

Victoria García

Universidad de Buenos Aires/CONICET
victoriaggarcia@gmail.com

La escritura como reescritura en la narrativa sobre hechos reales. De “La chica muerta” a *Chicas muertas**

Writing as Rewriting in Fact-Based Narrative. From “La chica muerta” to *Chicas muertas*

Resumen

Chicas muertas, de Selva Almada (2014), se inserta en un proceso de (re)escrituras que se inicia con “La chica muerta” (2007) y se ramifica en distintos textos posteriores de la autora. Nuestro trabajo aborda dicho proceso. Partimos de un análisis de “La chica muerta”, que subraya los rasgos que lo configuran como un texto relativamente autónomo, capaz de desprenderse de su contexto de origen. A continuación, consideramos, como reescrituras de aquel relato, *Chicas muertas* (2014) y “La muerta en su cama” (2015). Aunque ambos textos surgen de un intento autorial por eludir las inexactitudes en la reconstrucción narrativa del crimen de Andrea Danne, en rigor el núcleo básico de los hechos permanecerá desconocido. Será la construcción de una serie de crímenes y su reinterpretación como femicidio lo que proveerá una posible clave de sentidos para narrar los acontecimientos.

Palabras claves: Reescritura; No ficción; Ficción; Femicidio; Literatura latinoamericana.

Abstract

Chicas muertas, by Selva Almada (2014), is part of a process of (re)writings that begins with “La chica muerta” (2007) and branches out in different later texts by the author. Our paper addresses this process. We start with an analysis of “La chica muerta”, which underlines the features that make it a relatively autonomous text, capable of detaching itself from its original context. Next, we consider *Chicas muertas* (2014) and “La muerta en su cama” (2015) as rewritings of the first story. Although both arise from an authorial attempt to elude the inaccuracies in the narrative reconstruction of Andrea Danne's crime, strictly speaking the basic core of the facts will remain unknown. It will be the construction of a series of crimes and their reinterpretation as femicide that will provide a possible key of meanings to narrate the events.

Keywords: Rewriting; Nonfiction; Fiction; Femicide; Latin American literature.

* El presente artículo de investigación se inscribe dentro de un proyecto en curso desarrollado por su autora con financiamiento del CONICET, centrado en las relaciones entre ficción y no ficción en la narrativa argentina contemporánea.

Introducción

Los procesos de reescritura en torno a relatos sobre hechos reales ejemplifican a su modo, con los matices propios del género, la idea –muy productiva en la historia de la literatura y de la crítica literaria– de que no hay texto definitivo: la obra no se define como un producto acabado sino como un proceso y, por ello, toda escritura es reescritura o lo será eventualmente.¹ Al decir de Javier Cercas, la escritura de estos textos se ve motivada por la búsqueda de una “verdad factual” que apunta a “fijar lo ocurrido a determinados hombres en un determinado momento y lugar” (2016, p. 34) –objetivo que puede entrar en tensión más o menos productiva con la apuesta estética que la obra despliegue–. Algo similar puede afirmarse sobre el momento de la reescritura. En efecto, cuando se trata de textos sobre hechos reales, el impulso que mueve la reescritura suele vincularse a motivaciones que desbordan la lógica interna del relato –e.g. la búsqueda de estilo o de perfección compositiva–, y hasta puede trascender el aspecto ideológico detectable en cualquier obra literaria, pues lo que está en juego es, más sencilla y a la vez más complejamente, la conexión del relato con los sucesos a los que refiere.²

A veces, se trata de textos escritos al calor de los procesos históricos en los que se proponen intervenir, como ocurre en un libro fundante de la tradición de la no ficción en Argentina y América Latina: *Operación masacre*, de Rodolfo Walsh (1957). En este caso, la génesis textual estuvo condicionada por la urgencia de la denuncia que se proponía difundir el autor frente a los crímenes de la autodenominada “Revolución Libertadora”. El libro se presentó primero como una versión provisoria –*Un proceso que no ha sido clausurado* (Walsh, 1957)–, y solo en las ediciones posteriores el autor podría corregir inexactitudes y reparar lagunas detectadas en la reconstrucción inicial de los hechos.³ *In Cold Blood*, de Truman Capote (1966), otro texto pionero del género –en su vertiente norteamericana–, es también significativo en esta línea: el énfasis autorial en que se trataba de un relato “inmaculadamente factual”, que acompañó

¹ Aludimos aquí a la clásica formulación de Borges en “Las versiones homéricas” – “no puede haber sino borradores. El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio” (1974, p. 239, subrayado del autor)–, pero también a las conceptualizaciones sobre el texto literario como objeto dinámico elaboradas por la crítica genética: “‘Escritura’ resulta ser sinónimo de ‘reescritura’, y la reescritura se exhibe como una combinatoria de operaciones múltiples y heterogéneas”, de modo tal que la obra que surge de esas operaciones “no es más que una etapa provisoriamente ‘final’; a lo sumo, el producto específico de un conjunto de tendencias, pero jamás un resultado inevitable” (Lois, 2006, p. 47).

² En trabajos previos, hemos analizado procesos de reescritura y reedición de relatos de no ficción argentinos –*Operación masacre* de Rodolfo Walsh (1957), *La pasión según Trelew* de Tomás Eloy Martínez (1973) y *Recuerdo de la muerte* de Miguel Bonasso (1984)–, en los que la preocupación por la verdad factual constituye un factor relevante de la revisión que los autores operaron sobre sus textos, luego de la publicación original (García, 2019, 2020 y 2022). Las particularidades de la narrativa sobre hechos reales como objeto de procesos de reescritura aparecen sugeridas, asimismo, en ciertos trabajos sobre la autobiografía elaborados desde la perspectiva de la crítica genética. Al respecto, Viollet (2001) llama la atención sobre la especificidad del *pacto referencial*, en su modalidad autobiográfica, como condición de los procesos de escritura y reescritura, y señala que un aspecto relevante del estudio genético de la autobiografía es la posibilidad de analizar cómo el relato de un suceso se transforma a través de las versiones de un mismo texto. *Cfr.* también Lejeune, 1992.

³ En la segunda edición libresco, de 1964, Walsh robustece el apoyo documental de su denuncia sobre los fusilamientos clandestinos de 1956, con la incorporación del “Expediente Livraga”, mientras que en la edición siguiente, de 1969, amplía el enfoque histórico, inscribiendo los fusilamientos de José León Suárez en el marco de la represión de la “Revolución Libertadora” al levantamiento militar-cívico liderado por Juan José Valle (García, 2019). Sobre el lugar fundacional de *Operación masacre* en la tradición de la literatura testimonial y de no ficción latinoamericana, *cfr.* Nofal (2010).

la publicación del libro (*cf.* Plimpton, 1966, traducción nuestra), se vio cuestionado eventualmente no solo por polemistas que acusaron al autor de sesgo, sino también por el descubrimiento de que Capote había introducido cambios en el texto, que sembraban dudas sobre cómo habían sucedido en realidad los hechos.⁴ Tanto en este caso como en el de Walsh, los reajustes operados por los autores sobre sus textos de no ficción plantean una paradoja: constituyen intentos por minimizar los desfases entre el relato y lo que en efecto ha ocurrido, pero en el acto mismo de la rectificación exponen la contingencia de la configuración narrativa del material fáctico. Ponen de relieve distintas versiones posibles de la historia y evidencian, así, que no habrá punto de llegada a una comprensión absoluta de los hechos.

Chicas muertas, de Selva Almada (2014), se inscribe en la tradición de la narrativa de no ficción, que en la literatura argentina lleva la impronta de Walsh (Falbo, 2017; Cabral, 2018; Amado, 2019; Tornero, 2019; Chiani, 2021; Castro Vázquez y Osuna Osuna, 2022). Por un lado, porque se propone dar a conocer una serie de hechos de violencia que permanecieron impunes, y en cuya reproducción el Estado tiene un papel insoslayable –“Tres adolescentes de provincia asesinadas en los años ochenta, tres muertes impunes ocurridas cuando todavía, en nuestro país, desconocíamos el término femicidio” (Almada, 2014, p. 18); “mujeres [...] asesinadas por ser mujeres” (p. 181)–.⁵ Por otro lado, porque conjuga la voluntad de denuncia en torno a estos sucesos con una búsqueda de eficacia estética, como señala Tornero (2019). Más aun, el texto de Almada tiene en común con el de Walsh el hecho de que se constituye como un texto-proceso, inserto en una serie de escrituras y reescrituras que comienza en el volumen de relatos *Una chica de provincia*, de 2007, y se ramifica en distintos textos publicados por Almada, al menos hasta 2015.

La autora se ha referido a este proceso de reescrituras en diversas entrevistas (Friera, 2014; Vilches y Murillo, 2014; Méndez, 2016). Según señala, el germen del libro fue su memoria personal sobre el asesinato de Andrea Danne, ocurrido en 1986 en un pueblo de Entre Ríos cercano a la ciudad de Villa Elisa, donde ella residía. La primera aproximación narrativa de Almada a aquel episodio fue el relato breve “La chica muerta”, incluido en *Una chica de provincia* (2007). Este relato constituyó el punto de partida para la concepción de *Chicas muertas*, que se publicaría en 2014, y en el que el caso de Andrea se aborda junto a otros dos femicidios⁶ ocurridos en pueblos del interior argentino, los de María Luisa Quevedo y Sara

⁴ Fue el periodista Philip K. Tompkins (1966) quien primero emitió críticas hacia Capote, por lo que observaba como tergiversaciones en el abordaje de los hechos vinculados al asesinato de la familia Clutter. En cuanto a las modificaciones introducidas por el autor, el estudio de De Bellis (1979) revela múltiples variaciones entre la publicación serializada de *In Cold Blood* en *The New Yorker*, en 1965, y la versión libresco publicada en 1966. Estas variaciones no son solo formales, sino que introducen matices relevantes desde el punto de vista de la caracterización de los personajes y de la representación narrativa de los acontecimientos (De Bellis, 1979, pp. 522-525).

⁵ Fernández (2012) observa que, aunque los crímenes de mujeres por motivos de género no los ejecuten agentes del Estado, a diferencia de los procesos de represión estatal asociados a contextos dictatoriales, el Estado “lejos está de estar ausente”, no solo porque en muchos casos favorece la impunidad, sino además porque “a través de sus aparatos de seguridad y justicia [...] *desampara material y subjetivamente* a [...] mujeres en grave riesgo de muerte” (p. 70, subrayado de la autora). En el mismo sentido, Lagarde (2006) sostiene que “la violencia [hacia las mujeres] se incuba en la sociedad y en el Estado debido a la inequidad genérica patriarcal: falta de democracia y desarrollo, instituciones rebasadas por la problemática social, falta de políticas públicas adecuadas” (p. 16).

⁶ Apelamos aquí al término “femicidio”, que el mismo texto de Almada introduce en el libro (2014, p. 18), y que se encuentra más extendido en la Argentina que la denominación “feminicidio”. Siguiendo a Fernández (2012), esta categoría “ayuda a desarticular los argumentos de que la violencia de género es un asunto personal o privado. Muestra su carácter profundamente social y político, resultado de las relaciones estratégicas de poder, dominación,

Mundín. En 2015, la historia de Andrea aparecería nuevamente en el relato “La muerta en su cama”, que se publicó en la antología de relatos policiales *Bajo sospecha*, como reescritura del texto antes incluido en *Una chica de provincia*.

