



Ramírez Marmolejo, Ademar Alvin. "La postautonomía en *Chicas muertas* de Selva Almada: textualidad híbrida y construcción de archivo feminista". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, noviembre de 2023, vol. 12, n° 29, pp. 122-133.

La postautonomía en *Chicas muertas* de Selva Almada: textualidad híbrida y construcción de archivo feminista

Postautonomy in *Chicas muertas* by Selva Almada: hybrid textuality and construction of feminist archive

Ademar Alvin Ramírez Marmolejo¹

ORCID: 0000-0003-2639-7467

Recibido: 12/08/2022 || Aprobado: 31/07/2023 || Publicado: 17/11/2023

Resumen

Este artículo analiza la textualidad híbrida en *Chicas muertas*, de Selva Almada, a partir del concepto de "postautonomía", de Josefina Ludmer. El objetivo es señalar las estrategias discursivas que articulan feminicidios impunes en Argentina: la reescritura, la fragmentación narrativa y el registro de archivo. Apoyado en postulados de la antropología, filosofía y estudios feministas canónicos, el artículo contribuye al debate académico sobre la acción conjunta entre la mirada masculina y la ideología consumista vinculada al patriarcado hegemónico. La metodología consiste en la examinación de los componentes textuales y sus vasos comunicantes, considerando la función del testimonio dentro del activismo político.

Palabras clave

Postautonomía; feminicidio; archivo; reescritura; testimonio.

Abstract

This article analyzes the hybrid textuality of *Chicas muertas* by Selva Almada based on the concept of "postautonomy" as coined by Josefina Ludmer. The aim of this study is to analyze discursive tactics employed to depict unpunished femicides in Argentina: rewriting, fragmented narratives, and archival sourcing. Drawing from anthropological, philosophical and canonical feminist studies, this article contributes to academic discussions on the interplay between the male gaze, consumerist ideology associated with hegemonic patriarchy. The methodology involves examining the interconnectedness of the text components and their modes of communication, while also considering the role of testimonies in political activism.

Keywords

Postautonomy; femicide; archive; rewriting; testimony.

¹ Estudió una doble licenciatura en Psicología y Escritura Creativa en la Universidad de Texas, El Paso, la Maestría en Escritura y el Doctorado en Lenguas y Literaturas hispánicas (UCLA). Fue finalista del Premio Fundación Loewe (España) en 2013. Publicó el libro de poesía *Fuera de temporada* (Bagatella Press 2017) y *Prestanombres* (Los Sin Pisto 2022). Contacto: adelmarramirez8@gmail.com



El tema central de *Chicas muertas* (2014), de Selva Almada, trata sobre cómo nos relacionamos con el pasado y qué relato se impone en el presente, lo que la socióloga Elizabeth Jelin llama “las luchas por la memoria” (17). Tal inquietud sobreviene a la nimia representación mediática dada a feminicidios en la década de 1980, cuando la tipificación legal de género no existía. Transgenérica, la obra se adentra en los mecanismos de la sociedad que permite la muerte impune de Andrea Danne, Sarita Mundín y María Luisa Quevedo. Gran parte de la crítica literaria se ha esforzado en categorizar al libro en cuestión como “cuento de delito/*crime narrative*” (Bollig 2016), “novela de no-ficción” (Alonso Alonso 2016) o, más acertadamente, como “crónica” (Van Hoey 2019). Usando el concepto de “postautonomía”, desarrollado por la ensayista Josefina Ludmer, este artículo asume la textualidad híbrida como síntoma de crítica al género (literario y sexual), y se enfoca en la implicancia de varias líneas temporales, retrocesos y reapariciones, así como en la direccionalidad de la mirada. Mi hipótesis es que los perfiles de las víctimas se presentan en un modelo polifónico como una herramienta de denuncia. De este modo, las historias que componen la narración asedian cualquier “orden tranquilizador de los presentes” (Derrida 52).

De acuerdo a Ludmer, la postautonomía caracteriza a textos donde “no se sabe o no importa si son o no literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción” (41). *Chicas muertas* hace uso del discurso indirecto libre, metáforas y otras herramientas propias de la literatura para discutir feminicidios reales. La composición narrativa traza múltiples redes de sentido y cuestiona la concepción de lo literario como respuesta a la fabricación mediática de ficción y realidad. En ese sentido, Almada “incluye el acontecimiento pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático” (Ludmer 42). Aunque *Chicas muertas* rehúye a categorías genéricas, propongo denominarla “crónica narrativa” (también llamada periodística-literaria), tradición gobernada por la hibridez, con miras a un modo particular de lectura.

El concepto de “crónica” comprende una variedad de textos periodísticos, basados en los criterios de lo noticioso, que rebasan el afán informativo. La periodista Patricia Poblete Alday aclara que “una crónica no es ‘literaria’ porque su autor utilice metáforas, juegue con los tiempos del relato o exhiba un dominio del lenguaje que va más allá de lo referencial” (134). Poblete Alday aprecia en la crónica narrativa el poder de situar hechos concretos más allá de su funcionalidad inmediata. También, Ana María Amar Sánchez comenta que este género se apoya en “un material que debe ser respetado (distintos ‘registros’ como grabaciones, documentos y testimonios[...]) (14)”. Coexiste pues rigurosidad informativa de base, testigos y acontecimientos comprobables, y una narración inoculada por la subjetividad de la cronista; no obstante, la exposición de la violencia es contraria al manejo anterior, cuando aparecía como “un culebrón o un folletín por entregas” (*Chicas* 152), es decir, transformada en mero espectáculo público, alejada de lo sensible.

