

**NARRATIVA TESTIMONIAL, UNA FORMA DE VISIBILIZAR
LA VIOLENCIA DE GÉNERO: *CHICAS MUERTAS* DE SELVA ALMADA**

**TESTIMONIAL NARRATIVE, A WAY TO MAKE GENDER VIOLENCE
VISIBLE IN *CHICAS MUERTAS* OF SELVA ALMADA**

VALENTINA ORTIZ SILVA

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

Resumen: Esta investigación busca ahondar en el nexo entre literatura y feminismo en *Chicas muertas* de Selva Almada, analizando cómo el uso de herramientas como la primera persona, el archivo y los testimonios diferidos han ayudado a visibilizar el problema de la violencia de género. Entendiendo que las mujeres han sido históricamente marginadas de los archivos oficiales, este trabajo pretende exponer cómo *Chicas Muertas* rompe con ese pacto de silencio, construyendo un relato con múltiples voces que permite una reflexión colectiva sobre la violencia machista y los feminicidios. Conceptos como el de *narrativa testimonial* y *necroescrituras*, además de la teoría de género, serán esenciales para estudiar el trabajo enunciativo que

hace Almada al reconstruir la historia de tres feminicidios ocurridos en Argentina en la década de los 80'.

Palabras clave: Narrativa testimonial, archivo, violencia de género, necroescrituras, Selva Almada.

Abstract: This research seeks to delve into the link between literature and feminism in *Chicas Muertas* of Selva Almada, analyzing how the use of tools such as the first person, the archive and deferred testimonies have helped to make the problem of gender violence visible. Understanding that women have been historically marginalized from official archives, this work aims to expose how *Chicas Muertas* breaks with that pact of silence, building a story with multiple voices that allows a collective



reflection on sexist violence and femicide. Concepts such as testimonial narrative and necrowriting, in addition to gender theory, will be essential to study Almada's enunciative work in reconstructing the history of

three femicides that occurred in Argentina in the 1980s.

Keywords: Testimonial narrative, archive, gender violence, necrowriting, Selva Almada.

1. Introducción

Históricamente a las mujeres y a sus relatos se les ha marginado de los archivos oficiales. Una explicación se podría encontrar en la estructura binaria de la modernidad, donde la posición femenina y los crímenes de género son parte de aquello considerado residual minorizado, mientras que lo universal y central se tiende a asociar a lo masculino (Segato, 2016). No obstante, en el último tiempo las presiones del movimiento feminista han permitido dar más visibilidad a temas como la violencia sexista que ha encontrado diversos caminos de exploración literaria (Peller y Oberti, 2020). A nivel global hemos visto un resurgir del feminismo que la escritora Nuria Varela (2020) llama *Cuarta ola o Tsunami feminista*. En Latinoamérica, este tiene antecedentes importantes con *Ni Una Menos* en Argentina, que exige el fin de los feminicidios; o la lucha por la legalización del aborto y la *marea verde*, así como la performance del colectivo feminista chileno *Las Tesis, Un violador en tu camino*, en la cual se convocó a mujeres y disidencias a manifestarse contra la cultura de la violación, transformándose rápidamente en un himno feminista adaptado a distintos idiomas y culturas. Acontecimientos como estos, plantea Varela, quizá permitan que en un futuro hablemos de los inicios del siglo XXI como “el momento en que las mujeres rompieron el silencio” (2020: 105), entendiendo este como el mandato patriarcal por excelencia debido al pacto de silencio que por siglos se mantuvo hacia las mujeres y que se vio reflejado en su prohibición de leer, escribir o hablar en público, ayudando a la vez a normalizar e invisibilizar temas como el abuso, el maltrato o la violación (105). Este silencio explicaría la larga ausencia de las mujeres en los archivos oficiales, el cual con la *Cuarta ola feminista* habría llegado a su final, no solo en las calles o en internet, sino también en la literatura.

Actualmente la industria editorial ofrece un amplio catálogo que aborda la violencia de género desde voces femeninas. De acuerdo con la editora Ana Ojeda, el momento de quiebre que desencadena una producción literaria en torno al tema se produce en 2012, con la modificación del artículo 80 del código penal y la tipificación del femicidio: “Allí empezamos a ver que las mujeres morían por ser mujeres, hasta ese momento eran crímenes que quedaban impunes, subsumidos en la criminalidad general [...] Entonces se empezó a hablar, a escribir, a leer. A publicar” (Saidón, 2019, “#NiUnaMenos”). Entre esa larga lista de títulos en Latinoamérica, en este trabajo me remito a una obra contemporánea que utiliza la primera persona y la revisión del archivo para hablar sobre la violencia hacia las

mujeres, construyendo un relato que visibiliza esas voces históricamente acalladas. Me refiero a *Chicas muertas* (2014) de la autora argentina Selva Almada, libro que dialoga con el auge del movimiento feminista en la región, incluso antecediéndolo, como ocurre con *Ni Una Menos*. Si bien se trata de un texto en donde la narración de hechos personales está presente, es a través de diversos mecanismos que se busca *recuperar las voces* de las mujeres afectadas por la violencia machista.

