



LA AUTOFICCIÓN ENTRE LOS GÉNEROS LITERARIOS Y PERIODÍSTICOS: REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA EN *CHICAS MUERTAS DE SELVA ALMADA*

Autofiction Between Literary and Journalistic Genres: Representation of Violence in Selva Almada's Chicas muertas

ANA LAURA CASTRO VÁZQUEZ
UNIVERSIDAD DE SONORA (MÉXICO)
ANALaura.CVZ@GMAIL.COM
ORCID: 0000-0001-5077-6577

GABRIEL OSUNA OSUNA
UNIVERSIDAD DE SONORA (MÉXICO)
GABRIEL.OSUNA@UNISON.MX
ORCID: 0000-0003-0220-6531

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.900>
vol. 26 | junio2022 | 128 - 140

Recibido: 16/03/2022 | Aceptado: 02/05/2022

Resumen

El objetivo del presente artículo es analizar las formas discursivas que atraviesan las fronteras de los géneros literarios y periodísticos para forjar nuevas narrativas sobre la violencia machista y sus efectos. En *Chicas muertas* de Selva Almada el cruce entre géneros surge como un recurso eficiente que contribuye a la humanización de las víctimas de feminicidio. Mediante una narradora que vive de cerca el sufrimiento de quienes padecen la violencia contra las mujeres y buscan dar voz y visibilidad a los casos, sus descripciones se empeñan en la configuración de personajes con un rostro, un nombre y una historia.



Palabras clave

violencia, escritura de mujeres, feminicidios, géneros y representación, fronteras en la literatura

Abstract

The aim of this article is to analyze the discursive forms that cross the borders of literary and journalistic genres to forge new narratives about sexist violence and its effects. In Selva Almada's *Chicas muertas*, the crossing of genres emerges as an efficient resource that contributes to the humanization of victims of femicide. Through a narrator who lives closely the suffering of those who suffer violence against women and seeks to give voice and visibility to their cases, her descriptions insist on the configuration of characters with a face, a name, and a story.

Keywords

Violence, Women's Writing, Femicides, Genres & Representation, Borders in Literature

Introducción

En el siglo XIX y aún en la mayor parte del siglo XX todavía era posible establecer los límites entre un género literario y otro, la producción literaria se ajustaba de manera más obediente a los lineamientos establecidos de forma y contenido para cada uno de los géneros. Sin embargo, la literatura del siglo XXI cada día nos interpela más, nos conduce por los caminos sinuosos de la hibridación y la difuminación de esos límites que hasta hace poco se pretendía que permanecieran intactos. Desde esta perspectiva, llama la atención cómo el texto que aquí nos ocupa resulta representativo no solo de aquellos aspectos relacionados con las fronteras entre los géneros literarios, sino además con la conquista de nuevos espacios de significación que evidencian la ilimitada crueldad de la violencia y consecuencias devastadoras.

Selva Almada se dedicó durante casi treinta años a dar seguimiento a tres feminicidios perpetrados en su país. Una vez terminada su investigación decidió no publicarla como un reportaje, sino generar un producto literario financiado por el Fondo Nacional de las Artes de Argentina (FNA-Argentina). El resultado de ese proyecto fue *Chicas muertas*, una especie de crónica-novelada con tintes testimoniales en la que la autora se autoficcionaliza en una narradora en primera persona, quien lleva al lector a padecer las contingencias de la exploración y la recuperación de los datos correspondientes a los asesinatos de Andrea, María Luisa y Sarita, las tres chicas muertas cuyas historias forman el contenido principal del libro.

Proponemos que la utilización de diferentes géneros literarios en el texto desencadena también la reflexión acerca de las posibles implicaciones teóricas y políticas en la interpretación del mismo. Su estructura formal invita a cuestionar las desavenencias que algunos intelectuales y teóricos de la literatura han construido en torno a las composiciones que parecen transgredir esas fronteras y, con ello, el mandato de la no hibridación. El texto está integrado por una compleja mezcla entre novela, testimonio, reportaje y crónica. Esta amalgama de recursos formales convierte al libro de Almada en una composición desafiante en muchos ámbitos.

La importancia del discurso testimonial

En buena parte de la literatura latinoamericana, la tendencia en los últimos cincuenta años ha sido precisamente el desacato de la prohibición de mezclar los géneros. De ahí que, por ejemplo, las primeras apariciones de producciones testimoniales hayan generado muchos intentos de categorización, y con ello las propuestas de institucionalizar el testimonio como un nuevo género. El testimonio literario es un intersticio desde su origen y la voz que aparece en ese tipo de narraciones escapa por completo a los confines entre la ficción y la realidad. Para John Beverley, el testimonio se define como: “una narración del largo de una novela o *nouvelle*, dicha en primera persona por un narrador que también es el protagonista o testigo real de los eventos que cuenta” (Beverley, 1991, traducido y citado en García, 2012: 2). De esta definición se desprenden dos elementos esenciales para la poder caracterizar los testimonios literarios: por un lado, el narrador en primera persona; y, por otro, el perfil de testigo, es decir, que quien enuncia debe haber presenciado el hecho narrado. La escritura testimonial tiene como característica básica la presencia de un testigo de los hechos que se narran y este punto le otorga cierto carácter de verdad a lo que se enuncia, es decir, hay un pacto de confianza entre el lector y la voz que cuenta lo ocurrido, ya que en primera instancia se asume que quien habla dice la verdad y sus palabras adquieren el estatus de verdaderas. En palabras de Victoria García: “Las reflexiones de las que el testimonio ha sido objeto en las últimas décadas coinciden en caracterizarlo como una particular forma de lenguaje, vinculada a la producción social de la verdad, la memoria y la justicia, pero difieren sensiblemente en el alcance histórico que otorgan a la noción” (2012: 373).