Un par de cuentos cortos “Chicas lindas” y “La muerta en su cama”, publicados en una antología temática, se reescriben a través del archivo “duro”. Según el filósofo francés Maurice Blanchot, quien escribe nunca sabe si la obra está hecha, “recomienza o destruye en un libro lo que terminó en otro” (17). La transformación de “Chicas lindas” (2007) a *Chicas muertas* (2014), denota una devaluación autoral de lo frívolo. Almada aporta un replanteamiento sobre la experiencia de ser mujer en un mundo influenciado por opresiones machistas. Ya en ese cuento se vislumbraba una crítica de género mediante los rituales de belleza entre chicas de provincia emocionadas por los bailes en los albores de la adolescencia, justo cuando las “solicitaciones sociales la[s] invitan a asumirse como objeto[s] pasivo[s]” (Beauvoir 329). En comparación, la crónica redirecciona la perspectiva sobre los comportamientos que dan a la desigualdad aspecto de destino biológico.

Afirmándose en el contacto con la víctima, la cronista hace eco de aquella cita que rescata Simone de Beauvoir en *El segundo Sexo*: “El amor nos revela a nosotros mismos al

hacernos salir de nosotros mismos. Nos afirmamos al contacto con lo que nos es extraño y complementario” (792). La empatía es evidente en el epígrafe de “¿Por qué grita esa mujer?”, de Susana Thénon. A través de él se reclama igualdad en dignidad y derechos, convirtiendo a la voz narrativa en intermediario de una causa social. En la elegía de 1987, un grito irrumpe en el espacio público y revela la ficción de lo privado; este es acallado por un colectivo impertérrito, pero alguien hace por aguzar el oído y cuestionar el origen del suplicio. *Chicas muertas* continúa la tarea de esa oyente activa derivada del poema. Thénon describe un grito que ese se apaga violentamente, y del lamento sobreviene una pregunta entre paréntesis: “(¿te acordás de esa mujer?)” (24). Almada percibe la trascendencia a partir del contacto con la otredad. Comienza interesándose por la noticia de una joven acuchillada en su cama mientras dormía, cerca de casa. La intermediación convierte a la víctima en un sujeto extraño y complementario a la vez que se va sumando a otros feminicidios impunes; por ello insiste en tejer redes de solidaridad para evitar la reiteración de la tragedia.

Junto con María Peller y Alejandra Orbeti pienso que el acercamiento a la víctima produce “la posibilidad de un desplazamiento desde un archivo patriarcal hacia uno hospitalario, afectivo y feminista” (7). Al reportar las minucias de la investigación quedan plasmados, como en un diario íntimo, desahogos de un narrador auto-diegético involucrado emocionalmente en el relato.

A partir de una *inactualidad radical*, la profundización sobre tres casos de feminicidio impunes, precisamente por su larga dilación, pretende renovar accesos perceptivos. Tal exploración no sería factible para el periodismo de acción inmediata. Si bien veloz, el periodismo clásico solo arroja datos superficiales, mientras que el relato de no-ficción “organiza un espacio ‘desmitificador’, fracturado en la medida en que se juega siempre en los bordes, en los márgenes de las formas” (Sánchez 448), participando de lo real y lo literario a la vez. Entre estos intersticios recorreremos textos de géneros variados que componen la obra como un archivo cuya función es conectar historias de violencia. La búsqueda no conduce al descubrimiento de la verdad, sino que tal empeño consiste en ostentar la naturalización de un fenómeno descrito ya por Beauvoir en la década de los 50: “No es raro que la primera experiencia de la joven sea una verdadera violación [...] en una zanja [...] en medio de la vergüenza y el espanto” (387). Más que descifrar los mecanismos de un crimen singular pese a omisiones, como es propio del relato policial, *Chicas muertas* manifiesta un trauma colectivo que excede clases y brechas generacionales, con miras a orientar la acción para la transformación histórica. Establece un “modo de producción que anul[a] el consumo pasivo de ‘denuncias sociales’” (Sánchez 461), ya que expresa la violencia que debían soportar las mujeres en su cotidianeidad.

Me apoyo en la aproximación al trauma elucidada por la psicóloga Cathy Caruth, siendo este una afirmación insistente e incisiva; vinculo sus postulados al espesor estético que recorre la discusión sobre los condicionamientos epocales de la última dictadura militar argentina. Dado el énfasis colocado en la recuperación de la memoria, es preciso fundamentar la obstaculización al acceso a la justicia y los hilos de relación entre los perpetradores directos y el Estado.

Considero fundamental la postura de la antropóloga argentina-brasileña Rita Laura Segato sobre la violencia de género, en muchos casos divulgada erróneamente por las autoridades como inducida por el deseo sexual, cuando se trata de un acto simbólico de poder. El posicionamiento de los cuerpos ultrajados, el desecho de cadáveres en basurales y las amenazas a los familiares dejan claro un régimen jerárquico, donde la violencia moral es “inherente y esencial” (*Las estructuras elementales* 17) a un orden de estatus. Creo necesario revisar la investigación donde violaciones forzadas y la violencia convergieron, como el caso de la mujer anónima que “estuvo secuestrada varios días, desnuda, atada y amordazada en un lugar que parecía abandonado. Apenas le daban de comer y de beber para mantenerla viva

[...]” (*Chicas* 19). Casos de esclavitud sexual como este son prueba fehaciente de que, a pesar de las políticas públicas de protección para las mujeres, la vulnerabilidad de estas, así como el nivel de saña, ha aumentado.