La elección de este corpus se basa en la idea de que: “el testimonio, la primera persona, es el único camino para combatir el silencio” (Fallarás, 2019: 64). Si bien planteo que este se utiliza en la obra como herramienta para luchar y buscar justicia, cabe separar su uso del testimonio tradicional. Como profundizaré más adelante, en *Chicas muertas* este género toma otras formas que hacen del texto, finalmente, un relato coral. Por ende, utilizaré el término *narrativa testimonial* para referirme al trabajo enunciativo que hace el texto. Pese a esta distinción, propongo que su uso cumple la misma función que en el sentido clásico: potenciar el discurso contra la violencia, en este caso, machista, al intentar exponer las voces de las afectadas. Mediante el uso de la teoría de género y estudios sobre narrativas testimoniales, autobiografía y giro documental, pretendo dar cuenta de esta hipótesis. El objetivo de esta investigación es, a modo general, ahondar en el nexo entre literatura, violencia de género y activismo feminista en Latinoamérica a través de *Chicas muertas*, así como analizar en profundidad cómo elementos como la primera persona, los testimonios diferidos y el archivo refuerzan positivamente los discursos contra la violencia, al hacer de una experiencia privada una compartida, promoviendo así la reflexión en comunidad.

Cabe señalar que en este trabajo se usará el término *violencia de género* atendiendo a la definición de Marcela Lagarde, en lugar de otros términos que excluyen ciertas violencias que no tienen como escenario lo doméstico o como protagonistas a personas que no sean cónyuges o familiares (Lagarde, 2007). La violencia de género es aquella que se ejerce de manera estructural contra las mujeres por el simple hecho de ser mujeres, ubicadas en relaciones de desigualdad en relación con los hombres en la sociedad, y en las instituciones civiles y del Estado. Es el máximo mecanismo de reproducción de todas las otras formas de opresión que viven las mujeres (Lagarde, 2007). Así también, hablaremos de feminicidio entendiéndolo como el “asesinato misógino de mujeres cometido por hombres” (Russell y Radford, 1992, p. 3, citado por Lagarde 2007). También cabe mencionar la distinción entre los términos *feminicidio* y *femigenocidio* que hace Rita Segato (2016), en la cual se profundizará posteriormente.

2. Torsiones al testimonio

En las últimas décadas el uso del testimonio en narrativas sobre la violencia ha sido estudiado ampliamente, en particular tras sucesos como la Segunda Guerra Mundial, o en el caso de América Latina, tras las dictaduras en el Cono Sur. No

obstante, en la actualidad formatos como los testimonios diferidos o las narrativas con giros testimoniales, entre otros, se han utilizado para replantear las tensiones entre literatura/política o ficción/testimonio, haciendo foco en la violencia de género, tal como ha ocurrido con la narrativa argentina escrita por mujeres de la última década (Chiani, 2021: 169). Chiani señala que textos como *Chicas muertas*, aunque están muy enlazados a su contexto, hacen “torsiones al testimonio” (2021:179) y dialogan con la violencia política de los ’70 y las narrativas posdictatoriales que la fueron recuperando, para así poner de manifiesto que “las reivindicaciones de género y de disidencias son parte de los derechos humanos” (2021:197). El desarrollo del género testimonial en Argentina se inicia a mediados de los 80’ como consecuencia del trauma social que dejó la última dictadura militar y según explica Cabral, es en esta etapa en la que se acepta el uso de la primera persona en la literatura para referirse a los hechos del pasado reciente, demostrando así sus potencialidades para reflexionar sobre “las huellas del impacto de la violencia en el plano subjetivo” (2018: 4). Sin embargo, con los testimonios de feminicidios el proceso fue muy diferente:

[...] fue necesario un período de tiempo mucho más prolongado para que las memorias sobre los femicidios encontraran condiciones de escucha social y obtuvieran un lugar en la memoria colectiva. 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, 2018: 5).

Para narrar la historia de estos tres feminicidios ocurridos en Argentina en la década de los 80’, cuando estos crímenes aún no eran conocidos como tales, la autora incursionó en la no ficción. Si bien la crítica ha posicionado a *Chicas Muertas* dentro del género de la crónica, esta dista de ser una crónica en el sentido tradicional, debido a los diversos mecanismos narrativos que utiliza. Selva Almada ha explicado que al escribir esta obra hizo uso de los mismos mecanismos que suele emplear al escribir una novela, pero solo luego de hacer una investigación y contar con datos duros: “El desafío era cómo escribir sobre personas reales, sobre un tema tan tremendo como la violencia contra niñas y mujeres en nuestro país, sin correrme de mi propio lugar de mujer y de escritora” (*Revista Cabal*, “Entrevista a Selva Almada”). En la obra encontramos elementos de archivo y múltiples voces en estilo indirecto, además de pasajes de observación etnográfica, pero lo que domina, de acuerdo con Chiani, es precisamente su fuerte implicación subjetiva (2021: 204).

Navarro, por su parte, afirma que la alternancia de voces presentes en la novela sumada al yo enunciativo, hacen “claramente explícito un proyecto de escritura, en tanto montaje de los hechos donde se reúnen varias temporalidades, y en el que confluyen regímenes de veracidad y ficcionalidad” (2020: 71). Esta alternancia de voces y perspectivas que reconstruyen la historia de las tres chicas transforman a la crónica en “un relato fragmentario y discontinuo dentro de otro”

(2020: 79), el cual termina por proponer un trabajo abierto de la memoria, en donde sus espacios en blanco imponen una necesidad de actualización que va más allá de una lectura personal, sino que “está destinada a afincarse en una reflexión más bien colectiva” (2020: 79). Cabral, por su parte, se refiere al *diálogo* que la voz narrativa busca entablar con las asesinadas, haciéndoles preguntas en segunda persona. Ante la imposibilidad de su respuesta, Almada despliega una serie de estrategias narrativas para recuperar las voces e historias de las víctimas: “La primera persona de la narradora testigo y las otras voces y fuentes se superponen componiendo un solo relato sin que esto plantee ninguna contradicción entre los diferentes regímenes de verdad” (2018: 5).

