



HAL
open science

De materialidades y afectos perdidos en la literatura de Selva Almada

Marta Inés Waldegaray

► **To cite this version:**

Marta Inés Waldegaray. De materialidades y afectos perdidos en la literatura de Selva Almada. Revista Iberoamericana, 2023, LXXXIX (282-283), pp.313-330. hal-04921146

HAL Id: hal-04921146

<https://hal.univ-reims.fr/hal-04921146v1>

Submitted on 30 Jan 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DE MATERIALIDADES Y AFECTOS PERDIDOS
EN LA LITERATURA DE SELVA ALMADA

POR

MARTA INÉS WALDEGARAY
Université de Reims Champagne-Ardenne

Si escribir consiste en el delicado ejercicio de ajustar el lenguaje a lo real, de intentar que algo de lo real pase al lenguaje (y no a través de él), sin verborrea ni ronroneo, pero con el justo equilibrio que permita que el sentido de lo real, la verdad de lo sensible, exista en la lengua, podría decirse que la literatura es, desde esta perspectiva, el gesto que permite inventar lo sensible al mismo tiempo que las palabras para decirlo. Esas palabras son, en el caso de la literatura de Selva Almada¹ (1973-), dueñas de una prosa tranquila y serena que conlleva al mismo tiempo una callada tensión, la elegancia de lo inacabado, la gracia de lo no dicho del todo, cuando no moviliza “la juste mémoire” recurriendo a interrogantes éticos y políticos siempre vigentes (Abel; Ricœur). Lo implícito conduce suavemente al lector a la evidencia de que algo sucederá; algo como un anuncio incierto, o como un presagio, se va filtrando entre las pequeñas

¹ Conocida en el horizonte literario argentino desde 2007 con la publicación de su primer libro de relatos *Una chica de provincia*, la entrerriana Selva Almada (1973-) asienta su estilo narrativo unos cinco años más tarde cuando publica sus novelas *El viento que arrasa* en 2012 y *Ladrilleros* en 2013. Dos años después incursiona en la literatura de no ficción con *Chicas muertas* (2015). Los cuentos editados en el volumen *El desapego es una manera de querernos* (2016), escritos entre 2004 y 2014, consolidan un escenario vital que tiene lugar entre el litoral argentino, el centro norte del país y el conurbano bonaerense. Su última novela, *No es un río* (2021), apuntala la creación de un habla híbrida y de un uso del silencio que sella su pluma.

En adelante, para las referencias de paginación, presentaremos los nombres de las obras de manera abreviada. Así: *El viento que arrasa* (VA), *Ladrilleros* (L), *Chicas muertas* (CM), *El desapego es una manera de querernos* (DMQ), *No es un río* (NR).

cosas de lo cotidiano e instaura pausadamente la espera de un acontecimiento. Es posible identificar, en esta sugestiva estrategia narrativa, los soportes de una sensibilidad material erigida en torno a objetos simples (auto, falda, raya, ventanas, árboles, mantel a cuadros, piezas, postigos, ventanas), naturalezas primarias (río, barro, fango, fuego, monte, viento, sol, olores, humedad, calles de tierra, tierra mojada, terrenos baldíos), apremios subjetivos (indigencia, penuria, superstición, celos, furia criminal), componentes todos de una poética superadora de las categorías genéricas clivantes entre la estética mimética y la no-mimética. Esta manera que tienen los textos de Almada de reposar en la sensibilidad de lo simple y de las cosas sencillas emparenta su trabajo literario con el sufrimiento, el sentido del mal y de la marginalidad presentes en la obra de la estadounidense Flannery O'Connor ([1925-1964]; en particular su novela *Wise Blood*, 1952; sus cuentos de *Everything that Rises Must Converge*, 1965); con el rigor del mundo rural y el desencanto de los personajes del irlandés John McGahern (1934-2006);² y más recientemente, con la escritura de los silencios, el efecto de simplicidad, la temática de la filiación (femenina en particular) y del patriarcado que interesan a la irlandesa Claire Keegan (1968-), de todo lo cual su última novela *Small Things Like These* (2020) es un claro ejemplo.

El universo ficcional de Almada pondera la caída de la tiranía de los grandes significados y enaltece la independencia de la materialidad insignificante del mundo. Asentada en lo zonal, su literatura supera las limitaciones tópicas del regionalismo al abordar temas de género como la amistad o el amor entre hombres, el monoparentalismo, los padres que abandonan la responsabilidad familiar, la sexualidad gozosa de los pobres, la filiación tronchada. Trasciende las convenciones referenciales, evita las detalladas descripciones de ambientes y espacios, apuesta a nuevas técnicas de inclusión del habla popular, se distancia tanto del regionalismo atávico como de la cultura ciudadana. Siguiendo el trazado poético abierto por escritores nacionales como Daniel Moyano, Haroldo Conti, Juan José Hernández, Antonio di Benedetto, Héctor Tizón, Juan José Saer, Almada no sitúa su programa narrativo en el escenario porteño.