Pese a que los avatares de este proceso compositivo son de público conocimiento, las continuidades y los desplazamientos que existen entre los distintos textos que lo integran no han sido estudiados en profundidad hasta el momento.⁷ En un sucinto pero significativo aporte al respecto, Kreplak (2020) afirma:

Si en los distintos relatos del libro de 2007 los datos de la realidad establecen tramas narrativas que describen cómo es la educación sentimental de “una chica de provincia”, en el de 2014 lo que importa son los casos impunes de Andrea, María Luisa y Sara y como la investigación transformó la percepción de la narradora. En un gesto de anacronismo explícito, Almada decide leer estos tres casos con la categoría de “femicidio” establecida con posterioridad. (p. 158)

Queremos sostener aquí que la introducción de la categoría de *femicidio* para narrar hechos que no habían sido ni podrían haber sido conceptualizados con ese término en su momento se da a la par del proceso de reescrituras desplegado por Almada y, en ese marco, de un desplazamiento de la ficción a la no ficción que, *grosso modo*, describe dicho proceso. En este sentido, la opción por la no ficción se constituye como un *punto de llegada* del itinerario de (re)escrituras, y no como su presupuesto.

A partir de las consideraciones precedentes, abordaremos en lo que sigue el análisis contrastivo de los textos que componen el proceso de reescrituras que culminó con *Chicas muertas*. Partiremos de una lectura de “La chica muerta”, que se detendrá, por un lado, en las relaciones intratextuales que mantiene con otros textos de *Una chica de provincia* y, por otro, en los rasgos que lo configuran como un texto relativamente autónomo, capaz de desprenderse de su contexto de origen. A continuación, estudiaremos “La muerta en su cama” y *Chicas muertas* como reescrituras de “La chica muerta”. Organizaremos nuestro recorrido según el grado de distorsión que cada uno de los textos presenta respecto del relato inicial. La distorsión es mayor, evidentemente, en *Chicas muertas*, pues allí la historia de Andrea Danne se expande, se coloca en serie con otros femicidios y conforma un texto diferente –ya no una versión del mismo texto–,⁸

privilegio y fundamentalmente, propiedad de los varones con respecto a las mujeres en la sociedad” (p. 49).

Considerado desde esta perspectiva, el alcance teórico y político de la categoría “femicidio” trasciende la noción del simple “asesinato de mujeres” (Lagarde, 2006, p. 20).

⁷ En buena medida, esta vacancia crítica se asocia a la falta de atención que ha recibido *Una chica de provincia*, sobre el cual no hemos podido encontrar estudios específicos. Algunas observaciones sugerentes sobre el libro se encuentran, sin embargo, en Kreplak (2020) y Gómez (en prensa). Por el contrario, *Chicas muertas* ha concitado un notable interés académico desde su publicación. Destacamos, en particular, los trabajos de Graná (2019), Kreplak (2020), Peller y Oberti (2020) sobre el tratamiento narrativo del femicidio; Falbo (2017), Cabral (2018) y Chiani (2021) sobre las continuidades y las rupturas que el libro introduce en la tradición de la literatura testimonial y de no ficción latinoamericana; Tornero (2019) y Castro Vázquez y Osuna Osuna (2022) sobre los usos de la autoficción, y Amado (2019) sobre el rol del discurso esotérico en el texto.

⁸ Siguiendo a Grésillon, una versión se define como un “estado relativamente acabado de una elaboración textual; pueden existir varias versiones manuscritas y/o varias versiones impresas de un mismo texto” (2005, p. 296). En cuanto a los criterios que permiten identificar al texto como entidad a la vez estable y variable en sus distintas versiones, retomamos a Catherine Fuchs, quien introduce la noción de *umbral de la distorsión* para señalar los márgenes dentro de los cuales un texto puede ser considerado como reformulación (o versión) de otro, su fuente (1994, p. 29).

desplazándose del ámbito del relato breve al de la novela. En este sentido, desde un punto de vista conceptual y no meramente cronológico, consideraremos el libro como culminación del itinerario de reescrituras.⁹

A través del análisis, veremos que, aunque tanto “La muerta en su cama” como *Chicas muertas* surgen de un intento de la autora por eludir las inexactitudes que contenía la aproximación inicial a la historia de Andrea, en rigor el núcleo básico de los hechos –quién la mató y por qué– permanece desconocido, incluso una vez realizada la investigación. Ante tal opacidad de la historia, las reescrituras constituyen respuestas diferentes y complementarias. “La muerta en su cama” minimiza el contenido narrativo y potencia el misterio que rodea el crimen; *Chicas muertas*, en cambio, amplía la historia de Andrea al ponerla en serie con otros crímenes semejantes. El caso se reinterpretará entonces como femicidio, categoría que, tratándose de un asesinato impune e inexplicado, provee una posible clave de sentidos para narrar los acontecimientos.

Mejor que ficción: “La chica muerta” en *Una chica de provincia* (2007)

“La chica muerta” se publica primero en *Una chica de provincia*, editado por Gárgola en 2007. Dentro del volumen, ocupa un lugar peculiar: si bien se incluye dentro de “Chicas lindas”, la segunda de las tres series de relatos que componen el libro –las otras son “Niños” y “En familia”–, se distingue dentro de su serie por ubicarse fuera de las dos partes que la integran y por llevar un título propio, en contraste con los demás relatos, que se numeran en forma correlativa, como si se tratase de capítulos de una novela. Así, el relato se inserta en una serie y, a la vez, detenta cierta singularidad. El título es una condensación de esa ambivalencia: si la apelación a la figura de la *chica* conecta la historia con el universo de las mujeres jóvenes de provincia entendidas como tipo social –señaladas en los títulos del volumen y de la serie–, la identificación de “La chica muerta” indica una novedad, una ruptura asociada al caso real que inspira el relato, y a la conmoción que suscita en la narradora y en la comunidad de provincia que constituye su entorno. “Una historia que nos conmocionó a todos y que todavía sigue dando vueltas en mi cabeza” (Almada, 2007, p. 113), dice la narradora para dar comienzo al relato de los hechos sobre el crimen de Andrea.

En efecto, si se lee “La chica muerta” en el contexto de “Chicas lindas”, y de *Una chica de provincia* en general, es posible identificar continuidades y rupturas entre el relato y la serie en la que se encuentra incluido. Por un lado, existe una ligazón marcada por la instancia narrativa, que es homodiegética en la mayoría de los relatos del volumen y remite a la figura de la autora, en clave autobiográfica.¹⁰ Es notable, asimismo, la persistencia de ciertos temas y personajes,

⁹ En 2015, Almada incluyó “La muerta en su cama” en *El desapego es una manera de querernos*, que reedita en un único volumen relatos antes publicados por la autora en *Una chica de provincia*, así como en antologías y publicaciones periódicas. El texto de “La muerta en su cama” integrado a este volumen (Almada, 2015a, pp. 99-103) no presenta variaciones respecto del publicado en la antología *Bajo sospecha*, para la que fue concebido. Por este motivo, y porque *El desapego...* en su conjunto constituye una reedición más que una reescritura –pues la autora introdujo revisiones muy menores solo en algunos de los textos (cfr. Méndez, 2016)–, no consideramos este libro como parte de nuestro *corpus* de análisis.

¹⁰ En las dos primeras partes del volumen, “Niños” y “Chicas lindas”, todos los relatos son homodiegéticos, mientras que en la tercera parte, “En familia”, solo lo es el primero de los textos, “Denis no vuelve”. Los relatos heterodiegéticos de la tercera parte sitúan una ruptura en el nivel de la voz narrativa, aunque desde el punto de vista

incluida la misma protagonista. En los relatos que conforman el libro, se trama una historia más o menos lineal en torno a su proceso de socialización, desde la niñez en las afueras de un pueblo de Entre Ríos hasta la juventud, que culminará con su traslado a Buenos Aires. En dicho proceso, las expectativas y los rituales de género tienen un rol importante. Así, el pasaje de la niñez en “Niños” a la adolescencia en “Chicas lindas” está signado por el ocaso de la amistad con Niño Valor, mixta y relativamente autónoma respecto de los prejuicios del mundo adulto, y por el surgimiento de la amistad entre mujeres como espacio microsociedad donde se tejen los ritos de iniciación ligados a una noción tradicional de la femineidad.¹¹ Ciertos personajes que acompañan a la protagonista en este proceso, como su tía menor y sus amigas Romina, Dalia y Mara, aparecerán asimismo en “La chica muerta”.

Otro rasgo de continuidad entre el relato y el volumen que integra es el tema de la muerte, que se aborda en varias de las piezas narrativas. Las muertes de *Una chica de provincia* se inscriben como momentos significativos en la cotidianeidad lenta y sosegada que se desarrolla en el pueblo de provincia donde reside la protagonista –“Los días transcurrían despacio, apacibles”, señala la narradora en uno de los relatos “Niños” (Almada, 2007, p. 44)–. A la vez, son momentos de encuentro con lo real del mundo que la rodea y, por eso, de construcción de experiencia y de aprendizaje. “La muerte era esto” (p. 16), reflexiona la narradora en forma reiterada en otro de los relatos de “Niños”, centrado en la muerte de un hombre anciano habitante del pueblo, y concluye: “Esto era la muerte y no cambiaba nada” (p. 18). Sin embargo, algo se moviliza en la comunidad cuando irrumpe la muerte, y sobre todo cuando se trata de muerte violenta.¹² En dos relatos sobre muertes por accidentes de tránsito, la del Buey Martín y la de una niña del pueblo llamada Carina, el foco se coloca en el impacto que causan estos episodios entre los vecinos, traducido en conversación catártica y especulativa –“la noticia del accidente se esparció con rapidez [...], nadie hablaba de otra cosa” (p. 60), “Toda la gente ya estaba en la vereda. [...] “De inmediato empezaron a tejerse las conjeturas” (pp. 87-88)–. Este murmullo comunitario, asociado a la discursividad del rumor pueblerino o del chisme, es la contracara de los secretos que se tejen en el ámbito familiar, como ocurre en los relatos de “En familia”, con la muerte de Denis, tío de la protagonista, cuyo suicidio permanece oculto en su familia.¹³

de la diégesis la continuidad es clara, pues las historias y los personajes –que pertenecen al universo familiar de la protagonista– se entretienen con los de los relatos previos. Con respecto a la impronta autobiográfica del libro, aparece señalada en el paratexto (*vid. infra*) y se insinúa asimismo en el texto, en particular, en uno de los relatos de “Chicas lindas”, donde el nombre de pila de la autora se introduce como nombre de uno de los personajes: “Enseguida empezamos a escuchar nuestros nombres voceados en la nochecita: Gustavooooo, Mataquito, Luis Mariiiiiiaa, Patricia, Andreita, *Selva*, Romi, Jorgito, Dardo, Rauli, Nango... nuestras madres nos llamaban a su lado con urgencia y el timbre un poquito quebrado, pensando seguramente en esa madre que ahora mismo tendría el corazón roto por la tragedia” (Almada, 2007, p. 89, subrayado nuestro).

¹¹ “Los niños teníamos un mundo propio [...]. El mundo de los adultos nos interesaba poco y nada [...]. Desplegábamos nuestro mundo a sus espaldas”, afirma la narradora en uno de los relatos de “Niños”, y a continuación señala: “Hasta entonces siempre me había relacionado con varones: Niño Valor, mi hermano, sus amigos. En la mitad de la infancia aprendí lo pequeño y tedioso que era el universo de las niñas” (Almada, 2007, pp. 51-53).

¹² En este sentido, Gómez (en prensa) señala que “los fallecimientos se viven como un fenómeno trascendental para los personajes de las primeras ficciones de Almada”, y que, en *Una chica de provincia*, “La muerte asciende como una experiencia límite” (p. 4).

¹³ “Había sido agotador guardar el secreto todos estos años”, dice el narrador sobre la hermana de Denis en “El secreto” (Almada, 2007, p. 157), y hacia el final del relato insiste: “Fue muy difícil sostener el secreto todo este tiempo. Construir el muro de silencio y estar allí, como un vigía de tiempo completo, atenta al asedio de buenas intenciones de los de afuera” (p. 162).