En esa línea, uno de los elementos fundamentales para construir el relato de *Chicas Muertas* fue el uso del archivo. Peller y Oberti (2020) proponen la posibilidad de crear un archivo hospitalario, atendiendo al concepto de Mónica Szurmuk y Alejandro Virué (2020), en donde las mujeres tienen un lugar privilegiado por ser un grupo constantemente marginado de los archivos oficiales. De esta manera, en este espacio se cobija lo históricamente acallado: “A través de sus escuchas y sus escrituras, intervienen sobre el archivo produciendo la posibilidad de un desplazamiento desde un archivo patriarcal hacia uno hospitalario, afectivo y feminista” (2020: 7). Peller y Oberti explican, citando nuevamente a Szurmuk y Virué, que lo que se llena con la experiencia personal no son los vacíos del archivo, sino aquello que nunca se archivó. En el caso de *Chicas muertas*, la narración de experiencias personales de Almada, así como la voz de la vidente, que vendría a invocar a la voz de las muertas, son voces que hablan de aquello sobre lo cual el archivo no tiene nada que decir (2020: 8).

Con la escritura de esta crónica, Chiani sostiene que lo que la autora busca es ir contra el olvido de estas muertes, que han sido opacadas en los medios por otros “acontecimientos coincidentes más espectaculares” (2021: 203), como por ejemplo, los crímenes de Estado en la dictadura militar argentina, pero más importante aún, afirma que lo que Almada intenta hacer es “replicar estas muertes y la impunidad que las rodea en la miles de muertes posteriores, cuando ya sí pueden llamarse femicidios” (2021: 203). La autora, por su parte, ha declarado que fue precisamente la impunidad en los crímenes de las tres chicas lo que la conmovió y llevó a escribir el libro. Para ella, esta impunidad se ve explicada por la marginación de las víctimas tanto por su condición de género como social, ambos aspectos con los cuales, de hecho, se identifica.

Me parecía que no era un dato menor: las tres eran mujeres de clase baja o media baja y la justicia no hizo un gran esfuerzo por encontrar a sus victimarios. Después sentí que nos unía la pertenencia: de clase social, de geografía y también de edad. Si no las hubiesen asesinado, o desaparecido, como en el caso de Sarita, hoy tendríamos más o menos la misma edad. (Abdala, “Entrevista a Selva Almada”).

3. Violencia de género y literatura

Tal como explican Peller y Oberti, pese a que la violencia sexista se extiende a lo largo de la historia, sólo en las últimas décadas y gracias a la presión del movimiento feminista, ha sido reconocida como “una de las violaciones a los derechos humanos más graves por su frecuencia y extensión” (2020: 2). Las autoras exponen cómo en la literatura argentina la violencia y la violación han sido utilizadas principalmente como metáforas de la política, desestimando las experiencias de quienes son realmente víctimas y reforzando su borramiento como sujetos. Sin embargo, afirman que, gracias a las políticas de representación que han liderado los movimientos de mujeres, se ha comenzado a insistir en otras formas de narrar. Esas intervenciones han habilitado nuevas condiciones sociales de escucha que contribuyen a desnaturalizar la violencia hacia las mujeres y cuyas consecuencias también se pueden encontrar en las formas artísticas, prácticas culturales y representaciones en el campo literario (2020: 3). Peller y Oberti mencionan obras como *Chicas muertas* para demostrar finalmente cómo a través de la primera persona las narradoras construyen una memoria y crean: “un espacio donde las mujeres toman la palabra y les dan la palabra a otras a través de procedimientos literarios marcados fuertemente por las emociones” (2020: 3).

Por otro lado, la misma literatura ha nutrido al movimiento feminista, como se ilustra en el origen literario de *Ni Una Menos*. El reclamo de *Ni una mujer menos, ni una muerta más* surge de un poema escrito en 1995 por la poeta y activista mexicana Susana Chávez, en donde denuncia la ola de desapariciones de mujeres en Ciudad de Juárez (Milanesio, 2016). Paradójicamente, Chávez fue violada, mutilada y asesinada en enero de 2011, a los 36 años. Cuatro años después se gestó en Buenos Aires *Ni Una Menos*, movimiento que no solo tomó su nombre del poema, sino que tuvo como antecedente una maratón de lectura convocada por artistas, activistas e intelectuales, entre las que se encontraba Selva Almada. El evento se realizó frente a la Biblioteca Nacional de Buenos Aires y en él se planteó la necesidad de hacer algo más masivo (Milanesio, 2016: 6). Meses después fue convocada la famosa marcha del 3 de junio, donde solo en Buenos Aires se congregaron más de doscientas mil mujeres. Almada participó de esta instancia y de las que siguieron.

Lo anterior permite entender que hoy se hable sobre una *nueva narrativa criminal latinoamericana* (Lorenzano, 2022), especialmente escrita por mujeres, que ha tomado como bandera la lucha contra la violencia de género. De acuerdo con Lorenzano, *Chicas muertas* forma parte de esta nueva tradición que incluye “memorial, denuncia, duelo” (2022: 20).

4. Narrar la violencia a través del testimonio

Uno de los dilemas de narrar la violencia a través del testimonio es que difícilmente esta narración puede ser hecha por sus víctimas directas, ya que, en muchos de los casos, estas ya no están aquí para hacerlo. Es lo que ha ocurrido con