Sin incorporar los sucesos del pasado político del último cuarto de siglo XX, las anécdotas de su ficción narrativa refieren el inmovilismo provinciano

² Almada lo comenta en la entrevista “Las piezas diminutas de la prosa de Selva Almada” publicada en 2013 (web, Fundación Tomás Eloy Martínez).

doblegado en parte por el calor polvoriento del litoral, la marginación, el aislamiento, el desamparo, la perversión de la justicia. También, por los fantasmas o aparecidos, esos retornantes que en el tiempo presente de la narración funcionan como jalones de un pasado que no logra desvanecerse (Waldegaray 27-29). La geografía que muestran sus textos oscila entre el litoral argentino y el centro norte del país (el páramo del Chaco, la provincia de Córdoba).

El paisaje común es un espacio campero sin patrones ni terratenientes, pero a menudo hostil y desapacible en más de un sentido, caracterizado por su precariedad, su desolación y sus tradiciones. En *El viento que arrasa*, el paisaje recorrido por Leni y su padre, el pastor protestante Pearson, se emparenta con los fantasmales páramos rulfianos (“Cada tanto un árbol negro y torcido, de follaje irregular, sobre el que se posaba algún pájaro que parecía embalsamado de tan quieto” [VA 76]). Los paisajes de Almada son asfixiantes por sofocantes, opresivos (los lugares ancestrales se interiorizan en el sedentarismo y en el comportamiento inmutable de los personajes) o pestilentes. Esa tierra de nadie posee no pocas veces una textura barrosa que desprende un olor putrefacto, como a mezclas de un pasado que resurge a través de los olores a humedad (VA 116-117), a excrementos, a agua estancada en las zanjas abiertas en las calles de tierra (NR 26), a animales descompuestos como el olor a carne podrida de la enorme raya colgada del árbol (NR 28), a pis de gato (NR 84).

Críticos como Maximiliano Crespi y Patricio Pron consideran que la escritura de Almada es conservadora porque el entorno social resulta determinante en sus ficciones. Estiman que su escritura está sujeta a un formalismo “políticamente inane” (Pron) en la medida en que Almada “alimenta un compacto semblante de consistencia humanista y corrección política” (Crespi, *Tres realismos* 29). Consideran que su escritura “carece de lenguaje, que es torpe en la presentación del habla de los personajes” y que estos personajes a su vez carecen de relieve (“son planos”, Pron) y suponen que la exploración que Almada hace de la no-ficción en *Chicas muertas* es oportunista (Crespi 29). Resurge en los términos de esta polémica la anacrónica confrontación entre el lenguaje y el afuera del lenguaje. Coincido con Karina Miller: resuena en las opiniones de Pron la pasada disputa entre *Contorno* y *Literal*. En nuestra opinión, los modos narrativos utilizados por Almada son tácticos: transforman la experiencia personal en experiencia literaria, genérica, política. Textos como *Una chica de provincia* y *Chicas muertas* ponen en escena esta transmutación de implicación existencial

al mostrar cómo al ampararse de las historias olvidadas de mujeres socialmente desprotegidas la autora se emparenta con ellas, cómo el texto se cubre a lo largo de todo el proceso de escritura de una aspiración tenaz de supervivencia y también de triunfo:

Estamos en verano y hace calor, casi como aquella mañana del 16 de noviembre de 1986 cuando, en cierto modo, empezó a escribirse este libro, cuando la chica muerta se cruzó en mi camino. Ahora tengo cuarenta años y, a diferencia de ella y de las miles de mujeres asesinadas en nuestro país desde entonces, sigo viva. Sólo una cuestión de suerte. (CM 181-182)

El viento norte frotaba entre sí las hojas ásperas de las plantas de maíz, cimbreaba las cañas maduras, sacándoles un sonido amenazador que, si afinabas el oído, podía ser también la música de una pequeña victoria. (CM 185)

La escritura de Almada reformula en su simplicidad material y minimalista el sentido de la realidad de una manera que obliga a revisar las evidencias literarias establecidas y que pone al lector frente a la fragilidad de la vida. Bajo la apariencia de la sencillez, su escritura se distingue por una concreción que ejerce un efecto decisivo sobre varios aspectos de la representación apoyándose en procedimientos como un registro no transcriptivo de la oralidad,³ la perspectiva coral, la desaparición progresiva de la puntuación enunciativa referida a los diálogos,⁴ la importancia atribuida a la imagen (*VA, L*) y el trabajo realizado sobre ciertos arquetipos de lo familiar (*L, NR*). La escritura despojada de Almada crea un horizonte de espera y un efecto de recepción que no busca complicar al lector, sino ayudarlo a entrar blandamente en una trama ralentizada. Su prosa es clara, precisa y de una legibilidad extrema. Las instancias enunciativas oscilan sobriamente entre lo dicho y lo no dicho, lo sabido y lo innombrado.

³ Dice Almada en la entrevista que le hizo Hinde Pomeraniec en 2015 a propósito del tratamiento de la oralidad en *Ladrieros*: “Me interesaba poder usar y transformar la realidad en una poética, no transcribir la oralidad. [...] Yo no hago documentalismo literario”.

⁴ *No es un río* borra toda marca canónica de diálogo a excepción de los “dice”, acumulados en tiempo presente y apuntados como oraciones separadas del diálogo que se transcribe para precisar al locutor e indicar visualmente el cambio de personaje. Esta economía tipográfica convierte al discurso en un plácido fluir narrativo con suaves ondulaciones enunciativas.

Las razones individuales, las venganzas íntimas, los viejos rencores familiares y heredados sellan conflictos en el presente.

