

Por qué volvías cada verano: la no ficción entre lo indescrito y lo indescriptible

JULIA DE ÍPOLA

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE – CRIIA

juliadeipola@gmail.com

1. En diciembre de 2018, la actriz argentina Thelma Fardín denunciaba, en un video vuelto viral, a su ex colega Juan Darthés por hechos de violencia sexual cometidos nueve años antes. El relato describía con crudeza y sumo detalle una violación cometida contra quien era entonces una adolescente de dieciséis años, y desataba así el “momento *Me Too*” del país. En posteriores entrevistas, la actriz mencionaría repetidas veces un libro que la habría impulsado a llevar adelante la denuncia: *Por qué volvías cada verano*, de la autora argentina Belén López Peiró. En las semanas siguientes, la obra adquiriría una notoriedad acrecentada, tanto por la mediatización del caso de Fardín como por la magnitud del fenómeno social al que este había dado lugar.
 2. Es sobre esta inscripción de la obra de López Peiró en un contexto particular en lo que respecta a las posibilidades de decir, de revelar, de describir violencias que permanecían ocultas que buscará interrogarse este trabajo. *Por qué volvías cada verano* (2018) es una novela de no ficción que relata la denuncia penal de la propia autora contra su tío político, por abuso sexual. A través de ochenta y un fragmentos breves que alternan voces anónimas, extractos de expediente judicial y reflexiones introspectivas, López Peiró da cuenta de las implicancias que el proceso de denuncia acarrea para la víctima, desde el sometimiento a pericias judiciales hasta el descreimiento de sus propios allegados, la implosión de la familia, y su propio ostracismo del pueblo de los veranos de su infancia.
 3. La autora, en el epitexto (Genette, 1987) de la obra, define genéricamente *Por qué volvías cada verano* como una “novela de no ficción¹”. Esta
- 1 Es la expresión que López Peiró usa sistemáticamente para referirse a sus obras. Ver por ejemplo: <https://www.infobae.com/cultura/2021/03/14/donde-no-hago-pie-cuando-el-infierno-de-denunciar-un-abuso-sexual-se-convierte-en-literatura/>
<https://www.redaccion.com.ar/belen-lopez-peiro-narra-la-oscuridad-y-la-redencion-segunda-parte/>

categorización plantea interrogantes específicos en el siglo XXI o, en palabras de Victoria García, los “tiempos de la posverdad” (2021; 195). Se trata de un tipo de literatura, explica García, que, a diferencia de la ficción, y precisamente porque se define respecto a esta última, no puede permitirse un escepticismo o un deconstructivismo ilimitado frente a nociones como la de “realidad” o “verdad”. La no ficción, aun cuando recurre a técnicas propiamente literarias, como lo hace López Peiró, no renuncia a intentar delimitar y asir lo real; en ese sentido, aparece como “territorio incómodo” (195) para la crítica, reacia a erigir la “verdad” en categoría del análisis literario, y abocada más bien a un estudio de los fenómenos de hibridación y disolución de las fronteras entre lo real y lo ficcional.

4. Sin embargo, Françoise Lavocat, a contrapelo de esta tendencia que ella misma calificó de “panficcionalista” en los estudios literarios, y atenta a la autoproclamación de ciertos textos como eminentemente fácticos, ha abogado por el establecimiento de una “frontera” entre hechos y ficción. Un término, explica Lavocat, que ha tenido “mala prensa” (2016; 11) en un contexto global de endurecimiento de políticas migratorias, tanto más cuanto que remite a una concepción de la ficción que se inscribe en la línea de lo que Thomas Pavel llamó “teorías segregacionistas” (2017; 24). En otras palabras, la defensa de una separación entre hechos y ficción parecería sufrir, por contagio, de acusaciones de conservadurismo, tanto por lo que aparecería como una creencia dogmática en la existencia de una “realidad”, de una “verdad”, de “hechos reales”, como por las connotaciones ideológicas que el concepto mismo de frontera conlleva. Pero no por ello, argumenta Lavocat, deja la delimitación de lo fáctico y lo ficcional de responder a necesidades “cognitivas, conceptuales y políticas” (11) en relación con la literatura.
5. Quisiéramos argumentar, en las páginas que siguen, que *Por qué volvías cada verano* no solo plantea la existencia de una “verdad”, de “hechos reales”, con los que la no ficción, como género, se compromete, sino que lo hace además respondiendo a una agenda propiamente progresista de la segunda década del s. XXI latinoamericano, a saber la feminista. El mantenimiento de la frontera entre hechos y ficción es clave para el funcionamiento y la adecuada recepción de la obra. En ese sentido, supone una particular actitud de la autora respecto de lo describible y lo indescripto.