hechos históricos como el Holocausto, o con los feminicidios, para el momento que nos ocupa. Sarlo (2005), quien se ha dedicado a desentrañar el concepto de *posmemoria*¹, plantea que en las narraciones del pasado es irrelevante si los recuerdos que se narran son propios o ajenos, pues el lenguaje en sí siempre articula la realidad. Por eso, al intentar reconstruir la violencia, debemos asumir el giro lingüístico de esas narraciones (2005: 130). En el caso de *Chicas muertas*, estamos ante una narración construida alrededor de la primera persona, pero cuyo foco es la violencia sufrida por otras mujeres, aquellas que han experimentado la máxima consecuencia de la violencia de género: el feminicidio. Así también, vemos presente en ella otras voces, aquellas que fueron testigos de la violencia sufrida por estas mujeres, así como las voces del archivo reflejadas en artículos de prensa o judiciales, e incluso, podemos encontrar en el tarot un intento por recuperar las voces de quienes ya no están. Estos elementos hacen del relato una narración coral del trauma que se aleja del uso tradicional del testimonio, centrado en la subjetividad del narrador. Estamos ante una obra que se inscribe en la narrativa testimonial, entendiendo que esta da cabida a: “múltiples rostros, voces y discursos coyunturales y heterogéneos” (Moraña, 1997: 119). Para Sarlo lo que importa no es si la violencia narrada se vivió en primer o segundo grado, sino el carácter político que adquieren estas reconstrucciones de la memoria, y para ello da como ejemplo el caso del terrorismo de estado en Argentina, sosteniendo que fue el testimonio lo que hizo posible su condena (2005: 24). Moraña, en esa línea, afirma que la literatura testimonial, al exponer una problemática social específica, “es en general literatura de resistencia” (1997: 120), En el caso del libro de Almada, esa resistencia también está presente.

En su libro de ensayos *Los muertos indóciles* (2019), Cristina Rivera Garza, asimismo, reflexiona en torno a ideas como la autoría y la escritura de *lo propio* y de *lo ajeno*, afirmando que la escritura es un ejercicio que se produce en comunidad. Para ello utiliza el concepto de *necroescrituras*, formas de producción textual que se alejan del imperio de la autoría al ser textos que incluyen otras voces, pero que, además, se escriben en comunidad:

Lejos, pues, del paternalista *dar voz* de ciertas subjetividades imperiales o del ingenuo colocarse en los zapatos de otros, se trata aquí de prácticas de escritura que traen esos zapatos y a esos otros a la materialidad de un texto que es, en este sentido, siempre un texto fraguado relacionamente, es decir, en comunidad (Rivera Garza, 2019: 20).

¹ El concepto de posmemoria fue acuñado por Marianne Hirsch a fines del siglo XX, como consecuencia de la serie de eventos traumáticos que tuvieron lugar desde la Segunda Guerra Mundial y los efectos que produjeron en las generaciones posteriores. Es decir, la posmemoria hace referencia a la memoria de la generación siguiente a la que padeció los horrores, o como explica Sarlo, sería “la *memoria* de los hijos sobre la *memoria* de sus padres” (2015, p.126).

Si bien *Chicas muertas* trabaja con el testimonio en primera persona, incorpora otras voces y mecanismos que hacen del texto escritura en comunalidad. Para Rivera Garza la comunidad está intrínsecamente vinculada a la escritura, y, es más, la considera su fin último: “Pensar la comunidad, que es pensar el afuera del sí-mismo y la aparición del entre que nos vuelve nosotros y otros a la vez, es una tarea sin duda de la escritura. Acaso esa sea, en realidad, su tarea, de tener una” (2019: 69). A la vez, afirma que la esencia de las *necroescrituras* son las *poéticas de la desapropiación*, las que define como: “prácticas gramaticales y sintácticas, así como estrategias narrativas y usos tecnológicos, que ponen en cuestión el estado de las cosas y el estado de nuestros lenguajes” (2019: 28). Las *escrituras desapropiativas* son relevantes porque ponen en evidencia la apropiación autoral, “desentrañan la pluralidad que antecede lo individual en el proceso creativo” (2019: 100), mientras que su destino final serán siempre las asambleas de lectura. El texto, que nació en comunalidad, debe regresar a su origen, donde suscitará diálogos, polémicas o debates que, “sólo constituyen la continuación del libro por otros y en otros medios” (2019: 103). Por otro lado, Segato afirma que hoy es imposible abordar el problema de la violencia de género y la letalidad en aumento de las mujeres como un tema separado de la situación de intemperie de la vida. De ahí la importancia de propiciar los vínculos y la idea de comunidad: “una contrapedagogía de la crueldad trabaja la conciencia de que solamente un mundo vincular y comunitario pone límites a la cosificación de la vida” (2018: 16).

Para Segato el origen de la poca visibilidad que han tenido los crímenes de género está en la estructura binaria opresiva de la modernidad, donde existe gran distancia entre aquello considerado universal y central, por un lado, y lo residual minorizado, por el otro. Debido a esta mecánica de minorización es que “los crímenes contra las mujeres y la posición femenina en el imaginario patriarcal colonial-moderno no acaban de encontrar su justo lugar en el Derecho, ni alcanzan su pleno carácter público jamás” (2016: 23). Por ello, al hablar de crímenes de violencia de género, Segato insiste en hacer una distinción entre *feminicidio* y *femigenocidio*. El primero se atribuye, generalmente, a crímenes que ocurren en la esfera de lo privado/doméstico y de naturaleza interpersonal, “refuerza la privatización de la violencia de género y dificulta percibir las manifestaciones de esa misma violencia que forman parte de otras escenas” (2016: 142). El segundo, hace referencia a esas *otras escenas*, violencias públicas y bélicas, de naturaleza impersonal y sistemática, como los crímenes contra las mujeres en contextos de guerra o los asesinatos misóginos de Ciudad de Juárez. Segato argumenta que el *femi-geno-cidio* debe ser considerado al hablar de feminicidios, pues su percepción dentro de esta problemática transforma el imaginario social y orienta hacia una comprensión del género “pública, política y de impacto general en la historia de las colectividades” (2016: 143). Si bien el concepto que atañe a esta investigación se ciñe más a la definición clásica de feminicidio, la reflexión en cuanto a los *femi-geno-cidios* apunta en la misma dirección que este trabajo: ver los crímenes contra las mujeres como un asunto de interés público. Por ello, al hablar de feminicidios incluimos a los femigenocidios, entendiendo que “será difícil que se acepte, si se continúa por

este camino de la privatización del concepto de feminicidio, que estos crímenes tienen el impacto y la magnitud de un genocidio” (Segato, 2016: 143).

