

Escritoras-investigadoras: *Chicas muertas de Selva Almada* y *Aparecida* de Marta Dillon

PAULA KLEIN

IMAGER (PARIS XII)- *FORELLIS* (UNIVERSITÉ DE POITIERS)

paulaklein.t@gmail.fr

*No hablaremos de la literatura femenina con rótulos ni generalizaciones
universalizantes*

Josefina Ludmer, Las tretas del débil (1984)

1. El análisis de *Chicas muertas* (2014) de Selva Almada y *Aparecida* (2015) de Marta Dillon nos permitirá analizar la emergencia de la figura de la “escritora-investigadora” en el marco de la crónica literaria argentina contemporánea. Situados entre la crónica, la novela de investigación y la novela de “no-ficción”, ambos textos responden a lo que Dominique Viart llama “literaturas de terreno”, a saber: “narraciones heurísticas”, “textos intersticiales, entre la literatura de imaginación y la producción científica” (Viart, 2019; 11). Se trata de textos en primera persona que se presentan como el resultado de una investigación que busca esclarecer hechos, episodios o historias de vida reales. Su punto de partida es la ausencia de ficción y la construcción de un pacto de lectura fundado en la sinceridad expuesta de la “escritora-narradora” así como en la búsqueda de veracidad. En el caso de Selva Almada, el desencadenante de la investigación que da lugar al texto es una serie de feminicidios de jóvenes mujeres ocurridos en el interior de la Argentina en la década del ochenta. En el caso de Marta Dillon, se trata del asesinato de su madre Marta Taborda durante la última dictadura argentina, bajo la modalidad de una desaparición forzada.
2. El objetivo será demostrar cómo la imaginación especulativa puede ser puesta al servicio de una investigación que aspira a esclarecer crímenes y hechos que no han tenido mayor trascendencia en la prensa de la época ni en los discursos institucionales. Nos interrogaremos también sobre las modalidades de una escritura que se propone poner en evidencia y denunciar la opresión y la violencia que sufren las mujeres. ¿Se trata de escrituras

feministas? Más allá del posicionamiento político explícito o no de sus autoras, consideramos que, a partir del momento en que estos textos asumen el compromiso de denunciar los asesinatos de mujeres desde una perspectiva de género, la escritura se inscribe en un combate feminista. En este caso, el compromiso va de la mano de la emergencia de la “postura literaria” de la escritora-investigadora, cercana del *New Journalism* norteamericano de los años sesenta (Tom Wolfe) y del “periodismo de investigación” (Günter Wallraff, Florence Aubenas).

3. Siguiendo la definición del teórico suizo Jérôme Meizoz, la “postura” de un autor incluye “una dimensión retórica (textual) y pragmática (contextual)”. La “postura” da entonces cuenta de “la manera singular de ocupar una ‘posición’ en el campo literario” (Meizoz, 2007; 18). Además, la postura literaria de la “escritora-investigadora” es inseparable de la idea de la investigación considerada como un método y como un modo narrativo que privilegia ciertos procedimientos literarios. Siguiendo la definición de Annick Louis, el relato de investigación “[...] generalmente en primera persona del singular, incorpora documentos, archivos, datos históricos y otros materiales referenciales, a veces, bajo su forma material bruta” (Louis, 2020; s. p.).
4. Retomando ciertos códigos de la novela de “no-ficción” inaugurada por textos como *Operación masacre* (1957) de Rodolfo Walsh o *In Cold Blood* (1965) de Truman Capote, pero también procedimientos del *New Journalism*, ambos textos se inscriben dentro del “nuevo boom de la crónica” en América Latina al que asistimos desde comienzos del siglo XXI (Tenenbaum, 2020). En los últimos quince años, toda una máquina nocional se propone interrogar la especificidad del “giro documental” contemporáneo (cf. Nash, 2007). Nociones como las de “literaturas factuales” (Genette 1991; Jeannelle, 2007), “relatos reales” (Cercas, 2009), “narraciones documentales” (Ruffel 2012), “factografías” (Zenetti, 2014), “novelas sin ficción” (Volpi, 2018) o “ficciones de archivo” (Annette Wiewiorka, 2016) dan cuenta de la explosión teórica que acompaña a este fenómeno literario y editorial.