Temáticamente cada historia tiene su violencia: el sometimiento femenino y la mala vida del homosexual en un pueblito perdido de la Argentina, en *Ladrilleros*; la sujeción al padre en *El viento que arrasa* y en *Ladrilleros*; la violencia de género en *Chicas muertas*. Lo menos que puede decirse es que en el universo ficcional de Almada la familia no es un estado de amparo (“En familia”, *DMQ* 107-158). En su literatura sobresale el lugar del hijo víctima de traumas sociales o conyugales;⁵ huérfano a veces, criado por madres solteras o abandonadas otras,⁶ “rodando de acá para allá”, guachos como Elvio Miranda (*L* 82). Las tramas de sus relatos son a menudo contadas (aunque a veces parcialmente) desde la perspectiva del hijo desvalido. Esta perspectiva plantea el problema de lo heredado, de lo tronchado, de lo perdido e inquiere no la identidad arraigada en un origen, sino la relación parental como vínculo de turbación, nunca de refugio. Los hijos en la literatura de Almada se reinventan ruminando la historia familiar. En sus textos, el pasado vaciado (asimilable al padre o a la madre ausente) enclavado en el presente, cubre el entrelazado de tramas y subtramas con recuerdos (*VA* capítulo 7)⁷ de voces dialogales, de

⁵ Pearson abandonó a la madre de Elena y la joven no tiene recuerdos de su madre; Tapioca fue abandonado a los ocho años por su madre en el taller de su padre biológico, el gringo Bauer; los padres de Tilo se separaron apenas nacido, lo crió su madre y años después su padre Eusebio murió ahogado en el río; Elvio Miranda se crió guacho.

⁶ Marciano Miranda quedó huérfano de padre siendo “changuito” (*L* 38); el Reverendo Pearson fue abandonado por su padre antes de su nacimiento y se crió junto a su madre; Oscar Tamai abandonó a Celina cuando Pajarito tenía trece años (“—Ahora vos sos el hombre de la casa —le dijo y le acarició el pelo—. Entre los dos vamos a sacar esto adelante.” *L* 47); a Siomara la abandonó el marido cuando sus hijas, Mariela y Lucy, eran chiquitas; el padre de Niño Valor “estaba muerto o, por lo menos, eso decían [...]” (*DMQ* 29).

⁷ “En cambio ella [Leni] no tenía paraísos perdidos adonde volver. Hacía muy poco que había dejado la infancia, pero su memoria estaba vacía” (*VA* 18). “Leni no recuerda con exactitud la cara de su madre. Sí que era una mujer alta, delgada y elegante. Cuando se mira al espejo piensa que heredó su porte. Al principio creía que era solo una expresión de deseo, parecerse a ella. Pero ahora que es una mujer ha pescado más de una vez a su padre mirándola con una mezcla de fascinación y desprecio, como se mira a alguien que nos trae, al mismo tiempo, buenos y malos recuerdos. [...] Tapioca tampoco se acuerda bien de su madre. Cuando ella lo dejó, tuvo que acostumbrarse a su nuevo hogar.” (*VA* 48-49). Para una perspectiva teórica sobre relatos de filiación en la literatura francesa de finales de siglo XX, remito a Dominique Viart, «Filiations littéraires».

voces interiores (*VA* 102, 154), de voces espectrales⁸ (procedimiento notable en *Ladrilleros*) afectadas por la escasez o la carencia de marcas materiales (Waldegaray 27-29).

TIEMPOS DE DESCARTE

Beatriz Sarlo asentó la escritura singular (ex-céntrica) de Almada en su ensayo de 2012 dedicado a *El viento que arrasa*. Calificaba el trabajo de Almada como sorprendente por provenir fundamentalmente de otro espacio, de un universo “poco transitado y más local” (201), así como en su momento lo fue la incursión del mundo saeriano en la literatura argentina. La acción desarrollada en *El viento que arrasa* transcurre en un escenario árido y despacible en la provincia del Chaco, una inhospitalidad que a lo largo del relato encuadra y amplía el escenario de la acción, su economía narrativa y dramática. Los personajes principales son el pastor protestante Pearson, su hija Leni, el mecánico Brauer y su supuesto hijo natural Tapioca. El pastor y su hija van a la inauguración de un templo a cargo de un religioso amigo, el pastor Zack, y vienen recorriendo en auto la provincia de Entre Ríos, bordeando el río Uruguay camino a Concordia y luego hacia la ciudad de Paraná, lo cual representa para Pearson un reencuentro decepcionante con un mundo pasado fuertemente deteriorado en el presente. El auto en el que viajan se descompone y llegan hasta el taller mecánico del gringo Brauer. La acción transcurre en un espacio semidesértico entre el momento en el que ocurre el desperfecto y la mañana del día siguiente en la que el auto vuelve a partir. En el espacio dramático del taller mecánico, en medio de la nada, y en las pocas horas que le lleva a Brauer la reparación del auto, los adolescentes entablan un trato fraternal alentados por sus carencias comunes: la infancia sin madre, las condiciones de precariedad material y afectiva. La vida errante de Leni y la vida sedentaria e inmutable de Tapioca se enlazan. Seducido por los vehementes sermones del pastor evangelista, Tapioca partirá al otro día con ellos en el auto, una partida que le servirá de salvación y escapatoria.