La última dictadura, como movimiento represivo y profundamente conservador, envileció la representación de la mujer en la sociedad argentina. Aquellas militantes, sindicales, sexualmente libres y activas, o guerrilleras, fueron consideradas como malas madres o, incluso, como prostitutas. De moral católica, este modelo alentaba un tipo de mujer heteronormativa, monogámica, encargada del cuidado y la reproducción, subyugada por la autoridad masculina. Es necesario considerar que tal doctrina afectó a las mujeres durante el conflicto armado y aún después de este, sometiéndolas a una “vana existencia” y “cruel mistificación” (Beauvoir 793).

Aunque los feminicidios en *Chicas muertas* no guardan relación con causas políticas, es viable concebir el porqué de tantos casos impunes: para el Estado las mujeres libres representaban una amenaza. Según María Verónica Elizondo Oviedo, los asesinatos de Andrea, María Luisa y Sarita evidencian “la trama de impunidad, corrupción y violencia que sostiene la sociedad patriarcal” (3). Durante el mandato del general Videla y las otras Juntas militares, la jerarquización desigual en base a roles sexuales se expresó en la mujer bajo formas de subordinación y discriminación, tanto institucionales como culturales, es por esta razón que la filosofía deconstruccionista de la francesa Hélène Cixous, autora de *La risa de la medusa*, rechaza rotundamente los binomios en los que se ha basado la metafísica occidental: estos siempre se construyen sobre un orden jerárquico que perpetúa la dominación.

Aspirante a la refundación del país, la dictadura trajo consigo la radicalidad de sus propósitos y la impunidad en la desaparición de personas *non-gratas*. El gobierno castrense adoptaría valores de disciplina y respeto al orden, autodefiniéndose como líder “mesiánico” en una cruzada “salvadora” de la patria, cuyo método fue la eliminación de la otredad mediante un sistema simbólico, identificando a la subversión como una “impureza” que debía limpiarse. En palabras de la filósofa Julia Kristeva, estos sujetos se convirtieron en “un elemento relativo al límite, al margen” (90), aunque no por ello fueron menos percibidos como un poder solapado. La escalada represiva estatal y paraestatal trató de contrarrestar la insurgencia, “un mal radical que debe ser suprimido” (Kristeva 90), en aras a formar una sociedad altamente jerarquizada sin antagonistas.

Vinculado a ello, la crónica exhibe normalidad violenta en relaciones de pareja, específicamente en el Interior. La intertextualidad con *Veinticinco crímenes de la crónica policial saénzpeñense* concede la historia de una polaca y un paraguayo residentes en el Chaco. Concluido el vínculo afectivo, el individuo exhibe públicamente a su expareja describiendo a detalle su intimidad en el diario local: “seguramente Rosa habrá creído que más lejos no podía llegar, que no había nada peor para una chica como ella, decente, trabajadora, que ser desnudada y violentada por esa carta” (*Chicas* 89) mas no es así. El castigo, el exhibicionismo y la desestructuración de la identidad psíquica, son tácticas de terror que permean del ámbito castrense al sector privado. En ambas esferas la represión escala a un baño de sangre.

La psicóloga Cathy Caruth señala como posible resultado de un evento traumático la distorsión en la memoria, filtración del evento original que imposibilita su acceso directo (15-6). A raíz de una noticia que la conmueve, Almada publicó el cuento “La muerta en su cama” (2007) en la antología *In fraganti: Los mejores escritores de nuestra generación escriben sobre casos policiales*, donde plasma por vez primera la impresión de la noticia fatal, alterada de tanto repensarse, “a partir de que se supo la noticia, se dijeron muchas cosas. Todo ese verano hablaríamos de la chica muerta, su asesinato sería tema de conversación una y otra vez” (*El desapego* 96). El deceso hace dudar sobre la virtualidad del cuerpo que se niega a

abandonar la memoria pública, contaminada por el crédito y el descrédito, lo verdadero y lo falso, por ende, la noticia que circula es más una proyección distorsionada que un informe.

En su lectura de Freud, Caruth recalca el significado griego de “trauma” (herida) que, a diferencia de las lesiones corporales, no está disponible para la conciencia hasta que se impone a sí misma de nuevo, repetitivamente (4). Que las personas se reúnan a discutir una y otra vez los detalles del feminicidio difumina el trauma, ya no localizable solo en el evento original. El desconocimiento deja una herida abierta, sin *locus de referencialidad* (Caruth 6), es subsanado por versiones propias e interpelaciones. Algo debe llenar ese vacío: “la gente decía, inventaba porque no había, no hubo, novedades de la justicia” (*El desapego* 97). El sujeto inscrito denota pluralidad y, para Caruth, una característica fundamental del trauma es la posibilidad de conexión interpersonal: “trauma may lead, therefore, to the encounter with another [...]” (8). En ello consiste el agrupamiento de feminicidios en *Chicas muertas*; rechaza tratar únicamente la historia individual al exigir afirmación de alteridad como principio para enfrentar un fenómeno periódico.

Imposibilitada al acceso directo, la cronista vuelve a ese crimen que amplió su cosmovisión; trasladado al vocabulario conceptual del filósofo francés Jacques Derrida, instrumentaliza “el espectro, [que] como su nombre indica, es la *frecuencia* de cierta visibilidad” (énfasis original 117). *Chicas muertas* reúne casos archivados, rescatándolos del olvido. Contraria a la norma del género literario, opta por no presentarlos en orden cronológico. La repetición contingente de nombres y casos genera un eco, una *frecuencia*. La cronista aprende el valor de la periodicidad desde casa: “de chica, mi madre me contó en varias ocasiones la misma anécdota” (*Chicas* 53). La madre encajó un tenedor en la mano de su pareja en defensa propia, y repite el relato para dejar una marca en la memoria. A la par, las viñetas sobre mujeres violentadas se interrumpen y regulan, retoman la sensación de reaparecidos.