1. Chicas muertas

5. Selva Almada nace en 1973 en Villa Elisa, provincia de Entre Ríos, Argentina. La autora realiza sus estudios en Paraná y, actualmente, se

encuentra radicada en Buenos Aires. Entre sus libros podemos mencionar *Una chica de provincia* (2007); *Niños* (2005); *El viento que arrasa* (2012); *Intemec* (2012); *Ladrilleros* (2013) o *No es un río* (2020). *Chicas muertas* es el único que se presenta como una serie de “crónicas” literarias.

6. En este libro Selva Almada parte de tres feminicidios no resueltos ocurridos en la década del ochenta en el interior de Argentina. El primer caso es el de María Luisa Quevedo, de Roque Sáenz Peña, Chaco. Se trata de una adolescente de quince años que un día no regresa de su trabajo. Días después será encontrada violada y estrangulada en una represa cercana a un basural. El segundo caso, que aparecía ya en los relatos autoficcionales de *Una chica de provincia*, es el de Andrea Danne. Se trata de una adolescente de San José que fue asesinada en su cama de una puñalada en el corazón mientras sus padres dormían en la habitación de al lado, el 16 de noviembre de 1986. Finalmente, tenemos el caso de Sarita Mundín, cordobesa, que al parecer ejercía la prostitución para mantener a su hijo, a una hermana y a su madre enferma. El crimen ocurre en Villa María, donde Mundín desaparece luego de salir a dar un paseo con su amante. No se supo nada de ella desde el 12 de marzo de 1988 hasta el 29 de diciembre del mismo año. Sus restos fueron encontrados a orillas del río Tcalamochita en Villa Nueva Córdoba, aunque su familia jamás aceptó que ese cuerpo fuera el suyo.
7. El primer elemento que destacar es que Almada está presente en el relato desde las primeras líneas cuando recuerda el eco que tuvo el crimen de Andrea Danne en su vida, cuando ella era sólo una niña. Con los hilos de su propia biografía, Selva Almada reconstruye estos crímenes. Las reflexiones autobiográficas de la autora nos conducen así hacia una interrogación acerca del carácter sexuado de nuestra sociedad y la redefinición de los límites y de los territorios que tradicionalmente se asocian a cada sexo como si se tratara de espacios inmanentes y no permeables. La voz de la narradora es una voz sexuada que afirma su independencia de toda mediación masculina. En este sentido, no es casual que el texto se construya gracias a los testimonios y voces de mujeres: familiares de las víctimas, vecinas, pero también expertas en el tema e incluso una vidente.
8. Detengámonos en el léxico de la “revelación” que domina en esta crónica novelada. Después de narrar un fin de semana normal y apacible de su infancia en un pueblo de la provincia de Buenos Aires, la narradora introduce el tema de los feminicidios:

Esa misma madrugada, en San José, un pueblo a 20 kilómetros, habían asesinado a una adolescente, en su cama, mientras dormía [...]. 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* (2014; 17. Todas las itálicas son mías).

9. Un poco después, agrega:

No sabía que a una mujer podían matarla por el solo hecho de ser mujer, pero había escuchado historias que, con el tiempo, fui hilvanando. [...] Las había oído de boca de mi madre (2014; 18).