La autora sostiene que es importante incluir los feminicidios dentro de los asuntos de la esfera pública, pues: “es el único espacio donde lo que se habla tiene impacto político en la totalidad de las personas” (2016: 168). No es de extrañar, por tanto, que una de las formas más frecuentes de narrar la violencia de género sea a través del testimonio, ya sea en primera persona o mediante fórmulas diferidas. Sarlo entiende que es un género que ha sido puesto, erróneamente, dentro del espacio de lo íntimo, pese a que el lugar privilegiado que hoy tiene se apoya precisamente “en la visibilidad que lo aparentemente personal ha ganado como espacio no solo de lo íntimo, sino también de manifestación pública” (2005: 25). Para que la violencia de género sea considerada una *cuestión de Estado*, es necesario que el debate en torno a ella se amplíe, siendo llevado a la comunidad. Es ahí donde considero que la literatura, y en particular esta obra y su trabajo testimonial, juegan un rol fundamental.

5. *Chicas Muertas*

Selva Almada da inicio a *Chicas Muertas* narrando la cotidianidad de un domingo familiar en Villa Elisa, el pueblo donde creció. La autora comienza el relato utilizando la primera persona, contando cómo su padre prepara el asado de cada domingo, mientras ella busca a las crías que su gata había parido la noche anterior y que habían perturbado su sueño. Desde esa cotidianidad, da el salto para narrar otra noche que fue perturbada. A partir de su subjetividad, Almada cuenta cómo se enteró de la muerte de Andrea Danne, quien fue asesinada en su propia cama, en la calma de su hogar, a solo 20 kilómetros de su pueblo. Mediante ese paralelo la autora busca mostrar que lo que le pasó a Andrea le podría haber pasado a cualquiera: “la noticia de la chica muerta, me llegó como una revelación. Mi casa, la casa de cualquier adolescente, no era el lugar más seguro del mundo. Dentro de tu casa podían matarte (2014: 17).

Tal como explica Chiani (2021), con la particularización de las tres historias que se cuentan en el libro (Andrea Danne, María Luisa Quevedo y Sarita Mundín), lo que la autora busca es diluir esa singularidad para hablar de otras muertes impunes, de las que antecedieron a estas mujeres y de las que aún siguen sucediendo. En ese sentido, el dilema de recuperar el testimonio de quienes ya no están se resuelve por el carácter político que adquieren los relatos de la memoria y que, en este caso, vemos presente a lo largo de todo el libro. Con las historias de las *chicas muertas* Almada pretende dar cuenta de algo más grande, busca concienciar acerca de la violencia de género como fenómeno global. Esto lo hace principalmente a través de la historia personal de la narradora y la de las mujeres que la rodean. Ya sea contando aquella vez en que su madre recibió una cachetada de su padre y esta le respondió enterrándole un tenedor en el brazo, o la vez que su tía logró a duras penas evitar ser violada por el Tatú, “un primo cuarentón que

hacia tiempo se la venía comiendo con los ojos” (Almada, 2014: 184), o cuando *haciendo dedo* con su amiga, casi son violadas por el conductor que las llevaba. A lo largo del relato, la narradora rememora una serie de vivencias que crean un clima de reflexión en torno a la violencia machista. Habla de prostitución, violación, violencias económicas, manipulación o humillaciones, entre otras. “[...] anécdotas que si bien no habían terminado en la muerte de la mujer, pero que sí habían hecho de ella objeto de la misoginia, del abuso, del desprecio” (Almada, 2014: 18).

En *Chicas Muertas* el relato en primera persona se utiliza para visibilizar aquello que Almada vio por años acallado, porque tal como propone Fallarás (2019: 64), ese es el único camino para combatir el silencio. A lo largo del relato, la narradora va dando cuenta de cómo ella misma se va haciendo consciente sobre el problema de la violencia, afirmando que si bien su madre nunca le habló del tema ni le hizo advertencias, estaba siempre presente, rodeándolas tanto a ellas como a las otras mujeres:

Me crié escuchando a las mujeres grandes comentar escenas así en voz baja, como si las avergonzara la situación de la pobre desgraciada o como si ellas también le temieran al golpeador [...] como si hablar de eso fuera mala palabra o, peor, les diera un pudor inmanejable (Almada, 2014: 56).

Con este libro Almada hace precisamente lo contrario a lo que hacían las mujeres con las que creció: crea un archivo de historias en donde se violenta a las mujeres, narrando desde las violencias simbólicas hasta las más crueles, sin pudor. Es precisamente en la narración de esas historias más crueles, aquellas que ilustran la misoginia pura, que se pueden identificar el paradigma de lo que plantea Segato. Si bien la autora se centra en la narración de tres feminicidios, va alternando esos relatos *principales*, que parecen estar más cerca de la dimensión privada, con otros que reafirman la violencia hacia las mujeres como un asunto más bien sistemático, impersonal y de impacto general. Un ejemplo de esto último lo encontramos en las historias que cuenta uno de los amigos de Andrea, el Tacho Zucco, sobre casos de violencia machista que ocurrían en su pueblo. Este le habla a la narradora sobre *hacer un becerro*, una especie de juego en donde un grupo de hombres marca a una chica, generalmente de clase baja, haciendo que uno de ellos se dedique a conquistarla, para luego engañarla y violarla entre todos. Así también, el Zucco le habla sobre el asesinato de Alejandra Martínez, joven de 17 años a quien encontraron muerta un mes después de su desaparición, con su cuerpo mutilado. “Le habían cortado los pezones y extirpado la vagina y el útero, y la yema de la mayoría de los dedos” (Almada, 2014: 67). Si bien en primera instancia se detuvo al padrastro de la chica, tras dos años fue puesto en libertad. Para los habitantes del pueblo: “el padrastro fue el chivo expiatorio en un caso donde siempre se habló de una fiesta privada de hijos de políticos y funcionarios policiales” (2014: 67-68). Almada da a ver otros casos de violencia de género que salen de la dimensión privada e interpersonal que nos muestra en un comienzo al señalar que el peligro, para una mujer, podía estar en su propia casa. Estos sirven para

