

De investigadora a huesera: *Chicas muertas* de Selva Almada y las formas de narrar el femicidio en el interior

María Celeste Cabral. IdIHCS.

**Palabras clave:** femicidio – literatura argentina – memoria

**Resumen:**

Los episodios traumáticos del pasado reciente ocuparon en la literatura argentina un espacio central, dando lugar a un corpus de dimensiones inusitadas. De forma paralela, los recorridos de la crítica mostraron la sistematicidad entre los “regímenes de memoria” sobre la violencia política del pasado reciente y su correlato en la estética literaria.

*Chicas muertas* de Selva Almada inicia el diálogo con aquel corpus literario en dos planos: por un lado, los casos de femicidios que la cronista investiga establecen continuidades y rupturas con el ciclo de la violencia política de los 70, remarcando especialmente la invisibilidad de los crímenes de violencia hacia las mujeres en la década signada por el retorno a la democracia y las políticas de reparación a las víctimas y enjuiciamiento de los responsables. Por otra parte, *Chicas muertas* recupera la pregunta sobre cómo narrar que –iniciada en el aforismo de Adorno (1955) que

sentencia la imposibilidad de la poesía después de Auschwitz– recorre las discusiones en torno a las formas del relato sobre el pasado reciente hasta hoy.

La autora efectúa una serie de corrimientos que colocan este texto en un lugar inclasificable desde múltiples perspectivas: elementos propios de la crónica, la no-ficción y la autoficción se combinan en una investigación que se abandona a sus propios derroteros; la voz de la cronista se transforma en el arquetipo de la huesera; la narradora se detiene en rumores y mitos populares narrados en voz baja como un paisaje sonoro, como una pedagogía clandestina que transmiten las mujeres que se cuelan en su voz; las formas imperceptibles de la violencia encuentran un correlato en un escenario atípico, alejado de la crónica roja y el crimen pasional propio de la violencia de la gran ciudad. De esta manera el regionalismo de Selva Almada cuestiona las formas del relato de la violencia en la literatura argentina, dando una respuesta novedosa al desafío planteado por los casos impunes de las mujeres asesinadas en el interior del país durante los 80.

Dicen que para recordar hay que olvidar. No hay ningún recuerdo que se pueda traer a la memoria si no se fue al olvido. Y acá no hay ni olvido ni perdón. Ni muertos. Hay eufemismos. Desaparecidos. Casi cuarenta años después y los desaparecidos siguen sin morirse. [...] “Néstor no se murió”, “Evita vive en el corazón de su pueblo”, “Luca’s not dead”. En este país tampoco se mueren los muertos. Entonces ¿Cómo se inscriben en la trama social las muertes violentas? Las víctimas del gatillo fácil, los muchachitos que son linchados por una turba, los que se partieron en mil pedazos con las bombas de la AMIA y la Embajada de Israel, ¿están muertos? Cuando no hay justicia, ¿los muertos no se mueren? ¿Los muertos sin justicia son una versión política del “alma en pena”?

Raquel Robles, “En esta casa no se muere nadie”.

A esta pregunta de Raquel Robles sobre las representaciones de la impunidad en Argentina, *Chicas muertas* de Selva Almada añade las víctimas de femicidio, y agrega un nuevo eslabón: cómo narrar la continuidad entre la violencia del pasado y del presente, desde el extremo del asesinato hasta las formas más sutiles de la dominación. En este trabajo me propongo interpretar este texto de Selva Almada desde la perspectiva de los estudios sobre memoria, y deslindar algunos de los elementos que desarticulan los regímenes de verdad y los márgenes de lo decible según establecen ciertos protocolos de género que son aquí puestos en tensión.

Como primer paso cabe preguntarse qué continuidades pueden trazarse con los “trabajos de la memoria” en Argentina, abocados al trauma social consecuencia de la represión y el terrorismo de estado durante la última dictadura cívico-ecclesiástico-militar. Por un lado en Argentina a mediados de los 80 se inicia el desarrollo del género testimonial con las investigaciones de la CONADEP que dieron origen al informe Nunca Más y la edición del Diario del Juicio a las juntas militares en 1985. Luego las leyes de Obediencia Debida y Punto Final determinaron hacia los años noventa la emergencia de algunas confesiones públicas de los represores, y en modo paralelo el surgimiento de las llamadas “memorias militantes” que recuperaban la historia de la lucha armada desde la clave subjetiva que sería fuertemente debatida a partir de las objeciones que planteara Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado* (2005).