<https://latfem.org/belen-lopez-peiro-escribir-me-ayudo-a-transitar-la-causa-judicial/>

Concebida en un momento bisagra para la liberación de la palabra respecto de las violencias de género, la obra de López Peiró busca decir aquello que permanecía callado, describir la vivencia traumática, pero lo hace problematizando al mismo tiempo la obligación –y la posibilidad misma– para la víctima de dar cuenta de lo indescriptible. En ese sentido, y en línea con lo que Victoria García apunta sobre la no ficción contemporánea (2021; 195), su relación con la verdad no es, tampoco, ingenua, en la medida en que así como se aferra constantemente a una verdad y defiende la posibilidad de enunciarla, interroga las pautas que rigen el establecimiento de ésta.

6. Este trabajo se llevará adelante en tres tiempos. En primer lugar, intentaremos mostrar que el establecimiento de la verdad en *Por qué volvías cada verano* tiene como garante a una primera persona que toma la palabra para revelar sin tapujos aquello que había permanecido indescripto, primera persona a la que el lector debe creerle, en virtud de un pacto de lectura autobiográfico que es también un pacto feminista. En segundo lugar, nos concentraremos en el modo en que la autora construye, más ampliamente, la denuncia social en la obra. Veremos cómo expone la arqueología del abuso mediante procedimientos –la polifonía y el recurso al archivo– que, precisamente, se alejan de la descripción, y tienen así particular efecto en la recepción del texto. Por último, estudiaremos la permanencia de formas de lo indescripto en la obra, que aparecen como cuestionamientos de la posibilidad para la víctima –y para la no ficción– de responder a los requerimientos de revelar en detalle una realidad oculta.

1. El pacto autobiográfico como pacto feminista

7. En este primer apartado, estudiaremos el pacto de lectura que se instaura en *Por qué volvías cada verano*. Veremos que este implica para la autora una fidelidad respecto a la realidad extra-textual, que se traduce en una narración descarnada de escenas indescriptas de abuso sexual intrafamiliar, que van a contracorriente del tabú que recubre el tema. Para el lector, el pacto conlleva una adhesión a lo narrado y, en ese sentido, una postura de recepción que en este caso aparece como feminista: la de creerle a la víctima.

1.1 LA NO FICCIÓN AUTOBIOGRÁFICA: PARÁMETROS DEL PACTO

8. La particularidad del pacto de lectura de las obras no ficcionales ha sido abordada por Philippe Lejeune (1975) a partir del estudio de la autobiografía. Allí donde, para Jean-Marie Schaeffer, el relato ficcional aparece como una “simulación lúdica compartida” (2005; 270) entre productor y receptor, la no ficción se basaría por su parte en un “pacto referencial”, que se encontraría sometido a reglas singulares al encontrarse asociado al “pacto autobiográfico”.

9. La obra de Belén López Peiró ha sido calificada por Katarzyna Moszczyńska-Dürst de “novela autobiográfica” (2022; 21), y el paratexto de la primera edición del libro, publicada por Madreselva, lo clasifica asimismo en la categoría de “Novelas biográficas”. No se trata, sin embargo, de una autobiografía en términos estrictos. La identidad entre autor, narrador y personaje es problemática por el simple hecho de que no hay, en la mayoría de los fragmentos, una voz narradora; además, la propia autora ha discutido en entrevistas la pertinencia de la categoría de “protagonista” en este relato coral². Sí hay identidad, no obstante, entre la autora y el personaje de la víctima³, aunque el nombre de ésta nunca aparezca en la trama: López Peiró declara inequívocamente⁴ esta identificación, que se traduce textualmente en la continuidad entre la biografía de la autora que aparece en el paratexto (“Belén López Peiró nació en la Ciudad de Buenos Aires en 1992”) con la presentación de la víctima en el formulario de denuncia en el segundo fragmento de la obra:

Nací en Capital Federal un 24 de febrero de 1992 en una familia compuesta por mi mamá, mi papa y mi hermano. Actualmente tengo 22 años, soy estudiante y escribo este texto para poder contar lo que viví, sufrí y padecí en mi adolescencia y poder hacer justicia. Mi tío abusó sexualmente de mí reiteradas veces desde los 13 a los 17 años (López Peiró 2018; 8-9).

10. Así, aunque la obra no sea una autobiografía *stricto sensu*, puede sin lugar a dudas ser considerada una no ficción autobiográfica, y respondería, en términos pragmáticos, al tipo de pacto de lectura estudiado por Lejeune.

2 Ver entrevista con Bel Olid para las Bibliotecas de Barcelona. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Iq13zpAnAEw>.

3 En la identidad entre autor y personaje principal radica la característica del género más importante para Lejeune, quien señala que puede haber autobiografías en tercera persona, es decir con voces narradoras cuya identidad no coincide con la del autor y el protagonista.

4 En todas las entrevistas que ha dado –ver por ejemplo las citadas más arriba–, la autora afirma sin tapujos haber narrado su propia historia.