Este punto es clave si se busca entender la asociación entre las creaciones testimoniales y el contexto social y político, ya que este tipo de escritos tomaron mayor relevancia a partir de los años ochenta, sobre todo en Latinoamérica, resultado de los eventos históricos que estremecieron a los países del Cono Sur como Argentina, Chile, Brasil, Uruguay y Paraguay. En palabras de Noemí Acedo se trató de: “el *nuevo* género —o no tan nuevo— que parecía despertar el interés de los lectores por las vivencias que había procurado el contexto histórico convulso de los años sesenta a los ochenta en Latinoamérica” (Acedo, 2017: 41; cursivas del original). En estos países se daba inicio al proceso de transición hacia la democracia, mientras que sus poblaciones comenzaban a pedir justicia a través de la exigencia del castigo de quienes habían formado parte de los crímenes de lesa humanidad cometidos esos años. La premisa era contar “la verdadera historia”, no la oficial, la cual respondía al mandato de censura y a los intereses de quienes habían ejercido el poder. Asimismo, había necesidad de hacer de conocimiento público los actos atroces y las violaciones a los derechos humanos que hasta entonces habían permanecido encubiertos como resultado de la ilegalidad, la represión y la censura.

Las dificultades económicas, la corrupción, la violencia, la represión, la desigualdad, los abusos de poder y una interminable lista de sucesos cotidianos en los países latinoamericanos son la fuente perenne de las narraciones testimoniales. No es raro entonces que, en el siglo XXI, con la ola de violencia que invade los países de la región, el testimonio siga siendo una de las formas que permiten reconstruir, individual y colectivamente, los terribles sucesos que forman parte de la cotidianidad. En este sentido, conviene tomar en cuenta los aportes de Rita Segato (2006 y 2016) en cuanto a la reflexión sobre el término violencia expresiva, en donde las jerarquías tanto verticales como horizontales definen los actos del agresor: en la primera, este castiga a su víctima, a quien considera inferior y, por lo tanto, su acto adquiere un carácter punitivo; mientras que en la segunda jerarquía el acto de violencia se ejerce entre quienes considera sus iguales y adquiere matices distintos en su ejecución.

Por otra parte, hubo varios intentos por definir y englobar los escritos testimoniales a través de su categorización dentro del “género testimonial”; sin embargo, quedó comprobado que a pesar de que desde la crítica se pretendiera cierta institucionalización, las producciones suscritas dentro del dicho “género” no cumplen estrictamente con los lineamientos acordados por los teóricos y siguen desbordando los límites en múltiples formas. Es por ello que: “No se puede hablar de cruces cuando no existe ninguna forma testimonial ‘pura’ que permita establecer tajantemente el rasgo de ficción/verdad que separaría al ‘testimonio’ de manifestaciones literarias como la novela u otras expresiones narrativas. Por tanto no sería posible observar dicha diferenciación a nivel genérico” (Díaz-Cid, 2007: 5).

Sin embargo, desde la crítica, especialmente en los inicios del “género”, se ha insistido en el “poco valor” histórico, y a veces literario, que este tipo de narraciones podía proporcionar al lector. Habría que preguntarse ¿por qué la insistencia en disminuir el valor histórico y literario del testimonio?, más aún ¿por qué la necesidad de precisar y delimitar las características de estas creaciones escritas? Quizá un punto clave sea precisamente ese toque de insubordinación que porta el testimonio, esa desobediencia que no permite encajarlo con claridad en ninguna categoría literaria o histórica, que transgrede aquella indicación de antaño de “no mezclar los géneros” y que en muchos casos le permite a quien enuncia narrar lo indecible y contar lo que se había querido ocultar.

A partir de esta imagen de ruptura, Noemí Acedo Alonso formula la siguiente idea sobre el testimonio en Latinoamérica, en donde afirma que la crítica literaria latinoamericana presenta cierto reduccionismo en relación con las características formales del testimonio, pues semejante “indefinición” revela y “descubre el interés institucional en controlar las lecturas que se derivarían a partir de ellos, además de cerrar el círculo que iba a dejar fuera ciertos testimonios que, por una serie de motivos, no era conveniente distribuir o dar a conocer (2017: 43). Es por ello que el siglo XX en Latinoamérica, con todas sus convulsiones políticas y sociales, ha sido el escenario propicio para el desarrollo de la práctica testimonial, sobre todo asociada a la indagación de los recuerdos y la memoria colectiva de las épocas de

trauma y violencia. No es extraño entonces que, en la actualidad, el recurso de la narrativa testimonial se replique para tratar y poner en el discurso uno de los fenómenos que más agobia a las poblaciones latinoamericanas: el feminicidio.¹

Chicas muertas se publicó en 2014,² cuando en Argentina se dio a conocer por primera vez el reporte acerca del número de femicidios cometidos en dicho país. Ya era de conocimiento común que los casos de mujeres asesinadas por razones de género iban en aumento, sin embargo, no había datos oficiales respecto al tema. Ese primer informe se dio a conocer precisamente el 25 de noviembre, Día Internacional de la No Violencia contra las Mujeres, en el cual se estableció que 225 casos de femicidio fueron registrados ese año, es decir, una mujer cada cuarenta horas. La escritura de Selva Almada surge en concordancia con datos oficiales y con el ambiente social en el que cada vez era más evidente que ser mujer en Argentina era un primer estigma que marcaba a las personas y aumentaba sus posibilidades de ser víctimas de la violencia. *Chicas muertas* da cuenta del arraigo de este tipo de prácticas en la sociedad; los femicidios de 2014 no eran aislados, sino que fundan su raíz en una serie de casos de conocimiento público que habían estado inundando los titulares de los periódicos y noticieros del país.