En “La chica muerta”, el rumor tiene un papel importante. Aparece como táctica colaborativa de producción de conjeturas sobre el crimen de Andrea, que se urde al margen de la investigación oficial y llega a poner de manifiesto sus límites:

A partir de que se supo la noticia se dijeron muchas cosas. Todo ese verano hablaríamos de la chica muerta, su asesinato sería tema de conversación una y otra vez, aun cuando se terminaron las novedades y el caso empezó a estancarse.

Decían que para ir a dar aviso a la policía, el padre se había vestido y se había puesto zapatos acordonados. Los zapatos, sobre todo, eran un elemento de sospecha. Ante algo así, aseguraba la gente, uno sale en pijama y en patas, no se detiene a ponerse medias y atarse los cordones.

Decían que cuando la policía llegó, la madre había limpiado los pisos del dormitorio, dado vuelta el colchón y cambiado las sábanas. Además había lavado el cuerpo de su hija y le había puesto un camisón [...].

La gente tejió y destejió a gusto. [...]

Pasaron veinte años y nunca se supo nada ni se resolvió el crimen [...]. (Almada, 2007, pp. 116-117)

En suma, es posible identificar ciertos rasgos que dan continuidad a los distintos relatos de *Una chica de provincia* y que vinculan a “La chica muerta” con el conjunto del volumen: una misma protagonista que oficia también de narradora; ciertos personajes que conforman su entorno social; una trama ligada a su socialización en un pueblo de provincia; la muerte como momento significativo de ese proceso de aprendizaje, que suscita conmoción y da que hablar en la comunidad.

Ahora bien, el relato que nos ocupa contiene, a la vez, algunos rasgos que lo vuelven singular dentro de su serie. Argumentaremos que esta singularidad se vincula a la tensión productiva que emerge entre la extrañeza del caso de Andrea y su carácter de historia real; dicho de otro modo, en la condición aparentemente paradójica de una literariedad que surge *pese a y en virtud de* la índole factual de la materia narrativa.

Por un lado, ciertos elementos del relato señalan la distancia de la narradora con relación a la historia y favorecen un efecto de extrañamiento respecto de los hechos. En primer lugar, estos no transcurren en la localidad donde reside la protagonista ni en las ciudades aledañas de Entre Ríos que frecuenta en visitas familiares, sino en San José, pueblo que conoce solo en forma indirecta: “No tenemos parientes allí” (Almada, 2007, p. 111), “San José siempre fue para mí un pueblo de paso” (p. 113). En segundo lugar, los personajes que componen el núcleo social de la protagonista, familiares y amistades que en otros relatos de la serie tienen un papel destacado, en este caso pasan a ocupar un rol secundario: conforman el telón de fondo de una historia que tiene en su centro a Andrea, la joven asesinada. Así, luego de introducir el contexto autobiográfico de su encuentro con la historia de Andrea, del que participan algunas de las amigas que la acompañan en otros relatos de “Chicas lindas”,¹⁴ la narradora afirma: “Pero mi relato va hacia la chica muerta” (p. 113), en un gesto de redirección del rumbo narrativo que indica que la historia que se cuenta se desviará, al menos parcialmente, del universo diegético configurado en los

¹⁴ “Habían pasado unos cinco o seis veranos desde que la Romina me encerraba en la pieza del Luisango”; “Mara estaba pupila”; “Dalia y yo cursábamos nuestro primer año, división francés, en el Colegio Nacional” (Almada, 2007, p. 112).

relatos. En tercer lugar, la historia del crimen de Andrea parece contener *per se* un elemento misterioso o extraño, ligado al hecho de que el asesinato permanece inexplicado por la investigación oficial, y a la proliferación narrativa que surge en la comunidad en ese contexto, que no excluye los códigos de géneros literarios como el fantástico y el policial: “Se habló de magia negra, secta satánica, narcotráfico, prostitución, crimen pasional” (p. 117). En distintas entrevistas, la autora ha señalado, de hecho, que la historia “Tenía muchos ingredientes extraños” (Friera, 2014) o “ribetes misteriosos” (Gatti, 2015), por lo que veía en ella “una gran potencia narrativa” (Abdala, s./f.).

Ahora bien, por otro lado, se trata de una historia real y no solo literaria. En efecto, la dimensión referencial resulta más palpable en “La chica muerta” que en otros relatos de *Una chica de provincia*. En los demás textos del volumen, los elementos referenciales funcionan como marcas dispersas en la textualidad narrativa, que sugieren la ubicación de la historia en el espacio geográfico y cultural del interior entrerriano.¹⁵ En “La chica muerta”, en cambio, la misma genericidad del relato parece permeada por una constitutiva referencialidad. El texto comienza con una descripción del pueblo de San José que incluye elementos geográficos, históricos y culturales, y que invoca en términos deliberados el estilo discursivo de las “guías de turismo de la región” (Almada, 2007, p. 111).¹⁶ Esta descripción inicial refuerza la distancia relativa que la narradora experimenta respecto del pueblo de San José en que tiene lugar la historia, pues resulta ajeno a su mundo social directo. Además, “La chica muerta” incluye, significativamente, la única referencia explícita al tiempo histórico presente en *Una chica de provincia*: “El 16 de noviembre de 1986, tenía 13 años bien cumplidos” (p. 112). La enunciación narrativa marca aquí la persistencia en el recuerdo de la fecha en que Andrea fue asesinada, y solo a continuación registra la ubicación biográfica de la protagonista en relación con ese suceso. La indicación temporal puede leerse, así, como inscripción de una dimensión histórica que irrumpe en la cotidianeidad local de la protagonista de *Una chica de provincia*. Este elemento y las otras marcas referenciales de “La chica muerta” resaltan el aspecto factual del relato, que luego se desplegará en forma abierta en *Chicas muertas*.

En síntesis, “La chica muerta” parece distinguirse dentro de la serie de *Una chica de provincia* por tratarse de una historia real que, aun en esa condición, parece ser “mejor que la realidad” y hasta mejor que la ficción (Carrión, 2012, p. 15), o, al menos, tan productiva como la pura invención imaginativa para la creación literaria. Eventualmente, esa productividad motorizará la reescritura del relato en “La muerta en su cama” y en *Chicas muertas*.

De hecho, la idea de la reescritura se introduce ya en *Una chica de provincia* como constitutiva de una concepción de la literatura que atraviesa el volumen. En el texto que oficia de prefacio autorial, incluido en la contraportada del libro, Selva Almada afirma:

¹⁵ Aparecen referencias al arroyo Mármol (Almada, 2007, p. 25), a la fábrica Intemec (Almada, 2007, p. 31) y al cruce “Las Cuatro Bocas” (App. 59 y 86). Se trata de referencias locales, cuya asociación con el interior entrerriano el lector ajeno a ese contexto puede reconstruir en virtud del anclaje autobiográfico del libro y, más precisamente, por la ligazón de la autora con la provincia de Entre Ríos, señalada en el paratexto editorial.

¹⁶ “San José es un pueblo chico de la provincia de Entre Ríos, en la costa del Uruguay. No se levanta sobre el río, sino a unos pocos kilómetros. Fue una de las primeras colonias agrícolas del país [...]. Tiene un museo histórico bastante importante y completo, el primer Tiro Federal del país [...] y todos los años se realiza la Fiesta de la Colonización [...]. Más allá de su pasado europeo, lo cierto es que la ciudad terminó de construirse alrededor del frigorífico Vizental [...]” (Almada, 2007, p. 111).

Cuando vine a Buenos Aires empecé a darme cuenta de que soy una escritora de provincia. Acá comencé a escribir de allá. Y no arrastrada por la nostalgia sino, tal vez, asombrada por el universo tan particular que, por ser de allá, podía reescribir, ficcionalizar, refundar desde acá. Acá es siempre la literatura, vaya donde vaya. (Almada, 2007)

La escritura aparece concebida aquí como reescritura, esto es, configuración narrativa de lo que tiene ya forma de relato, pues se trata de la historia de vida de la autora durante su residencia en Entre Ríos. La materia de la experiencia, desde esta perspectiva, no se presenta en bruto, sino puesta a distancia mediante la elaboración literaria, de modo tal que el “allá” de la autora remite a la vez al mundo real que se ha dejado atrás y al mundo ficcional que construye desde “acá”, a partir de aquella inspiración autobiográfica. El paratexto consagra, así, la primacía de la literatura frente a la base factual del libro. Tiende a equiparar, asimismo, creación literaria con re-creación ficcional. Los avatares ulteriores del proceso de (re)escritura que se abre en *Una chica de provincia* permitirán, sin embargo, complejizar esta concepción. La ficción, en efecto, dejará de concebirse como condición *sine qua non* de la literatura, cuando la historia narrada en “La chica muerta” se desplace al territorio de la literatura de no ficción, en *Chicas muertas*. Al análisis de ese y otros desplazamientos involucrados en las reescrituras de este relato inicial nos dedicaremos en los apartados siguientes.

Investigación y reescrituras

En 2010, Selva Almada obtuvo una beca del Fondo Nacional de las Artes para desarrollar un proyecto sobre femicidio adolescente. Su investigación fue el punto de partida para la concepción tanto de *Chicas muertas* (2014) como de “La muerta en su cama” (2015), que reescriben, cada una a su manera, el relato contenido en *Una chica de provincia*. Según la autora ha señalado en distintas entrevistas, el proceso de investigación que realizó la condujo a detectar imprecisiones e inexactitudes en el modo en que había abordado en “La chica muerta” los hechos vinculados al crimen de Andrea:

Contaba [la historia] según lo que recordaba y después, cuando hice la investigación, me di cuenta de que recordaba bastante mal y, sobre todo, que era a partir de dichos y cosas que la gente decía y que no tenían nada que ver con lo que había ocurrido. (Méndez, 2016)

El relato de la autora es significativo porque indica que uno de los factores que la impulsaron a reescribir “La chica muerta” fue la voluntad de acercarse con mayor precisión a lo que *en realidad* había ocurrido con Andrea. Llamativamente, Almada parece releer aquel texto, concebido bajo el código de la ficción, a la luz de una lógica narrativa más bien propia del registro de la no ficción, que cultivará en *Chicas muertas*. Se trata de una lectura retroactiva, anacrónica como la aplicación de la categoría de *femicidio* a crímenes que no habían sido conceptualizados así originalmente.

Asimismo, las declaraciones de la autora tienen interés porque ponen de manifiesto el papel importante que adquiere el rumor en la (re)configuración del relato. En este sentido, si bien

la investigación llevará a jerarquizar la atención a los hechos como principio de construcción narrativa y a interrogar, por ello, las informaciones vertidas en los rumores sobre el caso, la lógica del rumor, como veremos, no resultará suprimida del todo del texto. Por un lado, porque el hecho mismo de la murmuración colectiva forma parte de lo que *efectivamente sucedió* con el caso de Andrea. Por otro lado, por la productividad estética y hasta ético-política del rumor, que observa Cabral en su análisis de *Chicas muertas*: “Ocultándose en el caos aparente de su forma, el rumor y la habladuría transmiten un saber como una pedagogía clandestina” (2018, p. 6).

El anclaje en la discursividad del rumor es otro de los trazos que vinculan el proceso de (re)escritura ligada a *Chicas muertas* con el que Walsh desplegó en torno a *Operación masacre*. Recordemos que, en aquel caso, la construcción del relato también había empezado con un rumor – “La primera noticia sobre la masacre de José León Suárez llegó a mis oídos en la forma más casual [...]. Era una versión imprecisa, propia del lugar –un café– en que la oí formulada” (Walsh, 1957, p. 11) –. En este sentido, Annick Louis señala que *Operación masacre* describe un desplazamiento del rumor a la investigación, que responde “al intento de narrar experiencias que son individuales y colectivas al mismo tiempo” (2016, p. 404). Un intento similar atravesará el proceso de investigación que llevó adelante Almada. En este proceso, el enlace entre la experiencia personal y la colectiva residirá sobre todo en la configuración de una nueva serie interpretativa en la que se insertará la historia de Andrea, organizada en torno a la categoría de *femicidio*. Si bien esta serie se materializará como tema y forma del relato recién en *Chicas muertas*, no dejará de permear la versión reformulada de “La chica muerta” en tanto que relato breve, como a continuación veremos.