ilustrar la dimensión pública y política que Segato plantea en torno a los feminicidios, pero que, al parecer, solo esas escenas de violencia más cruentas y públicas parecen otorgarle. El asesinato de una mujer debido a su género, para Segato, debe considerarse como un “acto comunicativo” (2016: 44) y crímenes como el de Alejandra concordarían con esa idea.

Si bien en ninguno de los tres casos en los que se centra Almada existe realmente certeza de quiénes son los autores de los crímenes, y en esa línea, quizás estos relatos tampoco se puedan identificar con la idea tradicional de feminicidio, finalmente los principales sospechosos son personas que tenían una relación personal con la víctima, es decir, no serían crímenes de naturaleza impersonal. Tal vez el caso menos claro es el de Sarita Mundín, de quien nunca se encontró el cuerpo. El único sospechoso por su desaparición es su amante, Dady Olivero, quien tras unos meses encerrado fue puesto en libertad. No hay siquiera certeza de que esté muerta. La vidente dice que en el tarot no hay rastro de ella, que es la única de las tres “que nunca habla” (Almada, 2014: 129). Incluso la familia Mundín recibió un llamado misterioso en que les decían que la habían visto en un prostíbulo en Valladolid. Aunque tiempo después de su desaparición, la policía encontró unos huesos que identificaron como de Sarita, años más tarde su hermana Mirta pidió una autopsia, donde confirmaron que los restos no eran de ella. Aun así, sostiene que Sarita ya no está viva: “Esos huesos no son de ella, pero mi hermana también está muerta” (Almada, 2014: 128).

En el caso de Andrea Danne, por el contrario, pese a que en un comienzo da la impresión de que un extraño entró a la casa y la mató, luego todo parece apuntar a los padres de la joven. A la madre se le culpaba por no llorar públicamente a su hija, por no asistir a las marchas que pedían justicia, por ir a la peluquería al día siguiente de su muerte. Incluso el médico al que acuden los padres cuando encuentran a Andrea muerta en su cama expresa sus sospechas. El caso tampoco queda resuelto y aunque luego aparecen otros sospechosos como un comerciante chino o el vecino de Andrea, las especulaciones finalmente quedan solo en eso: “[...] en un caso donde la investigación daba vueltas en círculos, sin pruebas que condujeran a ninguna parte, todos eran, en cierto modo, sospechosos” (Almada, 2014: 140).

En cuanto a María Luisa Quevedo, la impunidad e incertidumbre nuevamente se repiten, aunque tal vez una diferencia es la atención desmedida que se le da al suceso en los medios de comunicación. El asesinato de María Luisa se convirtió en una especie de “caza de brujas” (2014: 152) y pese a que se señalaron culpables “a diestra y siniestra” (152), tampoco hubo responsables que pagaran por su muerte. Para el hermano de la joven, Yogui Quevedo, el asesino de María Luisa fue Jesús Gómez, un hombre rico y poderoso, dueño de una flota de ómnibus, que organizaba fiestas para atraer a muchachas jóvenes y seducirlas con su dinero. Según él, su hermana terminó muerta, mancillada, al resistirse a los escarceos amorosos “del ricachón lujurioso” (2014: 155).

Pese a que el libro comienza con la narración en primera persona del recuerdo, la escritura en *comunalidad* de la que nos habla Rivera Garza comienza a reflejarse rápidamente. Las vívidas descripciones sobre las protagonistas dejan entrever las voces de los diversos testigos que Almada debió entrevistar para reconstruir estas historias. “Este es uno de los rasgos distintivos de la narrativa testimonial, la cual se produce “por (o a partir de) información provista por un *testigo* que presenció o participó de los hechos narrados” (Moraña, 1997: 121), y que hace que, en muchos casos, se le emparente con la crónica. En el libro se mencionan una serie de detalles que la autora difícilmente podría saber por su cuenta, como que el día en que María Luisa desapareció, eligió vestirse con “prendas frescas pero bonitas” porque “le gustaba andar arreglada en la calle” (2014: 23), o que la última vez que Sarita salió con su amante tenía pocas ganas de verlo y que la relación “se había ido apagando” (2014: 28). Así sucesivamente, las voces de las personas que rodearon a las chicas en sus últimos años se escuchan en detalles como cuando la narradora relata que el sábado en que Andrea murió “había sido parecido a otros sábados desde hacía un año y medio, cuando se puso de novia con Eduardo” (2014: 33). La autora construye un relato coral sobre la violencia al incluir en su narración las anécdotas e historias de otras mujeres, junto a las suyas. Además, elementos como archivos periodísticos y judiciales se hacen presentes, contribuyendo a esa escritura en *comunalidad*.