⁸ Para un estudio de la imagen como recurso de encarnación de representaciones políticas, remito al artículo de Beatriz Alem, “La voz de los espectros. Imagen y política en la Argentina de fin de siglo”.

Los *flashbacks* van restituyendo el pasado y los sentimientos de los cuatro personajes durante el periodo breve de la trama; el valor informativo de estos movimientos temporales refuerza al mismo tiempo la centralidad de la historia contada. Poco lugar (poco espacio narrativo) queda para el acontecimiento. En el universo narrativo de Almada en general, y en *El viento que arrasa* en particular, la historia contada es retenida entre la aceptación dócil de los mandatos familiares, el conformismo, la impotencia y la voluntad divina. Como bien lo resume Crespi, los personajes de Almada concretan su porvenir “como un mandato que los trasciende” (30). Sin embargo, si el fatalismo es el imaginario dominante en Almada, es también un efecto de escritura producido por el tratamiento de la temporalidad narrativa, principalmente por el recurso de las secuencias retrospectivas como procedimiento.

Su segunda novela, *Ladrilleros*, afianza la densidad de su imaginario local y simbólico, la coherencia de su estilo medido y el engranaje compuesto por diminutas piezas encastradas. La novela cuenta la historia de Marciano Miranda y Pájaro Tamai, dos adolescentes provenientes de familias rivales. El encuentro de estos muchachos y las respectivas historias tienen lugar en la provincia de Entre Ríos. Narrada en tercera persona la novela comienza por el final de la historia. Marciano y Pájaro monologan tendidos en el charco pantanoso de un parque de diversiones mientras agonizan. La tensión homoerótica entre ambos estalla cuando Pájaro entabla relaciones sentimentales y sexuales con Ángel (hermano menor y homosexual de Marciano). Estructurada de manera fragmentada, la novela se organiza en torno a escenas breves (de dos a tres páginas) que se focalizan en la agonía de ambos muchachos, o bien, que remontan el pasado de sus respectivas familias: la historia de sus madres (Estela y Celina), de sus padres (Elvio Miranda y Oscar Tamai) y la rivalidad entre ellos, ladrilleros de profesión. El texto está fuertemente marcado por una rústica oralidad tanto en la expresión de los personajes como en la voz del narrador, trabajo de escritura que algunos críticos consideran como una toma de riesgo de dispar alcance en la construcción de la verosimilitud textual (Crespi; Pron). A diferencia de *El viento que arrasa*, esta historia está fuertemente determinada por la violencia: la violencia social (camuflada como fatalidad del carácter heredado; como condición genérica asumida en el rol maternal y tolerante de los personajes femeninos que sostienen indulgentemente el funcionamiento familiar); la violencia gratuita (enemistad vengativa y destructora entre rivales).

Así como en *Ladrilleros* la frustración de todo proyecto de vida resulta irreparable y, en *El viento que arrasa*, el modelo paternal protege y somete a la vez conduciendo a los jóvenes personajes hacia la atracción centripeta de un enfrentamiento, la investigación personal que la narradora de *Chicas muertas* intenta con dificultad llevar adelante queda sin elucidación. En efecto, si la construcción de vidas enteramente dueñas de sí parece estar condenada al fracaso en la literatura de Almada, el género de la no-ficción permite poner en escena la forma del testimonio y, a través de él, desde la perspectiva de la violencia de género, la tensión entre literatura/política, ficción/testimonio, invención/verdad, crónica/autoficción/no-ficción. En tal sentido, la escritura de Almada integra la narrativa argentina testimonial escrita por mujeres (como Mariana Enríquez, Virginia Ducler, Gabriela Cabezón Cámara, Ariana Harwicz, Dolores Reyes, Luciana de Mello, Claudia Aboaf, Belén López Peiró, entre otras) que en el nuevo milenio viene interrogando los discursos sociales en torno a la desigualdad. Como lo plantea Miriam Chiani —en su artículo sobre imaginarios testimoniales de resistencia en la narrativa reciente de escritoras argentinas⁹—, en la Argentina del nuevo milenio, la violencia masculina ejercida contra las mujeres se acompaña de una progresiva institucionalización de la movilización de las mujeres que tiene que ver con la creación de organismos, organizaciones y sanción de leyes. Este dispositivo contribuye a evidenciar que los reclamos de género y de respeto a la diversidad forman parte de la agenda de los derechos humanos. La violencia situada en el origen de estas reivindicaciones conduce a Chiani, en primer lugar, a vincularla con la violencia política de los setenta y su universo narrativo; y, en segundo lugar, a postular la creación de un imaginario diferente en el cual el sujeto femenino se deslinda del lugar de enunciación de la víctima (197). El discurso literario asume así su parte en la creación de un imaginario testimonial sobre la violencia genérica al tratar temas relevantes como el abuso, la trata de mujeres, el femicidio.