“La muerta en su cama” (2015)

“La muerta en su cama” aparece en la antología *Bajo sospecha. Relatos policiales*, editada por el Ministerio de Cultura en 2015. Pese al cambio de título, que parece establecer un corte con las historias de *chicas* narradas en *Una chica de provincia*, no se trata de otro texto, sino de una versión de “La chica muerta”. Las variaciones, de hecho, son escasas en los segmentos introductorios y conclusivos del relato, lo que refuerza el parecido textual. Sin embargo, el texto se altera notoriamente en lo que hace a su núcleo narrativo, esto es, al modo en que se desarrollaron los sucesos vinculados al caso de Andrea. En efecto, la investigación llevará a Almada a reconsiderar aspectos sustanciales de su aproximación al crimen.

En esta línea, la reescritura del relato en “La muerta en su cama” opera no solo en el nivel microtextual del detalle, sino por sustitución y supresión de pasajes enteros. El texto reformulado resulta, de hecho, mucho más breve que el original. La tendencia es contraria a la que observaremos en *Chicas muertas*, donde reescritura actúa, básicamente, por amplificación. Si, en ese caso, la historia de Andrea se desplazará al universo de la novela (de no ficción), en “La muerta en su cama” refuerza su inscripción en el ámbito del cuento, potenciando la singularidad del relato –y de la historia que contiene– frente a la serie que conformaba *Una chica de provincia*.

“La muerta en su cama”, entonces, reduce al mínimo el contenido narrativo sobre el modo en que se desarrollaron los hechos ligados al asesinato de Andrea. Un cambio significativo en esa línea, desde el punto de vista de la base factual del relato, es la supresión de todo un segmento narrativo que partía del supuesto, luego descartado por erróneo, de que la joven había asistido a

un baile en su pueblo en la noche del crimen. En “La chica muerta” la narradora afirmaba: “Esa noche, la del 15 al 16 de noviembre, Andrea, una hermosa estudiante del profesorado de psicología, había ido a un baile en el club Santa Rosa, en San José. Ella y su familia vivían en este pueblo” (Almada, 2007, p. 113). En “La muerta en su cama” sostendrá lo contrario: “Esa noche, la del 15 al 16 de noviembre, Andrea, una hermosa estudiante del profesorado de psicología, *no había ido al baile del club Santa Rosa como el resto de las jovencitas sanjosesinas*” (Almada, 2015b, p. 25, subrayado nuestro). El supuesto de que Andrea había concurrido al baile del club Santa Rosa daba lugar, en la primera versión del relato, a todo un pasaje en el que la narradora, apelando a la narración conjetural, retrataba su permanencia en el evento. Citamos a continuación el pasaje *in toto*:

Andrea estuvo en Santa Rosa con su novio y su barra de amigos, *seguramente* bailando y tomando unos tragos como cualquier chica, un buen rato. Sin embargo, se fue temprano, cuando la pista recién empezaba a calentarse, porque era época de exámenes y tenía que estudiar. *Al parecer* se fue ella sola. Sus amigos y su novio se quedaron en el club.

Hace 20 años, en San José o cualquier pueblo de la zona, una chica podía andar sola a cualquier hora sin que le pasara nada.

[...] Afuera, empezaba la tormenta.

Andrea no lo *habrá advertido* hasta que llegó a la puerta. *Tal vez* habían empezado a caer las primeras gotas, prolegómeno del fuerte temporal que se desataría esa noche. *Quizás* se frotó los brazos -hacia calor y *llevaría* un vestido liviano- repentinamente erizados por el viento, el aire fresco de afuera que contrastaba con el caliente y viciado de adentro. *Me la imagino* de pie en la entrada mirando el cielo cruzado de relámpagos. *En una de esas* pensó en volver y pedirle a algún conocido con auto que la acercara hasta su casa. *En una de esas* volvió a mirar hacia el interior del local y le dio fiaca atravesar la marea de gente en busca de un rostro familiar y motorizado. No era lejos su casa, unas pocas cuadras que podría desandar rápidamente. ¿Qué son unas gotas locas, un poco de viento, para una chica de 19 años? *Le vendría bien una refrescadita para entrarle al sueño con la cabeza más despejada. Pienso yo que habrá pensado ella.*

La cuestión es que de allí la vieron irse sola. (Almada, 2007, pp. 113-114, subrayado nuestro)

La narración conjetural, señalada en las reiteradas modalizaciones enunciativas, predomina en todo este fragmento. Si bien al final del pasaje se sugiere la existencia de una fuente testimonial que sostiene la reconstrucción de los hechos, esta no parece resultar exacta – como si se tratase de algo que *se dice* o *se comenta* sobre el caso– ni suficiente para develar qué hizo y pensó Andrea en aquellos momentos. En este sentido, la focalización interna, que opera junto a la modalización conjetural, proporciona los medios para reparar las lagunas de la narración, de manera *confesa* en este relato de base factual, es decir, evidenciada y desnaturalizada con una declaración de la narradora que la descubre como método compositivo (“Pienso yo que habrá pensado ella”).¹⁷ Es significativo, por otra parte, que las conjeturas de la

¹⁷ Genette (1991) señala, en este sentido, que las técnicas narrativas ligadas a la focalización interna “son indiscutiblemente más naturales en el relato de ficción”, pues en el mundo real no tenemos acceso a la interioridad de terceros (p. 62). En el mismo sentido, *cf.* Schaeffer, 1998, p. 345 y 2002, pp. 248-253.

narradora se elaboren no solo sobre la base de lo que otros vieron o creyeron ver en la noche del crimen, sino además en virtud de presupuestos propios, como cuando infiere que Andrea pudo irse sola del baile porque por entonces en San José “una chica podía andar sola a cualquier hora sin que le pasara nada”. La omisión de este señalamiento en la versión reformulada del texto, como corolario de la eliminación íntegra del segmento narrativo que lo contiene, introduce una significación particular, pues el proceso de investigación permitirá poner de relieve una vulnerabilidad inherente al género que colocará a cualquier mujer en riesgo de padecer violencia, más allá de su situación geográfica o socio-cultural: “No sabía que a una mujer podían matarla por el solo hecho de ser mujer, pero [...], con el tiempo, fui hilvanando” (Almada, 2014, p. 18), dirá, a modo de retrospectiva sobre este proceso cognoscitivo, la narradora de *Chicas muertas*.

La reducción del contenido narrativo en “La muerta en su cama” afecta asimismo a otro pasaje que se suprime íntegramente en esta versión del relato. Nos referimos a un segmento focalizado en los padres de Andrea y, en particular, en sus movimientos previos al descubrimiento del cuerpo muerto de la hija:

Los padres de Andrea se habían quedado solos en casa. Adentro estaba caluroso [...]. Hacia las nueve y después de darse un baño, sacaron los sillones playeros a la vereda y una mesita pequeña. [...] Apagaron las luces del interior y la del porche para que no se metieran los bichos [...]. El padre se puso a preparar los tragos. Su mujer había olvidado el limón así que se fue chancleteando hasta la cocina a buscar uno. Se sentaron a cada lado de la mesita mirando hacia la calle. Dos espectadores silenciosos de los autos y la gente que pasaba. La mayoría iba hacia el Centro, rumbo a las confiterías y heladerías amontonadas alrededor de la plaza principal. Otros, las parejas maduras o los matrimonios jóvenes con chicos, iban volvieron de esos mismos lados. Como es costumbre en los pueblos cada uno que pasaba, saludaba. Buenas noches. Calor, eh. Dicen que se viene una tormenta. Tá luego. Buenas noches. ¿Cómo le va? Señora... Qué veranito nos espera. Parece que a la madrugada se larga. Buenas noches. Y así. Cerca de la medianoche, se fueron a dormir. Los primeros truenos se oían, lejos. Cayeron enseguida en el sueño. (Almada, 2007, pp. 113-114)

A diferencia de lo que ocurre en el pasaje analizado más arriba, en este caso la versión reformulada del texto no ofrece señales sobre el modo en que *efectivamente* se desarrollaron los hechos, de acuerdo con la investigación ulterior de la autora. Algunos indicios de ello pueden encontrarse en *Chicas muertas*, donde el relato sobre los sucesos protagonizados por la madre esa noche contiene algunas diferencias respecto del que se encuentra en “La chica muerta”.¹⁸ Más allá de la dimensión fáctica de este episodio, lo que interesa es su representación en el discurso narrativo, que vuelve a apelar a la focalización interna, aquí bajo el modo clásico de la heterodiégesis y sin la participación de la narradora que, en el pasaje antes considerado, dotaba al relato de un tono a la vez conjetural y testimonial (pues se confesaba el procedimiento

¹⁸ En *Chicas muertas*, son Andrea y su novio Eduardo quienes pasan la velada en la vereda junto a los vecinos, mientras que en relación con los padres el relato solo se detiene en la mujer, quien según esta versión habría mirado una película antes de dormirse para más tarde despertar y encontrar a su hija muerta. *Cfr.* Almada, 2014, pp. 34-37 y *vid. infra*, § 2.2.

compositivo subyacente a la reconstrucción de los hechos). En ese sentido, el relato adopta aquí, más claramente que en otros segmentos del texto, la modalidad enunciativa del relato ficcional.

La representación del discurso oral de los vecinos del pueblo resulta significativa a este respecto. El recurso al estilo directo libre expone la intervención de la voz narrativa en la construcción de la escena, protagonizada por un “personaje” colectivo o plural de los vecinos que no admite ligazones directas con el contexto referencial que lo inspira. Se trata, así, de una escena costumbrista que refuerza la inserción de “La chica muerta” en el universo provinciano configurado en el volumen que lo integra.

Las revisiones del núcleo narrativo del texto alcanzan, además, la escena que da título a la versión reformulada del relato, esto es, la del encuentro del cuerpo sin vida de Andrea en su cama. En “La chica muerta”, el relato de esta escena prolongaba la narración asertiva focalizada en los padres de la joven, concentrándose en los movimientos de la madre y en su reacción al hallar el cuerpo:

A las dos o tres horas, la madre se despertó sobresaltada por los rayos, el viento y la lluvia que caía a baldes. La tormenta estaba en su punto más alto. Tenía sed así que fue hasta la cocina sin encender ninguna luz [...]. Tomó un vaso entero de agua de la canilla y lo volvió a llenar por si le agarraba sed más tarde. Estaba entrando nuevamente a su dormitorio cuando volvió algunos pasos y abrió la puerta del dormitorio de su hija para saber si había regresado o estaría por ahí varada por la tormenta. Vio el bulto de su cuerpo sobre la cama. Con esto le alcanzaba para volver tranquila al sueño. Sin embargo, sintió el impulso de encender la luz.

La mano que sostenía el vaso, lo soltó para tapar la boca y ahogar el grito. Los vidrios salpicaron sus pies descalzos.