La investigación de Almada está orientada hacia el futuro; diagnostica basada en la frecuencia de los feminicidios. Las osamentas atestiguan, son “el ser-promesa de una promesa” (Derrida 122) que no se cumple. Su hallazgo confirma alguna verdad, información factual, a fin de evitar esa muletilla propia de lo no comprobable, excesiva en el cuento de “La muerta en su cama”, resultado de la falta de rigor investigativo por parte de las autoridades: “la gente tejió y destejió a gusto. Se habló de magia negra, secta satánica, narcotráfico, prostitución, un amante celoso” (*El desapego* 97). Ese tejer y destejer, propio de la griega Penélope, establece el ritmo cíclico natural de la espera que sin resolución coloca a la víctima en situación de criminalidad. Los escenarios imaginados conforman prejuicios raciales o de clase, la ideología sexista y bajos niveles de empatía en una comunidad acostumbrada a la violencia.

Allí donde queda el espectro en la construcción de la sociedad, también figura un fantasma menos visible: la violencia dirigida a las personas de la diversidad sexual. Durante una noche de comparsa, Almada reporta la invisibilización de la cultura *queer*. A pesar de la lentejuelas y plumas coloridas, “al contrario de las comparsas cariocas en esta no hay ninguna travesti [...] En esta ciudad de descendientes gringos la gente es conservadora” (*Chicas* 84). La frecuencia de cierta visibilidad es perceptible, paradójicamente, en el ocultamiento o la represión de identidades u orientaciones sexuales. Velada en el esplendor de la fiesta y la algarabía, la ideología represora no acepta que “la homosexualidad no es ni una perversión deliberada ni una maldición fatal” (Beauvoir 437). Definitivamente este cuadro ilustra un tipo de violencia distinta, no fatal, mas al colocarla en el conjunto, genera continuidad. Los feminicidios ponen sobre la mesa la discriminación general: aunque no pueden ser fagocitadas, estas problemáticas constituyen dos manifestaciones vectorizadas en la masculinidad tóxica.

Chicas muertas hace uso de la espectralidad,² por ejemplo, vinculando la fotografía de María Luisa en el sitio donde fue encontrada, flotando en el agua, con “la pintura de John Millais, la de Ofelia muerta” (*Chicas* 108). Esta pintura, inspirada en el *Hamlet* de Shakespeare, prefija en su vinculación con María Luisa una muerte trágica. Se coteja estructuralmente: “como en el cuadro, las hojas planas de los juncos se inclinan sobre la laguna [...] No son esas flores lilas que la reina Gertrudis llama Dedos de muerto, con la que Ofelia había tejido sus coronas, sino esas otras a las que les dicen Lentejas de Agua. Un árbol, que no es el sauce del que cae Ofelia, sino uno de copa achaparrada, echa su sombra sobre el cuerpo de María Luisa” (*Chicas* 108). Millais pinta a Elizabeth Sindal con rasgos vivos; su intención es que ese rostro perdure en la memoria de los deudos. En este parecer se sitúa la crítica de Elizondo Oviedo, quien asevera que Almada “pretende restituir las vidas de esos ‘cuerpos que no importan’, desplazando el foco de la muerte. En oposición al título, el libro habla de chicas vivas y cuerpos deseantes” (4). Comparando perfiles trágicos y la vitalidad perdurable, se resalta el porvenir y la exigencia de justicia. Ligar a María Luisa con la Ofelia es sintomático de una estructura argumentativa que adoptará la crónica como conjunto, la cual reúne distintas versiones de los acontecimientos, sin perder su sentido asociativo.

Almada propicia un espacio interrogativo entre la literatura y la vida, la literatura y la sociedad, la literatura y la política. Por eso, son efectivas las relaciones trazadas entre cuerpos reales y ficticios, como las analogías entre la fotografía de María Luisa y la pintura de John Millais. No olvidemos que Ofelia, arquetipo de belleza, acaba enloqueciendo a raíz de ser continuamente manipulada. Así se señala tanto un atascamiento temporal en cuanto al trato a la mujer como un conjunto de percepciones públicas que romantizan la violencia de género. Además, la referencia sella un final trágico, característico de las obras de Shakespeare.

En suma, hemos identificado estrategias de intertextualidad cuyo objetivo es la síntesis conceptual archivística. Derrida coteja el manifiesto del partido comunista, escrito por Karl Marx, con el *Hamlet* de Shakespeare, a través de la figura del espectro porque en ambos textos existe un re-aparecido que necesita hacerse oír. En paralelo, la investigación enfoca esta demanda comunicativa para las víctimas trazando correspondencias donde la percepción auditiva es nuclear: “yo digo que si nunca la soñé es porque sigue viva. Si estuviera muerta, hubiese vuelto en sueños a despedirse” (*Chicas* 129). Para los familiares, la falta de señal es también una señal de esperanza aunque la madre confiesa ya no recordar las señas particulares de su hija. Al tiempo, se describe una distorsión sonora localizada en un taxi: “la transmisión se interrumpe a cada rato por la fritura del radiollamado, la voz de la chica que, desde la centralita, repite direcciones y nombres de clientes” (*Chicas* 129). Justo como la asociación improbable de Shakespeare y Marx, se tiende un puente hacia el vínculo interrumpido entre madre e hija con la transmisión malograda entre el partido de fútbol y los usuarios. En la imposibilidad al acceso directo surgen asociaciones referentes a la escucha o el contacto perjudicado.