Chicas muertas se centra en tres casos policiales que tuvieron lugar en Argentina en la década de los ochenta. Refiere principalmente la historia de tres jóvenes muchachas asesinadas en alejados e ignotos pueblitos de provincia, cuyos crímenes (asesinatos de violencia de género identificados hoy como

⁹ En este trabajo, Chiani se detiene en el estudio de tres casos: Gabriela Cabezón Cámara (1968-), Selva Almada (1973-) y Belén López Peiró (1992-). Aborda sus respectivas novelas: *Le viste la cara a Dios* (2011), *Chicas muertas* (2014) y *Por qué volvías cada verano* (2018).

femicidios)¹⁰ no han sido elucidados. Almada se aventura aquí a la no-ficción (Abdala), registro abordado por primera vez en “A esta nena la mataron”,¹¹ texto escrito junto a Federico Schirmer y publicado el 9 de septiembre de 2013, en el que ambos realizan una crónica en la que reconstruyen la historia de la trama doméstica y social del asesinato no elucidado en aquel momento (lo sería en 2015)¹² de la joven Ángeles Rawson sirviéndose de la lectura del expediente, de los testimonios procesales de la familia y del acusado (Jorge Mangeri, portero del edificio en el cual vivía la familia Rawson), de escuchar a los vecinos, de caminar por las calles del barrio.

La autora retoma el mismo ejercicio cronístico expandiendo su escritura hacia otros casos no elucidados ocurridos en los años ochenta y que podrían ser catalogados como *cold cases*, casos sin resolver. Vuelve con gesto formativo –“pedagógico”, en términos de Crespi (*Tres realismos* 35)– sobre varias historias de crímenes impunes de chicas desaparecidas, cautivas, violadas, asesinadas, pivoteando centralmente alrededor de todas ellas: Andrea Danne, 19 años, asesinada de una puñalada en el corazón el 16 de noviembre de 1986, en su cuarto, en su cama, una noche de tormenta, poco después de la medianoche, en el pueblo de San José, provincia de Entre Ríos; María Luisa Quevedo, de 15 años, desaparecida en Sáenz Peña, provincia del Chaco, entre el 8 de diciembre de 1983 a la salida de la casa de familia en la que trabajaba como empleada doméstica; el 11 de diciembre encontraron su cadáver en la laguna de un baldío situado en la periferia de la ciudad (había sido violada y estrangulada); por último, Sarita Mundín, 20 años, desaparecida el 12 de marzo de 1988 en Villa María (Córdoba), quien nunca volvió del paseo con quien era su amante (un empresario local diez años mayor que ella). Su esqueleto (aunque no hay certeza de que fuera el de ella) apareció un año después en un paraje a orillas de un río, colgado de las ramas de un árbol; nunca se pudo elucidar la causa

¹⁰ Para un estudio de los femicidios en la literatura argentina actual remito al artículo de Inés Kreplak, “De intrusas a mujeres ardientes. Narraciones sobre femicidios” (2020).

¹¹ El texto “Una muerta en su cama” recupera por primera vez el asombroso caso de Andrea Danne. Este relato pertenece a la sección “Chicas lindas” que integra el libro *Una chica de provincia* publicado por la editorial Gárgola en 2007. Random House incluye la sección en *El desapego es una manera de querernos* (99-103).

¹² Mangeri fue condenado en el año 2015 por los delitos de femicidio, abuso sexual y homicidio agravado.

de su muerte, tampoco la manera en que se produjo, aunque se supone que la red de trata es la causa del crimen.

Como en su texto de 2013, Almada individualiza pormenorizando por un lado diversos aspectos del contexto familiar, social y afectivo de las muchachas y, apuntando por otro lado, las características físicas de las jóvenes y las circunstancias que antecedieron a sus desapariciones. Busca poner de relieve la estrecha relación entre género, pobreza (clase baja o media baja) e impunidad, y a mayor escala, el incontestable impacto público de la educación sentimental adquirida por esas jóvenes muchachas de provincia. El siguiente párrafo de “Chicas lindas” ya subrayaba este aspecto:

El tráfico de diarios íntimos terminó el día que la madre de Dalia interceptó uno de los nuestros, el mío o el de Mara, no recuerdo, y leyó que un fin de semana que nos quedamos a dormir en casa de Mara pues sus padres, que se habían hecho evangelistas, se habían ido a un retiro espiritual de matrimonios, habíamos estado practicando besos de lengua. Entre nosotras. En esa época no hubiéramos dejado que ningún varón nos besara. (*DMQ* 89)

Como bien lo destaca Inés Kreplak (142), el texto de Almada hace entrar por primera vez en la literatura argentina la noción de “femicidio” (*CM* 18). La singularidad del caso Rawson (“Enseguida descubrirían que era *una chica muerta*, con una bolsa de supermercado; en la cabeza, con varias ataduras en brazos y piernas”. Almada, Schirmer; énfasis mío) se multiplica en *Chicas muertas* enumerando con nombres y apellidos, en el comienzo (17) y en el cierre del texto (181), a las víctimas que se han ido sumando a esos casos centrales (unos diez casos en el mes de enero del 2014, momento en el cual la autora cierra su trabajo de investigación).

Si bien el material empleado apela a fuentes archivísticas de diverso tipo (fotos, entrevistas, testimonios, informes de autopsias, expedientes, notas periodísticas) que el relato conecta (frecuentemente a través del discurso indirecto libre) con las impresiones que brinda la narradora acerca de los lugares visitados o con sus interpretaciones acerca de los usos y costumbres de la vida de provincia, de las prácticas que enmascaran la prostitución y la violencia, el texto no es una investigación policial. Almada no se erige en absoluto en

instancia de verdad, no da lugar a ninguna interpretación, no aporta nuevas pistas para la resolución de los casos, no saca ninguna conclusión. Entrega en cambio con la sobriedad que caracteriza su prosa las piezas de una ficción de autor, la puesta en escena de la vida de su autora:

Yo tenía trece años y esa mañana, la noticia de la chica muerta, me llegó como una revelación. Mi casa, la casa de cualquier adolescente, no era el lugar más seguro del mundo. Adentro de tu casa podían matarte. El horror podía vivir bajo el mismo techo que vos.