De acuerdo con el texto, el interés de la autora por investigar y hablar de los femicidios data de los años ochenta, cuando se enteró del asesinato de Andrea Danne. Almada no pudo olvidar ese evento, no solo por lo impactante o traumático que este suceso le había parecido al escuchar semejante noticia cuando era casi una niña sino porque, según sus palabras, Andrea venía a su mente cada vez que se enteraba de un nuevo asesinato; esta situación se fue haciendo habitual como consecuencia de los femicidios progresivamente más frecuentes: “Durante más de veinte años Andrea estuvo cerca. Volvía cada tanto con la noticia de otra mujer muerta. Los nombres que, en cuentagotas, llegaban a la primera plana de los diarios de circulación nacional se iban sumando [...] Cada una de ellas me hacía pensar en Andrea y su asesinato impune” (Almada, 2015: 17).

La enumeración de los nombres completos correspondientes a casos de femicidios cometidos en distintas poblaciones de Argentina sirve al lector para construir el contexto en el que se insertan las historias de las tres mujeres que Almada intenta recuperar a través de la exploración de sus asesinatos y la representación de sus vidas. La autora al fungir como investigadora de los femicidios adquiere la posibilidad de dar testimonio, no del momento justo del crimen, sino de las repercusiones emocionales, jurídicas e incluso económicas que afectaron a las familias de las víctimas, así como de la ilegalidad y las irregularidades que dieron paso a la impunidad. Almada escuchó, de primera mano, la noticia del asesinato de Andrea, pues ella vivía cerca de su poblado. No obstante, de las muertes de María Luisa y de Sarita se enteró por medio de los diarios:

Un verano, pasando unos días en el Chaco, al noreste del país, me topé con un recuadro en un diario local. El título decía: A veinticinco años del crimen de María Luisa Quevedo. Una chica de quince años asesinada el 8 de diciembre de 1983, en la ciudad de Presidencia Roque Sáenz Peña. María Luisa había estado desaparecida por unos días y, finalmente, su cuerpo violado y estrangulado había aparecido en un baldío, en las afueras de la ciudad. Nadie fue procesado por este asesinato. Al poco tiempo también tuve noticia de Sarita Mundín, una muchacha de veinte años, desaparecida el 12 de marzo

¹ El término feminicidio es relativamente reciente: si bien en la Academia Feminista Inglesa ya se utilizaba a mediados del siglo XX, en México y América Latina no fue hasta los años noventa cuando se integró al uso académico como una forma de violencia de género que daña la integridad física de las mujeres, solo por ser mujeres. Incluso en el ámbito legal mexicano el término feminicidio no ha sido integrado en su totalidad en la investigación de los asesinatos de mujeres. Recién en 2011 este fue tipificado como delito, pero solo en algunos de los Estados del país.

² Si bien la primera edición fue publicada en Argentina en 2014, para efectos de este artículo utilizamos la edición de 2015 (Bogotá, Random House Mondadori). En el mismo año en que apareció la novela en Argentina, apareció un adelanto en la revista mexicana *Letras Libres*. Véase: <https://letraslibres.com/revista-mexico/chicas-muertas/>.

de 1988, cuyos restos aparecieron el 29 de diciembre de ese año, a orillas del río Citalamochita, en la ciudad de Villa Nueva, en la provincia de Córdoba. Otro caso sin resolver. (Almada, 2015: 17-18)

Eran adolescentes que al igual que Andrea habían sido asesinadas, sin que se hubiera castigado a nadie por esos crímenes, lo cual para la narradora era algo inexplicable: “Tres adolescentes de provincia asesinadas en los años ochenta, tres muertes impunes ocurridas cuando todavía, en nuestro país, desconocíamos el término femicidio” (Almada, 2015: 18). Años después de que se cometieran esos crímenes, Almada va hilvanando dentro de la narración estas tres historias en conjunto con muchas otras que surgen a partir de los testimonios de su madre u otras mujeres conocidas. Su investigación no se centra en la escena del crimen, sino en la documentación de lo que antecedió al femicidio y lo que vino después. El propósito de documentar los femicidios de Andrea, María Luisa y Sarita es claro y está fundado en el reportaje que va creando la autora a través de entrevistas a familiares, amigos y conocidos, visitas a los lugares donde los cuerpos fueron encontrados y la revisión de documentos jurídicos referentes a los procesos de investigación de los casos.

La narradora nunca hace explícita la razón por la que decide internarse en la investigación de los femicidios de estas tres mujeres, pero lo que sí expone hacia el final del texto es que, a pesar de lo azaroso que fue su encuentro con estos casos, surgió en ella cierto sentido de responsabilidad social que la impulsó a querer restablecer la identidad de estas chicas para que sus muertes no quedaran del todo impunes: “Estamos en verano y hace calor, casi como aquella mañana del 16 de noviembre de 1986 cuando, en cierto modo, empezó a escribirse este libro, 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. Solo una cuestión de suerte” (Almada, 2015: 181-182).

La crónica de tres feminicidios: pasado y presente continuos

Si ya de por sí es difícil trazar una línea que separe la realidad de la ficción, en el caso de *Chicas muertas* la frontera entre ambas se difumina y abre paso a nuevas formas de narrar. No es la intención de este artículo clasificar o circunscribir la obra a ninguno de los géneros descritos con anterioridad, sino hacer evidentes los elementos que se recuperan de cada una de las formas discursivas utilizadas para sustentar la idea de que esta imbricación de recursos contribuye a que los episodios narrados se doten de intensidad e interpelen al lector, lo muevan, lo cuestionen. La transgresión intencional de las demarcaciones ficción/realidad presenta la ocasión para que el lector vea a los personajes en una dimensión distinta a la puramente ficcional y en esa dinámica el texto guía inevitablemente al lector hacia el contexto de referencia que se menciona en la obra.