Por ejemplo, se incluye en el relato la nota de Enrique Sdrech para el diario El Clarín, del 10 de septiembre de 1995, en donde el periodista dedica un recuadro especial para la hermana de Andrea, Fabiana. Así también, se lleva la voz de Fabiana a la narración al citar un correo electrónico, que fue la única respuesta que obtuvo de ella durante toda su investigación. En este menciona cosas como que “mi vida después de la muerte de mi hermana nunca más fue igual” (2014: 165) y que “creo que lo mío fue una forma de escapar” (2014: 166). Los testimonios diferidos son intercalados en el relato para reconstruir el pasado, para, de alguna forma, acercarse a la verdad de lo ocurrido, pero son insuficientes a la hora de intentar aproximarse a la *verdad* de las *chicas muertas*.

Es ahí donde se recurre a una vidente, mecanismo que como explican Peller y Oberti (2020), sirve para hablar de aquello de lo cual el archivo no tiene nada que decir. A través del tarot la narradora se empeña en acercarse al testimonio de Andrea, Sarita y María Luisa, para que sus voces no se pierdan en el olvido. La vidente a la que consulta Almada le habla sobre el mito de la huesera, una vieja que reúne huesos de animales, que “junta y guarda todo lo que corre peligro de perderse” (2014: 50), y que luego en su choza arma un esqueleto y le canta junto al fuego, dándole así vida a los restos, que se transforman en el cuerpo de una mujer que corre libremente hacia el horizonte. La vidente le dice que quizás esa sea su misión, “juntar los huesos de las chicas, armarlas, darles voz y después dejarlas correr libremente hacia donde sea que tengan que ir” (2014: 50). En otra ocasión, esta le dice a la narradora que para poder llegar a conocer a las chicas, saber la mirada que estas tenían sobre el mundo, primero tienen que reconstruir cómo el mundo las miraba a ellas. Eso es lo que hace Almada durante el relato, da

cuenta de la violencia que las rodeaba, incluso antes de su muerte. Encontramos ahí la *voluntad documentalista* que Moraña explica, distingue a la narrativa testimonial:

[...] se relaciona con la preocupación por investigar o dar a conocer un determinado caso que se considera *ilustrativo* y que en muchas ocasiones pertenece a un horizonte de experiencias que es ajeno, al menos en principio, al del editor o compilador de la versión testimonial (1997: 121).

Mabel Moraña señala que, por esta razón, muchos de estos escritos requerirán un verdadero trabajo de campo para que el autor logre finalmente compensar su no pertenencia al mundo representado en el texto testimonial (1997: 121). Si bien Almada no es ajena a la experiencia de la violencia de género, tampoco se considera una víctima directa de esta, en el sentido de los casos que reconstruye en su relato. Por eso recurre al archivo o a las entrevistas a testigos, para finalmente construir un archivo testimonial colectivo, una narrativa coral sobre un problema que afecta a todas las mujeres. Ahí encontramos la idea del *para que nunca más*, la búsqueda de justicia que la misma autora ha dejado entrever en entrevistas:

Escribí el libro porque sentía que tenía cosas para decir sobre un tema que me ocupa constantemente desde hace muchos años y como una manera de recuperar la memoria de Andrea, Sarita y María Luisa, de sus vidas arrancadas de cuajo por personas que nunca pagaron por sus crímenes. Me parecía que primero las había matado su asesino, que luego había vuelto a matarlas la justicia cuando dejó impunes sus muertes, y volvía a matarlas el olvido (*Lecturafilia*, "Entrevista Selva Almada").

Almada cierra el libro precisamente enumerando los feminicidios que han ocurrido en Argentina en lo que va de ese año. "Al menos diez mujeres fueron asesinadas por ser mujeres. Digo al menos porque estos son los nombres que salieron en los diarios, las que fueron noticia" (2014: 181). La autora menciona nombre, lugar y circunstancias en que murió cada una de esas mujeres de las que sí hay registro, un ejercicio similar al que venía haciendo hace años en sus redes sociales, con el objetivo de que esa muerte no se transforme en solo un número en una estadística: "[...] esa mujer tiene una historia, tenía una vida, tenía hijos o no, tenía amigos, un trabajo, Yo necesito no perder eso de vista: que esa mujer estaba viva y alguien decidió borrarla del mapa" (*Lecturafilia*, "Entrevista Selva Almada").

Aunque en entrevistas Almada ha descartado que la literatura tenga una labor social, afirmando que escribió el libro por una preocupación personal, lo cierto es que su obra ha ampliado el debate sobre la violencia de género, ha puesto el tema en espacios públicos como, por ejemplo, en salas de clase. El libro ha hecho el camino propio de las *necroescrituras* regresando a su origen comunitario:

[...] algunas profesoras leen el libro en las escuelas con sus alumnos y luego me invitan a charlar...y es muy emocionante lo que sucede, chicos jovencísimos y chicas que empiezan a darse cuenta de que pueden vestirse como quieran y ningún varón tiene por qué decirles nada, por ejemplo. Que se dan cuenta de que si tu novio te obliga a tener relaciones sexuales, eso es una violación aunque sea tu novio y lo quieras mucho (Lecturafilia, “Entrevista Selva Almada”).

¿Acaso existe algo más transformador, más revolucionario socialmente, que propiciar el debate en nuevas generaciones e invitar a la reflexión? Rivera Garza (2019) señala que en el reencuentro con la asamblea es que las escrituras participan y contribuyen al bien común. Segato (2016), por su parte, plantea que es a través del debate en el espacio público que un discurso adquiere validez y logra tener impacto político. De ahí la importancia que tiene el efecto que logra *Chicas muertas* al visibilizar la violencia de género, pues como afirma Segato, la guerra termina al desmontar el patriarcado: “sin una paz de género no podrá haber ninguna paz verdadera” (2016: 23). La misma autora reconoce el impacto que ha tenido su libro en la toma de conciencia, lo cual señala se ve reflejado en que las mujeres “empezamos a salir a las calles para reclamar esos derechos [...] Es un tema muy duro, pero por lo menos lo estamos afrontando, lo estamos pensando, reflexionando y eso es importante” (Casa de América, 2018, 0m17s).