En los días siguientes supe más detalles. (CM 17)

Suministra a la vez un testimonio programático que no reduce la literatura a la ficción y que pone en juego una verdad sensible en cuya puesta en relato confluyen diversos registros narrativos para narrar cómo fueron encontrados sus cuerpos, pero también contar cómo vivieron sus frágiles vidas, cuáles eran sus ilusiones y anhelos, cómo fueron las circunstancias en las que la violencia masculina intervino para sesgar sus vidas, y finalmente, cómo familiares y amigos sobrellevaron la amarga ausencia. Un entramado apacible de voces varias actualiza los rasgos del formato testimonial mediante el empleo de una voz narrativa impersonal en tercera persona; el uso del registro de la investigación periodística compuesta por el rastreo de fuentes posibles, versiones testimoniales, datos de expedientes judiciales; y recuerdos en primera persona de la propia narradora que investiga y construye a la vez una crónica social de simplificada escritura sin guiones de diálogo ni entrecomillados.

MATER¹³

La literatura de Almada se suma así al panorama esbozado por la literatura argentina reciente escrita por mujeres (Gabriela Cabezón Cámara, Mariana

¹³ Verbo transitivo que etimológicamente significa *matar* (*mactare* en latín). La acepción *jaque mate* empleada en el ajedrez y *matar* se confunden históricamente. En francés, este verbo transitivo indica “arrêter le développement d’une action”, “venir à bout d’une difficulté” o “faire mat” en el ajedrez (Dictionnaire de Français Larousse). En tanto sustantivo significa: madre, causa, origen, fuente.

Enríquez, María Gainza, Dolores Reyes, Samanta Schweblin, Camila Sosa Villada) que, al trabajar la resignificación del cuerpo mancillado o desmembrado, entra en resonancia con las temáticas federativas de los textos canónicos de la literatura argentina del XIX, cuando no las pone en jaque: el matadero (*CM* 95), el desierto (*CM* 40, 79, 111; *VA* 5; *DMQ* 25), la civilización, la barbarie, la ciudad y el campo (*DMQ* 51, 85). Y ya en el siglo veinte: el frigorífico (*CM* 19, 48-50, 94, 103), los baldíos (*DMQ* 94, 136), el descampado (*DMQ* 174), el conurbano (*DMQ* 107, 128), la red de trata (*CM* 109), el dispositivo político-policia (*CM* 18, 54-56, 97)¹⁴ y los espectros del último cuarto de siglo (la precariedad de la vida, la incertidumbre, la desaparición, la violación). Las ficciones de Almada procesan estos imaginarios fundantes y dispersos. En *El viento que arrasa* la atmósfera de turbación asedia físicamente a los personajes que luchan cuerpo a cuerpo (25), son hundidos en el agua del bautismo (80) y vibran transidos de religiosidad (85, 98-99) o de vergüenza (99). El agua fangosa o mugrienta mancilla sus cuerpos (68, 97, 149). En *Ladrilleros*, Marciano Miranda y Pájaro Tamai mueren hundidos en las “manchas pardas de barro y sangre” (195) y el lenguaje se embarra al introducir palabras de bajo registro (“le acaricié el culo” 77; “con restos de la siesta en la jeta” 20; “-Te voy a cagar a tiros, cursiento.” 20) modelando una escritura emparentada no tanto con lo que la escritora ha podido ver, sino con lo popular escuchado.

Las jóvenes víctimas de *Chicas muertas* son las custodias de una resistencia contra la desmemoria y el olvido; son las depositarias del ethos de una autora testigo de su tiempo que no disimula su implicación subjetiva ni su proyecto de escritura como acto procesal de reparación en la medida en que busca que los acontecimientos no sean tergiversados ni deformados por la prensa:

La noticia del crimen de María Luisa Quevedo estuvo tratada, casi desde el principio, con pluma novelesca por la prensa local [...] rápidamente ganó espacio y protagonismo, transformándose en la serie de horror y misterio del verano chaqueño de 1984. Un relato de intrigas, sospechas, pistas falsas y falso testimonio que la gente seguía por los diarios y la radio como si fuera un culebrón o un folletín por entregas. (*CM* 151)

¹⁴ Los ejemplos que figuran en estos paréntesis son indicativos. Muchas otras referencias pueden encontrarse en sus textos.