Tendida sobre la cama, Andrea tenía los ojos abiertos, fijos en el techo. Tenía el torso cubierto de sangre. Había sangre en las sábanas, el colchón y el piso. La habían apuñalado en el corazón. (Almada, 2007, pp. 115-116)

En “La muerta en su cama”, en cambio, la narración adquirirá de nuevo una forma conjetural, y desviará la perspectiva narrativa para conferir centralidad a la imagen de Andrea:

Una hora después, *tal vez* la tormenta que chillaba y refucilaba sobre el pueblo, *tal vez* un ruido dentro de la casa, *tal vez* un mal presentimiento, despertó a su madre. La mujer fue directamente al dormitorio de las hijas, encendió la luz. [...] Andrea, dormía, parecía dormir. Algo en la aparente armonía del cuerpo acostado boca arriba, los brazos a los costados, el cubrecama doblado sobre el pecho de la muchacha, el cabello prolijamente esparcido sobre la almohada, algo llamó la atención de la mujer. Medio abombada por el sueño, no podía decir qué era lo que le hacía ruido en esa postal de Bella Durmiente. Hasta que se dio cuenta: sangre, unas gotitas de sangre en la nariz.

Sin atreverse a tocarla, llamó a su marido.

[...] A Andrea la mataron de una puñalada en el corazón mientras dormía en su propia cama. No intentó defenderse, pero su cuerpo quedándose sin aire y sangre *habrá sufrido* espasmos, movimientos convulsos, durante dos o tres minutos, el tiempo que lleva morir con una herida así. Sin embargo, su cuerpo estaba como tranquilamente

dormido. El o los asesinos, antes de salir de la habitación, acomodaron amorosamente el cadáver de la chica. (Almada, 2015b, pp. 25-26, subrayado nuestro)

La versión reformulada introduce un reenvío intertextual a “La bella durmiente”, que aparece implícito ya en el nuevo título del relato. La intertextualidad es relevante en tanto señala la productividad de la ficción como clave interpretativa de los hechos reales que son la materia del texto, productividad que parece potenciarse frente a un caso con *ribetes misteriosos*, para cuya reconstrucción narrativa no alcanza con los elementos factuales con los que se cuenta. Indirectamente, además, la alusión puede leerse como un reenvío a *Le viste la cara a Dios*, de Gabriela Cabezón Cámara (2011) –texto luego transpuesto a novela gráfica bajo el título de *Beya* (Cabezón Cámara y Echeverría, 2013)–, que narra la historia de una mujer esclavizada sexualmente en una red de trata y, de esa forma, reformula la tradición de los cuentos de hadas, fuente prolífica de estereotipos sobre las mujeres, en clave de denuncia sobre la problemática de la violencia de género (*cf.* Peller y Oberti, 2020, p. 5).

Otras variaciones entre “La chica muerta” y “La muerta en su cama” operan en el nivel del léxico o de la frase, introduciendo en algunos casos desplazamientos semánticos significativos para el análisis. Con estas variaciones microtextuales, la reescritura parece mitigar, por un lado, las referencias al universo familiar de la narradora, que tenían una importancia central en *Una chica de provincia*: el relato tiende a disociarse así de la serie que lo integraba originalmente.¹⁹ Por otro lado, y según lo sugieren algunos de los cambios textuales analizados más arriba, los corolarios de la investigación ligada a *Chicas muertas* se visualizan no solo en la (re)definición de la sucesión de hechos desarrollados en la noche del crimen, sino también en su interpretación. En ese sentido, llama la atención una sustitución en el pasaje referido a las especulaciones de los lugareños sobre el crimen. En la versión de *Una chica de provincia*, la narradora afirma: “Se habló de magia negra, secta satánica, narcotráfico, prostitución, *crimen pasional*” (Almada, 2007, p. 117, subrayado nuestro), mientras que en “La muerta en su cama” dirá: “Se habló de magia negra, secta satánica, narcotráfico, prostitución, *un amante celoso*” (Almada, 2015b, p. 27, subrayados nuestros). La sustitución involucra una mayor precisión referencial –de hecho, si se lee en diálogo con *Chicas muertas*, resulta claro que remite a la figura de Pepe Durand, desarrollada en el libro (Almada, 2014, pp. 112-115)–. Pero, sobre todo, esboza un tratamiento más riguroso de la problemática de la violencia de género, adecuado a las conceptualizaciones elaboradas desde la teoría feminista para abordar el tema.²⁰

¹⁹ El personaje de la tía menor de “La chica muerta”, que figuraba asimismo en otros relatos de *Una chica de provincia*, aparecerá en “La muerta en su cama” simplemente como la tía: “Los bailes del club Santa Rosa eran famosos en la zona. Mi tía menor solía ir con sus amigas” (Almada, 2007, p. 113), dirá “[...] Mi tía y sus amigas iban siempre” (Almada, 2015b, p. 25). Asimismo, la reescritura omitirá el siguiente pasaje referido a la relación de la familia de la narradora con el pueblo de San José: “San José queda a veinte kilómetros de mi pueblo. No tenemos parientes allí, aunque mi tío Luisito tuvo una novia, María Elena, que vivía en El Brillante, una especie de barrio en las afueras” (Almada, 2007, p. 111).

²⁰ En términos de Fernández, la calificación de un femicidio como *crimen pasional* reproduce la idea de que “el criminal actúa poseído por fuerzas exteriores, irracionales e inevitables como el amor, la pasión, la venganza, la humillación, el rechazo y que se ve sobrepasado por una situación que no puede controlar, justificando, consintiendo y a veces legitimando los crímenes” (2012, p. 48).

Chicas muertas (2014)

Chicas muertas puede leerse como una ampliación de “La chica muerta”, en la que el relato sobre la muerte de Andrea se expande y ramifica a partir del proceso de investigación y reescritura desarrollado por la autora. Este pone en juego técnicas clásicas de la narrativa de no ficción e introduce, a la vez, elementos novedosos en la tradición del género.

La ampliación se realiza, en primer lugar, a partir de la puesta en serie de la historia de Andrea con otros dos asesinatos de mujeres jóvenes ocurridos en el interior argentino, los de María Luisa Quevedo y Sara Mundín. El modo en que la autora llegó a constituir la serie en el proceso de (re)escritura es significativo. La narradora de *Chicas muertas* lo refiere en estos términos al comenzar el libro:

Durante más de veinte años Andrea estuvo cerca. Volvía cada tanto con la noticia de otra mujer muerta. Los nombres que, en cuentagotas, llegaban a la primera plana de los diarios de circulación nacional se iban sumando: María Soledad Morales, Gladys Mc Donald, Elena Arreche, Adriana y Cecilia Barreda, Liliana Tallarico, Ana Fuschini, Sandra Reitier, Carolina Aló, Natalia Melman, Fabiana Gandiaga, María Marta García Belsunce, Marela Martínez, Paulina Lebbos, Nora Dalmasso, Rosana Galliano. Cada una de ellas me hacía pensar en Andrea y su asesinato impune.

Un verano, pasando unos días en el Chaco, al noreste del país, me topé con un recuadro en un diario local. El título decía: A veinticinco años del crimen de María Luisa Quevedo.

[...] Al poco tiempo también tuve noticia de Sarita Mundín, una muchacha de veinte años, desaparecida el 12 de marzo de 1988 [...], en la provincia de Córdoba. Otro caso sin resolver.

Tres adolescentes de provincia asesinadas en los años ochenta, tres muertes impunes ocurridas cuando todavía, en nuestro país, desconocíamos el término femicidio. (Almada, 2014, pp. 17-18)

La construcción de la serie conlleva una expansión del territorio narrativo más allá del espacio local del interior entrerriano que había inspirado a la autora en *Una chica de provincia*. De allí que la investigación y la (re)escritura adopten la forma de un viaje, como lo observa Graná (2019). El desplazamiento involucra, al mismo tiempo, una alteración de las relaciones entre experiencia y escritura, pues si primero había sido la memoria personal sobre el crimen de Andrea lo que motivaba la narración, después resultaría más bien a la inversa, de modo tal que la misma apuesta por la (re)escritura permitiría el encuentro con los otros casos de la serie. Esto es notorio sobre todo en relación con el crimen de Sara Mundín, al que la autora llegó luego de una búsqueda activa, que incluyó diversas averiguaciones en medios de prensa del interior.²¹ Se configurará, así, una serie *literaria* de tres asesinatos de mujeres jóvenes del interior ocurridos en

²¹ “Buscaba en la misma época, no en la misma región; sí que fuese en el interior y además, que no se hubiese resuelto. [...] Así que empecé a escribir a redacciones del interior, por supuesto que nadie me contestó. Después, un periodista me cuenta que había un caso muy emblemático en Villa María (Córdoba) que es el de Sarita Mundín. Ahí se me completó; pensé: ‘con tres ya puedo arrancar algo’” (Vilches y Murillo, 2014, pp. 41-42). *Cfr.* también Gatti, 2015.

los años 80, que remitirá a la serie *social* más amplia de los asesinatos de mujeres sucedidos en la Argentina en las últimas décadas (de María Soledad Morales a Rosana Galliano). La categoría de *femicidio* permite entrelazar sus historias y resignificar, en el proceso de reescritura, el caso de Andrea en términos de crimen por motivos de género. Tratándose de un asesinato impune, cuyos móviles y responsables permanecieron inexplicados, es la similitud con otros crímenes lo que proporciona una posible significación para los hechos.

La construcción de la serie de crímenes se encuentra en estrecha relación con el género que Almada elige para narrarlos. Así, el desplazamiento a la no ficción que consagra *Chicas muertas* responde a una relectura que la autora opera sobre su ficción previa, y a la voluntad de acercarse con mayor precisión a lo que *efectivamente* había ocurrido con el crimen que inspiró todo el proceso. Almada ha señalado en esta línea: “Me parecía que una historia así debía contarse desde la no-ficción. [...] Debía hacer una investigación, un trabajo de campo, simplemente sentí que cabía un abordaje desde otro lugar” (Abdala, s./f.); “no sé muy bien por qué, me parecía que los casos me demandaban que trabajara con la no ficción” (Vilches y Murillo, 2014, p. 42). Si bien la autora confiesa no tener claridad sobre las motivaciones de su opción por el género no ficcional, “los casos”, en plural y en tanto que serie, se insinúan como un factor relevante al respecto.²² Parecería, entonces, que la ampliación de la perspectiva narrativa, que lleva a la autora a interesarse ya no solo por el asesinato de una *chica*, Andrea, sino por los de varias *Chicas muertas*, tiene como correlato un cambio de perspectiva, que involucra desplazamientos narrativos, pero también ideológicos y políticos: un cambio de perspectiva que conduce a otorgar un lugar central en la configuración del relato a la problemática del femicidio, con su ineludible *realidad* en el contexto en que Almada reescribe la historia de Andrea.²³

Entonces, ¿qué ocurre con el relato de los hechos relativos a este crimen en el nuevo marco narrativo, ligado a la serie de femicidios? La historia de la joven –identificada ahora por su nombre completo, Andrea *Danne*, en virtud del registro abiertamente referencial de la no ficción– tiene una importancia especial dentro de la narración configurada a partir del proceso de investigación. Abre el relato y lo cierra, como si oficiase de marco narrativo: el texto se inicia con la rememoración del anuncio radial del asesinato de Andrea durante la adolescencia de la narradora²⁴ y culmina con el relato de su visita al nicho de la joven en el cementerio de San José (Almada, 2014, pp. 176-177). Asimismo, en términos relativos, la historia de Andrea aporta mayor cantidad de “personajes” y despliegue narrativo a la trama que los otros dos crímenes, fruto de la investigación desarrollada por la autora, que parece haber provisto más materiales para

²² Heinich (1998) señala que, frente a situaciones de violencia extrema, el “peso de la realidad” (traducción nuestra) puede resultar tan grande que es difícil, si no imposible, adoptar frente a ellas las actitudes cognitivas típicamente asociadas a la ficción: suspensión de la cuestión de la veracidad y de las posiciones morales frente a los hechos (p. 34). Creemos que el argumento dialoga con la distancia que Almada toma respecto de la ficción al encontrarse con la problemática del femicidio, aun cuando no lo conceptualice así en términos explícitos.