El pacto autobiográfico, explica Lejeune, es indisociable del pacto referencial –una suerte de juramento de decir “la verdad, toda la verdad y solo la verdad” (Lejeune, 1975; 36)–, pero se caracteriza además (y, en ese sentido, se diferencia de la biografía, por ejemplo) por remitir a cosas que “solo el autor puede decirnos” (37). El respeto de dicho pacto se vuelve por ende sumamente importante –porque la referencialidad de lo narrado no es ya verificable–, lo que hace de la no ficción autobiográfica un género “contractual” (44), tanto en términos de exigencias para el autor como de implicancias para el lector en su acercamiento al texto⁵.

1.2 DESCRIBIR LOS ABUSOS: DE LA REFERENCIALIDAD DE LA AUTORA A LA VERDAD DE LA VÍCTIMA

11. Este pacto nos lleva a aprehender el conjunto de los fragmentos de *Por qué volvías cada verano* bajo el prisma de la referencialidad. En el caso de los fragmentos en los que aparece la voz de la autora, la primera persona gramatical se hace garante de una verdad respecto de lo narrado.
12. Así, la autora describe con sinceridad y crudeza los abusos que ha vivido. Se trata de escenas en las que da cuenta, precisamente, de hechos que solo ella puede contar como tales, y que vienen a poner sobre la mesa una verdad que permanecía hasta poco antes indescripta como tal para ella misma, para su familia, y también para una sociedad para la cual el abuso intrafamiliar está relegado al orden de lo inimaginable y, por tanto, de lo indescriptible.
13. Los fragmentos 3, 12, 33 y 55 (que remiten a dos escenas distintas que la protagonista recuerda con nitidez) son gráficos y utilizan un lenguaje literal y sumamente explícito. En el tercer fragmento de la novela, la autora pone en escena un episodio que tuvo lugar en su propia casa en la Ciudad de Buenos Aires:

De pronto abrió la puerta de mi cuarto, en cuero y bóxers de color amarillo vencido. Me preguntó si quería masajes. “Podemos usar el gel de tu vieja”, me dijo. Le contesté que no, pero no me escuchó. Enseguida lo tenía en mis espaldas. Había sacado las sábanas que me tapaban y me había subido la remera. Me bajó el pantalón y la bombacha hasta las rodillas. El primer escalofrío lo sentí cuando puso ese gel sobre mi espalda. Me quedé inmóvil. Pero después giré mi cabeza a la derecha y lo vi. Vi su pija dura. Con una mano me tocaba el culo y con la otra se hacía una paja, despacio, no acababa nunca. Sólo tuve una reacción y fue la última: apoyé mis dos manos rápido a los costados de mi cabeza e intenté

- 5 Lejeune considera que la autobiografía es “tanto un modo de lectura como un tipo de escritura” (1975; 45).

levantarme, pero con su otra mano me tiró hacia abajo y ahora sí, ya no podía ver; ni respirar (López Peiró, 2018; 10-11).

14. A lo indescriptible del abuso para una familia y una sociedad que no quieren hacerse cargo de los hechos, se opone en primera instancia una descripción minuciosa, necesariamente chocante, que busca incomodar, romper frontalmente con el tabú. El estilo de la narración es llano y el ritmo, paratáctico: los hechos se describen cronológicamente, en toda su simpleza, depurados tanto de eufemismos como de hipérbolos. Esta elección estilística puede hacer eco a una carencia de emotividad como síntoma del trauma, como a un esfuerzo por llevar adelante un ejercicio de auto-anamnesis, a través un relato claro y ordenado, enfocado en el desarrollo de las acciones.
15. Al mismo tiempo, en buena medida, los hechos han sido indescriptibles para la propia autora, por la atrocidad de lo vivido y también por su corta edad. En el fragmento 33, la narración se vuelve mucho más lacónica. La primera persona reproduce esta vez el después del primer abuso en la casa del tío, cuando la protagonista se encuentra encerrada en el baño:
- Me duele.
Me duele mucho.
Me asusta que caigan gotitas pero no puedo decirle a mamá.
El agua me hace sentir mejor (2018; 53).
16. En este caso, las frases son aún más breves, y prima la elipsis, redoblada por los saltos a la línea que emulan los pensamientos más bien desorganizados de la que, entendemos a través del collage narrativo, es entonces una niña de trece años. La imitación del lenguaje infantil aparece como una herramienta para dar cuenta de lo que para esa niña *era* indescriptible. La narración utiliza el presente del indicativo, dándonos a oír una voz puerilmente pudorosa, que no llama las cosas por su nombre y que pone sin embargo así de relieve, en la simpleza del lenguaje mismo, la vulnerabilidad radical de la víctima. En ese ir y venir entre la que no puede describir y la que describe con crudeza se construye la operación literaria de López Peiró: describir sin vaciar nunca lo descrito de su parte fundamental de indescriptibilidad.
17. Estos recursos propiamente literarios no socavan, sin embargo, la veracidad de lo narrado. Al contrario, el pacto se sostiene con rigor: el lector tiene constantemente la impresión de que la autora pone crudamente al

descubierto su intimidad, aun cuando lo hace literariamente. Ese mismo lector debe entonces aceptar la referencialidad de los hechos narrados; en otras palabras, debe creerle a la víctima. De ese modo, el lector se encuentra, en el acto mismo de la recepción, involucrado en un pacto no solo referencial, sino propiamente feminista.