En la crítica literaria y en las reseñas que se han escrito acerca de *Chicas muertas*, algunos autores(as) la han clasificado como un escrito testimonial, mientras que en otros escritos la consideran ensayo o perteneciente al género no-ficcional. Sumado a ello, la obra tiene también las características de la crónica, que incluyen la narración en primera persona y el orden cronológico de los sucesos:

El relato de la vida de esas mujeres utiliza diversos recursos que incluyen entrevistas a familiares y amigos, fragmentos narrativos, el trabajo con fuentes periodísticas y judiciales, y un uso particular de la primera persona que da cuenta del proceso de investigación protagonizado por la cronista, intercalados con la rememoración de diversos episodios de violencia contra las mujeres provenientes de la propia experiencia de la narradora o de rumores circulantes en el pueblo donde ella creció. (Cabral, 2018: 2)

La narración se estructura a manera de crónica, en primera persona, por medio del uso de la subjetividad y de la percepción propia acerca del orden de los sucesos, aunque sigue una alineación

cronológica; también hay momentos de analepsis y prolepsis que van delimitando el tiempo y el espacio de la narración. La voz cronista regresa a su adolescencia para dar inicio a la historia de las mujeres asesinadas y juega con el tiempo volviendo una y otra vez al presente, solo para regresar nuevamente al pasado. El formato de crónica le da dinamismo a la narración y convierte el tiempo pasado en un tiempo continuo, que no solo actualiza los hechos como en el caso del testimonio, sino que traza un hilo entre el pasado y el presente hasta darle continuidad al evento. Un asunto que en la obra de Almada está enfocado en hacer evidente que los asesinatos cometidos hace más de treinta años se han repetido a lo largo de dicho lapso y lo que sucede en la época de la enunciación tiene reminiscencias en los años ochenta o incluso más atrás, cuando ella era niña o cuando su madre era joven. En *Chicas muertas* esto da cuenta de que la violencia contra las mujeres tiene sus orígenes en un tiempo anterior al de los asesinatos, pero sus efectos y actualizaciones también se viven en el siglo XXI. En este sentido, Tatiana Navallo afirma que “reforzando el vínculo entre escritura y política [...] *Chicas muertas* excede el campo literario y entra en diálogo, por una parte, con la producción de literatura testimonial argentina en sus variantes, [...] junto a otras crónicas periodísticas [...] y narrativas hispanoamericanas con el eco de los feminicidios de Ciudad Juárez como telón de fondo” (Navallo, 2022: 229-230).

La importancia del recorrido que presenta la cronista radica en que la sucesión intempestiva de los sucesos narrados envuelve al lector en la continuidad del hecho y cuando menos se los espera ya está en el presente, dotado de una visión temporal que le da sentido al acontecer del momento histórico de la enunciación y quizá también al suyo. Al respecto, Cabral afirma lo siguiente: “sobre las representaciones de la impunidad en Argentina, *Chicas muertas* de Selva Almada añade las víctimas de femicidio, y agrega un nuevo eslabón: su libro plantea 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 patriarcal” (2018).

En otras palabras, el recorrido temporal que hace la autora desde los años ochenta hasta el 2014 funciona como ruta que conecta lo pasado con lo contemporáneo y por cuyos caminos han transitado un sinnúmero de arbitrariedades por parte del Estado, las malas “mañas” del gobierno dictatorial atraviesan las diferentes épocas y se repiten de forma constante: asunto que queda evidenciado en la crónica de Almada. Más allá de la necesidad humana de narrar lo ocurrido,³ la crónica establece un vínculo entre la temporalidad y el relato, a partir del cual podemos entender el funcionamiento de las estructuras de poder, los procesos históricos y las causas de los hechos más recientes. La crónica, como afirma Rioseco, sirve para registrar grandes acontecimientos, pero también “pequeños sucesos cotidianos”: de ahí su proximidad con la realidad. No obstante, la ficción no queda completamente fuera de este tipo de escritos, ya que de acuerdo con la época, la voz que enuncia y el hecho que se desea narrar, la crónica toma formas distintas, al abreviar de las formas literarias y de la oralidad. Queda además atravesada por la subjetividad que implica la perspectiva del o la cronista. El último punto es clave cuando se trata de la crónica, pues a pesar de que esta se centra en los acontecimientos (tiempo-espacio), la figura de la cronista adquiere gran relevancia en tanto accede a los hechos a través de su mirada.

Si atendemos a las características de la crónica, vemos la importancia de que sea Selva Almada quien decide narrar los femicidios de Andrea, Sarita y María Luisa, en vista a que además de ser testigo, también organiza el discurso en su dimensión espacio-temporal para que los femicidios de estas mujeres no sean olvidados, además de responder a la intención de dar seguimiento a los casos que conforman los

3 En sus disertaciones sobre la crónica, Virginia Rioseco Perry reflexiona acerca del acto de narrar y la relación de esta acción con lo humano de la siguiente manera: “En efecto, se podría decir que este hecho —este gesto— de ‘relatar lo que pasa’ es uno de los fenómenos constitutivos y fundamentales de la existencia humana. Éste ha acompañado al hombre a lo largo de su deambular por el planeta; ha proliferado en toda época, cultura y lugar, y se ha multiplicado en una diversidad de comportamientos y manifestaciones. Su poder se despliega tanto en la oralidad cotidiana—recuperando los pequeños sucesos de cada día— como en los textos escritos que intentan consignar los grandes acontecimientos. Y lo que es más decisivo aún: opera tanto en el registro de lo ‘real’ como en el registro de la ficción —y también en el territorio donde ambos registros se entrecruzan y se mezclan—. La necesidad de ‘narrar lo que pasa’ emerge como fundamento de buena parte de la literatura, del arte y de la propia historia” (2008: 33).

hechos narrados y las consecuencias de la violencia de género. Una vez más estamos frente a un género discursivo que quebranta los límites entre lo puramente ficcional y lo verídico, para configurar una narración que no solo se encarga de contar la sucesión de hechos, sino de enriquecer el contexto en el que estos ocurren. Asimismo, para dar forma a la dimensión espacio-temporal del relato y prolongar el evento femicida con la finalidad de darle continuidad y situarlo en el contexto actual.