²³ En este sentido, la composición de *Chicas muertas* se realiza a la par de una creciente instalación social de la problemática del femicidio y la violencia de género en la Argentina, que alcanzará su momento de irrupción en las masivas movilizaciones por *Ni una menos* en 2015 (Arnés, De Leone y Punte, 2020, p. 15). Selva Almada tuvo un rol protagónico en dicho proceso, pues fue una de las escritoras que participó de la maratón de lecturas contra los femicidios convocada en marzo de aquel año, poco antes de la masiva movilización del 3 junio, realizada tras el femicidio de Chiara Páez (Navarro, 2022, pp. 230-231).

²⁴ “La mañana del 16 de noviembre de 1986 estaba limpia [...] en Villa Elisa, el pueblo donde nací y me crié [*sic*]” (Almada, 2014, p. 13); “Entonces dieron la noticia por la radio” (p. 15).

la (re)escritura en este caso.²⁵ De esta forma, la expansión de la historia de la joven entrerriana, y no solo su puesta en serie con otros crímenes constituye una piedra angular básica del texto extenso que conforma *Chicas muertas*.

El relato de los hechos de la madrugada del crimen vuelve a mutar respecto de lo narrado en “La chica muerta”. De manera análoga a lo que ocurre en “La muerta en su cama”, las mutaciones del relato se asocian centralmente a un desplazamiento del punto de vista. La reconstrucción de los sucesos que tuvieron lugar en la noche del crimen deja atrás la focalización en los padres de Andrea para resituar la mirada sobre las acciones protagonizadas por la joven, en particular las relativas al encuentro con su novio Eduardo, en horas previas al asesinato. El relato enfatiza ahora la condición de *mujer* de Andrea, la autonomía subjetiva que ejerce incluso en su juventud, es decir, aun siendo *chica*. En “La chica muerta”, en efecto, todavía parecía necesario subrayar el carácter de *víctima inocente* de Andrea, ante suspicacias que pudiesen tejerse en torno de su vida social y sexo-afectiva: “Andrea estuvo en Santa Rosa con su novio y su barra de amigos, seguramente bailando y tomando unos tragos *como cualquier chica*, un buen rato” (Almada, 2007, p. 113, nuestro subrayado). En *Chicas muertas*, en cambio, la protagonista asume plena potestad sobre las acciones que protagoniza en los momentos previos a ser asesinada:

El lunes siguiente Andrea tendría su primer examen final en el profesorado de psicología que había comenzado a cursar ese año. Estaba nerviosa, insegura, y *prefirió acostarse temprano y estudiar un rato* en la cama en vez de salir con su novio.

Sin embargo estuvieron juntos unas horas, cuando él llegó en su moto a visitarla.

[...] Más tarde, Andrea y Eduardo salieron a pasear en moto por el centro. [...] Tomaron un helado y volvieron a lo de Andrea.

[...] En un momento escucharon unos ruidos en el patio. Eduardo salió a mirar y no vio nada raro, pero el viento moviendo las copas de los árboles, la ropa en el tendedero de los vecinos, le advirtió que el tiempo se estaba descomponiendo. Cuando volvió a entrar, se lo comentó a su novia y *decidieron que sería mejor que se fuera para que la tormenta no lo pescara de camino*. No se fue enseguida, siguieron besándose, tocándose por abajo de la ropa hasta que *ella se puso firme*: mejor que se marchara.

Lo acompañó hasta la calle. El viento le alborotaba los cabellos largos, rubios, y le pegaba las prendas al cuerpo. Se besaron una última vez, él arrancó y ella corrió adentro de la casa. (Almada, 2014, pp. 33-35, subrayado nuestro)

Además de los desplazamientos en torno a la figura de Andrea, son significativas aquí las modulaciones del “personaje” de Eduardo, pues si en “La chica muerta” aparecía tildado de sospechoso del crimen –“Los padres y el novio encabezaron la lista de sospechosos” (Almada, 2007, p. 117)–, en *Chicas muertas* esa suspicacia tenderá a despejarse: así se observa en el pasaje citado, donde el joven aparece, contrariamente, como guardián de la seguridad de la joven. Más aun, el muchacho pasará a constituir en el libro un partícipe activo de la búsqueda de la verdad sobre el crimen (“no hacía otra cosa que pensar en ella todo el tiempo, en resolver el misterio de

²⁵ Esto resulta notorio en las entrevistas realizadas por la autora y narradas en el libro como parte del proceso de investigación, muy prolíficas en relación con el caso de Andrea, pues se incluyen pasajes resultantes de entrevistas con su hermana Fabiana, su novio Eduardo, su suegra Paula, el forense a cargo del caso (doctor Raúl Favre) y dos hombres conocidos de Andrea, Tacho Zucco y Pepe Durand. Acerca del caso de Sarita Mundín, la autora pudo entrevistarse con su hermana Mirta y con su madre Sara, mientras que en torno al caso de María Luisa Quevedo la única entrevista aprovechada para el relato es la que la narradora mantiene con su hermano Yogui.

su muerte”, Almada, 2014, p. 43). En este sentido, es dable pensar que el testimonio de Eduardo, surgido de la entrevista con la autora, constituyó una base importante para la reconstrucción del relato de los hechos ocurridos en la noche del asesinato.

También son relevantes los desplazamientos que *Chicas muertas* opera en relación con las figuras de los padres de Andrea, y en particular de la madre, Gloria. En “La chica muerta”, su figura aparecía rodeada de ambigüedad pues, por un lado, aportaba una mirada a través de la cual se narraban los hechos y, por otro, no se encontraba librada del todo de sospechas de culpabilidad en relación con el crimen. En *Chicas muertas*, esta sospecha se coloca a distancia, desde una perspectiva atenta a los roles sociales de género que pesan no solo sobre las víctimas de femicidio sino también sobre sus madres:

La madre de Andrea se llamaba Gloria y fue sospechosa, junto a su marido, de haberla asesinado.

[...] Quienes la conocieron la recuerdan como una mujer distante, un poco indiferente, extraña.

[...] Me acuerdo que entonces se decía que al otro día del crimen, Gloria había ido a la peluquería. A todo el mundo le horrorizaba la imagen: una madre a la que le ocurre lo peor que puede pasarle a una madre, sentándose en el sillón de la peluquera. Ese gesto que también podría haberse tomado como una manera de distraerse de la pesadilla que estaba viviendo, fue interpretado enseguida como un signo de culpabilidad.

De una madre con una hija muerta esperamos, al parecer, que se arranque los pelos, que llore desconsoladamente, que agite el brazo pidiendo venganza. No soportamos la calma. No perdonamos la resignación.

El año pasado asesinaron a Ángeles Rawson, una chica de dieciséis años, en el barrio de Colegiales, en Capital Federal. [...] Cuando supo la noticia, la mamá de Ángeles declaró: ningún ser humano es menos importante que el peor acto que haya realizado; y fue duramente criticada por estas palabras. Tampoco aceptamos la piedad de una madre. (Almada, 2014, pp. 119-121)

La incorporación del caso de Ángeles Rawson al relato, a partir de la asociación entre las dos figuras maternas, es significativa porque enfatiza la vigencia de la serie de las *chicas muertas* en el presente de la enunciación, y no solo en el pasado reciente de los años 80, cuando ocurrieron los casos centralmente abordados en el libro. En este sentido, el relato incorpora una temporalidad de la actualidad que es característica del discurso periodístico. Lo hace, no obstante, desde una perspectiva narrativa que, en lo conceptual e ideológico, se presenta como alternativa a las modalidades dominantes de tratamiento del femicidio en los medios de prensa. Notemos que, de hecho, el femicidio de Ángeles Rawson había motivado, poco antes de la publicación de *Chicas muertas*, una incursión preliminar de Selva Almada en la no ficción, en la crónica “A esta nena la mataron”, que publicó junto al periodista Federico Schirmer en septiembre de 2013 (Chiani, 2021, p. 202). La crónica pretendía responder a “una cobertura [mediática del caso] que mezcló morbo e imprecisiones”, en una mirada que combinaba “el periodismo y la literatura” (Almada y Schirmer, 2013).

Hemos visto, hasta aquí, cómo el relato sobre el caso de Andrea se amplía, ramifica y profundiza en *Chicas muertas*. Ahora bien, a la vez hay que subrayar que, pese a esa operación de amplificación, las circunstancias elementales del crimen –quién mató a Andrea y por qué– continúan resultando desconocidas para la narradora. En efecto, desde el punto de vista de la

composición narrativa, el núcleo básico de lo que ocurrió permanece aún inenarrable, en el misterio. En ese sentido, la reescritura se despliega sobre todo en torno de *lo que se dice* sobre el caso, y no tanto en relación con lo que *efectivamente sucedió*. De allí la importancia de las entrevistas realizadas por la autora e incorporadas a la configuración narrativa. Estas constituyen al mismo tiempo una prolongación y una puesta en tensión de las murmuraciones populares en torno al crimen que representan una de sus marcas distintivas, tratándose de un asesinato *de provincia* y de un crimen impune. Las entrevistas, en efecto, dotan de legitimidad a la palabra oral de los lugareños, al habilitar un ámbito de confianza para su despliegue, en forma no ya anónima como ocurre en los rumores, sino bajo la asunción del compromiso enunciativo que implica la asociación entre una aseveración y el nombre propio que la formula. Dicho de otro modo, las entrevistas validan el papel cognoscitivo del discurso oral, que surgía subrepticamente en el rumor, y lo consagran bajo una lógica enunciativa propia más bien del testimonio (Torner, 2019).²⁶ En ese movimiento, los testimonios emergidos de las entrevistas llegan a poner en entredicho las suposiciones sobre los hechos contenidas en los rumores. Así, en el relato de la entrevista a Tacho Zucco, amigo de Andrea, la narradora afirma: “Cuando le cuento que en el inconsciente colectivo de la ciudad los asesinos son los padres de Andrea, me mira extrañado. Más que extrañado, notablemente impresionado” (Almada, 2014, p. 70). Frente a esa presunción instalada en el pueblo, Tacho prefiere sustraerse de las especulaciones y reconoce que “no sabe quién podría haberla matado ni por qué” (Almada, 2014, p. 70).

Llegado este punto, interesa considerar las inflexiones particulares que el relato de no ficción adquiere en el libro de Almada, pues el nuevo marco genérico constituye un elemento relevante en la reconfiguración del relato sobre el caso de Andrea. Nos detendremos en este aspecto para finalizar nuestro abordaje de *Chicas muertas*.

En este sentido, la investigación sobre los crímenes de las tres jóvenes y su puesta en relato adopta algunas técnicas típicas de la no ficción, tales como la realización de entrevistas, la indagación de expedientes oficiales y el examen de materiales de prensa sobre los casos. Estos procedimientos, que conforman la base documental del texto, se complementan a la vez con otros que tienden a complejizar los vínculos entre el relato y su materia factual, para exponer la condición fragmentaria y no absoluta de la reconstrucción narrativa de los hechos.

En esa línea, son frecuentes los señalamientos de la narradora sobre las incongruencias que encuentra entre las distintas versiones sobre los sucesos recogidas en el proceso investigativo: entre los documentos oficiales y los testimonios de los involucrados, entre distintos testigos, entre lo que estos aseveran y lo que se puede suponer que ocurrió, aunque no existan sobre ello pruebas definitivas.²⁷ En el mismo sentido, es relevante la incorporación del personaje

²⁶ Sobre las características enunciativas del testimonio, seguimos a Ricoeur, quien afirma que el sujeto del discurso testimonial “Se nombra a sí mismo”, realiza una operación de autodesignación, y desde ese lugar “pide ser creído”, es decir, apela a la confianza del interlocutor (2004, pp. 211-212).