18. La evitación de la categoría de autobiografía, o incluso la de testimonio, y la ausencia de nombre propio de la víctima, que la autora prefiere no llamar protagonista, pueden ser entendidas en ese sentido como estrategias para ampliar el alcance referencial de la obra, para desindividualizar, en algún punto, el caso. El pacto es extensible: no se trata tan solo de creerle a esta víctima, sino, más generalmente, de creerle a las mujeres que denuncian violencias de género: allí radica buena parte del compromiso social de la obra –que estudiaremos en el siguiente apartado.

2. Decir sin describir: polifonía y poética del archivo

19. *Por qué volvías cada verano* pone de manifiesto la estructura social que habilita la perpetración del crimen y a la que la víctima se enfrenta a la hora de denunciar los hechos. En particular, la obra de Belén López Peiró da cuenta, a través del recurso a la polifonía, de la multiplicidad de reacciones –muchas de las cuales de descreimiento, cuestionamiento o incompreensión– de la familia. Y entre las muchas voces que pueblan el relato, una en particular suena distinto: es la de la justicia, que aparece plasmada en la novela a través del recurso al archivo judicial. En este laberinto de voces, la verdad aparece como conflicto. La disputa respecto de la veracidad de los dichos de la víctima no aparece descrita, sino expuesta: el lector, en solidaridad con ella, experimenta directamente la multiplicidad de preguntas, acusaciones y presupuestos a los que se enfrenta la protagonista.

2.1 VOCES EN DISPUTA

20. Los distintos familiares aparecen en la novela como voces, muchas veces anónimas, que revelan poco a poco su vínculo con la víctima o el victimario. En línea con la teoría bajtiniana de la polifonía, estas voces dan cuenta de diferentes ideologías, que conviven en la obra. Pero a diferencia de lo que apunta Bajtín respecto de la novela moderna como espacio de convivencia sin jerarquía de múltiples voces, entre ellas la autorial, la no

ficción presenta una singularidad: no todas las voces tienen el mismo peso. La voz autorial, en particular, no es “una voz más”, sino el parámetro a partir del cual leemos las otras voces. A través de ese prisma, las voces cuestionadoras en *Por qué volvías cada verano* suenan entonces distinto. Su referencialidad se ve alterada, y no radica ya en el enunciado mismo, sino en el acto de enunciación. Son, en sí mismas, testimonios del contexto en el que se da el abuso (Chiani, 2021; 471), que dan a ver cómo este último excede la relación entre víctima y victimario, y funciona en realidad como una maquinaria en la que se ven involucrados parientes, médicos, e incluso el propio sistema judicial.

21. La novela se abre, precisamente, con una voz que pone en duda el relato de la protagonista: “Y entonces, ¿Por qué volvías cada verano?” (López Peiró, 2018; 7), empieza el primer fragmento. Se trata de una voz – la de la tía, esposa del victimario– que termina concluyendo que la protagonista hace la denuncia por puros celos hacia su prima, “porque ella tiene una familia que la quiere” (7). Las instancias de cuestionamiento atraviesan luego la novela, generando una atmósfera agobiante como efecto de lectura: en cada nueva página aparece una nueva voz que cuestiona una nueva arista del relato. Por ejemplo, la prima, Florencia, hija del abusador, aparece en el fragmento 9 instando a Belén a retractarse (“Hija de puta, ¿qué dijiste? Decime que es mentira, dale”, 20) y en el fragmento 24 hablando con el resto de los familiares, asegurando que su prima –la protagonista– inventó todo, pero que “las mentiras, al final, caen por su propio peso” (42). Otra tía, la madre de Sofía, dice en su declaración testimonial: “Preguntada por la fiscalía si le cree a la víctima y en su caso por qué, responde: yo no le creo” (39). Así, en la secuencia 48, una voz solidaria con Belén, iracunda, le dice a un interlocutor anónimo: “¡No entendés! ¡Nadie cree en ella!” (81). El descreimiento parece, entonces, ser la actitud mayoritaria en la familia.
22. A la voz acusatoria de la tía o de la prima se suman otras que no descreen, pero participan de una insensibilidad generalizada: la de una madre que, a pesar de apoyar a su hija, se victimiza y le imputa su desconsideración (“Todo lo que sentiste mutiplicalo por dos. Así me siento yo. Y vos seguís creyéndote protagonista”, López Peiró 2018; 20); la de otros familiares que, aún cuando creen en la veracidad de los hechos, deciden seguir viendo al victimario, y exigen comprensión por parte de la víctima (“Entendemos, no es fácil”, 37). La diatriba de la protagonista contra las reacciones

de su familia, en el fragmento 25, sintetiza buena parte del proyecto de escritura:

Para mí la gente no hace lo que puede, hace lo que quiere. Para mí, mi familia no hizo lo que pudo con esta situación. No. Para mí ellos eligieron hacerse los pelotudos, eligieron mirar para otro lado. Se cagaron en mí. Y, también, ¿sabés qué? Hacer como si nada pasara es respaldarlo. Es ser complaciente con una bestia que fue capaz de domar a palos a su mujer y cojerse [sic] a su sobrina; es ser condescendiente con un tipo que cobró con cuerpo sus bondades; es aceptar y promover las brutalidades de un hombre que cree que puede tomar prestada la niñez de una mujer y destrozarla (2018; 43).

