

La escritura tenaz: de la investigación a la lúcida perplejidad en Chicas muertas de Selva Almada

BUGALLO, María Inés / Colegio Nacional. UNLP - inesbugallo@gmail.com

SOUILLA, Susana Inés / Facultad de Periodismo y Comunicación Social. UNLP - susanasouilla@yahoo.com.ar

Eje: Literatura argentina

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras clave: niveles narrativos, perspectiva, resignificación, femicidio.*

› **Resumen**

En *Chicas muertas* de Selva Almada, la investigación de los asesinatos de tres jóvenes mujeres es no solo la ocasión para desnudar la trama más sutil de las formas que puede revestir la violencia de género sino también lo que la escritura produce por sí misma en quien escribe. En este sentido hipotetizamos que se trata de una novela de denuncia y al mismo tiempo de una novela sobre el proceso de poner en palabras la resignificación de la propia experiencia. La autora, en tanto sujeto social contemporáneo, se apropia del concepto de “femicidio” (incorporado al digesto punitivo de la legislación argentina en 2012), y ensaya reconstruir bajo esta nueva luz sus recuerdos, su corporalidad y su (la) condición de mujer.

La investigación, infructuosa en su objetivo más evidente –dilucidar aspectos factuales de los asesinatos-, da sus frutos en planos más profundos y trae a la superficie los aspectos casi invisibles -por automatizados en la percepción cotidiana- del maltrato, que a través de determinados procedimientos narrativos, producen, en términos de Shklovski, un efecto de extrañamiento.

En este trabajo nos proponemos relevar -desde un enfoque que contempla la refutación de la unicidad del sujeto hablante de Bajtín y Ducrot y los conceptos de niveles narrativos, metalepsis, distancia, cercanía y perspectiva de la teoría del relato de Genette - los procedimientos por medio de los cuales lo personal, lo cotidiano, lo oído, lo leído, lo imaginado, lo otro y lo propio confluyen en una enunciación que dice finalmente mucho menos pero también mucho más de lo que inicialmente parece proponerse. El tenaz intento de reunión de lo disperso y lo fragmentario deja huecos insalvables que se convierten en los intersticios por donde es posible vislumbrar las facetas difusas del

machismo. La asunción de ese fracaso se erige paradójicamente en memoria, denuncia, conocimiento y lucidez de sí.

› *Introducción*

Chicas muertas, de Selva Almada (2014), es una novela de no ficción que se plantea como un trabajo de investigación de las circunstancias de los asesinatos de tres mujeres pobres de pueblos de provincia: Andrea Danne de San José (Entre Ríos), María Luisa Quevedo, de Roque Sáenz Peña (Chaco) y Sarita Mundín de Villa María, (Córdoba). Los tres crímenes quedaron impunes y las personas señaladas como sospechosas fueron sobreesididas por falta de pruebas. La narradora que intenta llevar a cabo la reconstrucción de las historias y la restitución de esas voces acalladas es un personaje que comparte rasgos con esas mujeres: vivió también en un pueblo –Villa Elisa, en Entre Ríos–, tuvo allí una adolescencia pobre, y es mujer. Lo autobiográfico tiene entonces un peso fundamental: la narradora va apuntando datos biográficos, historias que vivió y anécdotas que escuchó en su infancia y adolescencia. Cada aspecto vinculado con los asesinatos es remitido a una experiencia personal a través de un conciente ejercicio de asociaciones más o menos libres.

A partir de lo que la narradora llama una “revelación” (haber escuchado en la radio una mañana de domingo la noticia de la muerte de Andrea Danne y haber comprendido que a una mujer la pueden matar por ser mujer) y el concepto de femicidio que comenzó a circular mucho más tarde, en su adultez, la novela se presenta como el fruto de un proceso de resignificación que, creemos, reconoce un principio constructivo de tres vértices: en primer lugar la voz ausente, silenciada, de las chicas víctimas que se convierten en emblemáticas de miles de mujeres asesinadas sin justicia posterior, la voz de los testigos, de aquellos que compartieron la vida con ellas, y la propia voz de quien narra, que no solamente es el vehículo de las anteriores sino que trae a la historia sus propias experiencias, las del pasado y las que constituyen las condiciones en que se llevó a cabo la investigación. Justamente la voz de quien narra es la de alguien que parece tener una doble legitimidad para esta resignificación por su posición interna y externa al mismo tiempo: es, como las víctimas, mujer, joven, de pasado pobre y de origen provinciano, y también diferente: tuvo una madre que hablaba en voz alta, se fue del pueblo y pudo estudiar.