Por otra parte, de modo paralelo a los avatares del género testimonial, los recorridos de la crítica literaria mostraron la sistematicidad entre los “regímenes de memoria” sobre la violencia política del pasado reciente y su correlato en las estéticas literarias que acompañaron esos cambios sociales. A las formas vanguardistas de la alusión metafórica y fragmentaria como estrategias de la autocensura (Sarlo), le siguieron las versiones realistas en sus diferentes variantes (Dalmaroni), dando paso luego a las narrativas de la “ausencia de sentido” (Gatti), que se desplazan del registro solemne a formas de la ironía, la parodia o el humor. En esta etapa, la generación de la posmemoria hará lugar a una estética corrosiva de los sentidos sobre el pasado reciente, mediante un registro autoficcional (Alberca) que en sus diferentes matices pone en primer plano las memorias de estas infancias clandestinas, combatientes, travestidas, y su impacto en la experiencia del presente<sup>1</sup>. La literatura se transforma en el discurso social que da por saldado el debate acerca del uso de la primera persona para referirse a la experiencia del pasado reciente, y muestra las potencialidades de la exploración de las huellas del impacto de la violencia en el plano subjetivo.

*Chicas muertas* de Selva Almada inicia el diálogo con aquel corpus literario y testimonial en dos planos, forma y contenido. Respecto del segundo, en relación a los casos de femicidios investigados, la cronista sigue la huella de las continuidades con las estructuras de poder que conformaron el aparato represivo del estado. Si para el caso de María Luisa Quevedo la connivencia con el poder empresarial por parte del juez y el funcionamiento de “una policía con los vicios de la dictadura empantanaron el caso” (152), en la muerte de Sarita Mundín se evidencian las complicidades del sistema político: tras iniciarse en la prostitución, “de yirar en la ruta pasó a tener una cartera de clientes del Comité Radical. Ella y su amiga Miriam García eran militantes del partido,

---

<sup>1</sup> Puntualmente las propuestas de Raquel Robles, Laura Alcoba, Félix Bruzzone, Julián López, Julián Axat, Marta Dillon, Mariana Eva Pérez entre otros en literatura; y Albertina Carri, María Inés Roqué, Nicolás Prividera entre otros en cine. Allí se observa una recuperación de las vidas de los militantes en una clave políticamente incorrecta, enfocada en la vida privada y familiar, la dimensión afectiva, el pasado anterior al ingreso a la vida política. Por otra parte en los relatos de esta generación es central la pregunta sobre el impacto de la violencia en la propia identidad huérfana, asumiendo un posicionamiento propio respecto de la ausencia de sus padres, que oscila entre la reivindicación-homenaje a la generación perdida y el reclamo culpabilizador por el abandono en pos de sus opciones políticas. Entre estas dos hay una zona intermedia en plena expansión muy interesante, si bien lo central para este trabajo es la pregunta sobre la propia identidad a partir de esa orfandad personal, social y generacional, el corrimiento hacia el yo.

dos muchachas jóvenes y lindas que enseguida acapararon la atención de los señores mayores, de buena posición social y doble discurso” (57).

Por otra parte la autora señala el contraste entre el clima festivo de la primavera alfonsinista y la invisibilidad de los episodios de violencia hacia las mujeres. El día de la aparición del cuerpo de María Luisa en las afueras de Sáenz Peña, “en Buenos Aires, a 1107 kilómetros, a esa hora recién se apagaban los ecos de las fiestas populares por la asunción de Raúl Alfonsín (...). En Sáenz Peña todos habían estado pendientes de la televisión que durante el sábado había transmitido en directo, por Cadena Nacional, los actos y festejos (...). Mientras todos celebraban, los Quevedo seguían buscando a María Luisa” (26). Mientras la TV instala en la memoria oficial la versión del fin de la impunidad y el enjuiciamiento de los responsables militares, el inicio de las políticas de memoria del Estado democrático esconde bajo la alfombra los femicidios en el interior. Con estas historias, Almada rescata lo que Michelle Pollak (2006) 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, esperan el contexto propicio para emerger –esto es, ocurren cuando “todavía en nuestro país desconocíamos el término femicidio” (18)– .