23. La franqueza de un lenguaje que no escatima en insultos contra la familia y roza por momentos lo vulgar (“los pelotudos”, “se cagaron en mí”), con frases breves y simples, se conjuga con una progresiva tendencia a la metáfora –en este caso, en particular, mercantil, transaccional–, donde la expresión se vuelve casi poética mediante la aliteración (“cobró con cuerpo”).
24. Esa transformación del lenguaje a través de la obra literaria es central en el proyecto de *Por qué volvías cada verano*. Ataño, en ese sentido, no solo a la palabra de la víctima, sino a las mismas voces que en la realidad extratextual la amonestaban. En el contexto de la obra, y en virtud del pacto de lectura que lleva al lector a leerlas con distancia, esas voces cuestionadoras pierden su validez: la autora, al maniobrarlas literariamente⁶, las expone, las vacía, las revierte. Así, la primera frase pronunciada por la tía, al volverse el título del libro, sin signos de interrogación, aparece a la vez como un reflejo del cuestionamiento incesante –en el que se pierde hasta el tono de pregunta y solo quedan flotando las palabras, como un eco– y como una posibilidad de reversibilidad. Enunciada por la autora –al tratarse aquí del paratexto–, la pregunta es devuelta al victimario. El fragmento 55, en que la autora reflexiona sobre el dolor que siente en el después del abuso, tiende a confirmar esta lectura, por la utilización del mismo verbo: “Porque se va pero sé que va a volver” (114). La frase, recuperada, pasa a denunciar la repetición y la persistencia del abuso, a poner la responsabilidad y la necesidad de dar respuestas del lado del abusador.

6 Victoria García habla incluso de “ficcionalización” (2022) respecto del tratamiento de las voces en *Por qué volvías cada verano*. En su artículo “Crítica y no ficción” (2021), García distingue “ficción” de “ficcionalización”, entendiendo esta última como la aplicación de “técnicas del relato ficcional [...] a la representación de hechos reales” (195).

2.2 POÉTICA DEL ARCHIVO

25. Entre la multiplicidad de voces que habitan la obra, una ocupa un lugar singular: la de la justicia, que se distingue por ser una voz institucional y una forma escrita de la palabra. La novela incorpora fragmentos de declaraciones testimoniales y pericias realizadas a la víctima. Esta utilización literaria del archivo se inscribe, de hecho, en una tendencia contemporánea de la literatura tanto latinoamericana⁷ como global⁸, que ha dado lugar a la multiplicación de reflexiones críticas sobre la emergencia de una “poética del archivo” (Huglo, 2007; Klein, 2020). El estilo protocolar y la jerga jurídica que caracterizan al género discursivo del expediente penal se acompañan de una transformación en la materialidad del texto (Ruffel, 2012; 18), a saber un cambio en la tipografía, que marca el contrapunto entre el universo de lo íntimo y de lo procesal, subrayando el lugar particular de los fragmentos de archivo entre el resto de los fragmentos. Y es que en *Por qué volvías cada verano*, como veremos, el estatuto del archivo respecto de las demás voces es particularmente ambivalente.
26. Por un lado, el archivo es el documento que funge como prueba de veracidad. Así, la inclusión de éste en la novela de no ficción aparece a la vez como garantía de la referencialidad de la historia global narrada –muestran que una denuncia fue efectivamente radicada– como del contenido concreto de esa denuncia –la pericia psicológica de la víctima destaca su “discurso claro y coherente”, la compatibilidad de ciertos rasgos de carácter con vivencias traumáticas, y subraya que “no se observan características de personalidad fabuladora” (López Peiró, 2018; 26).
27. Así, algunas escenas narradas por la protagonista encuentran su contrapunto, o su verificación, en el testimonio judicial de los personajes involucrados. En el fragmento 7, por ejemplo, la autora pone en escena una conversación que su padrastro tuvo con su madre –que dispararía la revelación del abuso– a la que, se entiende, Belén no asistió (pues se habla de ella en tercera persona); en el fragmento siguiente, aparece la declaración testimonial del padrastro, que confirma, con la auténtica voz del personaje, lo previamente expuesto. De este modo, el documento, aquí, viene a ratificar

7 Son ejemplos de este fenómeno *El material humano* de Rodrigo Rey Rosa, *Diario de una princesa montonera* de Mariana Eva Pérez, o *PR3 Aguirre* de Marta Aponte.