Chicas muertas es, pues, un relato que exhibe de una manera notable un carácter profundamente dialógico y polifónico en términos de Bajtín (1982), en tanto enunciado que interactúa con enunciados de otros. En efecto, en cuanto al carácter dialógico, el proceso de escritura se plantea como la respuesta a un llamado que tardó varios años en empezar a ser respondido: el momento en que la narradora a sus trece años escuchó la noticia de la

muerte de Andrea. Y como todo enunciado, se propone dar a conocer, hacer oír lo que normalmente no es oído o lo que aún no ha sido oído. La narradora habla a un otro a quien postula por momentos también como mujer: “Nunca nos dijeron que podía violarte tu marido, tu papá, tu hermano, tu primo, tu vecino, tu abuelo, tu maestro. Un varón en el que depositaras tu confianza” (p. 55). Y, en lo que respecta a lo polifónico, como ya hemos dicho, constituye el principio constructivo de la novela que va entretejiendo, a veces superponiendo o fusionando voces diversas. El silencio de las voces que más importan –las de las mujeres asesinadas- se contraponen a una profusión de enunciados: las voces colectivas de los pueblos de origen de las víctimas, las de los familiares y amigos, los videntes, allegados de la narradora, la tarotista, los informes de las autopsias, las actuaciones policiales, entre muchas otras. En este sentido son oportunas las categorías de Oswald Ducrot (2001) quien niega la unicidad de todo sujeto hablante. Selva Almada, como sujeto empírico, construye una voz que narra, un locutor que introduce otros locutores y pone en escena otros enunciadores o puntos de vista. Y en esta profusión de voces, las voces ausentes empiezan a hacerse oír a través de un procedimiento que no es directo –no podría serlo- sino oblicuo: gritan desde la obsesión de la que nace la investigación de Selva Almada.

En este sentido hipotetizamos que se trata de una novela de denuncia y al mismo tiempo de una novela sobre el proceso de poner en palabras la resignificación de la propia experiencia. La autora, en tanto sujeto social contemporáneo, se apropia del concepto de “femicidio” (incorporado al digesto punitivo de la legislación argentina en 2012), y ensaya reconstruir bajo esta nueva luz sus recuerdos, su corporalidad y su (la) condición de mujer:

En nuestro país, desconocíamos el término femicidio. (...) No sabía que a una mujer podían matarla por el solo hecho de ser mujer, pero había escuchado historias que, con el tiempo fui hilvanando. Anécdotas que no habían terminado en la muerte de la mujer, pero que sí habían hecho de ella objeto de la misoginia, del abuso, del desprecio. (p. 18)

› *Procedimientos narrativos*

El punto de partida de la novela es una experiencia personal vivida por la narradora en su pueblo a la que le dará el estatus de instancia inaugural en una toma de conciencia: “Yo tenía trece años y esa mañana, 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. Adentro de tu casa podían matarte” (p. 17). Esta revelación aparece acompañada de elementos que contribuyen a su realce: el sobresalto que le produjo la noticia escuchada una clara mañana de domingo –la muerte de Andrea Danne, en su cama mientras dormía en una noche de tormenta, de una puñalada en el pecho- se había prefigurado en el colchón

húmedo por la gata recién parida, que le hizo saltar el corazón, y la visión, en medio de los refucilos, del pecho de su hermana dormida, subiendo y bajando por la respiración, inocente y ajena a la tormenta. Luego de la noticia, el sobresalto regresa en otra sensación táctil: “Apoyé la palma sobre el muslo que asomaba en el borde del short. Me sobresaltó sentirla helada. Como la mano de un muerto, pensé. Aunque nunca había tocado uno.” (p.16)

Entre este suceso con que arranca la novela y el resto del relato hay un lapso de veinte años. “Durante veinte años Andrea estuvo cerca” (p.17). El uso de esta marca deíctica “cerca” remite tanto a la tenacidad con que la narradora se abocó a la investigación del caso como a la visibilidad que cobraron para ella los casos de tantas otras mujeres asesinadas, y al regreso a situaciones vividas y oídas en la infancia y en la adolescencia que empezaron a cobrar un significado intenso: todas esas historias diferentes en sus detalles anecdóticos son la misma historia de abuso e impunidad.

A partir de esta revelación, el relato exhibe su carácter dialógico en tanto que la narradora asumirá su búsqueda como la respuesta a un llamado, según le sugiere la tarotista a quien recurre: “Tal vez esa sea tu misión: juntar los huesos de las chicas, armarlas, darles voz y después dejarlas correr libremente hacia donde sea que tengan que ir” (p. 50). Si como dice Bajtín, todo enunciador es un contestatario, la narradora responde a algo que siente como una demanda cuyo toque inicial fue la noticia de la muerte de Andrea que a su vez activó y acercó múltiples voces de distintas procedencias, muchas de ellas repetidas y hasta mareantes, muchas de ellas fragmentarias, reelaboradas, completadas por la imaginación y enhebradas por su voz, finalmente pendulante entre el discurso referido y la omnisciencia, con todos los matices que se pueden encontrar en medio.