El contexto socio-histórico de *Chicas muertas* (2014) aparece previamente en la ficción, donde se divisan la brecha económica y la ideología machista como los factores desencadenantes de los feminicidios. Años después retorna como espectro, *desajustado*, *out of joint* (Derrida 17). El tema de la violencia de género vuelve para ser visto y en esa re-visión surgen preguntas nuevas, reconducidas. Dado que en 1980, cuando ocurren los feminicidios recopilados en *Chicas muertas*, aún no era acuñado el término que refiere a un tipo de

² Siguiendo a Maurice Blanchot, Derrida plantea el término de “espectralidad” para “pensar [cómo] ‘mantener la unión’ de la disparidad misma. No el mantener unida la disparidad, sino el colocarnos allí donde la disparidad misma mantiene la unión, sin perjudicar la dis-yunción, la dispersión o la diferencia, sin borrar la heterogeneidad del otro” (*Espectros de Marx* 43)

violencia en que las mujeres son asesinadas a causa de su género, la crónica rellena ese vacío conceptual a través de vínculos con otras obras.

Desde su grafía incoativa, “Chicas lindas” figura la violencia como un proceso enraizado en la vida cotidiana. No es hasta *Chicas muertas* que emerge una conciencia crítica que involucra la expresión de solidaridad con base en derechos humanos. La protagonista de “Chicas lindas” está aturdida por un crimen que avasalla su espacio de intimidad de manera que la percepción de seguridad en el hogar se viene abajo y la conmoción en el pueblo interrumpe el ensueño pequeñoburgués. La protagonista de ese *bildungsroman* inicialmente evita el contacto con la otredad y confiesa aversión al hedor del frigorífico: “nos tapábamos la boca y la nariz para no sentirlo” (*El desapego* 99), equiparando el tizne de los hornos con una sospechada mácula moral de los sanjocesinos. Esta infantil narradora transmuta en la investigadora que asume el compromiso por despertar un núcleo de verdad en torno a los feminicidios.

La dilación temporal frente a la investigación del feminicidio indica un trabajo de duelo, marcando la paciencia necesaria para el proceso psicológico de la pérdida. Para Derrida, “el duelo consiste siempre en intentar ontologizar restos, en hacerlos presentes [...]” (23). Precisamente, al retornar a los crímenes ocurridos en su adolescencia, Almada trae de regreso un reclamo acerca del paradero de las víctimas. Plasma las consecuencias de su desaparición en las familias, como el hijo de Sarita Mundín, Germán, quien “nunca pregunta por su madre ni la nombra” (*Chicas* 128). Esa forzada reunión entre el hijo y el nombre ausente de la madre evidencia el duelo, una juntura rota, *out of joint* (fuera de quicio).

Una de las herramientas más importantes del periodista es su mirada: saber qué mirar, cómo mirar. En la misma acción de mirar intervienen el encuadre, la focalización. Ante todo está el decidir qué incluir y dejar fuera, como si se pusiera una voz en off para dejar oír a las protagonistas. Crónica y mirada quedan asociadas en la obra, como dice la periodista María Angulo Egea: “mirar es documentarse y reportar” (37). Trabajamos constantemente con la yuxtaposición de miradas y perspectivas, como cuando entre compañeras discuten diferentes nociones sobre el trabajo infantil y se arrojan críticas tanto halagadoras como despiadadas: “me daba un poco de envidia la situación de mi amiga: ella cobraba un sueldo, magro pero sueldo al fin, es decir tenía dinero propio [...] a mis ojos, mi amiga era superior [...] Sin embargo, mi mirada no era compartida por el resto de mis amigas” (*Chicas* 110). Un mismo hecho contrapone cosmovisiones desde la temprana edad. La mirada de la cronista se sostiene en la subjetividad convertida en lucidez; hace por rescatar y semantizar una realidad sobre un problema latente.

La fragmentación del relato con la multiplicidad de miradas resulta ser una estrategia utilizada en función de manifestar los esfuerzos investigativos y su complejidad en la representación del pasado. La vidente consultada reitera el peso de la contemplación visual: “lo que tenemos que conseguir es reconstruir cómo el mundo las miraba a ellas. Si logramos saber cómo eran miradas, vamos a saber cuál es la mirada que ellas tenían sobre el mundo” (*Chicas* 109). Desde un matiz psicosocial, la violencia de género se enmarca en situaciones que suponen una amenaza a la dignidad personal. A través de representaciones mediáticas y experiencia directa, los sujetos aprenden que su apariencia es una divisa social. La mirada masculina opera más evidentemente en encuentros sociales e interpersonales, como en el acoso callejero. El proceso habitual de monitoreo corporal tiene que ver, en un sentido amplio, con el reconocimiento de la persona que normaliza la exacción.

La antropóloga Rita Laura Segato demarca un fenómeno de la actualidad propulsado por el consumo morboso de imágenes que exhiben la violencia en el cuerpo de la mujer. El dispendio en masa de la violencia introduce sujetos desensibilizados. Uno de los vectores de la *pedagogía de la crueldad* (*Contra-pedagogías* 11) es el gozo narcisístico enmarcado en un proyecto histórico dirigido por “la meta de las cosas como forma de satisfacción” (11).

Empíricamente, la crónica plantea al fisgón como un sujeto que ve a las mujeres a través de un lente mercantil, un arquetipo de la sociedad que ha perdido la capacidad de distinguir entre objetos y personas.