10. Distinguimos también en esta crónica novelada una retórica del “decir entre labios”: la anécdota, el chisme, la conversación entre amigas, vecinas, compañeras de colegio, todos los discursos tradicionalmente asociados al ámbito femenino, sirven aquí de hilo conductor y de guía en la investigación que lleva a cabo la autora. Hilvanados, estos pequeños relatos van minando los discursos del “Saber” con S mayúscula, *i.e.*, el saber institucional, el de la prensa y los medios que son, al mismo tiempo, los que silencian estos crímenes o bien los hacen pasar por hechos de violencia fortuitos o aislados, borrando así su carácter sistemático y la problemática social de la violencia de género que se encuentra en su origen. Este saber oral que circula entre mujeres, hecho de fragmentos de conversaciones, de historias que de tan contadas lindan con mitos urbanos e incluso de intuiciones, conforma la base a partir del cual Selva Almada construye su crónica literaria. Frente a la jerga jurídica, policial o forense, estos discursos y relatos de mujeres reconstruyen, desde la emoción y la afectividad, pero también la imaginación, las causas posibles de los feminicidios. En este sentido, no nos parece un cliché afirmar que algo del orden de lo pequeño, de lo nimio y lo institucionalmente deslegitimado, sea el punto de partida estético privilegiado por esta escritura. En su carácter marginal, externa a la simbólica del poder e incluso minoritaria, la condición social femenina de la autora-investigadora y de las víctimas cifra, metafóricamente, una posibilidad de desobediencia a los códigos del poder instituidos y dominantes ya sea desde una óptica social, simbólica, política o sexual.

11. Las anécdotas y las historias que la narradora recuerda haber escuchado en boca de su madre y de otras mujeres funcionan como una demostración de que el machismo está presente en nuestra cotidianidad, en situaciones que prácticamente vivimos a diario. Desde esta óptica, los feminicidios son el punto final o la expresión más terrible de una trama de violencia

frente a la cual la sociedad responde con una forma de ceguera. En este sentido, cabe destacar el gesto de la escritora-narradora que subraya que los crímenes presentados por la prensa como simples asesinatos, deben ser leídos como feminicidios. Al mismo tiempo, no resulta casual que Selva Almada insista una y otra vez sobre la condición oprimida y subalterna de las tres jóvenes asesinadas, a saber: una estudiante pobre, una supuesta prostituta y una madre soltera y sin apoyos financieros.

2. Mujeres que gritan

12. *Chicas muertas* encabeza con una dedicatoria: “a la memoria de Andrea, María Luisa y Sarita”, las tres protagonistas asesinadas o desaparecidas. Enseguida, leemos una cita de Susana Thénon que es una llamada a mirar de frente el grito de una mujer: “esa mujer ¿por qué grita? / andá a saber / mirá qué flores bonitas / ¿por qué grita? / jacintos margaritas / ¿por qué? / ¿por qué qué? / ¿por qué grita esa mujer?”.
13. Según Gérard Genette (1987), los epígrafes pueden tener tres funciones: comentar el título, comentar el texto o actuar de padrino indirecto. En la novela en cuestión, actúa desde las tres funciones. Esa mujer que grita puede ser también la autora que pretende llamar la atención sobre hechos que fueron ignorados por el periodismo, que no tuvieron proyección mediática porque ocurrieron cuando era más redituable hablar de otras cosas o bien por tratarse de protagonistas que no tenían mayor importancia social. En segundo lugar, decimos que comenta el contenido ya que esos porqués constituyen el punto de partida de la investigación. Una investigación que resulta infructuosa ya que no consigue dar con los culpables de los feminicidios, pero sí resulta útil al dejar en la superficie de la obra, para apreciación del lector, la impunidad y el silencio frente a la violencia de género. En tercer lugar, al citar a Thénon y sus versos, Selva Almada expresa que su escritura no es solitaria, no está aislada. Los versos de Thénon, inscriben esta obra en el marco de una literatura de investigación que se propone comprender la realidad en sus aspectos más oscuros, en este caso el de los feminicidios. El lector se encuentra así frente a mujeres que miran a otras mujeres, sobre todo, a aquellas cuya voz no supo escuchar la sociedad. Almada nos muestra así una Argentina provincial, rural, misógina, en la que la violencia sobre ellas está naturalizada, empezando por la mirada y el verbo

hasta llegar a la violación –solitaria, pero a veces y a menudo en manada, dado que los hombres se escudan en la impunidad del colectivo violento y anónimo-, la tortura o el asesinato.

