino sobre todo para tensar

---

<sup>19</sup> Garchar, derivado de garcha (pene), es una 'expresión malsonante' o vulgar que se usa en Argentina como sinónimo de 'coger' (tener relaciones sexuales).



la voz herida de la víctima con la voz empoderada ante la ley y su legitimación en los estrados:

Deshacelo con *palabras*, acabalo en un punto y garchátelo entre *comas*. Así sin más. Sin más pena, sin más dolor, sin más de vos (López Peiró *Porqué* 117, comillas mías).<sup>20</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

Abdala, Verónica. "Entrevista a la escritora Selva Almada." *Revista Cabal*. [www.revistacabal.coop/actualidad/entrevista-la-escritora-selva-almada](http://www.revistacabal.coop/actualidad/entrevista-la-escritora-selva-almada). Consultado el 29 nov. 2019

Almada, Selva. *Chicas muertas*. Random House, 2014

Almada, Selva y Federico Schirmer. "A esta nena la mataron." *Revista Anfibia*, 2013. [www.revistaanfibia.com/cronica/a-esta-nena-la-mataron/](http://www.revistaanfibia.com/cronica/a-esta-nena-la-mataron/). Consultado el 29 nov. 2019

Bianchi, Paula. "Suspensión de derechos en *Le viste la cara a Dios* de Gabriela Cabezón Cámara y *El trabajo* de Aníbal Jarkowski." *Orillas*, núm.4, 2015. [www.orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero\\_4/03Bianchi\\_rumbos.pdf](http://www.orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_4/03Bianchi_rumbos.pdf). Consultado el 15 nov. 2019

Butler, Judith. "Performatividad, precariedad y políticas sexuales." *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 4, núm.3, septiembre-diciembre 2009, pp. 321-336

Basile, Teresa. *Infancias. La narrativa argentina de Hijos*. Eduvim, 2019.

Cabezón Cámara, Gabriela. *Le viste la cara a Dios*. Sigueleyendo, 2011

---. *Le viste la cara a Dios*. La isla de la luna, 2012.

---. *Beya (Le viste la cara a Dios)*. Eterna Cadencia, 2013.

Cabezón Cámara, Gabriela y Carolina Cobelo. "La lengua del abuso." Entrevista a Belén López Peiró. *Página 1/2*, 20 abr. 2018. [www.pagina12.com.ar/109058-la-lengua-del-abuso](http://www.pagina12.com.ar/109058-la-lengua-del-abuso). Consultado el 30 may. 2020

Cabral, María Celeste. "Chicas muertas de Selva Almada: Nuevas formas de la memoria sobre el femicidio en la narrativa argentina." *Orbis Tertius*, vol. 23, núm. 28, 2018. [www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.9337/pr.9337.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9337/pr.9337.pdf). Consultado el 10 oct. 2020

*Carta orgánica*. Ni una menos, junio de 2017. <http://niunamenos.org.ar/quienes-somos/carta-organica/>. Consultado el 30 may. 2019

Chiani, Miriam y Silvina Sanchez. "Chicas del '70. Las narradoras hoy." *Katatay Revista crítica de literatura latinoamericana*, núm 11/12, sept. 2014, pp. 44-76.

---

<sup>20</sup> La fuerza de la frase parece un legado de Beya: recuerda esa voz en segunda persona que dirigida a sí la exhortaba al empoderamiento.



Domínguez, Nora. "Movimientos ficcionales y no ficcionales de la violencia. Crímenes de mujeres." *Aletria Revista de Estudios de Literatura*, vol. 23, núm.1, abril 2013, pp. 137-147. [www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/5192](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/5192). Consultado el 20 oct. 2019

---. "Capturas. A propósito de *Beya* de Gabriela Cabezón Cámara." *Escritores del mundo*, 2013. [www.escritoresdelmundo.com/2013/06/capturas-por-nora-dominguez.html](http://www.escritoresdelmundo.com/2013/06/capturas-por-nora-dominguez.html). Consultado el 13 abr. 2019

Garramuño, Florencia. "De la memoria a la presencia. Políticas del archivo en la cultura contemporánea." *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*. Fondo de Cultura Económica, 2015, pp. 59-77.

López Peiró, Belén. *Por qué volvías cada verano*. Madreselva, 2018.