El paradigma de la explotación actual comienza con la mirada, se juega la consumición del cuerpo. Repetidas escenas muestran a hombres cosificando a las mujeres con tan solo verlas. En contraposición, imaginando los posibles futuros de Andrea Danne, la cronista le concede un escenario donde pudo terminar sus estudios y ejercer como secretaria. Desde tal contexto quimérico es examinada la asimetría de poder y el libido incómodo al que se enfrentan las oficinistas: “devoradas por *los ojos* de los obreros que, mientras serraban pezuñas, rabos y cabezas, y separaban el cuero de la carne, sintiéndose toritos soñarían con montarse a las secretarias como vacas” (mis *itálicas*, *Chicas* 111). Como menciona el crítico John Berger, “men do not simply look; their gaze carries with it the power of action and of possession” (*Ways of Seeing* 93). En la imagen de posesión, ejemplificada en la conducta criminal llamada “hacer el becerro” donde un grupo viola a una mujer de clase baja y paga por su silencio, los hombres ejercen una doble manipulación simbólica: el campo semántico denota un contexto de poderío; señala la potencia sexual incontrolable, al tiempo que acentúa para la iconografía contraria signos relacionados a la propiedad, al aislamiento y, sobre todo, al usufructo.

En la dirección opuesta a la explotación visual del cuerpo, la fotografía de María Luisa en la morgue es omitida, librando al lector de consumición morbosa. Alejada de la mirada pornográfica, la narración previene la imagen porque su ausencia pesa más que el amarillismo o la nota roja. Mostrar la imagen del cuerpo deteriorado habituaría “a esa disecación de lo vivo y lo vital” (*Contra-pedagogías* 12). La *pedagogía de la crueldad* se constituye en la pérdida de empatía, disminuida por el maquinal contacto con el dolor o la explotación. La decisión de escindir la fotografía, además de ser una cortesía para las familias de la víctimas, denota una crítica al proyecto histórico de la obsolescencia y a los medios masivos de información que atacan la dignidad del cuerpo de las mujeres, reparando en la sintonía entre el sujeto que violenta a su pareja y el lente televisivo que reproduce hasta el hartazgo detalles enfermizos.

El ocultamiento habilitado como gesto afectivo nos recuerda al decreto de Roland Barthes al escribir las reflexiones en torno a las fotografías que conforman *La cámara lúcida* (1980), la célebre omisión del retrato de su madre titulado *La Photo du Jardin d' Hiver, 1898* (*La Foto del Invernadero*). A detalle, Barthes describe a su madre jugando con niños en un invernadero con techo de cristal, una imagen de retorno vívido aunque insociable: “Por primera vez la fotografía me daba un sentimiento tan seguro como el recuerdo [...] no puedo mostrar la *Fotografía del Invernadero* [...] solo existe para mí. Para ustedes solo sería una foto indistinta, una de las mil manifestaciones de lo ‘cualquiera’” (121-6). Este juicio aplica al lector de *Chicas muertas*, pues en caso de que la fotografía fuese mostrada, su cuerpo tan solo sería una señal de que lo narrado es verídico. Tomaría un contacto directo para que la imagen cobrase un valor emotivo.

A modo de conclusión preliminar, como la vista establece el lugar en el mundo circundante y la fotografía es compuesta por una visión que ha sido recreada o reproducida, una apariencia o un conjunto de apariencias separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez, la cronista opta por dejar fuera del libro la fotografía de María Luisa en la morgue. Si bien las imágenes se hicieron en principio para evocar la apariencia de algo/alguien ausente, es notorio que tal evocación (para Derrida, *conjuro* o *invocación*) se ha de llevar a cabo por medio del lenguaje y las referencias externas disponibles en el imaginario colectivo, como la Ofelia de Millais, en tanto que implica la puesta en práctica de un testimonio con la profundidad necesaria para que el lector pueda compartir la experiencia vital de la víctima.

En razón de que la ley no es retroactiva y de que el Estado suele privilegiar al hombre en la relación conyugal desatendiendo denuncias del ámbito privado, *Chicas muertas* se autoimpone la urgente necesidad de evidenciar una serialidad fatal, con origen incierto, sobre mujeres por razones de su sexo. A la cronista le interesa el volver sobre la historia, recomponerla y resemantizarla; por ello, presenciar una llamada entre Quevedo y sus abogados la reanima un instante tan solo para quedar desalentada a causa de la nulidad contenciosa: “¿Es para pedir la apertura del caso?, le pregunto a Yogui. No, para expresar su repudio por la falta de justicia en el caso de mi hermanita. Ah, le digo decepcionada” (*Chicas* 103). La mera retrospección burocrática se sabe inefectiva, apenas atavía un problema estructural apremiante con verborrea. La decepción de la cronista es explicable dado que se necesitan cambios visibles en la legislación, reabrir los casos archivados para darle una sentencia justa a los causantes de muerte, lesión, sufrimiento físico, sexual o psicológico, quienes suelen recibir penas mínimas.

La crítica de Almada rebasa la inefectividad de los códigos penales, se aplica también a los portavoces tibios, o a los que se aprovechan de la muerte de familiares para cobrar atención mediática, como Yogui Quevedo. La inclusión de Yogui es sobresaliente en tanto que lo inscribe como un camino errado hacia la restitución de los derechos humanos. Yogui, aprovechándose de la cobertura que tuvo el asesinato de su hermana, convirtió su labor de portavoz en un *modus vivendi*: “trabajo y no trabajo, los ayudo [a mis hermanos]. Yo tengo un retiro voluntario. Trabajé muchos años manejando un camión de residuos” (*Chicas* 100). Llama la atención el vínculo fortuito que conecta las actividades desempeñadas por el ahora representante de la occisa. Pasa de manejar residuos industriales a manejar residuos discursivos sobre el asesinato de su hermana. Opera con limaduras, pues solo conserva una foto de ella en la morgue. Se puede afirmar que vive de la muerte de su hermana, lo cual le genera una especie de influjo sociopolítico: “me dice que estuvo toda la tarde en un acto con el gobernador” (*Chicas* 92). Ese tipo de actos son parodias de la justicia que hacen gala de una trastada burocrática y “la historia de la burocracia no es la historia de las mujeres, no es la historia de los temas femeninos; es la historia del patriarcado” (*Contra-pedagogías* 19). La problemática de la mujer asesinada se resuelve por un pacto entre hombres quienes acuerdan, de forma subrepticia, la falta de persecución.