14. Otro rasgo discursivo de la escritura de Selva Almada pasa por la puesta en evidencia de los mecanismos sociales y simbólicos que contribuyen a la opresión de las mujeres y la reproducción de su condición de oprimidas/víctimas. En un momento, la narradora vuelve sobre su pasado de joven estudiante pobre y señala:

Teníamos poca plata, vivíamos en una pensión, bastante ajustadas. Para ahorrar empezamos a irnos a dedo [...]. De vez en cuando había algún episodio incómodo [...]. Sin embargo, una sola vez sentí que realmente estábamos en peligro (2014; 29).

15. Las entrevistas y los testimonios con familiares y amigos de las víctimas son el punto de partida que le permite a la autora indagar en su propia relación y experiencia respecto la violencia de género. Leemos, en este sentido:

José Bertoni, un tío solterón de mi madre, también tenía una mujer, la Chola, que lo visitaba a domicilio. [...] entre sus hijos, había una chica un poco más grande que yo [...] una de esas tardes la que se encerró en la casa con José Bertoni fue ella [...]. Visitar a un hombre solo a cambio de ayuda con plata es una forma de prostitución que está naturalizada en los pueblos del interior. [...] lo he visto [...] nadie pregunta nada (2014; 58).

16. En el “Epílogo”, tras constatar diecisiete feminicidios ocurridos en el curso del último mes en Argentina, o al menos aquellos que vieron la luz en la prensa de la época, la autora insiste sobre el hecho de que estar viva y poder dar cuenta de estos crímenes es “sólo una cuestión de suerte” (2014; 182). En un artículo reciente, Inés Kreplak, señala:

Almada enumera, con nombre y apellido dieciséis casos que dan cuenta de la transversalidad de la problemática: aunque tenga mayor representación en niñas y mujeres jóvenes humildes, abarca todas las clases sociales, de pequeños pueblos a grandes ciudades, desde barrios periféricos a barrios privados, e incluso vinculaciones muy diferentes con los asesinos o los sospechosos (Kreplak, 2020; 157).

17. La continuidad de los crímenes en el tiempo no hace más que resaltar su carácter sistémico, borrando de un plumazo con la idea del “crimen pasional” o del *fait divers* único y aislado.

3. Lo sobrenatural

18. Tal vez el elemento más disruptivo de *Chicas muertas* sea la aparición del personaje de la vidente o la tarotista, llamada “La Señora” quien le habla a la narradora acerca de un personaje conocido como *La Huesera*. A propósito de este personaje, leemos que se trata de:
- una vieja muy vieja que vive en algún escondite del alma. Una vieja chúcará que cacarea como una gallina, canta como los pájaros y emite sonidos más animales que humanos. Su tarea consiste en recoger huesos. Junta y guarda todo lo que corre el peligro de perderse (2014; 50).
19. Este personaje intenta entrar en contacto con las almas de las víctimas; y es evidente un punto que desacredita o hace tambalear la construcción de *Chicas muertas* en tanto que crónica novelada para conducir el relato hacia el *thriller*. Este personaje le permite a la narradora reflexionar sobre su propia labor de escritora-investigadora. Ya que, como la tarotista le explica a la narradora: “Tal vez esa sea tu misión: juntar los huesos de las chicas, armarlas, darles voz y después dejarlas correr libremente hacia donde sea que tengan que ir” (2014; 50).
20. El ‘Epílogo’ contiene también un incómodo final en el que Selva Almada se detiene en una antigua historia familiar, un caso de violencia que le cuenta una tía suya antes de casarse. Esta historia sobre un día en el que escapó de una violación y, posiblemente de una golpiza o de un asesinato, crea un puente entre lo individual, lo familiar e íntimo y el plano de la denuncia social en el que gravita la novela.
21. Consideremos, ahora, la construcción de la postura de la “escritora-investigadora” en el caso de *Aparecida* (2015) de Marta Dillon.