8 Ver por ejemplo *Testimony o Holocaust* de Charles Rezkinoff en América del Norte, *Dora Bruder*, de Patrick Modiano, *Miette*, de Pierre Bergounioux o *Schlachtbeschreibung* de Alexander Kluge en Europa.

el pacto de lectura, haciéndose al mismo tiempo revelador de una ansiedad por probar, por atestiguar lo vivido y lo narrado.

28. Además, el documento tiene una función hermenéutica: desde la segunda secuencia narrativa, permite encuadrar los hechos que describe la protagonista a través del marco legal. Al relato de primera mano de una niña que vive por primera vez los abusos del tío, sin poder nombrarlos como tales, o incluso reconocerlos (“no podía, no quería que fuera verdad”, 24), se opone un lenguaje procesal que interpreta y califica penalmente lo narrado, y determina que “la conducta denunciada constituye el delito de “ABUSO SEXUAL” en virtud del inciso 119 del Código Penal Argentino” (9). El lenguaje judicial es una manera de poner a distancia, de nombrar los hechos, y el documento constituye en ese sentido una herramienta de inteligibilidad para la realidad.
29. Pero al mismo tiempo, el archivo no deja de ser una voz más a la que debe hacer frente la víctima. En su voluntad de determinar empíricamente una verdad, procede con una frialdad quirúrgica que contrasta con la emotividad de lo narrado. Así, López Peiró no describe lo que significa para la víctima transitar el proceso judicial, sino que lo deja plasmado en esas páginas de tipografía *courier*. La categoría penal de “abuso sexual” citada en el documento, si bien enmarca, también despersonaliza: la protagonista deviene “la víctima” en los interrogatorios, el tío victimario aparece nombrado como “DENUNCIADO” (9) en la primera aparición del expediente, los dos implicados en el caso son “las partes” (38). El proceso judicial burocratiza el trauma de la autora, que debe someterse a una serie de pericias listadas en el expediente, como una “Entrevista psicodiagnóstica abierta”, una “entrevista psicodiagnóstica semi-dirigida” o un “test giestáltico visomotor de vender” (25). La jerga contrasta con el contexto literario en el que aparece y así, el universo penal, en ese sentido, también aparece expuesto en su insensibilidad. Parte de esa insensibilidad pasa, como veremos en el último apartado, por las exigencias que le impone a la víctima en materia de descripción.

3. Lo indescriptible como tal

30. En la medida en que la no ficción impone a la autora el decir “la verdad, toda la verdad y solo la verdad” (Lejeune, 1975; 36), el pacto autobio-

gráfico, además de ser el relato de aquello que “solo [la] autor[a] puede decirnos” (37), es el relato de *solo aquello* que la autora puede decirnos. En ese sentido, las informaciones, las escenas o los recuerdos que escapan a su conocimiento no pueden ser imaginadas o paliadas mediante la ficción. La referencialidad aparece también como un límite: no se puede describir aquello que no se sabe, que no se recuerda. Permanece, entonces, algo indescriptible a lo que la no ficción no puede, sencillamente, tener acceso. En la obra literaria, la renuncia ante lo irreductiblemente indescriptible aparece como un compromiso con la no ficción, con la frontera que separa a la obra de la ficción; en lo que al universo judicial respecta, es en la comprensión de esa brecha entre lo indescrito y lo indescriptible donde radica la adopción –o no– de una perspectiva de género.

3.1 DESCRIBIR COMO EXIGENCIA

31. El abogado de la víctima es una de las voces cuya actitud queda expuesta en la obra. Sus palabras en su primer encuentro con la protagonista, donde comenta que “Fue casi una violación. Faltaron cinco para el peso. Qué cagada. Hubiese sido mejor, así estamos jodidos” (21), son reveladoras. Este personaje, preocupado entonces por dar cuenta procesalmente de la realidad, desatento a la sensibilidad de la víctima, le exige ciertas formas de reconstrucción de la verdad con las que ella no puede cumplir:

Como te comenté por mail, voy a necesitar que seas más precisa. Fecha, hora, lugar. Todo más exacto. Sí, ya sé que hay imágenes borrosas. A todas les pasa lo mismo. Pero los jueces necesitan hechos y no sueños. No los convence cualquier fantasía pelotuda (21).

32. El abogado insiste en obtener las coordenadas específicas –tiempo y espacio– de escenas que para la narradora son ante todo difusas. Esas coordenadas son los parámetros que, en el registro judicial, marcan la frontera entre los “hechos” y los “sueños” o las “fantasías”. En *Por qué volvías cada verano*, esa frontera entre realidad y ficción no se cuestiona en sí misma: la autora cree firmemente estar relatando hechos, y las dos escenas de abuso son inequívocas. Pero el abuso, no obstante, dice la propia protagonista, duró años. La mayoría de las escenas, entonces, no son tan claras como aquellas dos que logra relatar con precisión, acorde a las exigencias de la justicia en materia de descripción. Hay hechos, detalles o minucias que escapan a la memoria de la protagonista, que no contradicen la realidad del abuso, pero que lo vuelven en cierta medida indescriptible, inasible para la

propia consciencia de la víctima. En ese sentido, al dar cuenta de ese desfase entre la fenomenología del recuerdo de la víctima y las exigencias de la justicia en su afán por establecer una verdad objetiva, *Por qué volvías cada verano* sí pone en tela de juicio el modo en que se determina la realidad de esos hechos cuando se trata de plasmarla en un documento legal.