Entre más investiga, la cronista se percata de que hace falta un borrón y cuenta nueva en el ámbito de la justicia. Quien debía velar por la seguridad de su familia se confiesa también agresor: “yo pude reconocerla por una cicatriz que tenía en la pierna, de una vuelta que yo le tiré con un pasacasete” (*Chicas* 99). Ante tal confesión la cronista desea volver en el tiempo porque algo en el presente no va como debería ir, disyunto: “tal vez si volvemos al momento en que recién llegamos, si él pone otra vez la pava en la hornalla y cambia la yerba y vuelve y se sienta y me olvido del sobre con la foto, podremos empezar la entrevista” (*Chicas* 99-100). Esta aspiración a volver en el tiempo conecta con las propuestas de retroactividad en torno a las modificaciones del Código Penal, en específico, la tipificación de los crímenes de género con miras a visibilizar el fenómeno.

Aunque se le presentan trabas tecnológicas y sociales, la crónica dispone incluso de métodos poco ortodoxos para narrar la historia de las mujeres desaparecidas. Uno de ellos es la visita a una tarotista, quien le cuenta la historia de “La Huesera”, una vieja solitaria que “junta y guarda todo lo que corre en peligro de perderse [...] cuando la última pieza está en su sitio [...] La Huesera se sienta al fuego [y canta]. A medida que canta los huesos se van cubriendo de carne y la carne de cuero [...] la criatura cobra vida [...] y se transforma en una mujer” (*Chicas* 50). A partir de esta leyenda, la cronista identifica que, al escribir el libro, su trabajo se asemeja al de “La Huesera” pues juntando los huesos, los fragmentos perdidos de las vidas de Andrea Danne, Sarita Mundín y María Luisa Quevedo, rompe el silencio alrededor de su injusticia y las deja libres.

Sobreviene un retoque implícito a esta leyenda folklórica, un cambio de paradigma. El mito original completo ha sido recogido por Clarissa Pinkola Estés, Ph.D. en *Mujeres que corren con los lobos: Mitos y cuentos de la mujer salvaje*. Según Pinkola Estés, psicoanalista junguiana y cantadora, esta narración “se podría considerar *un cuento milagro* pues nos muestra lo que puede ser beneficioso para el alma” (énfasis original 36), es decir, ubica al personaje de “La Huesera” o “La Loba” en el interior de cada mujer:

Esta vieja se encuentra situada entre los mundos de la racionalidad y del mito. Es el eje en torno al cual giran los dos mundos [...] como arquetipo es una fuerza inimitable [...] toda mujer tiene potencialmente acceso [...] a través de la meditación profunda, la danza, la escritura, la oración, el canto, el estudio, la imaginación activa o cualquier otra actividad que exija una intensa alteración de la conciencia [...] *a través de la soledad deliberada* (mi énfasis 38-9) [aunque ambivalentemente añade que] tal personaje vive en “el lugar donde se besan el Yo y el Tú, el lugar donde las mujeres corren espiritualmente con los lobos”. (38)

La cronista parte de un mito relativo al conocimiento y fuerza personal y lo transmuta en una herramienta de conocimiento de otras. Se aleja del criterio necesario de la soledad y, de la mano de otra mujer, emprende una búsqueda que le es impropia. Es un simple movimiento que pasa de la auto-contemplación a la mirada externa, generando sororidad y mostrando que no hay feminismo en solitario. La expresión “de hueso colorado”,³ utilizada mayormente en México en modo similar a defender a “capa y espada”, resulta apropiada para describir la defensa de la vincularidad o pluralidad visible en la administración del mito.

Chicas muertas, como literatura postautónoma, mezcla géneros literarios y fuentes informativas a fin de ofrecer una reflexión sobre la memoria. Aquí la hemos considerado una “crónica narrativa” puesto que trabaja la hibridez textual y tiende a la provocación, es decir, al acto perlocutivo compuesto de material noticioso y literario. La cronista abre sus oídos a las historias familiares y naturalmente tantea un problema sistémico que se repite en su cotidianidad. La propuesta escritural va más allá de lo informativo; va en contra de la lógica de la violencia espectacular que circula en los medios de comunicación masivos y evidencia la doble estrategia de estos a seleccionar acontecimientos violentos fuertes por su negatividad y que, al mismo tiempo, reducen la extrañeza del fenómeno, de tal manera que aparecen como externos al sistema.

Hemos investigado mecanismos ideológicos de una sociedad machista con rastros de estrategias de represión dictatoriales. La última dictadura militar argentina, autodenominada como “Proceso de Reorganización Nacional”, dejó una impronta ideológica que mermó la imagen femenina, y sus tácticas emplearon la deshumanización por medio del exhibicionismo, la violación en grupo, los cortes corporales, la destrucción de la identidad psíquica, etc. Con el regreso de la democracia y los intentos de pacificación se cerraría un capítulo lamentable en la historia de los derechos humanos. Empero, algunas tácticas represivas acarreadoras de trauma permearon en el tejido social. Al detallar la saña con que violadores rapiñaron el cuerpo de niñas y mujeres sale a la luz una ideología de la *basurización*, donde la vida humana puede usarse y desecharse a conveniencia. Degradándola, el crimen se visualizaba como una “costumbre” local que no daba lugar a un problema ético/legal.

³ La referencia más temprana de esta frase fue dejada por Alexander de Humboldt, en *Ensayo político sobre el Reyno de la Nueva España* (1811) donde escribió: “también en los meses de mayo, junio, julio y agosto se hacen sentir en el golfo de Méjico ventarrones muy fuertes, a que se dá el nombre de nortes de hueso colorado”.