4. *Aparecida*¹

22. La investigación de esta crónica o novela testimonial, se concentra en la desaparición de la madre de la escritora Marta Dillon: la abogada y activista montonera Marta Taborda, a manos de un grupo de tareas durante la última dictadura militar argentina. En el plano de los procedimientos litera-

¹ Retomo aquí una parte del análisis de mi artículo: “Poéticas del archivo: el “giro documental” en la narrativa rioplatense reciente”, *Cuadernos LIRICO* [En ligne], 20 | 2019.

rios, la jerga científica, la del saber forense y arqueológico cohabita en este texto con lo que Claudia Torre llama “metáfora[s] de corte gótico” (Claudia Torre, 2018; 13) Por su tema, la obra se inscribe en la literatura de los “H.I.-J.O.S” y sobre todo de las “H.I.J.A.S”, una corriente clave en la nueva narrativa argentina de la postdictadura. Esta corriente ha adquirido una gran visibilidad en el campo literario argentino de los últimos diez años con textos tan variados como *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) de Patricio Pron; *Diario de una princesa montonera: 110 % verdad* (2012) de Mariana Eva Pérez o *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone. Textos en la frontera de la investigación, la literatura y la crítica literaria como el excelente *Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas* (2018) de María Moreno exploran también esta temática.

23. Los paratextos de *Aparecida* –citas, advertencias, prólogos y epílogos– adquieren una importancia capital al momento de analizar su pacto de lectura. Como se menciona en la contratapa del libro, el relato se presenta como un híbrido de “autobiografía, novela, relato crónica, investigación y poesía”. No es casual que el texto se abra con un epígrafe de la escritora francesa Hélène Cixous conocida por su compromiso feminista:

Quiero ver con mis ojos la desaparición. Lo intolerable es que la muerte no tenga lugar, que me sea sustraída. Que no pueda vivirla, tomarla en mis brazos, gozar sobre su boca del último suspiro (2018; 9).

24. La imposibilidad de ver la desaparición, de darle un sustrato material a la ausencia del ser querido constituye el motor narrativo y afectivo del texto. Este deseo de ver es el que conduce a la narradora a implicarse en el largo proceso de exhumación del cuerpo de su madre hasta hallar su más mínima y más concreta expresión: la de sus huesos. Recordemos que la historia se desencadena a partir de una notificación telefónica que la narradora recibe durante un viaje al extranjero. Por esta llamada, los responsables del Equipo Argentino de Antropología forense (EAAF) la informan del hallazgo de restos óseos de su madre Marta Taborda, abogada y militante desaparecida durante la última dictadura argentina. Justo después del epígrafe, el texto se inicia con la descripción de una fotografía que pertenece a la autora-narradora. Allí leemos:

Frente a mí hay una foto de mi mamá conmigo. Estamos tendidas sobre la arena, apenas se ve la espuma del mar en un ángulo. Ella tiene la cara tapada por el pelo, a mí sólo se me ve la nuca y su mano enredada en mis rulos (2018; 11).

25. Los escasos elementos presentes en la imagen dan lugar a una serie de interrogantes: “No sé cuántos años puedo tener en la foto” y luego: “¿Qué edad hay que tener para que el antebrazo de tu madre tenga la exacta medida de tu torso?” (2018; 11). Estas preguntas a primera vista banales guían la reconstrucción trastabillante de los hechos que culminan en el asesinato de su madre. Sin embargo, a diferencia de una investigación histórica o periodística tradicional, la de Marta es una búsqueda que emerge de una sucesión de eventos y de descubrimientos fortuitos. En palabras de la narradora: “Así se anda en la reconstrucción de la zona desaparecida; como en un juego de la oca, se avanzan unos casilleros y se retroceden otros tantos” (2018; 9).
26. Sin renunciar a la imaginación especulativa, la literatura interviene al momento de completar los blancos que presenta el expediente judicial, médico y antropológico sobre el “caso Marta Taborda”. Así, el recuerdo se superimprime al orden cronológico de la investigación autorizando una presentación más libre de los hechos, con una serie de prolepsis y de analepsis que quiebra su presentación lineal.