El tiempo de la crónica es atravesado por la subjetividad de la cronista que incluye en el relato su experiencia personal, los recuerdos familiares, los relatos escuchados en contextos de transmisión y escucha femenina, su relación con los hechos contados (la muerte, la condición femenina, la vida de provincia, la violencia de género, la prostitución encubierta, la precariedad social), su cándida atracción por las adivinaciones de la Señora y el rol de las cartas tiradas como intermediación entre dos mundos (“En el tarot nunca aparece rastro de Sarita, viva o muerta. Es la única de las tres que nunca habla. La Señora dice que siente que Sarita está viva o, al menos, lo estuvo hasta hace poco tiempo” 129). La manera en que estos casos la han ido afectado a lo largo de treinta años incursiona en la trama de la investigación que lleva adelante:

Me crié escuchando a las mujeres grandes contando escenas así en voz baja [...] (CM 7)

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. Anécdotas que no habían terminado en la muerte de la mujer, pero que sí habían hecho de ella objeto de la misoginia, del abuso, del desprecio. (CM 18)

Estamos en verano y hace calor, casi como aquella mañana del 16 de noviembre de 1986 cuando, en cierto modo, empezó a escribirse este libro, cuando la chica muerta se cruzó en mi camino. Ahora tengo cuarenta años y, a diferencia de ella y de las miles de mujeres asesinadas en nuestro país desde entonces, sigo viva. Solo una cuestión de suerte. (CM 181-182)

Almada apuesta a un contrato testimonial (CM 53-57) según el cual el valor de *veracidad* del texto se funda en la contemporaneidad del testigo y del período vivido. Pero los testimonios no garantizan solamente el valor de verdad del texto. Impiden el peligro de que lo contado caiga en la trampa de la abstracción novelística o ficcional (esa trampa en la cual cierta prensa local decide caer). La palabra testimonial a través de la acumulación material de ejemplos (de casos) aporta una exigencia de concreción y de exactitud (Detue y Lacoste 8) que redefine las formas del compromiso en literatura (15). En tal sentido, no pensamos, como considera Chiani, que el texto opere un doble movimiento de particularización en la medida en que singulariza familiar y socialmente las historias de las tres jóvenes a la vez que desdibuja sus contornos en la

multiplicación de otros casos similares (Chiani 203). Todos los casos (tratados, aludidos o mencionados) dan cuenta de la fragilidad y de la inseguridad de la condición femenina. Todos ellos (cualquiera sea la fuente o el medio de su circulación) apuntan a insistir sobre la falta de sentencia condenatoria para el delito de feminicidio. No difuminan. Machacan.

Esta literatura de casos que provocan mala conciencia contribuye a la elaboración de una reflexión moral, según las palabras de la filósofa estadounidense Martha Nussbaum al considerar que la literatura es un frente a frente indispensable y complementario de la filosofía moral. Menos abstracta y no orientada a lo universal (principio de toda ética filosófica), la literatura privilegia –siguiendo a Nussbaum– lo concreto, lo ordinario, lo complejo, el conflicto de valores. Desde esta perspectiva, *Chicas muertas* señala el punto de articulación entre lo justo, lo ético y el trabajo de campo. En este caso: la investigación de Almada. Se puede considerar así que su literatura privilegia lo cotidiano y lo simple, y rescata en esta propensión lo particular, lo individual. Recupera un cierto cognitivismo literario que, lejos de ser pedagogía, posee la capacidad de percibir lo que importa. Quizás sea de esta manera que pueda comprenderse el énfasis que se asienta en las siguientes líneas:

No son unos cuises. Es este cuis.

Esta yará.

Este caragatá, único, con su centro rojo como la sangre de una mujer.

Si alarga la vista, donde la calle baja, llega a ver el río. Un resplandor que humedece los ojos. Y otra vez: no es un río, es este río. Ha pasado más tiempo con él que con nadie.

[...]

No era una raya. Era esa raya. Una bicha hermosa toda desplegada en el barro del fondo, habrá brillado blanca como una novia en la profundidad sin luz. (NR 76)

No es un río cierra hasta el momento la trilogía de vínculos masculinos inaugurada con *El viento que arrasa* y seguida por *Ladrilleros*, cuyo interés central radica en las relaciones violentas que los unen y reúnen (Centenera).

Esta última novela se adentra nuevamente en las relaciones de masculinidad focalizándose en los conflictos y pactos entre varones, desde la práctica de ir de pesca que federa la acción central hasta las alianzas de impunidad (“Viste los que pescaron la raya. ¡Podés creer que la tiraron a la mierda! Dice” 76). A través de un prisma de temporalidades varias y cruzadas, Almada organiza el texto arrimando y retirando las historias de sus personajes (Enero Rey, el Negro, Tilo, Eusebio –el amigo muerto–, Diana la madre de Tilo, pero también Siomara, sus hijas Mariela y Lucy, su hermano Aguirre). Crea así un efecto de durable incompletud entre la trama principal y las subtramas.

Enero y el Negro salen de pesca con el joven Tilo, hijo adolescente de Eusebio, el amigo muerto ahogado y ebrio una noche en las mismas aguas del río en las que ahora están pescando. Beben, cocinan, conversan a la orilla del río y, entre el letargo producido por el calor (“Sintieron cómo el calor empezaba a picar desde temprano” 10) y el alcohol (“Se marea. Está adobado por el vino y el calor. Levanta la cara, los ojitos rojos, hundidos en el rostro inflamado, se le encandilan y ve todo blanco y se pierde y se quiere agarrar la cabeza y se le escapa un tiro al aire” 8) lidian con los fantasmas del pasado y del presente. El texto tensa una cadencia de voces, de discursos (directo, libre, indirecto), de pantallazos temporales (recuerdos, silencios), de historias que se interceptan, de relatos dentro de otros relatos. La escena inaugural cifra este deseado e indispensable equilibrio cuando los tres personajes buscan conservar la estabilidad del bote de pesca al tiempo que miden sus fuerzas con la enorme y finalmente malograda raya que les ofrece resistencia.