Estar “cerca” se manifestará en la novela a través de procedimientos narrativos que producen en muchos casos un efecto de confluencia de voces, de intersección y a veces hasta de fusión de la voz propia con las otras voces, de su mirada con las miradas de otros. Uno de esos procedimientos se aproxima a lo que Genette (2004) considera metalepsis, es decir, un cambio de enfoque del punto de vista, sin solución de continuidad. La voz narrativa que en el capítulo 1 se enfoca en la propia experiencia, al comienzo del capítulo 2 se enfoca en la escena de los momentos previos a la muerte de María Luisa Quevedo, con motivos que trazan paralelismos: la mención del pueblo –el de la narradora, Villa Elisa, el de María Luisa, Roque Sáenz Peña-, la mañana de sol de una y otra escena y un despertar de un día en que se va a saber o va a ocurrir algo trágico, y las chapas –las que cubren el asado en la casa de la narradora, las del techo en la casa de María Luisa-, detalles que aproximan realidades en apariencia caprichosamente y configuran una cotidianidad en la que va a irrumpir el horror. El efecto de cercanía se produce no solamente por estos paralelismos

sino también por la minuciosidad con que es referido cada uno de los movimientos de María Luisa antes de salir a su primer trabajo, el último día en que fue vista con vida. El ojo de la narradora está allí mismo junto a María Luisa, reconstruyendo imaginariamente lo que no pudo haber visto u oído: “Se lavó la cara, se peinó los cabellos, ni largos ni cortos, lacios y oscuros. Agitó el tubito de desodorante en aerosol y luego de aplicarlo en las axilas, lo roció por el resto del cuerpo.” (p. 23)

Otro de los procedimientos que producen un efecto semejante es la adopción de la perspectiva de otros personajes, reduciendo al mínimo la distancia de quien refiere respecto de aquello que es referido o representado. Cuando narra la historia de la chica que llegó al pueblo para tomarse las medidas de su vestido de novia y luego fue secuestrada varios días y violada repetidas veces, habla con llamativa precisión de sus pensamientos y sentimientos como si los hubiera conocido de primera mano, aunque en realidad se trata de una historia que le contó su madre quien no recordaba el nombre de la chica porque no la conocía: “Cuando vio venir un coche, pensó que lo mejor era preguntar antes de seguir dando vueltas, perdida (...) La muchacha solo esperaba morirse” (p.19). En otras ocasiones el “estar ahí” de la voz que narra se da a través del discurso indirecto libre:

De ellos fue la idea. Por qué no la esperaban a la salida del baile y le enseñaban cuántos pares son tres botas. Al enamorado le volvió la sobriedad apenas escucharlos. Estaban locos, qué mierda decían. Mejor iba a dormir. Cosas de mamados.” (p.20)

De esta manera las historias se invisten de una proximidad mítica que busca interpelar al narratario (destinatario/ lector) desde su fuerza paradigmática.

Estos puentes de semejanza son tendidos entre las historias principales (la de Andrea, la de María Luisa y la de Sarita), entre estas historias y otras relatadas por su madre, por su tía, su suegro y otras personas del pueblo y entre todas ellas y sus propias historias. Quien narra cuenta las historias de las tres muchachas muertas al mismo tiempo que situaciones de su vida y de su proceso de investigación para la escritura del libro, instancia en la que también hubo maltrato o amenaza por su condición de mujer. Cada uno de los momentos vividos por otras mujeres es relacionado con alguna experiencia propia. Cada cosa que oye evoca reminiscencias, de tal manera que el relato va deslizándose entre lo otro y lo propio con un mismo objeto: la condición de la mujer en los pueblos de provincias. La alternancia entre descripciones y episodios de las vidas de las chicas – en los que hay pobreza, trabajo y embarazo adolescente, prostitución forzada, resignación a aceptar las dádivas de hombres a cambio de ayuda económica- y los rasgos de la propia vida, con recuerdos de la infancia de quien narra – el peligro que corrió cuando viajaba a dedo con una compañera, los juegos en la casa de un pariente a quien iba a visitar una señora que prestaba servicios sexuales y preparaba luego la merienda a los chicos (todas

tareas que luego realizó su hija), las esperas al rayo del sol de Sáenz Peña para entrevistarse con el esquivo y extraño hermano de María Luisa, los relatos de su madre y sobre su madre – dan lugar a una sucesión de situaciones en que los aspectos trágicos iluminan los cotidianos y aparentemente inocuos. La referencia al trabajo de María Luisa, de quince años, quien terminó desaparecida, remite a las propias compañeras de la narradora que también trabajaban cuando eran chicas y a sus propios deseos de trabajar durante su infancia y adolescencia pese a la prohibición de su madre. En estas alternancias, lo que en el pasado era visto como inocente y normal, ahora adquiere un peso, un aspecto nuevo: la conciencia de la vulnerabilidad. Esto está en línea con la afirmación del capítulo 1: “Adentro de tu casa podían matarte.” De esta manera, la voz del relato va dejando en claro que discurre desde su propia condición y desde una decisión política; que elige decir lo que hay que decir sobre estas historias desde la condición de mujer.