Lecturas de estudios feministas canónicos han sido el marco desde el cual concebimos la ética para escribir sobre un fenómeno sensible que desafía la concepción de la mujer como un “Otro”. Gracias a estas obras expusimos la inequidad de género arraigadas en la sociedad. Por ejemplo, por medio de *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, enfatizamos en la libertad, agencia y reconocimiento de las experiencias individuales, puntos que resuenan poderosamente con la lucha por la equidad de género, derechos de la comunidad LGBTQ+, y la justicia social. La exploración existencialista que emana de las obras abarcadas alienta a los individuos a confrontar la ambigüedad inherente y la responsabilidad de existencia, instigando a una examinación profunda de valores personales así como a la construcción de sentido en el mundo moderno, y ofrece un compás para navegar las complejidades de nuestro paisaje contemporáneo.

Para conceptualizar el desbalance de poder inherente a la mirada del otro hemos acudido a la filosofía de Jacques Derrida, quien ha estudiado las formas en que el espectro participa de un tipo de visibilidad no recíproca. Hemos señalado momentos en que la cronista, por medio del discurso indirecto libre y suposiciones, les concede a las víctimas la posibilidad de miradas bilaterales, contestatarias, con el poder de narrar su propia versión de los hechos. En ese sentido también ha sido posible pensar la omisión de la fotografía pues, para Derrida, decir el acontecimiento a través de la mediación técnica es dislocar lo que se dice, diferir el acontecimiento mismo. Precisamente, a Almada le interesa esta dis-localización, en especial la des-colocación del presente, lo cual la lleva a rescatar del olvido casos de feminicidio ocurridos hace décadas.

Es clave el ejercicio de reinterpretación; alude a una posición política ante lo narrado. Hicimos hincapié en el cuento folclórico “La Loba”/“La Huesera”, expuesto a detalle por la doctora Clarissa Pinkola Estés. La narración original enfatiza el descubrimiento personal femenino por medio de la meditación, el embeleso artístico o la profundización académica. Sin embargo, la cronista modifica la iconografía del ego y recalca, en su lugar, una intención de pluralidad. Ejerce desde ahí su misión investigadora cediéndole la voz a las víctimas y a sus familiares, al tiempo que encuentra similitudes biográficas, situaciones en las que su vida corrió peligro por el hecho de ser mujer. La conexión en la subalternidad prevalece como axioma. La recopilación de casos desecha la posibilidad de ser aislados; marca las coordenadas de una colectividad, un sitio donde cualquier campo social cuya relación entre la hegemonía y sus exclusiones, sus afueras constituyentes, debe ser disputado.

Obras citadas

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

_____. *El desapego es una manera de querernos*. Buenos Aires, Random House, 2015.

Alonso Alonso, María. “El realismo brutal de las narrativas contra el feminicidio: *Chicas muertas* como ejemplo paradigmático de novela de no-ficción”. *Nuevas perspectivas literarias y culturales* (I CIJIELC). Rocío Hernández Arias, Gabriela Rivera Rodríguez, S. Cuba López y David Pérez Álvarez, editores. Universidad de Vigo, 2016, pp. 225-234.

Amar-Sánchez, Ana María. *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: Testimonio y escritura*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992.

Angulo Egea, María. *Crónica y Mirada. Aproximaciones al periodismo narrativo*. Madrid, Libros del K.O., 2013.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós, 1990.

Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Madrid, Editora Nacional, 2002.

- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1987.
- Berger, John. *Ways of Seeing*. London, Penguin Books, 1972.
- Bollig, Ben. "Dead Girls: Femicide in Argentina." *The Philosophical Salon*. 5 de septiembre de 2016. <http://thephilosophicalsalon.com/dead-girls-femicide-in-argentina/>
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore, Johns Hopkins UP, 1996.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid, Editorial Trotta, 1998.
- Elizondo Oviedo, María Verónica. "Femicidio y exhumación del archivo en *Chicas muertas de Selva Almada*". Ponencia presentada en el IV Congreso Internacional de Cuestiones críticas. Centro de Estudios de Literatura Argentina, UNR, 2015, pp. 1-8.
- Jelin, Elizabeth. "Las luchas por la memoria". *Revista Telar* 2-3, 2005, pp. 17-40.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Ciudad de México, Siglo XXI, 1988.
- Ludmer, Josefina. "Literaturas postautónomas 2.0". *Propuesta educativa* 32, 2009, pp. 41-5.
- Peller, María y Alejandra Orbeti. "Escribir la violencia hacia las mujeres. Feminismo, afectos y hospitalidad". *Estudios Feministas* vol. 28., núm. 2, 2020, pp. 1-13.
- Pinkola-Estés, Clarissa. *Mujeres que corren con los lobos: Mitos y cuentos del arquetipo de la mujer salvaje*. New York, Vintage Español, 1998.
- Poblete Alday, Patricia. "Crónica narrativa contemporánea: enfoques, deslindes y desafíos metodológicos". *Literatura mexicana* vol. 33, núm. 1, 2019, pp. 133-8.
- Segato, Rita Laura. *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires, Prometeo, 2018.
- _____. *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires, Prometeo, 2003.
- Thénon, Susana. *La morada imposible, Tomo 1*. María Negroni, Ana María Barrenechea, editoras. Buenos Aires, Corregidor, 2019.
- Van Hoey, Eva. *La violencia de género (el femicidio) y su representación en Chicas muertas de Selva Almada y Racimo de Diego Zúñiga: La denuncia y la memoria en una crónica y una novela del Cono Sur*. 2019. Ghent U, Master dissertation.