Ahora, si bien es cierto que memoria y olvido tienen temporalidades propias (Jelin, 2006: 26), no es menos verdadero que *la forma* –esto es, el género– hace a la negociación de esas condiciones de escucha. Arfuch, en un estudio sobre las formas discursivas de la memoria advierte que ninguna experiencia es transferible por fuera de las condiciones que el género discursivo le imprime. Las pautas formales propias de cada uno imponen pactos de lectura, presupuestos sobre la veracidad, los grados de subjetividad, la intencionalidad autoral, en síntesis, un “sistema de valoración de mundo” que incide en la recepción, la comprensión y las expectativas del destinatario (2013: 99). Almada advierte el cambio de época que permite la emergencia de aquellas “memorias subterráneas” sobre el femicidio en la posdictadura y encuentra la vía para su narración en un texto que recupera los debates que la literatura y el testimonio atravesaron en torno a la pregunta sobre “cómo narrar” la violencia. Por eso

consideramos relevante deslindar qué elementos específicos de diferentes géneros se hacen presentes en *Chicas muertas* no con afán clasificador, sino para identificar cómo se combinan las diferentes líneas en un texto híbrido.

El título *Chicas muertas* nos remite al género testimonial, a las reflexiones de Agamben (2003) acerca de la imposibilidad del testigo absoluto. El exterminio es por definición un acontecimiento sin testigos: nadie externo a él puede comprenderlo en su radicalidad y nadie que lo experimente desde el interior hasta el final sobrevive para contarlo. El testigo total no existe, no puede narrar lo vivido. El testimonio siempre presenta una laguna, una falta de la que los sobrevivientes dan cuenta por deber de memoria. Así, entre las historias de Sarita, Andrea y Maria Luisa (testigos totales), la autora intercala los relatos de situaciones que ella misma protagonizó: haciendo dedo en la ruta un hombre quiso salir con ella, otro le ofreció tener sexo a cambio de unos pesos, otro diciendo que era ginecólogo la manoseó para explicarle cómo hacerse autocontrol. Almada reconstruye así su propia historia como sobreviviente cuando afirma que 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” (182). Sugiriendo la idea de que la muerte toca a unas y no a otras como fruto del azar, la autora interpela a la segunda persona del lector: “Mi casa, la casa de cualquier adolescente, no era el lugar más seguro del mundo, adentro de tu casa podían matarte. El horror podía vivir bajo el mismo techo que vos” (17). Las miles de chicas muertas anónimamente en el transcurso de los años son las voces del testigo total que la autora se propone rescatar para las vivas. Por otra parte, si la tradición del testimonio latinoamericano (previa a las dictaduras del Cono Sur) se caracterizaba por la actualidad, la “escritura de urgencia” y el “carácter de denuncia”, Almada cierra su texto con un epílogo en el que enumera los asesinatos de más de diez mujeres en el lapso del mes previo a que el libro entre en edición.

Otro de los géneros desde los cuales es posible abordar el texto es la no-ficción. Almada sigue la pista de las posibles líneas de investigación en torno a los crímenes de acuerdo con la tradición de Truman Capote y Rodolfo Walsh. A partir del trabajo con las causas judiciales, la cobertura periodística y entrevistas a allegados a las víctimas, consigue

reconstruir los casos y representarlos con un formato narrativo. El manejo de los materiales alterna la narración con la transcripción directa de las fuentes toda vez que sirve a evitar el morbo (así las actas judiciales de las escenas del crimen o las autopsias eliden la aparición de un narrador que describa los cuerpos).

“María Luisa abrió los ojos y se incorporó en la cama, lista para levantarse y salir a su trabajo. Hacía poco que trabajaba allí, de mucama. Para vestirse, eligió prendas frescas pero bonitas. Le gustaba andar arreglada en la calle, aunque, para trabajar, usara ropa de fajina, una remerita y una pollera viejas, desteñidas por el sol y las salpicaduras de lavandina. De su ropero de muchacha pobre eligió una musculosa y una falda de bambula, adornada con un cintito de cuero que se ajustaba rodeando la cintura. 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. Apareció en la cocina, flotando en esa nube perfumada y dulzona. Tomo los tres o cuatro mates que le cebó su madre y luego salió de la casa” (24).

Sin embargo, junto al régimen de verdad y el tratamiento de las fuentes propios del testimonio y la no-ficción, el texto incluye elementos díscolos, inapropiados: tanto el no los familiares de María Luisa como el novio de Andrea Danne consultaron videntes que revelaron información importante sobre los casos. La narradora, a su vez, yuxtapone estas escenas con el recuerdo de infancia de las visitas al curandero del pueblo que curaba empachos, mal de ojo y el mal de la pata de cabra (46). La distancia entre la cronista y el mundo de los casos investigados se anula totalmente cuando agrega el recuerdo de las gitanas que leían la mano y a continuación introduce el personaje de “la Señora”, una tarotista a la que visitará asiduamente para comunicarse con “las chicas” y conocer datos de su pasado.