3.2 EL SILENCIO DEL TEXTO: ESTÉTICA FRAGMENTARIA Y DISCURSO FEMINISTA

33. Así, la multiplicidad de voces que, en detrimento de la de la protagonista, pueblan la obra, puede entenderse también como un síntoma de esa imposibilidad de decir, de describir. La estética fragmentaria de *Por qué volvías cada verano* puede ser leída como el reflejo de una subjetividad escindida, que busca reconstruirse, y que no toma aun del todo la palabra. Los múltiples espacios en blanco en la disposición de las páginas son, en ese sentido, manifestaciones del silencio, o de restos de un silencio que no se puede llenar del todo. A partir del fragmento 65, algunas páginas contienen una sola frase. Se trata de preguntas dirigidas a la víctima que escanden el final del relato. Así, voces anónimas disparan frases como “¿En algún momento fue violento con vos? Digo, sí, más allá de estos hechos” (107), o la interrogación final, “Y decime, ¿qué se siente ser abusada?” (124).
34. Por la disposición del texto, la hoja queda prácticamente vacía, y las preguntas retumban en ella con particular nitidez. El silencio que las rodea, entonces, se vuelve una materialización de lo irresponsable, pero también de lo indescriptible. Aún en su ridiculez, magistralmente expuesta, la última pregunta queda resonando al final de una obra que ha intentado por todos los medios dar cuenta de la complejidad de la realidad del abuso. Esa pregunta aparece en cierta medida como la señal si no de una falla, tal vez sí de algo radicalmente indecible, intransmisible, de un reducto de silencio, de incompreensión. Hay una referencialidad absoluta que siempre se ve frustrada, un dejo de indescriptibilidad de la que esa pregunta final se hace la torpe portadora.
35. Y esta puesta en evidencia de la imposibilidad de agotar el sentido, de plasmar absolutamente la realidad en el texto, si bien supone una limitación del lenguaje frente a la experiencia, cobra un significado político particular. La incapacidad de decir del todo, de describir con detalle, que aparece en *Por qué volvías cada verano* como una apuesta tanto estética como

discursiva, se inserta a su vez en un debate específico llevado adelante por el movimiento feminista frente a la justicia: el del modo en que se insta a la víctima a proveer un testimonio límpido, exacto, completo y lineal como garantía de veracidad. López Peiró pone de manifiesto la permeabilidad de la memoria frente a las situaciones de abuso, y al dar cuenta de aquello que le resulta indescriptible deja tal vez más que nunca en evidencia, finalmente, el funcionamiento de la maquinaria a la que se enfrenta la víctima de violencia sexual –aquella que obliga siempre a describir, más y más, para ser creída.

Conclusión

36. Hemos visto que, desde la no ficción, *Por qué volvías cada verano* propone un pacto de lectura autobiográfico, que es un pacto feminista en la medida en que le impone al lector el creerle a la víctima, y se vuelve una brújula a la hora de leer e interpretar el resto de los discursos que pueblan la obra, para los cuales la cuestión de la verdad de lo narrado por la protagonista es la problemática central. La ambición referencial de la obra se encuentra sustentada por un recurso al archivo, que aparece como sintomático de una exigencia de pruebas, de una ansiedad respecto de la capacidad de demostrar lo vivido, de aprehender la realidad en su materialidad para dar cuenta de la experiencia, pero también como recordatorio de lo irreducible de la experiencia subjetiva frente al documento. Y, en última instancia, la novela interroga los modos en que se le exige a la víctima reconstruir una verdad, aun cuando cree profundamente en ésta: López Peiró muestra que la imposibilidad, para la primera persona, de dar objetivamente cuenta de la experiencia, de agotar la verdad mediante la descripción, no quita que esa primera persona es, en el marco de los casos de violencia de género, el mayor acercamiento que se tiene a esa realidad.
37. Al tiempo que da cuenta de la experiencia traumática del abuso y la posterior denuncia, *Por qué volvías cada verano* muestra que algo de esa experiencia sigue siendo indescriptible o, al menos, no logra adaptarse a las exigencias de descripción que se le impone a la víctima para establecer la verdad. En esa puesta en evidencia de la indescriptibilidad, entonces, resuena la observación que hiciera la propia Thelma Fardín tras dar a conocer su historia, en el video en que denunciaba a un actor que ya había, por

otra parte, sido denunciado públicamente por otras tres de sus colegas, que habían sido descreídas: la necesidad para una víctima de describir con los detalles más morbosos lo vivido para ser creída.