La autoficción: borrar los límites para humanizar a las víctimas

Al utilizar la autoficción como herramienta literaria, el texto cumple con tres objetivos distintos. En primer lugar, hace de los casos comunes de feminicidio una historia cercana, tangible y entrañable cuando la escritora se incluye como protagonista y narradora del texto. En segundo, logra que el yo de la autora autoficcionalizada se oculte y le dé identidad a las chicas muertas; y en tercer lugar, al hacer uso del juego entre ficción y realidad provoca e interpela al lector para que este reaccione ante el horror de los feminicidios. Si atendemos los primeros dos aspectos, es necesario recordar que:

La autoficción puede ser leída como una máscara que utiliza el autor. Su ambigüedad inherente, que desdibuja las líneas entre lo que es verdad y lo que es mentira, sirve sobre todo para ocultar al escritor, que desaparece detrás del texto. Incluso cuando el autor confiesa el carácter híbrido de su obra, la identidad queda tan contaminada por la ficción que simplemente se eclipsa para dejar que narrador/protagonista tome su lugar ante los ojos del lector. (Alarcón, 2014: 107)

La obra de Almada mantiene los espacios de indeterminación concebidos como el punto clave de la autoficción, esos huecos que permiten cuestionar la realidad y dimensionar un hecho en sus múltiples caras en tanto brinda la oportunidad de atravesar los límites de lo asequible y lo comprobable. El texto de Almada es, entonces, una mezcla entre autoficción, biografía de terceros, crónica, reportaje y novela. Miriam Chiani menciona que “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” (2021: 204).

Esta mezcla de géneros permite que el texto aquí tratado cobre sentidos que van más allá de la definición tradicional de autoficción. Incluso si pensáramos en circunscribirla a la definición de Colonna en la que el autor “transfigura su existencia real en una vida imaginaria, indiferente a la verosimilitud autobiográfica, pero conservando la cifra identitaria de nombre propio” (citado en Alberca, 2007: 157), la obra de Almada pone una vez más sobre la discusión las paradojas del término. La autora se ficcionaliza para hacer una semblanza de vida, pero al mismo tiempo se difumina para dar paso a las historias de feminicidio. En palabras de Luisgé Martín, *Chicas muertas*:

Parte de tres historias reales, de tres casos no resueltos de muchachas asesinadas o desaparecidas muchos años atrás. Andrea, que fue hallada muerta en su cama, apuñalada. María Luisa, cuyo cadáver se encontró abandonado en el campo, con el rostro picoteado por los pájaros. Y Sarita, que desapareció sin que nunca se haya sabido luego si llegó a morir o tuvo otro destino. La autora, además, está presente en el interior del relato desde el primer instante: recuerda el eco que tuvo el crimen de Andrea cuando ella era sólo una niña, y se agarra a esos hilos de su propia biografía para arrastrar la historia. (2015: Párr. 4)

Es intrigante pensar por qué Selva Almada eligió no solamente ficcionalizar los casos, sino integrarse ella misma como parte de esas historias. No pretendemos caer en la vacuidad de adivinar las intenciones de la autora ni encontrar el posible vínculo causa-efecto que pudiera sustentar una afirmación acerca de tal asunto, pero sí podemos decir que a través de su propia ficcionalización logra solidarizarse con las víctimas y sus familias, no solo porque recupera sus palabras y narraciones, sino porque las trae

al mundo de lo visible, donde pueden configurarse como mujeres con identidad. En este sentido, llama la atención lo que afirma Zulia Moret acerca de las características del texto:

Almada en este texto de no ficción se aleja del texto periodístico e hibridiza la textualidad con la narración policial, el género negro, como señalaremos más adelante, intentando a lo largo de sus páginas reconstruir los casos de las chicas muertas. Los cambios de perspectiva de la voz que narra esta ficción nos conducirán a cambios en la recepción de la misma, a veces bajo las consignas de la ficción policial, a partir de pesquisas, indicios y claves que permitan dilucidar la historia de cada muerte; otras veces en relación con la subjetividad de la voz que narra en la encrucijada de su crecimiento como mujer, la presencia de los asesinatos de otras mujeres como ella. (2018: 86)

La narradora guía la diégesis y en primera instancia esto permite al lector adentrarse en la vida de Selva Almada, quien a pesar de ser la que traza la línea que une todos los eventos, logra desaparecer y otorgarle el espacio a las tres mujeres ya mencionadas y también a muchas otras cuyas historias van apareciendo a lo largo del texto, como pequeños relatos que parecieran azarosos, pero que en realidad dimensionan y complementan la comprensión del andamio que sostiene y permite la violencia contra las mujeres, por ejemplo, el caso de Maira Tévez, una joven cuyo cuerpo fue encontrado cerca del lugar donde apareció el cadáver de María Luisa Quevedo, una de las tres chicas muertas:

El asesinato de María Teresa es más reciente, aunque también los diarios lo relacionaron enseguida con el de María Luisa Quevedo. Mayra era una estudiante del profesorado de inglés, de 21 años. En 2010, su novio Héctor Ponce la mató de un disparo en la cabeza y luego seccionó el cuerpo en varias partes sembradas en distintos lugares: los brazos y las piernas en la cámara séptica del departamento que ocupaba la chica; la cabeza, habría sido arrojada en un descampado y llevada por unos perros hasta el patio de la vecina que hizo la denuncia; el torso encontrado en este basural. (Almada, 2015: 173)

De la misma manera que el caso de Maira Tévez, que surge como una rama dolorosa del tallo narrativo principal, muchas otras mujeres son mencionadas a lo largo de la novela. Almada muestra un amplio catálogo de historias que no necesariamente terminaron en feminicidio, sino que conforman un panorama general de la violencia machista que afecta no solo a esas tres mujeres en específico, sino a muchas más, y aunque en distintos grados, una gran parte de la población se ve afectada por ella; Martín lo refiere de la siguiente manera: “Son fogonazos narrativos engarzados con un aparente desorden, pero que dejan bien sedimentada una idea capital: en ese universo, los casos de las tres chicas protagonistas no son excepciones exóticas, sino la norma social” (2015: Párr. 7).

La puesta en discurso de estas historias da cuenta del papel que juega la autoficción en este texto de Almada, quien se sirve de la ficcionalización de lo real para cuestionar los límites del Yo emanado de la concepción autobiográfica y plantear que, en el caso de la narrativa de la violencia en Hispanoamérica, el yo se convierte en pluralidad. Por ende, en el proceso: “se pone de manifiesto la contradicción de esta idea -a través de la tensión entre lo factual y lo ficticio- con el propósito de despertar en el lector que se reconoce en el contexto histórico el ánimo de la reconstrucción identitaria” (Amo, 2018: 28). Es decir, más allá de ponderar la identidad individual, Almada busca generar una identidad colectiva que se vea afectada por la ficción y obligue a los lectores a involucrarse con los casos que son referidos en el texto literario.

Durante el auge de la autoficción, que de acuerdo con Manuel Alberca está comprendido entre 1968 y 2007, las narrativas autoficcionales permitieron a los autores diseñar nuevas identidades alejadas de los datos comprobables y crear juegos en los que el lector se veía obligado a investigar de manera casi detectivesca cuáles eran los datos que pertenecían puramente a la ficción y cuáles podían ser verificados en la esfera de lo “real”. En el caso de *Chicas muertas*, los hechos referidos calan muy hondo en el ánimo de quien los lee, sobre todo porque aquello que se presenta ante nosotros es solo la ficción, mientras que la realidad permanece en el fondo despiadada y terrible.

No es casual entonces que Selva Almada sea quien tome la palabra para narrar la historia de estas tres mujeres y haga evidentes los embates de la violencia y la impunidad que padecen los personajes femeninos asesinados y sus familias. La historia del texto comienza de la siguiente manera:

Salí al patio y le conté a mi padre que la gata había parido pero que ahora no la encontraba ni a ella ni a sus cachorros. Estaba sentado a la sombra de la morera, alejado de la parrilla, pero cerca como para vigilar el asado. En el piso tenía el vaso de acero inoxidable que siempre usaba, con vino y hielo. El vaso transpiraba.

Los habrá escondido en el galponcito, dijo.

Miré en esa dirección, pero no me decidí a averiguar. [...]

Entonces dieron la noticia por la radio. No estaba prestando atención, sin embargo, la oí tan claramente.

Esa misma madrugada en San José, un pueblo a veinte kilómetros, habían asesinado a una adolescente, en su cama, mientras dormía.

Mi padre y yo seguimos en silencio. (Almada, 2015: 14-15)

La narradora inicia describiendo un evento cotidiano, un día, sin mayor relevancia que el nacimiento de los gatitos en la casa, sigue su curso incluso después de escuchar que una joven mujer ha sido asesinada a pocos kilómetros de ahí. El poco interés que muestra el padre ante semejante noticia hace evidente, por un lado, que no le genera ninguna preocupación y, por otro, que con certeza no es la primera vez que se entera de un evento de ese tipo. La narradora permanece en silencio y atenta mientras su padre decide encargarle el asado e ir a la cantina con sus amigos del barrio, pero para ella aquella nota de la chica muerta se le presentaba como una caja de pandora. A partir de ese momento cambia su perspectiva sobre las mujeres y las formas en que estas pueden vivir o morir. En la narración encontramos plasmado el instante catártico de la narradora:

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. El horror podía vivir bajo el mismo techo que vos. En los días siguientes supe más detalles. La chica se llamaba Andrea Danne, tenía diecinueve años, era rubia, linda, de ojos claros, estaba de novia y estudiaba el profesorado de psicología. La asesinaron de una puñalada en el corazón. (Almada, 2015: 17)