CODA

Entre medidas, omisiones y distancias (temporales, afectivas), los textos de Selva Almada ponen en escena con penetrante sensibilidad un mapa de violencias que trascienden menos como rebelión o indisciplina que como resolución ancestral: herencia irreversible, aciaga ventura... como el viento que arrasa, los enemigos heredados, la condición femenina o la orfandad. Exhiben el pathos de lo popular a través de la simpleza de sus materialidades cotidianas más inmediatas. El encadenamiento acumulativo de las breves secuencias que ordenan su escritura, y al que los *flashbacks* no contradicen en absoluto ya que suponen en sí una linealidad alterada, es el correlato formal

de la configuración de subjetividades que reposan de manera proponderante en afectos interrumpidos, querencias perdidas, reparaciones modestas. Entre aspiraciones tronchadas y anhelos de salvación, el universo ficcional de Almada encauza un proyecto de compensación de lo perdido desde el cual la laboriosa sencillez de su escritura afronta las construcciones abstractas de la fabulación en materia literaria.

BIBLIOGRAFÍA

- Abel, Olivier, et al. *La Juste Mémoire*. París: Labor et Fides, 2006.
- Abdala, Verónica. “Entrevista a la escritora Selva Almada”. *Cabal* (sin fecha). <www.revistacabal.coop/actualidad/entrevista-la-escritora-selva-almada>.
- Alem, Beatriz. “La voz de los espectros. Imagen y política en la Argentina de fin de siglo”. *Revista Latina de Comunicación Social* 10 (1998): s.p. <www.revistalatinacs.org/a/31ensayocx.htm>.
- Almada, Selva. *El viento que arrasa*. Madrid: Mardulce, 2012.
- _____. *Ladrilleros*. Barcelona: Lumen, 2014.
- _____. *Chicas muertas*. México: Random House, 2015.
- _____. *El desapego es una manera de querernos*, Buenos Aires: Random House, 2018.
- _____. *No es un río*. Buenos Aires: Random House, 2020.
- _____. y Federico Schirmer. “A esta nena la mataron”. *Anfibia* 9 (2013): s.p. <www.revistaanfibia.com/a-esta-nena-la-mataron/>.
- Centenera, Mar. “Selva Almada: los varones se agrupan para violentar”. *El país/Cultura*, 28 de febrero 2021. <<https://elpais.com/cultura/2021-02-27/selva-almada-los-varones-se-agrupan-para-violentar.html>>
- Crespi, Maximiliano. “El fin de la historia”. *Revista Ñ*, 11 de mayo 2013. <www.clarin.com/resenas/ladrilleros-selva-almada_0_HyOe5Luiw7l.html>.
- _____. *Tres realismos: literatura argentina del siglo 21*. Biblioteca digital Nudista, 2020.

- Detue Frédéric & Charlotte Lacoste. «Ce que le témoignage fait à la littérature». *Europe. Revue littéraire mensuelle : Témoigner en littérature* 1041-1042 (2016): 3-15.
- Dictionnaire de Français Larousse, <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/>>.
- Fundación Tomás Eloy Martínez. Entrevista “Las piezas diminutas de la prosa de Selva Almada”, 5 de junio 2013. <<http://fundaciontem.org/ladrilleros/>>.
- Keegan, Claire. *Ce genre de petites choses [Small Things like These]*. Jacqueline Odin, trad. Paris: Sabine Wespieser éditeur, 2020.
- Kreplak, Inés. “De intrusas a mujeres ardientes. Narraciones sobre femicidios”. *Historia feminista de la literatura argentina*, Tomo IV: *En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*. Laura A. Arnés, Lucía de Leone y María José Punte, coords. Córdoba: Editorial Universitaria Villa María, 2020.
- Nussbaum, Martha. *L'art d'être juste. L'imagination littéraire et la vie publique [Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life, 1995]*. Solange Chavel, trad. Paris: Flammarion, 2015.
- Pomeranic, Hinde. “Selva Almada: ‘Yo no hago documentalismo literario con mis novelas’”. *La Nación*, 2 de febrero 2015. <www.lanacion.com.ar/1764961-selva-almada-yo-no-hago-documentalismo-literario-con-mis-novelas>.
- Pron, Patricio. “Una cuestión de contorno”. 27 marzo 2014. Blog <www.eternacadencia.com.ar/blog/libreria/lo-que-esta-y-no-se-usa-nos-fulminara/item/una-cuestion-de-contorno.html>.
- Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2020.
- Sarlo, Beatriz. “Fin del mundo”. *Ficciones argentinas: 33 ensayos*. Buenos Aires: Mardulce, 2012. 201-205.
- Viard, Dominique. “Filiations littéraires”. *Écritures contemporaines 2 : États du roman contemporain*. Jan Baetens y Dominique Viard, eds. Caen: Minard, 1999. 134-139.

Palabras clave: Selva Almada – literatura argentina – siglo veintiuno –
afectividad – materialidades – habla popular – pérdida

Recibido: 3 mayo 2022

Aceptado: 8 agosto 2022