5. La búsqueda

27. La desaparición forzada de la madre se reconstruye a partir de una serie de idas y vueltas en torno a “un impulso urgente” que despierta el afán de investigación de la narradora para devolverla luego a otros períodos de espera e inercia. Al inicio de su relato, la narradora encuentra a “una testigo que la nombra [a su madre], una coincidencia de fechas, la comprobación de que las voces que yo escuchaba la noche del secuestro no venían del baño sino de la cocina” (2018; 16). Los primeros momentos están marcados por esta aglutinación de voces, historias, testimonios y apuntes que se agolpan y se confunden con sus recuerdos. Desde este punto de vista, *Aparecida* es sobre todo la historia de un doble aprendizaje. El del recuerdo, aprendizaje indispensable para seguir viviendo y para aprender a olvidar y, por otra parte, el de un método de escritura literario y documental que acompaña la transformación de la hija en escritora e investigadora del “caso Marta Taboada”.
28. Las testimonios orales de otras sobrevivientes, compañeras de su madre durante el período de la detención, constituyen la piedra de toque de

la investigación. Se trata, sin embargo, de un largo proceso que incluye visitas a diferentes sitios en los que la narradora intenta procurarse información sobre lo ocurrido, desde el momento en el que su madre es secuestrada por un “grupo de tareas” hasta el presente marcado por el hallazgo y la identificación de sus restos. En este periplo la narradora interroga, recaba información, examina, copia, transcribe y analiza diferentes tipos de documentos, expedientes y legajos, mucho de los cuales pese a pertenecer a archivos oficiales, contienen falsas informaciones o están adulterados. Como si se tratara de un rompecabezas, la narradora va uniendo cabos sueltos, sacando a la luz nuevas pistas que le permitan reconstruir la historia de la desaparición de su madre. Al mismo tiempo, la pregunta sobre la insoportable e ineludible necesidad de saber, de llegar a la verdad, la acecha como un moscardón.

29. El primer testimonio que menciona a su madre es el de Elena Corbin de Capisano. La narradora lo descubre a los 18 años en el “Diario del Juicio”, una transcripción de “testimonios de quienes se habían sentado frente al tribunal en la causa o, la que juzgó a los comandantes de la dictadura a principios de los años 80” (2018; 17). Este testimonio constituye la primera prueba de la presencia de su madre en un centro de detención. A este, le siguen otros testimonios de ex-militantes que pudieron haber tenido contacto con su madre. Cuestionándose sobre el objetivo de sus investigaciones, la narradora señala: “Lo que se busca es un material residual, el sedimento de su vida antes y después de convertirse en esa entelequia que no es, que no está, que no existe” (2018; 19). La paradoja de intentar llenar el vacío de la desaparición de un ser querido con algo tan material como unos huesos reaparece una y otra vez a lo largo de la novela.
30. Hasta aquí, la búsqueda sigue dos vías paralelas: la del equipo de Antropología forense y la de la hija que intenta reconstruir la cronología de lo ocurrido hasta el momento del asesinato de su madre. La narradora se aboca así a copiar en su diario “anotaciones sueltas”, testimonios fragmentarios en los que la banalidad del mal impregna cada detalle. Uno de sus testigos le explica por ejemplo y como si se tratara de un dato sin importancia: “Adelante se torturaba, atrás estaba el pozo”, “las mujeres estaban en el salón” (2018; 23).
31. A través de estos detalles y, sobre todo, a partir de la recepción del “estudio 210718” o la “Investigación para la identificación de restos óseos

del Laboratorio de Inmunogenética y Diagnóstico Molecular” el cuerpo de la madre entra en escena como un cuerpo sexuado: es la madre, la activista, la abogada asesinada a la que los descendientes van a darle sepultura. Como lo observa Claudia Torre, con su testimonio, Marta Dillon subraya una perspectiva de género (violaciones, particulares métodos de tortura, maltratos durante el parto, robo de bebés, secuestros delante de hijos, humillaciones y vejaciones ligadas a los ciclos menstruales de las detenidas) no siempre puesta en evidencia en lo que respecta a la categoría de los crímenes de lesa humanidad. Citando a Torre:

Esto que resulta evidente, no lo fue hasta hace muy poco en que se comenzaron a visibilizar los delitos de lesa humanidad como una entidad genérica que engloba delitos específicos: aquellos que se produjeron en los cuerpos de las mujeres y que no respondían (o no respondían solamente) a la cultura de la lesa humanidad sino que se realizaban en nombre de un sometimiento machista que obedecía a la cultura patriarcal. De este modo, sabemos que el sexo de las víctimas no era indistinto a la hora de las torturas y las vejaciones y que la recuperación de sus cuerpos no restaura las mismas relaciones, recuperar el cuerpo de una madre no implica lo mismo que recuperar un cuerpo a secas (Torre, 2018; 16).

Conclusión

32. De nuestro análisis se desprende que los dos textos estudiados pueden ser estudiados a la luz de lo que Annette Wieviorka designa como “ficciones de archivo”. Según la historiadora, la ficción de archivo debe, en efecto, reunir tres condiciones: la búsqueda de verdad histórica, el compromiso político democrático y una ética de la escritura de investigación entendida como una forma de justicia literaria (Wieviorka, 2016; s. p.).
33. Por otra parte, volviendo a la pregunta inicial que sería: ¿podemos identificar un abordaje específicamente femenino de esta literatura de investigación? Me atrevería a sugerir que lo particular de estas obras es que la figura de la escritora-investigadora no se construye como una instancia que detiene un saber clásico fundado en el manejo de fuentes documentales (judiciales, periodísticas y otros tipos de archivos) sino que se basan en una idea del archivo concebido como un relicario capaz de poner en contacto la verdad histórica con un punto de vista afectivo y personal. Estamos frente a una serie de estrategias estilísticas y de enunciación que corresponden a aquello que la crítica argentina Josefina Ludmer denominaba “las tretas del

débil” y que consiste, en resumidas cuentas, en lograr transformar la experiencia personal en una experiencia política y literaria (Ludmer, 1984).

34. Al mismo tiempo, el uso de la experiencia personal en el caso de Selva Almada y la búsqueda de un lenguaje que apela a la jerga jurídica pero invocando una retórica del cuerpo ausente y sexuado de la madre, en el caso de Marta Dillon, marcan otro punto clave. El compromiso feminista de estos textos pasa por la singular búsqueda de una mediación entre el fenómeno social –los feminicidios– o el fenómeno político –las desapariciones forzadas durante la última dictadura y el trato reservado a las mujeres prisioneras– y lo que los particulariza y los conduce a la esfera de lo íntimo y de lo familiar. En definitiva, como las autoras lo subrayan, es el cuerpo de chicas que podríamos haber sido nosotras; es el cuerpo de una mujer que podría haber sido mi madre.

35. Citando un excelente estudio de Nelly Richards sobre las artistas mujeres de la Escena de Avanzada en el Chile de Pinochet, el compromiso feminista de estos textos es indisociable de una estética en la que lo “femenino” no se reduce a una simple identificación de género sino que:

[...] designa el “devenir minoritario” (Deleuze-Guattari) de formas de subjetividad que disienten de las identificaciones hegemónicas y que activan el plural contradictorio de la diferencia, en el mundo clausurado del sentido único, de los discursos y de las identidades regimentadas, de las racionalidades ortodoxas, de las consignas programáticas, de las representaciones unívocas, de los dogmas autoritarios (Richards, 2011; 40).

36. Más allá de sus múltiples diferencias y divergencias estéticas, tal vez el mayor punto de contacto entre ambos textos pasa por aquello que Miguel Abensour llama, refiriéndose al compromiso estético y moral de los ensayos de Théodor Adorno, “la elección de lo pequeño” [“le choix du petit”]. Retomando la reflexión de Abensour:

Resistencia significa [...] dedicación, vuelco radical, cambio de orientación; una exigencia nace: dirigirse hacia lo que fue descuidado, desatendido, excluido; invertir, contra la dominación de lo monumental, lo pequeño; aprender a redescubrir la singularidad en el momento preciso en que es negada “a lo grande” (Abensour, 2003; 340).