Además de estos personajes de sospechosa credibilidad, junto a las fuentes de información legítimas, aparece la zona dudosa del rumor. Para el caso de Andrea Danne, la cronista incluye las voces de los estudiantes que tomaban el colectivo y veían a Andrea conversar con un chofer sospechado de amante, las compañeras de estudio que afirman que tenían una relación amorosa, la dueña de pensión que atestigua que se

encontraban en un dormitorio. Como además el sospechoso era casado con una forastera, los parroquianos del bar

“decían que era raro, con esa inflexión que le ponían a la palabra cuando querían decir que el tipo era una fruta picada y la pareja distante era la comidilla del barrio. Cuando lo vincularon con el asesinato de Andrea, las murmuraciones crecieron como moscas encima de una osamenta” (113)

Nora Catelli, que ubica en el uso del “rumor” el origen del psicoanálisis y de la literatura moderna, explica que, en su etimología, la palabra “chisme” tiene dos significados. Designa tanto la idea de cisma, división y conspiración de un sector de una comunidad contra el otro, como la idea del fragmento roto que se ha desprendido de una cosa, lo ínfimo, lo menor. La escritora explica que el “chisme” es considerado por algunos autores como una “antitaxonomía, una acumulación de informaciones no clasificables” que conforman no sólo “un saber caótico e incompleto, sino, históricamente, un arte precioso y devaluado, inmemorialmente asociado, en el pensamiento occidental, a sirvientes, homosexuales y mujeres” (2007: 79). Así el rumor o el chisme en *Chicas muertas* de Selva Almada no es únicamente información falsa para el regodeo de entrometidos, sino que constituye también una forma de resistencia de las mujeres, una pedagogía clandestina:

“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” (18); “No recuerdo ninguna charla puntual sobre la violencia de género ni que mi madre me haya advertido alguna vez específicamente. Pero el tema siempre estaba presente. Cuando hablábamos de Marta, la vecina golpeada por su marido, la que a su vez descargaba sus propios puños sobre sus hijos” (54); “Esas escenas convivían con otras más pequeñas: la mamá de mi amiga que no se maquillaba porque su papá no la dejaba. La compañera de trabajo de mi madre que todos los meses le entregaba su sueldo completo al esposo para que se lo administrara. La que no podía ver a su familia porque al marido le parecían poca cosa. La que tenía prohibido usar zapatos de taco porque eso era de puta” (56); “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. Mi madre hablaba de estas historias en voz alta y con indignación y siempre era la compañera de chisme de turno la que le hacía señas para que hablara más bajo, la que nos señalaba a los niños diciendo: cuidado que hay ropa tendida... (56)

Desde chicas nos enseñaban que no debíamos hablar con extraños y que debíamos cuidarnos del Sático. El Sático era una entidad tan mágica como, en los primeros años de la infancia, la Solapa o el Viejo de la Bolsa. Era el que podía violarte si andabas sola a deshora o si te aventurabas por sitios desolados (...). 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 toda tu confianza (55).

El chisme y el rumor, como un paisaje sonoro, integran el retrato regional de esta “literatura de provincia” (Sarlo). La narración se detiene en las noches de carnaval, el colectivo lechero, la vuelta al perro, la siesta de verano, el barullo de niños que juegan en la calle confundido en el sonido de los televisores sobre la vereda, el olor de los espirales que se mezcla al aroma de la tierra fresca después del paso del camión regador. Este paisaje entrañable ostenta sin embargo un costado siniestro cuando, junto a personajes inofensivos como “el figón”, o el policía que recorre el pueblo en bicicleta, aparecen formas naturalizadas de la prostitución como “visitar a un hombre solo que a cambio ayuda con plata (...) o la empleada doméstica que fuera del trabajo se encuentra con el marido de la patrona y esos encuentros le arriman unos pesos” (59). Otras costumbres locales son en realidad violaciones colectivas, como “el juego del becerro” (67). De esta manera la reconstrucción de los tres crímenes se disemina en mínimas formas múltiples de la dominación de las mujeres, formas de la violencia disimuladas en el paisaje y la costumbre local.