La desesperación y la angustia de la narradora por encontrar las referencias necesarias para resolver los casos y castigar a los culpables contribuye a que los personajes víctimas de feminicidio puedan ser dimensionados desde una perspectiva más humana. Dice Angélica Tornero que el texto de Almada “denuncia los crímenes contra las mujeres por el hecho de ser mujeres y la ineficacia de las instituciones de justicia [y que además] configura un relato al que la autora arriba para comprender más su condición de mujer en riesgo, en una sociedad que parece haber descuidado esta situación problemática” (2019: Párr. 1). La narradora se sumerge en los motivos y en los agentes que pudieron intervenir en los crímenes, pero sobre todo se enfoca en reconstruir el contexto, los caminos, los espacios, las palabras, las personas con las que interactuaban, las opiniones de quienes las conocieron, siempre con el afán de reconstruirlas y no deshumanizarlas con la repetición insensible de los hechos: “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” (Almada, 2015: 109). De modo que la autora, al estar envuelta en la historia, aporta la perspectiva de quien escribe, implica su experiencia y la manera en que ella percibe aquello que la rodea. Quizás un reportaje periodístico no era suficiente para plasmar la indignación ni la empatía, y por ello utiliza el puente hacia la ficción, ya que, en esa ida y vuelta de sentidos y significados, la investigación se ve permeada por la sensibilidad y la vivencia de la autora a través de la ficcionalización de lo real. Tatiana Navallo afirma respecto al texto de Almada, que es un ejercicio que establece “un pacto empático de lectura ante la violencia exacerbada en el que se enmarca la crónica” (2020: 82), y que *Chicas muertas* termina siendo “un dispositivo que si no amenaza, al menos,

ofrece una lectura que cuestiona el orden social, redescubriendo las múltiples luchas por la visibilización de los feminicidios mediante un trabajo de memoria en constante actualización” (82).

Por otra parte, un punto clave en la narrativa de la violencia es la posible incapacidad de narrar desde la lógica aquello que resulta casi inenarrable, ante lo cual la ficción permite hacer uso del lenguaje literario. La autora no utiliza un lenguaje en extremo metafórico, por el contrario, en algunos momentos puede tornarse severo y tajante. A pesar de que el objetivo de la narración no son las descripciones sórdidas de los asesinatos, por momentos las palabras de la autora se vuelven brutales y desgarradoras, hieren al lector y le muestran un panorama crudo que da cuenta del machismo esparcido por todos los rincones de Argentina, en el tiempo de los asesinatos, en los años que le siguieron y en la época en la que ella escribe. Las entrevistas, las anécdotas y los comentarios que va recopilando a lo largo de varios años le permiten comprender mejor el entramado social y político que sustenta la violencia contra las mujeres. Un ejemplo de esos momentos de hartazgo en el que la autora se permite explotar el lenguaje para desgarrar con ferocidad a quien lee y dejar claro que los hechos duelen más que la ficción.

No es vano volver a los orígenes de la autoficción cuando se intenta explicar una obra cuyos eventos y protagonistas refieren hechos tan perversos como verídicos. Podría pensarse que la descripción detallada de una “verdad” tan brutal causaría la sensibilización del lector ante la ola de feminicidios que se han vivido en las últimas décadas en Argentina y muchos otros países de Latinoamérica, sin embargo, en ocasiones los datos duros y las descripciones rigurosas de lo acontecido a las mujeres en cuanto a violencia no han sido suficientes para generar dichos efectos en la población. Por ello, a través de la relación de cercanía creada entre las protagonistas y la narradora, ellas adquieren identidad y, en ello, humanidad. De ese modo es posible que el lector las reconstruya más allá de sus cuerpos violentados. La descripción de María Luisa Quevedo, por ejemplo, no está centrada en el momento de su muerte o en los detalles de la violencia sobre ella, sino en las características más cotidianas que la particularizan. Así el lector puede ver al ser humano que era y no solo la víctima:

En el sopor de su pieza, María Luisa abrió los ojos y se incorporó en la cama, lista para levantarse y salir a su trabajo en lo de la familia Casucho. 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. Tomó los tres o cuatro mates que le cebó su madre y luego salió de la casa. (Almada, 2015: 23)

Con elementos de lo subjetivo, de lo cotidiano y de la memoria, la narración de los tres asesinatos y lo que siguió a ellos se transforma en un hecho atemporal que, si bien está fijado en la historia, como algo sucedido en los años ochenta, se renueva de manera incesante a través de otras mujeres, de otros feminicidios, en otros espacio y en circunstancias distintas, pero que sin duda llevan de regreso a la muerte de Andrea, de María Luisa y de Sarita.

La audacia de la autoficción de Selva Almada radica en su tomar la palabra y en hacer suyo lo que pareciera ser ajeno: la muerte de unas mujeres desconocidas, con quienes su único vínculo era haber crecido en poblaciones cercanas. Aunque no es ella la responsable de otorgar justicia, los asesinatos a otras mujeres sí le competen y a través de la investigación se deja afectar por el dolor y la indignación de las familias de las víctimas. Al incluirse en el texto literario que narra el horror de los feminicidios logra que el lector se sumerja por completo en el ambiente de machismo y misoginia que se vivía en la Argentina rural de esos años, y permite reflexionar acerca de la situación actual de las mujeres en el país. En este sentido, Da Costa Araújo y Macêdo Mendes destacan *Chicas muertas* como: “exemplar de uma escritura feminina emancipadora, que dá voz e valor a essas vidas que se extinguíram sem nada representar para o

sistema social, político e jurídico que foi construído sobre a demonização do corpo feminino, sobre a pedagogia da culpa e sobre a violência contra as mulheres” (2020: 311). Y, por otra parte, afirman que la obra de Almada “mais que revelar o horror contido em crimes específicos, questiona toda a estrutura que possibilitou o estabelecimento da misoginia enquanto componente naturalizado da sociedade atual” (311).

Son muchos los ejemplos en los que la narradora logra conectar algunos detalles de su biografía con la de estas tres mujeres quienes recuperan ciertas partes de humanidad a través del relato; y su revictimización se evita en el momento de ahondar en sus historias. La autoficción de Selva Almada la compromete a actuar de manera más humana y empática con sus personajes, ya que de otro modo su propia historia se vería afectada.