37. Ambas escrituras se construyen como una forma de resistencia contra los discursos institucionalmente dominantes y como un cuestionamiento de la simbólica falocéntrica del poder que los sostiene. Tal vez en esta apuesta,

a la vez estética y moral, cristalice el carácter femenino –en el sentido de lo menor, lo marginal y lo desplazado– y feminista de estos textos.

Bibliografía

Corpus

ALMADA Selva, *Chicas muertas*, Barcelona, Random House, 2014.

DILLON Marta, *Aparecida*, Buenos Aires, Sudamericana, 2015.

ABENSOUR Miguel, “Le choix du petit”, postfacio a *Minima Moralia* de Theodor Adorno, Petite Bibliothèque Payot, 2003. Texto inicialmente publicado en la revista *Passé Présent*, n°1, 1982, p.340. Mi traducción.

CERCAS Javier, *Relatos reales*, Barcelona, El Acanalado, 2000.

GENETTE Gérard, “Récit fictionnel et récit factuel”, in *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

JEANNELLE Jean-Louis, “Atelier de théorie littéraire : Littératures factuelles : les problèmes”, in *Fabula*, 2007 [en línea].

KLEIN Paula , “Poéticas del archivo: el “giro documental” en la narrativa rioplatense reciente”, *Cuadernos LIRICO* [En línea], 20 | 2019, mis en ligne le 10 juillet 2019, consulté le 18 octobre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/8605> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lirico.8605>

KREPLAK Inés, “De intrusas a mujeres ardientes. Narraciones sobre feminicidios” in *Historia feminista de la literatura feminista*, vol V. “En la intemperie: Poéticas de la fragilidad y la revuelta” Laura A. Arnés, Lucía de Leone y María José Punte (coord.), Editorial Universitaria Villa María, Córdoba, 2020, p.151-174.

LOUIS Annick, “Les séductions de l’enquête”, in *Politika*, 2020. URL : <https://www.politika.io/fr/notice/seductions-lenquete>

LUDMER Josefina, *Las tretas del débil* (1984). Ensayo publicado en *La sartén por el mango*, Ediciones *El Huracán*, Puerto Rico, 1985.

MEIZOZ Jérôme, “Qu’entend-on par “posture” ?”, in *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur*, Genève, Slatkine, 2007, p.15-32. Mi traducción.

NASH Mark, “Experiments with Truth: The Documentary Turn”, en *Anglistica* 11, n° 1 / 2, 2007, p.33-40.

RICHARD Nelly, “Artistas mujeres bajo la dictadura en Chile: fugas de identidad y disidencias de códigos” (Cap. 2), in *Lo político y lo crítico en el arte. Artistas mujeres bajo la dictadura en Chile*, Valencia, IVAM Institut Valencià d’Art Modern, 2011, p.37-53.

RUFFEL Lionel, “Un réalisme contemporain : les narrations documentaires”, in *Littérature*, n°166, 2012/2, p.13-25.

TENEMBAUM Tamara, “Ella dice que fue así. Recorridos disidentes en las crónicas de autoras del presente”, in *Historia feminista de la literatura argentina*, vol V. “En la intemperie: Poéticas de la fragilidad y la revuelta” Laura A. Arnés, Lucía de Leone y María José Punte (coord.), Editorial Universitaria Villa María, Córdoba, 2020, p.243-256.

TORRE Claudia Inés, “Huesos que aparecen. Una lectura de *Aparecida* de Marta Dillon”, in *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, marzo de 2018, vol. 7, n°13, p.13-20.

VIART Dominique, “Les Littératures de terrain (Introducción)”, in *Littératures de terrain*, n°18, *Revue de Fixxion française contemporaine*, 2019, p.1-13. Mi traducción.

VOLPI Jorge, *Una novela policial*, México, Alfaguara, 2018.

WIEVIORKA Annette, “Javier Cercas, la quête de vérité”, *L’Histoire*, n°427, septiembre de 2016.

ZENETTI Marie-Jeanne, *Factographies, L’enregistrement littéraire à l’époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier 2014.