---. "Paro internacional de mujeres *Por qué volvías cada 8 de marzo*." *Revista Anfibia*, 2019. <http://revistaanfibia.com/cronica/volvias-8-marzo/>. Consultado el 24 mar. 2020

*Manifiesto #24. Las guerrilleras son nuestras compañeras*. Ni una menos, 21 de marzo de 2020. <http://niunamenos.org.ar/manifiestos/las-guerrilleras-nuestras-companeras/>. Consultado el 15 jun. 2020

Maradei, Guadalupe. "Ficciones posdictadura: la trilogía oscura de Gabriela Cabezón Cámara." *Eventos del deseo: sexualidades minoritarias en las culturas-literaturas de España y Latinoamérica a fines del siglo XX*, editado por Dieter Ingenschay, Iberoamericana-Veuvert, 2018. [www.academia.edu/26762862/Ficciones\\_posdictadura\\_la\\_trilog%C3%ADa\\_oscura\\_de\\_Gabriela\\_Cabez%C3%B3n\\_C%C3%A1mara](http://www.academia.edu/26762862/Ficciones_posdictadura_la_trilog%C3%ADa_oscura_de_Gabriela_Cabez%C3%B3n_C%C3%A1mara). Consultado el 15 jun. 2019.

Moreno, María. "La bella doliente." *Eterna cadencia*, 22 May 2013. [www.blog.eternacadencia.com.ar/archives/28685](http://www.blog.eternacadencia.com.ar/archives/28685). Consultado el 23 abr. 2019

*Nosotras proponemos literatura*. *Nosotras proponemos*, abril de 2018. <http://nosotrasproponemos.org/np-literatura/>. Consultado el 24 abr. 2019

Pinkola Estés, Clarissa. *Mujeres que corren con lobos*. Zeta bolsillo, 1993

Prividera, Nicolás. *Restos de restos*. De la talita dorada, 2012.

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de cultura económica, 2013

Ríos, Marina Cecilia. "Literatura y arte, cuerpos figurados, cuerpos excritos." *Grumo*, 2016. [www.salagrumo.com/single-post/2016/09/13/Literatura-y-arte-cuerpos-figurados-cuerpos-excritos](http://www.salagrumo.com/single-post/2016/09/13/Literatura-y-arte-cuerpos-figurados-cuerpos-excritos). Consultado el 10 may. 2020

Saidón, Gabriela. "Belén López Peiró, Telma Fardin, y Virginia Ducler, tres autoras que se animaron a contar la violencia y los abusos en primera persona." *Infobae*, 2 de junio de 2019. <https://www.infobae.com/cultura/2019/06/02/belen-lopez-peiro-thelma-fardin-y-virginia-ducler-tres-autoras-que-se-animaron-a-contar-la-violencia-y-los-abusos-en-primera-persona/>. Consultado el 10 ago. 2020

Sarlo, Beatriz. "Fin del mundo". *Ficciones argentinas, 33 ensayos*. Mardulce, 2012, pp. 201-205



Tavernini, Emiliano. "(No) manifiesto por un arte mutante: Una lectura de *Restos de restos* de Nicolás Prividera." *IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas*, 2015. [www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.7136/ev.7136.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.7136/ev.7136.pdf). Consultado el 29 ago. 2020

---

**Miriam Chiani** es Doctora, Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (Argentina), donde ha ejercido los cargos de Directora del Departamento de Letras (2001-2007) y Directora del Centro de teoría y Crítica literarias, IdHICS – UNLP/CONICET (2013-2018). Actualmente se desempeña como Profesora Titular ordinaria de Teoría literaria I. Investiga temas y problemas de literatura argentina de la posdictadura. Ha publicado entre otros, Cuadernos de Teoría (Chiani, Miriam, Dir., Ed. Al Margen. 2014); Escrituras compuestas: letras, ciencia, artes. Sobre Silvina Ocampo, Arturo Carrera, Juana Bignozzi, Marcelo Cohen (Chiani, Miriam, Comp. Ediciones Katatay, 2014); Intensa brevedad. Microrrelato y ELSE (Chiani, Miriam y Ana Príncipi Editoras, "Literatura Argentina y ELSE/Español como lengua segunda y extranjera". EDULP/EUDEBA.2017), Voces de la violencia. Avatares del testimonio (Basile Teresa y Miriam Chiani Editoras, EDULP 2020); Escrituras en voz. Conversaciones con escritores argentinos (Chiani Miriam Editora, Libros FAHCE, en prensa).

[miriam\\_chiani@yahoo.com.ar](mailto:miriam_chiani@yahoo.com.ar)

---