En ese recorrido comunitario que hace *Chicas muertas*, pareciera ser que podemos escuchar finalmente esa misma “música de una pequeña victoria” (2014: 185) que Almada cree oír cuando su tía le cuenta la historia de cómo logró zafarse de las manos de su primo Tatú, evitando que se acercara a ella, y ojalá, a cualquier otra mujer, para siempre.

Conclusiones

Con *Chicas muertas* estamos sin duda ante un libro que rompe con el silencio, entendiendo ese silencio como el mandato patriarcal por excelencia (Varela, 2020). Almada lo quiebra de la única forma en que puede, a través de su subjetividad, pero en diálogo con otras voces. Busca recuperar *testimonios perdidos*, las voces de aquellas que ya no están acá para contar sus historias por sí mismas, y lo hace a través de entrevistas a personajes cercanos a las víctimas, de búsqueda en archivos o con la consulta al tarot, entre otros. Todos estos mecanismos están guiados por la narración de la primera persona y es en ellos donde se evidencia más claramente lo comunitario del proceso de escritura. Es esta dimensión comunitaria la que permite inscribir al texto dentro de la narrativa testimonial.

La obra tiene a la vez su origen y destino en lo comunitario, lo cual se puede apreciar en sus conexiones con el feminismo. Como explican Peller y Oberti (2020), las políticas de representación de los movimientos de mujeres han facilitado otras formas de narrar, donde encontramos relatos como *Chicas muertas* que, habiéndolo buscado o no, sigue promoviendo la reflexión y el debate público sobre la

violencia de género, volviendo así a su origen, a la asamblea de lectura. La dificultad de recuperar las experiencias de quienes ya no están se vuelve irrelevante, como plantea Sarlo (2005), frente al carácter político que adquieren obras como *Chicas muertas*. A través de la narrativa testimonial, Almada construye un archivo de voces afectadas, de una u otra forma, por la violencia de género, que finalmente encuentran un espacio donde ser escuchadas. En *Chicas muertas* hallamos ese recordar para que *nunca más*, descubrimos un lugar donde aquellas voces históricamente acalladas rompen el silencio para exigir que se nos deje de matar por el simple hecho de ser mujeres.

BIBLIOGRAFÍA

- Abdala, V. "Entrevista a la escritora Selva Almada". *Revista Cabal*. <https://www.revistacabal.coop/actualidad/entrevista-la-escritora-selva-almada>
- Almada, S. (2014): *Chicas muertas*. Buenos Aires: Random House.
- Casa de América (2018, 13 de febrero) *Selva Almada habla de feminicidio y literatura*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=zm9C37EScmg>
- Chiani, M. (2021): "Imaginarios testimoniales en escritoras argentinas contemporáneas (Gabriela Cabezón Cámara, Selva Almada, Belén López Peiró)". *Altre Modernità*, pp. 195-211. Disponible en <https://doi.org/10.13130/2035-7680/15369>.
- Fallarás, C. (2019): *Ahora contamos nosotras. #Cuéntalo: una memoria colectiva de la violencia*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Lecturafilia. (2016, 28 de julio): "Entrevista a Selva Almada. 'Me parece importante dar cuenta del nombre de cada mujer maltratada porque si no parece una estadística'". *Lecturafilia*. <https://lecturafilia.com/2016/07/28/entrevista-selva-almada-me-parece-importante-dar-cuenta-del-nombre-de-cada-mujer-maltratada-porque-si-no-parece-una-estadistica/>
- Lorenzano, S. (2022): "Hasta que la justicia se siente entre nosotras." *iMex. México Interdisciplinario*, año 11, n° 21, 2022/1. pp. 17-21. <https://doi.org/10.23692/iMex.21.2>
- Moraña, M. (1997): "Documentalismo y ficción. Testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX". *Políticas De La Escritura En América Latina*. De La Colonia a La Modernidad, 113–150.
- Milanesio, A. C. (2016): "La literatura como arma de combate: el patriarcado en jaque. Una experiencia latinoamericana para visibilizar la violencia de género". Disponible en VIII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres - Dialnet (unirioja.es)
- Navallo, T. (2020): "Chicas muertas: tres relatos 'atípicos e infructuosos' para

- armar". *Anclajes*, vol. XXIV, n.º 3, septiembre-diciembre 2020, pp. 67-84. Disponible en <https://doi.org/10.19137/anclajes-2020-2435>
- Peller, M. Oberti, A. (2020): "Escribir la violencia hacia las mujeres. Feminismo, afectos y hospitalidad". *Revista Estudios Feministas* [online]. 2020, v. 28, n. 2. Disponible en <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2020v28n272442>
- Rivera Garza, C. (2019): *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación*. Ciudad de México. Penguin Random House.
- Saidón, G. (2019, 3 de junio): "#NiUnaMenos: una guía de títulos de ficción, no ficción y ensayo que tratan la violencia de género", *Infobae*, <https://www.infobae.com/cultura/2019/06/03/niunamenos-una-seleccion-de-titulos-de-ficcion-no-ficcion-y-ensayo-que-tematizan-sobre-la-violencia-de-genero/>
- Sarlo, B. (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, S. XXI.
- Segato, R. (2016): *La guerra contra las mujeres*. Traficante de sueños. Disponible en https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/map45_segato_web.pdf
- (2018): *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Varela, N. (2020): "El tsunami feminista". *Nueva Sociedad* No 286, marzo-abril de 2020. pp. 93-106. Disponible en <https://nuso.org/revista/286/la-globalizacion-de-la-protesta/>