²⁷ Si bien los puntos ciegos de la reconstrucción de los hechos surgen en torno a los tres crímenes narrados en *Chicas muertas* –pues se trata de asesinatos impunes–, nos limitamos a ejemplificarlos en relación con el asesinato de Andrea, que reviste particular interés para nuestro trabajo. En ese caso, las incongruencias se presentan, en primer lugar, en relación con la identificación de los sospechosos: “[Tacho Zucco] Se sorprende cuando le digo que su nombre se repite seguido en el expediente. Es que entre las cosas de Andrea encontraron algunas cartas que él le había mandado” (Almada, 2014, p. 65); “En el expediente, algunos compañeros de viaje atestiguaron que había una relación amorosa entre el chofer [Pepe Durand] y la chica [...]. Llamado a declarar él negó que tuviera una relación más allá de los viajes” (p. 114). En segundo lugar, aparecen inconsistencias vinculadas con la reconstrucción de la escena del crimen: “Cuando lo llamaron a declarar [al doctor Raúl Favre], le leyeron el informe de la autopsia y le preguntaron si la posición en la que encontró el cuerpo de la chica era coherente con la

de “la Señora”, una vidente a la que la narradora consulta ante las dificultades para alcanzar un conocimiento cabal sobre lo sucedido. Como afirma Amado (2019), la investigadora recurre a ella para escuchar “la voz de las chicas, que sólo puede ser recuperada a través de una médium” (p. 43). La imposibilidad de alcanzar un conocimiento total de lo ocurrido se enfatiza, además, con la presencia protagónica de la narradora en el texto. Su figura acentúa, por un lado, el realismo de la narración al subrayar los fundamentos de género de los hechos de violencia narrados, de los cuales como mujer ella no se encuentra exenta. En este sentido, el relato adopta un registro testimonial (Cabral, 2018; Tornero, 2019; Chiani, 2021).²⁸ Por otro lado, la presencia constitutiva de la narradora dota al relato de un subjetivismo que parece constituir el reconocimiento de los límites de la reconstrucción narrativa, como si resultase más auténtico, hasta más verdadero, narrar *lo que yo pude llegar a conocer sobre los hechos* que hacer afirmaciones con pretensiones de alcance objetivo.

En esta dirección, la asunción de los límites de la narrativa de no ficción parece volver porosas las fronteras que la separan de la ficción. No se trata de una simple asimilación entre sendos polos del binomio, sino de un reconocimiento del carácter complejo de la distinción, que se incorpora a la construcción del relato de no ficción en el nivel metanarrativo.²⁹ Aquí, el *topos* de la realidad que supera a la ficción vuelve a cobrar relevancia. Así se observa especialmente en el capítulo 10 del libro, donde la narradora compara algunos de los episodios relativos a los asesinatos que investiga con escenas de ficción hallables en géneros populares como el “culebrón”, el “folletín por entregas” (Almada, 2014, p. 152), la “telenovela” (p. 154) y el policial – “los sucesos novelescos en la narración de Yogui Quevedo no terminan aquí [...], hay una anécdota más. Esta que me cuenta podría ser alguna escena escritos [*sic*] por Raymond Chandler” (p. 156) –. En estas analogías, la noción de ficción adopta un sentido ambiguo que tiende a asimilarla con la idea de falsedad o de engaño, pues lo que está en juego es la inoperancia de las investigaciones oficiales y las elucubraciones de los vecinos y de los medios de prensa, casi siempre infundadas, que surgen frente al vacío investigativo – “la prensa [...], a falta de novedades, acababa basándose en rumores, chismes, presunciones de los vecinos” (p. 152)–. El deslizamiento de sentidos que asocia ficción a mentira es más notorio aun en el relato sobre un episodio de la investigación sobre el crimen de Andrea, protagonizado por una joven que dice conocer al responsable del asesinato pero que, eventualmente, se revelará “fabuladora y

manera en que fue asesinada. El doctor dijo que no. [...] Creo que alguien acomodó el cuerpo antes de que yo llegara, declaró” (p. 136). Por último, hay divergencias en el modo en que distintos testigos recuerdan los eventos posteriores al hallazgo del cuerpo: “El recuerdo que Paula y Eduardo tienen de esa noche y de la escena del crimen no es el mismo que dejaron por escrito los peritos en el expediente ni el que tienen otros testigos” (p. 146).

²⁸ La narradora se construye como una sobreviviente que da testimonio por las mujeres han sido asesinadas y, por ello, privadas de su voz, empezando por la primera *chica muerta* que conoció, Andrea: “Estamos en verano y hace calor, casi como aquella mañana del 16 de noviembre de 1986 cuando, en cierto modo, empezó a escribirse este libro, cuando la chica muerta se cruzó en mi camino. Ahora tengo cuarenta años y, a diferencia de ella y de las miles de mujeres asesinadas en nuestro país desde entonces, sigo viva. Solo una cuestión de suerte” (Almada, 2014, pp. 181-182).

²⁹ En términos de Lavocat (2016), no se trata de una concepción *panficcionalista*, que anula la distinción entre no ficción y ficción, por sostener una ficcionalidad inherente al texto, sino *moderadamente diferencialista*, que preserva la pertinencia de la frontera atendiendo, a la vez, a su carácter relativo y, con ello, a la posibilidad de los traspasos y las hibridaciones (Lavocat, 2016, p. 12). Hemos desarrollado esta concepción en trabajos previos sobre textos híbridos entre ficción y no ficción (García, 2018 y 2022).

mentirosa” (p. 162). El episodio es calificado por la narradora como “netamente de ficción” (p. 158).³⁰

Esta interpretación del rumor y las habladurías populares en clave de ficción estaba presente ya en el abordaje de la historia de Andrea en la forma de relato breve. Lo que resulta novedoso en *Chicas muertas* es el despliegue narrativo configurado en torno de la narradora, que representa un personaje importante del relato. El dispositivo de autofiguración que se teje alrededor de ella recupera la dimensión autobiográfica que resultaba palpable en *Una chica de provincia*, con la particularidad de que la narradora no aparece ya solo como objeto de una retrospectiva centrada en su vida de infancia y juventud en un pueblo del interior, sino que oficia de voz que da sentido al relato, a partir de una condición de género que une su historia con las de las *Chicas muertas*. Representa, en este sentido, el anclaje narrativo de los vínculos entre el pasado en que ocurrieron los crímenes y el presente de la enunciación, y entre las distintas geografías en que tuvieron lugar los asesinatos. Mujer, investigadora y viajera, partícipe decisiva de una búsqueda de verdad autoconsciente de sus propios límites, la narradora se ubica así como materia de una elaboración autoficcional (Torner, 2019; Castro Vázquez y Osuna Osuna, 2022), en sintonía con la expansión de este registro en la narrativa contemporánea, incluida la de no ficción, como sugiere Zenetti (2021).³¹ En la inscripción de este registro autoficcional se abre, entonces, otra zona de porosidad entre no ficción y ficción en *Chicas muertas*.

Conclusiones

A lo largo del trabajo, hemos considerado el proceso de escritura y reescrituras desplegado por Selva Almada en torno a un hecho que marcó su memoria personal: el asesinato de Andrea Danne, ocurrido en 1986 en un pueblo de Entre Ríos cercano a la ciudad donde entonces la autora residía. Hemos analizado el relato “La chica muerta”, primera aproximación narrativa de Almada al caso, incluida en *Una chica de provincia* (2007), y dos reescrituras diferentes de ese texto inicial: “La muerta en su cama” (2015), que por su similitud estructural puede ser pensado como una versión de “La chica muerta”, y *Chicas muertas* (2014), que, en cambio, constituye un texto distinto y que, por su extensión y desarrollo narrativo –no meramente en términos cronológicos– puede entenderse como instancia cúlmine del itinerario de (re)escrituras.

En cuanto “La chica muerta”, hemos identificado ciertos rasgos narrativos que dotan al texto de autonomía y que lo volverán, eventualmente, pasible de despegarse de su contexto de origen para constituir la materia prima del proceso de reescrituras. Argumentamos que la singularidad del relato reside en que toma como objeto una historia a la vez extraña e ineludiblemente *real*. Por un lado, se trata de una historia ajena al mundo social inmediato de la

³⁰ Siguiendo a Schaeffer (2002, pp. 130-131), mentira y ficción se parecen en que ambas se valen de actitudes de fingimiento o simulación, pero se diferencian en la forma que adopta dicha actitud en cada caso: en la mentira, el fingimiento es serio y unilateral, pues el interlocutor debe desconocer la intención de engaño para que este funcione como tal; en la ficción, el fingimiento es lúdico y compartido. Pese a este rasgo diferencial, las asociaciones y asimilaciones entre ficción y mentira han sido constantes en la historia cultural, como lo observa Lavocat (2016, p. 20).

³¹ Régine Robin afirma, en este sentido, que la autoficción es una autobiografía consciente de sus propios límites, “de su propia imposibilidad constitutiva, de las ficciones que necesariamente la atraviesan, de las faltas y aporías que la socavan” (2013, p. 256).

narradora –familiares y amigos que protagonizan otros relatos de *Una chica de provincia*–, se emplaza en un sitio geográfico que apenas conoce –el pueblo de San José– y está plagada de elementos misteriosos. Por otro lado, es una historia real, un hecho horrendo que conmueve la memoria de la narradora y cuya realidad terrible se impone como condición del discurso narrativo, a un punto tal que “La chica muerta” incorpora marcas de referencialidad más palpables que otros textos de *Una chica de provincia*.

Los dos textos que hemos analizado como derivaciones de “La chica muerta”, “La muerta en su cama” y *Chicas muertas*, dan cuenta de estrategias de reescritura diferentes, condicionadas en cada caso por el género narrativo en cuyo marco se realiza la reescritura. “La muerta en su cama”, concebido para una antología de relatos policiales, radicaliza la inscripción del texto en el ámbito del *cuento*, no solo porque desliga el relato de la serie que lo contenía inicialmente, enfatizando su autonomía narrativa y neutralizando, así, la ligazón de la historia con las de infancia y juventud de la narradora en su pueblo de provincia; sino además por la tendencia a la síntesis que conlleva la reformulación, que opera centralmente por supresión de pasajes enteros. En la nueva versión del relato breve, resulta significativa la incorporación de un reenvío intertextual a “La bella durmiente”, en tanto relectura crítica de la tradición de los cuentos de hadas en clave de denuncia sobre la problemática de la violencia de género.

En *Chicas muertas*, en cambio, la reescritura actúa básicamente por amplificación. La historia de Andrea se vuelve a autonomizar del universo local del interior entrerriano del que surgió, apegado a la memoria personal de la narradora, pero esta vez se expande y ramifica a partir de su puesta en serie con otros dos asesinatos de mujeres jóvenes ocurridos en otras ciudades del interior. En la construcción de la serie, la muerte de Andrea Danne se resignifica como *femicidio*, no *a pesar de* sino *debido a* su carácter impune e inexplicado por la investigación oficial. Dicho de otro modo, la constatación de que “La chica muerta” integra un conjunto mayor de *Chicas muertas* expone el carácter estructural de la violencia de género y permite dar sentido a un crimen que, de otro modo, parece reducido a puro misterio. Asimismo, la construcción de la serie parece reclamar el desplazamiento al marco genérico de la no ficción, como si la problemática social del femicidio requiriese un tratamiento narrativo adecuado a su *realidad* ineludible, no solo en el contexto histórico en el que tuvieron lugar los crímenes narrados por Almada, sino también –y sobre todo– en el momento en que se escribe el texto. A este respecto, hemos visto que el relato incorpora una base documental significativa –entrevistas, expedientes oficiales, materiales de prensa–, pero a la vez no deja de señalar los límites de la búsqueda de la verdad que la narradora emprende. En esta línea, queremos subrayar dos paradojas, interrelacionadas entre sí, que atraviesan el proceso de reescrituras.