38. López Peiró sostiene aquí su postura política –una postura política que, hemos visto, implica una neta distinción entre lo fáctico y lo ficcional– desde la literatura. De allí la pertinencia de la categoría de “novela de no ficción”: más que la hibridez, el nombre del género dice la posibilidad de distinguir hechos y ficción a través del propio prisma de la literatura –y en ese sentido, de un relato atrapante. Es que *Por qué volvías cada verano* no deja, a fin de cuentas, de ser una novela, es decir una historia bien contada, que postula la veracidad de los hechos pero sí abre, al mismo tiempo, a una interpretación literaria de los procedimientos propiamente formales. Allí radica una de las grandes revanchas de la autora: en su capacidad para apropiarse la historia y volverla obra literaria.

Bibliografía

ALCARAZ Flor, «Belén López Peiró: “Escribir me ayudó a transitar la causa judicial”», *LatFem*, 22/07/2021, en línea: <https://latfem.org/belen-lopez-peiro-escribir-me-ayudo-a-transitar-la-causa-judicial> (consultado: 10/12/2023).

CHIANI Miriam, «Ante la ley: literatura, testimonio y los debates feministas acerca del punitivismo. Sobre Virginia Ducler y Belén López Peiró», in Miriam Chiani et Teresa Basile (éd.), *Inscripciones de una revuelta: testimonios del terrorismo sexuado*, La Plata, EDULP, 2023, p. 452-484.

DOUZOU Catherine, «Naissance d'un fantôme. Dora Bruder de Patrick Modiano», *Protée*, vol. 35, n° 3, 2007, p. 23-32.

FARGE Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989.

GARCÍA Victoria, «From *Nunca Más* to *Ni Una Menos*. Testimony and Fiction in Contemporary Argentine Narrative», in Pablo Baisotti (éd.), *The Routledge Handbook of Violence in Latin American Literature*, New York, Routledge, 2022, p. 276-289.

_____, «Crítica y no ficción. Notas para repensar el género en tiempos de posverdad», *RECIAL*, XIII, n° 20, 2021, p. 195-211.

_____, «Testimonio y ficción en la Argentina de la postdictadura. Los relatos del sobreviviente-testigo», *Revista chilena de literatura*, vol. 93, 2016, p. 73-100.

_____, «Testimonio literario latinoamericano. Una reconsideración histórica del género», *Exlibris*, vol. 1, 2012, p. 371-389.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

HUGLO Marie-Pascale, « Présentation. Poétiques de l'archive », *Protée*, vol. 35, n° 3, 2007, p. 5-10.

INDRI Carla María, « Enfrentar aquello que fue oculto: testimonios sobre el abuso en la obra de Belén López Peiró », *452^oF*, vol. 27, 2022, p. 137-151.

KLEIN Paula, «Poéticas del archivo: el “giro documental” en la narrativa rioplatense reciente», *Cuadernos LIRICO* [en línea], vol. 20, 2019.

LAVOCAT Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016.

LÓPEZ PEIRÓ Belén, *Por qué volvías cada verano*, Buenos Aires, Madreselva, 2018.

MATTAINI Agustina, GAYET Andrea, «“Decime, ¿qué se siente ser abusada?”. La narrativa del dolor en Belén López Peiró», *II Jornadas Internacionales «Cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas»*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2019.

MOSZCZYNSKA-DÜRST Katarzyna, «Autobiografías encarnadas, cuerpos vulnerados: Por qué volvías cada verano de Belén López Peiró», in Alicia Montes et María Cristina Ares, *Cuerpo y violencia. De la inermidad a la heterotopía*, Buenos Aires, Argus-a, 2020.

PAVEL Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.

PUTRUELE Martina, «“Donde no hago pie”, cuando el infierno de denunciar un abuso sexual se convierte en literatura», *Infobae*, rubrique

«Cultura, Cultura, América,Cultura», 14/03/2021, en línea:
<https://tinyurl.com/bdzxe4rf> (consultado: 10/12/2023).

ROSENBERG Fernando J., «Más allá de la familia patriarcal: Vulnerabilidad, interdependencia, y alianzas feministas en Cometierra de Dolores Reyes y Por qué volvías cada verano , de Belén López Peiró», *MLN*, vol. 137, n° 2, 2022, p. 326-340.

RUFFEL Lionel, « Un réalisme contemporain: les narrations documentaires », *Littérature*, vol. 166, n° 2, 2012.

SALANUEVA Olga et GONZÁLEZ Manuela, *La integridad sexual de la niñez y la adolescencia*, Buenos Aires, Ediciones Cooperativas, 2008.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

SINAY Javier, « Belén López Peiró cuenta la oscuridad y la redención, segunda parte », *RED/ACCIÓN*, 6 abril 2021, en línea :
<https://www.redaccion.com.ar/belen-lopez-peiro-narra-la-oscuridad-y-la-redencion-segunda-parte> (consultado: 10/12/2023).