Así, si el objetivo del testimonio es denunciar un crimen y el de la no-ficción es descubrir sus tramas ocultas, la investigación de esta cronista fracasa, se pierde en su propio derrotero, sin rumbo aparente, sugiriendo una nueva clave de lectura. En una sesión de tarot, la señora dice “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?” (109). Lo llamativo de

esta frase es que la segunda parte de la condicional debería ser “vamos a saber quién las asesinó, cómo, por qué”. Al considerar este objetivo de “saber cuál era la mirada que ellas tenían sobre el mundo” como una clave de lectura, surgen las reflexiones de Holroyd sobre el trabajo del biógrafo que, como el arqueólogo, busca en las piezas abandonadas del pasado fragmentos de la vida que quiere reconstruir, a quién “una búsqueda obsesiva, casi detectivesca, lo lleva a abismarse en archivos, manuscritos, borradores, cartas, documentos, retratos, objetos atesorados, ámbitos –la casa, el jardín–, a recorrer los mismos senderos para mirar las mismas cosas” (2013: 48).

Este “recorrer los mismos senderos para mirar las mismas cosas” del biógrafo, del investigador y del arqueólogo, tan parecido al “saber cuál era la mirada que ellas tenían sobre el mundo”, se acerca a otro concepto de Holroyd, que es el de la biografía como una “intimidad entre extraños”. En tanto exposición de una vida privada que causa atracción, una biografía exitosa debe saber crear una zona de intimidad cómplice entre biógrafo, biografiado y lector. Almada introduce al lector en la cocina de escritura para acercarnos no sólo a las biografiadas, sino también a ella misma. La acompañamos en sus recorridos, sus dudas, las entrevistas donde el relato del otro se desarma, las escenas en que tiene miedo, hambre, calor, se enoja o está cansada. A la vez, su intimidad con el espacio provinciano y sus personajes le entrega los datos a los que ningún cronista podría acceder y así los relatos de chicas muertas se multiplican. En la sobremesa de un asado, su suegro recuerda el asesinato de “la Carahuni” y enseguida alguien trae el caso más reciente de una estudiante secundaria. Un amigo narra una escena donde una niña se prostituye por comida en la Terminal de colectivos. La hermana de Sarita, en la intimidad de la entrevista, confiesa lo que no aparece en la causa judicial: un funcionario le mostró un par de huesos pelados y unas piezas dentarias y le hizo firmar un oficio que decía que ese era el cuerpo de su hermana. Años después la prueba negativa de ADN demostró que ese cadáver era de otra mujer a quien nadie buscaba. En la primera visita a la tarotista, la Señora compara a la cronista con “La huesera”, un mito cherokee de una mujer que se dedica a juntar huesos en el desierto, con los que luego arma un esqueleto y le canta con los brazos extendidos hasta que cobra vida y se transforma en una mujer que corre como loba aullando bajo la luna. Como la cronista que cada vez que se acerca a los huesos de las víctimas, encuentra relatos que se

multiplican, el mito de la huesera es el de la guardiana de la memoria, “junta y guarda todo lo que corre el peligro de perderse” (49), y en su canto devuelve a la vida el material recobrado.

Almada construye un texto que aúna en su escritura elementos del género testimonial, la crónica o no ficción y la narrativa, dando una respuesta novedosa al debate sobre el “cómo narrar” la violencia, para el caso de los femicidios ocurridos en el interior del país desde mediados de los años 80. El lugar de enunciación que configura la autora es a la vez el de testigo, cronista, narradora y personaje de las historias que relata. La inscripción de este yo en lo narrado, propia de la “intimidad” de la biografía, se aproxima al uso de la primera persona de la generación de la posmemoria y se sintetiza a su vez en el arquetipo de “la huesera”, como guardiana de la memoria, que vuelve a la vida los cuerpos de las mujeres, con el uso de su voz.

## Bibliografía.

- Agamben, Giorgio (2000) *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Horno Sacer III. Valencia: Pre-Textos.
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Dalmaroni, Miguel Angel (2004) *La palabra justa : Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*. Mar del Plata : Melusina ; Santiago de Chile : RIL.
- Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Arfuch, Leonor (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: FCE.
- Catelli, Nora (2007). *En la era de la intimidad. Seguido de: El espacio autobiográfico*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Almada, Selva (2014). *Chicas muertas*. Buenos Aires: Mondadori.
- Robles, Raquel. "En esta casa no se muere nadie". En: *La granada*, Año 1 n°2, julio 2014, 22-23.
- Michelle Pollak (2006). *Memoria, olvido, el silencio*. La plata: Al Margen.
- Pinkola Estés, Clarissa (1996). *Mujeres que corren con los lobos*. Buenos Aires: Sine Qua Non.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.