En primer lugar, si las revisiones de “La chica muerta” surgieron en un intento por eludir las inexactitudes y especulaciones infundadas sobre el asesinato de Andrea, que se encontraban contenidas en los rumores de los lugareños sobre el crimen, en rigor la lógica del rumor no resultará erradicada en las reescrituras. En efecto, el rumor constituye un aspecto importante de lo que *efectivamente* ocurrió luego de que la joven fue asesinada, tratándose no solo de una muerte ocurrida en un pueblo de provincia sino, sobre todo, de un crimen impune, cuya reconstrucción narrativa se encuentra atravesada por silencios e incógnitas que no ha resuelto la investigación oficial. En ese contexto, ante el enigma sobre lo sucedido que persiste, la memoria oral de los lugareños resulta central para aproximarse a los hechos, aun de forma parcial y fragmentaria. *Chicas muertas* dará cuenta de ello al propiciar una reconversión del rumor en testimonio –otra modalidad del saber popular transmitido oralmente–, a partir de las entrevistas que desarrolló la

autora en el proceso de investigación y que tienen un lugar importante en la configuración narrativa del texto.

En segundo lugar, el itinerario de (re)escrituras se encuentra atravesado por una tensión constitutiva entre ficción y no ficción, ya que el crimen de Andrea resulta a la vez extraño y real, inverosímil pero ineludiblemente verídico. Las reescrituras exploran esa tensión de formas complementarias. “La muerta en su cama” reduce al mínimo el relato de los hechos y, en este sentido, refuerza el misterio que rodea al caso. *Chicas muertas*, por su parte, amplía el conocimiento sobre los sucesos, pero no deja de indicar que en la construcción del relato de no ficción existen lagunas y puntos ciegos inevitables –empezando por el núcleo básico de los acontecimientos: quién mató a Andrea y por qué–. Así, la voluntad de aproximarse con más precisión a la historia, que había motivado inicialmente la revisión de “La chica muerta”, resultará puesta en entredicho en el proceso de investigación y reescritura. Asimismo, el proceso expondrá los límites de la misma modalidad genérica adoptada como punto de llegada de las reescrituras, la no ficción. En efecto, *Chicas muertas* explora sus límites y desbordes, abriendo zonas de porosidad con la ficción. Lo hemos visto en las apelaciones al esoterismo, en las referencias a géneros de la ficción popular y en los momentos de autofiguración de la narradora, que pueden leerse en clave de autoficción. En esa exploración reside, sin dudas, uno de los aspectos novedosos que *Chicas muertas* aporta a la no ficción como género.

En definitiva, *Chicas muertas* reescribe el crimen de Andrea Danne, inicialmente abordado por Almada a través de la ficción, bajo los códigos de la no ficción. Si el femicidio *ya estaba ahí*, será la tarea de investigación y reescritura la que permitirá dotar de sentido a los hechos que la categoría recupera, de modo tal que estas historias de violencia *cuenten* en el espacio social y literario en que se inscribe el texto.

Bibliografía

- Abdala, V. (2021). Entrevista a la escritora Selva Almada. *Revista Cabal*, s./f. Recuperado de: <https://www.revistacabal.coop/actualidad/entrevista-la-escritora-selva-almada>.
- Amado, A. (2019). Discursos alternativos: ¿disidentes o coincidentes? El rol del discurso esotérico en *Chicas muertas* de Selva Almada. *Luthor*, IX (40). Recuperado de: <http://revistaluthor.com.ar/spip.php?article215>.
- Almada, S. (2007). *Una chica de provincia*. Buenos Aires: Gárgola.
- _____. (2014). *Chicas muertas*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- _____. (2015a). *El desapego es una manera de querernos*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- _____. (2015b). La muerta en su cama. En Pilar Amoia et al. (eds.). *Bajo sospecha. Relatos policiales*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación.
- Almada, S. y Schirmer, F. (2013). A esta nena la mataron. *Anfibia*, 9 de septiembre. Recuperado de: <https://www.revistaanfibia.com/a-esta-nena-la-mataron/>.
- Arnés, L., De Leone, L. y Punte, M. J. (2020). En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta. En Arnés, L., De Leone, L. y Punte, M. J. (coords.), *Historia feminista de la*

- literatura argentina. En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta* (pp. 15-32). Villa María: Eduvim.
- Borges, J. L. (1974 [1932]). Las versiones homéricas. En *Obras completas 1923-1972* (pp. 239-243). Buenos Aires: Emecé.
- Cabezón Cámara, G. (2011). *Le viste la cara a Dios. La bella durmiente*. Barcelona: Sigueleyendo.
- Cabezón Cámara, G. y Echeverría, I. (2013). *Beya (Le viste la cara a Dios)*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Cabral, M. C. (2018). *Chicas muertas* de Selva Almada. Nuevas formas de la memoria sobre el femicidio en la narrativa argentina. *Orbis Tertius*, XXIII (28). doi: 10.24215/18517811e094.
- Carrión, J. (2012). Prólogo: mejor que real. En Carrión, J. (ed.), *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares* (pp. 13-43). Buenos Aires: Anagrama.
- Castro Vázquez, A. L. y Osuna Osuna, G. (2022). La autoficción entre los géneros literarios y periodísticos: representación de la violencia en *Chicas muertas* de Selva Almada. *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, 26, 128-140. doi: 10.5565/rev/mitologias.900
- Cercas, J. (2016). *El punto ciego*. Barcelona: Literatura Random House.
- Chiani, M. (2021). Imaginarios testimoniales en escritoras argentinas contemporáneas (Gabriela Cabezón Cámara, Selva Almada, Belén López Peiró). *Altre Modernità. Rivista di studi letterari e culturali*. Número especial: *Imaginarios testimoniales en América latina: objetos, espacios y afectos*, 195-211. doi: 10.13130/2035-7680/15369.
- De Bellis, J. (1979). Visions and Revisions: Truman Capote's *In Cold Blood*. *Journal of Modern Literature*, 7 (3), 519-536.
- Fernández, A. M. (2012). Femicidios: la ferocidad del patriarcado. *Nomadías*, 16, 47-73.
- Falbo, G. (2017). Periodismo y escritura: las discípulas de Walsh. *Tram[p]as de la comunicación y la cultura*, 80, 1-13.
- Friera, S. (2014). Yo también podría haber sido una de esas chicas (entrevista a Selva Almada). *Página/12*, 18 de junio. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-32565-2014-06-18.html>.
- Fuchs, C. (1994). *Paraphrase et énonciation*. París: Ophrys.
- García, V. (2018). Testimonio y ficción en la narrativa argentina. *Lexis*, 16 (1), 369-404.
- _____. (2019). Las reescrituras de *Operación masacre*. *Estudios Filológicos*, 93, 23-44.
- _____. (2020). Del sonido del Pueblo a los ecos del pasado. Las versiones de *La pasión según Trelew*, de Tomás Eloy Martínez (1973-2009). *Catedral Tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana*, 8 (15), 395-433.
- _____. (2022). Litigios sociales en torno a la novela de no ficción. Acerca de *Recuerdo de la muerte*, de Miguel Bonasso. *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, LXX (1) 243-272
- Gatti, P. (2015). Un libro que reaviva la misteriosa desaparición de ‘Sarita’ Mundín (entrevista a Selva Almada). *El Diario del Centro del país*, 3 de mayo. Recuperado de: <http://anteriores2.wfxgroup.com.ar/noticias/nota.asp?nid=95473>.
- Genette, G. (1991). *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.
- Gómez, F. (en prensa). “*No es un río*, de Selva Almada: persistencias e inflexiones de una narrativa de provincia” (mimeo del autor).

- Graná, L. (2019). Camino y trabajo de hormiga en las fronteras del género. Una lectura de *Chicas muertas* de Selva Almada. *Inti: Revista de literatura hispánica*, 89. Recuperado de: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss89/4/>.
- Grésillon, A. (2005) Glosario de crítica genética. En Colla, F. (ed.). *Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX* (pp. 289-297). París: Centre de Recherches Latino-Américaines Archivos.
- Heinich, N. (2005). Le témoignage, entre auto-biographie et roman. En Heinich, N. y Schaeffer, J.-M., *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie* (pp. 153-152). Nîmes: Jacqueline Chambon.
- Kreplak, I. (2020). De intrusas a mujeres ardientes. Narraciones sobre feminicidios. En Arnés, L., De Leone, L. y Punte, M.J. (coords.). *Historia feminista de la literatura argentina. En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta* (pp. 151-173). Villa María: Eduvim.
- Lagarde y de los Ríos, M. (2006). Introducción. En Russell, D. y Harmes, R. (eds), *Femicidio: una perspectiva global* (pp. 15-42). México: UNAM.
- Lavocat, F. (2016). *Fait et fiction. Pour une frontière*. París: Seuil.
- Lejeune, P. (1992). Auto-genèse. L'étude génétique des textes autobiographiques. *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, 1, 73-87. doi: 10.3406/item.1992.872.
- Lois, É. (2006). De la filología a la crítica genética: una historia de conceptos y de prácticas. En Bein, R. et al. (coords.), *Homenaje a Ana María Barrenechea* (pp. 43-59). Buenos Aires: Eudeba.
- Louis, A. (2016). ¿Por qué escribir un libro? Las versiones de *Operación masacre* de Rodolfo Walsh. *Exlibris. Revista del Departamento de Letras*, 5, 394-409. Recuperado de: <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/3033>.
- Méndez, M. (2016). Me aburren los relatos que tienen como protagonista a un escritor (entrevista a Selva Almada). *Infobae*, 17 de enero. Recuperado de: <https://www.infobae.com/2016/01/17/1783565-selva-almada-me-aburren-los-relatos-que-tienen-como-protagonista-un-escritor/>.
- Navallo, T. (2022). Notas sobre el espacio biográfico: visibilidad y escucha en *Chicas muertas* de Selva Almada. *Visitas al Patio*, 16 (1), 220-235. doi: 10.32997/RVP-vol.16-num.1-2022-3796.
- Peller, M. y Oberti, A. (2010). Escribir la violencia hacia las mujeres. Feminismo, afectos y hospitalidad. *Estudios Feministas*, 28 (2). doi: 10.1590/1806-9584-2020v28n272442.
- Plimpton, G. (1966) The Story Behind a Nonfiction Novel. *The New York Times*, 16 de enero. Recuperado de: <http://www.nytimes.com/books/97/12/28/home/capote-interview.html>.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Robin, R. (2012). *La memoria saturada*. Buenos Aires: Waldhuter.
- Schaeffer, J.-M. (1998). Ficción. En Ducrot, O. y Schaeffer, J.-M. (dirs.), *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (pp. 337-346). Madrid: Arrecife.
- _____. (2002). *¿Por qué la ficción?* Madrid: Lengua de trapo.
- Tornero, A. (2019). Femicidio, literatura testimonial y yo autorial en *Chicas muertas*. *Confabulaciones. Revista de Literatura Argentina*, 2, 39-57.
- Vilches, L. y Murillo, C. (2014). La gota que horada la vida de las mujeres (entrevista a Selva Almada). *Ideas de izquierda*, 1 de agosto. Recuperado de: <https://www.laizquierdadiario.com/La-gota-que-horada-la-vida-de-las-mujeres>.

- Viollet, C. (2001). Petite cosmogonie des écrits autobiographiques. Genèse et écritures de soi. *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, 16, 37-54. doi: 10.3406/item.2001.1176.
- Walsh, R. (1957). *Operación masacre. Un proceso que no ha sido clausurado*. Buenos Aires: Sigla.
- Tompkins, P. (1966). In Cold Fact. *Esquire*, 1 de junio. Recuperado de: <https://classic.esquire.com/article/1966/6/1/in-cold-fact>.
- Zenetti, M.-J. (2021). Trouble dans le pacte. Littérature documentaire et post-vérité. *Cahiers de Marge*, 3. Recuperado de: <https://publications-prairial.fr/marge/index.php?id=353>.