En torno a estas tragedias la narradora no deja de señalar, sin subrayados, la indiferencia o la actitud desaprensiva de otros: el padre que se va al bar a tomar unas copas después de escuchar la noticia del asesinato de Andrea, la chica que baldea la habitación donde acaba de ser asesinada su hermana, la foto del cadáver de María Luisa en la morgue que su hermano le muestra con toda naturalidad como si fuese una foto de ella viva o una foto cualquiera. De esta manera, esos gestos aparentemente casuales pierden su automatismo, asumen sus ribetes siniestros y producen, en términos de Shklovski (1917), un efecto de extrañamiento. Lo cotidiano se vuelve ominoso y los procedimientos narrativos también refuerzan este efecto e interpelan al lector presentándole los mismos interrogantes que se le imponen a la narradora en su investigación. Tal es el caso de la inclusión, sin marcas textuales que distingan claramente si se trata de un discurso referido o no, de pasajes narrados en primera persona, en los que el lector debe inferir con algún trabajo, quién está hablando y a quién: “Yo creo que lo que tenemos que conseguir es reconstruir cómo el mundo las miraba a ellas. Si logramos saber cómo eran miradas, vamos a saber cuál era la mirada que ellas tenían sobre el mundo. ¿Entendés?” (p.109). En este caso, el lector puede decidir que la enunciadora es la tarotista, sólo al llegar a la pregunta final; mientras, puede aceptar o dejar suspensa la invitación de contextualizar social y culturalmente a las muchachas y a sí misma.

› *A modo de conclusión*

El resultado de la investigación de unos crímenes cometidos tanto tiempo atrás parece estar destinado a no dar sus frutos desde el principio; cómo se implica la narradora intelectual, emocional y corporalmente, pareciera un esfuerzo desmedido ante un

pronóstico bastante desalentador si el objetivo es sacar a la luz la verdad, descubrir a los culpables y hacer justicia. Pero ya el título sabe a frustración en este sentido: el participio pasivo “muertas”, desprovisto de agente, que más bien define lo irreversible de la muerte y no realza el hecho de que están muertas porque alguien las asesinó, plasma el lúcido “fracaso”, redoblado en el último encuentro con la tarotista:

Me dijo que ya es hora de soltar, que no es bueno andar mucho tiempo vagando de un lado al otro, de la vida a la muerte. Que las chicas deben volver allí adonde pertenecen ahora. (...) Tres velas blancas. Mi adiós a las chicas. (p.182)

Sin embargo, hay un propósito, una piedra de toque, una perpleja revelación: se impone como deber, como práctica cotidiana, desnaturalizar, advertir y denunciar el atropello a la mujer. De Sarita no se sabe si ha muerto o no, porque el análisis del ADN de los huesos hallados ha dado negativo: “entonces caigo en la cuenta de que hay otra mujer muerta por la que nadie reclama o a la que su familia todavía sigue buscando: ese atadito de huesos que enterraron con el nombre de Sarita.” (p.128).

Finalmente, la narradora referirá en el epílogo un momento vivido a los doce años junto a su tía - un año antes del asesinato que es el punto de partida de la novela - del cual extraerá el germen de una “pequeña victoria”: camino de una granja a otra, su tía le cuenta que en ese mismo lugar, tiempo atrás, un primo suyo quiso abusar de ella sin poder conseguirlo, porque aun en situación de inferioridad, había podido soltarse “y hasta darle un empujón que lo hizo trastabillar entre los cascotes de la cuneta seca” (p.184). Es en este momento que la evocación, por segunda vez en la novela -la primera es cuando su madre le cuenta que su padre quiso pegarle y ella le clavó un tenedor en el brazo-, tiene la fuerza de una pulsión, ante lo amenazante, vitalmente femenina: “El viento norte frotaba entre sí las hojas ásperas de las plantas de maíz, cimbreaba las cañas maduras, sacándoles un sonido amenazador que, si afinabas el oído, podía ser también la música de una pequeña victoria.” (p.185)

› *Referencias bibliográficas*

- Almada, S. (2014). *Chicas muertas*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Ducrot, O. (2001). *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Edicial.
- Genette, G. (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Shklovski, V. (1917). El arte como artificio. En Todorov, T. (Ed.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp.55-70). México: Siglo XXI.