Conclusiones

La escritura de Almada deviene en acción política y social para proyectar la dimensión del problema de los femicidios y, por lo tanto, es innegable que en el texto hay una confluencia entre la ficción y la realidad que invita a un pacto de inteligibilidad capaz de orientar el acto de lectura hacia una experiencia trascendental. Del testimonio contenido en *Chicas muertas* pueden derivarse varias discusiones relacionadas con la imbricación entre la memoria, lo literario, lo histórico y la ficcionalización del discurso. A través de este recorrido hemos encontrado los lazos que se extienden desde la textualidad de su escritura hasta las discusiones sobre el género, para señalar las implicaciones simbólicas que surgen del uso de este formato discursivo: hoy, el caos de la barbarie y de la tragedia de los feminicidios no puede impactar de manera profunda en la conciencia mediante los géneros literarios convencionales.

Por su intención transgresora, su indeterminación genérica, su afán documentalista y la clara figura del testigo como narradora de los sucesos, *Chicas muertas* es un relato tan polifónico que se niega a pertenecer a una sola categoría; por eso es a la vez crónica y reportaje, autoficción, novela y ensayo. Las marcas textuales presentes en el texto obligan a pensar en la realidad que hace referencia a los feminicidios en Argentina y a la violencia contra las mujeres, ambos resultados de la racionalidad patriarcal. Las mujeres del texto tienen referentes reales, pero más allá de los verdaderos nombres de las víctimas, los personajes de Almada se configuran como seres individuales y, al mismo tiempo, colectivos. Cada una de ellas es muchas otras, no solo en Argentina o Latinoamérica y no solo en la ficción, sino en el mundo extraficcional.

Bibliografía

- ACEDO ALONSO, Noemí (2017), “El género testimonio en Latinoamérica: aproximaciones críticas en busca de su definición, genealogía y taxonomía”, en *Latinoamérica. Revista de estudios latinoamericanos*, n.º 64. México, enero-junio.
- ALARCÓN, Javier Ignacio (2015), “Una autoficción sin identidad: reflexiones en torno a la autoficción especular”, en Casas, Ana (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid, Marcial Pons, pp. 107-125.
- ALBERCA, Manuel (2007), *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- ALMADA, Selva (2015), *Chicas muertas*. México, Random House Mondadori.
- AMO, Íñigo (2018), “El autor a escena. Intermedialidad y autoficción”, Casas, Ana (ed.), en *Castilla. Estudios De Literatura*, n.º 9, pp. 26-30. DOI: <<https://doi.org/10.24197/cel.9.2018.XXVI-XXX>>.

- BERNASCHINA SCHÜRMAN, Vicente (2005), “El Testimonio: algunas características para su recepción. (Los asesinados del seguro obrero de Carlos Droguett y Tejas Verdes de Hernán Valdés)”, en *Cyber Humanitatis*, n.º 33.
- CABRAL, María Celeste (2018), “Chicas muertas de Selva Almada. Nuevas formas de la memoria sobre el femicidio en la narrativa argentina”. *Orbis Tertius*, vol. XXIII, n.º 28, e094.
- CHIARI, Miriam (2021), “Imaginarios testimoniales en escritoras argentinas contemporáneas (Gabriela Cabezón Cámara, Selva Almada, Belén Pérez Peiró)”, en *Altre Modernità*, número especial, pp. 195-211.
- DA COSTA Araújo, Shaianna y Algemira de Macêdo Mendes (2020), “Feminicídio, tecnologia de gênero e escritura feminina na obra *Garotas mortas*, de Selva Almada”, en *Raído*, vol. 35, pp. 304-314.
- DÍAZ-CID, César (2007), “El discurso testimonial y su análisis literario en Chile”. *Documentos Lingüísticos y Literarios*, n.º 30. Consultado en <<http://revistadll.cl/index.php/revistadll/article/view/210/279>> (22/02/2022).
- GARCÍA, Victoria (2012), “Testimonio literario latinoamericano: una reconsideración histórica del género”, en *Exlibris*, n.º 1, pp. 371-389.
<https://www.academica.org/victoria.garcia/5.pdf>
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2014), “El ‘género’ como concepto y algunas transformaciones intelectuales dentro de los estudios literarios”. *Historia y Grafía*, n.º 43, julio-diciembre, pp. 41-49.
- MARTÍN, Luisgé (2015), “La filosofía del tenedor”, en *El País*. Consultado en <https://elpais.com/cultura/2015/07/30/babelia/1438265172_908531.html> (23/02/2022).
- MORET, Zulema (2018), “La imposibilidad de la verdad en *Chicas muertas* de Selva Almada”. *Letras Femeninas*, vol. 43, n.º 2, pp. 84-94.
- NAVALLO, Tatiana (2020), “*Chicas muertas*: tres relatos ‘atípicos e infructuosos’ para armar”, en *Anclajes*, vol. XXIV, n.º 3, septiembre-diciembre, pp. 67-84.
- NAVALLO, Natalia (2022), “Notas sobre el espacio biográfico: visibilidad y escucha en *Chicas muertas* de Selva Almada (detalles en la bibliografía)”, *Visitas al Patio*, vol. 16, n.º 2, pp. 220-235.
- RIOSECO PERRY, Virginia (2008), “La crónica: la narración del espacio y el tiempo”, en *Andamios*, vol. 5, n.º 9, pp. 25-46. Consultado en <<https://andamios.uacm.edu.mx/index.php/andamios/article/view/287/266>> (01/03/2022).
- SEGATO, Rita (2006), *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Ciudad de México, Universidad del Claustro de Sor Juana.
- SEGATO, Rita (2016), *La guerra contra las mujeres*. Buenos Aires, Prometeo Libros.
- TORNERO, Angélica (2019), “Feminicidio, literatura testimonial y yo autoral en ‘Chicasmuertas’”, en *Confabulaciones*, n.º 2, pp. 39-57.