

Lo plural en la escritura

Selva Almada, Mariana Enríquez y Gabriela Cabezón Cámara

Susanna Regazzoni
Università Ca' Foscari Venezia
regazzon@unive.it

Resumen: Se propone el estudio de las estrategias transdiscursivas y transestéticas de resistencia política y poética de tres escritoras argentinas que actualizan la problemática del biopoder en este nuevo milenio: Mariana Enríquez y su nouvelle *Chicos que vuelven*, Gabriela Cabezón Cámara (con Iñiqui Echeverría) su novela gráfica *Beya (le viste la cara a dios)* y Selva Almada y su crónica *Chicas muertas*.

Palabras clave: escritoras argentinas, escrituras plurales, desaparecidas, biopoder, política/poética

Résumé : Nous étudions les stratégies transdiscursives et transesthétiques de résistance politique et poétique de trois écrivaines argentines actualisant la problématique du biopouvoir de notre siècle : Mariana Enríquez et sa nouvelle *Chicos que vuelven* ; Gabriela Cabezón Cámara (avec Iñiqui Echeverría) par le roman graphique *Beya (le viste la cara a dios)* ; et Selva Almada et sa chronique *Chicas muertas*.

Mots-clés : Écrivaines argentines, écritures plurielles, disparues, biopouvoir, politique/poétique

Abstract: We propose a study of the transdiscursive and transaesthetic strategies of political and poetic resistance of three Argentinian writers who update the problematic of biopower in this new millennium: Mariana Enríquez and her short novel *Chicos que vuelven*, Gabriela Cabezón Cámara (with Iñiqui Echeverría) the graphic novel *Beya (le viste la cara a dios)* and Selva Almada with her chronicle *Chicas muertas*.

Keywords: argentinian writers, plural writing, missing, biopower, politics/poetics

Desde 2010, se han publicado en Argentina novelas de autoras que, directa o indirectamente, exhuman una realidad hasta este momento invisibilizada y marginalizada: la desaparición de mujeres muy jóvenes –a veces niñas–, víctimas de femicidios o de trata sexual. En 2015, emerge el movimiento social “#ni una menos” contra el femicidio, movimiento que se difunde con fuerza en Argentina y en todo el mundo. Es interesante al respecto estudiar las estrategias transdiscursivas, transhistóricas y transestéticas de resistencias políticas y poéticas de la literatura ultratemporánea que actualizan la problemática biopolítica en la actualidad¹.

En esta ocasión deseo presentar a tres escritoras argentinas que en los últimos años han publicado obras, a menudo de difícil determinación genérica, que, de maneras distintas, han narrado esta tragedia. La primera es Mariana Enríquez (1973), que publica en 2010 la *nouvelle Chicos que vuelven*, transformada en una novela gráfica en 2015 con la colaboración de Laura Dattoli; la segunda es Gabriela Cabezón Cámara (1968) que edita en 2013, con Iñiqui Echeverría, la historieta *Beya (Le viste la cara a dios)* y Selva Almada (1973), que imprime en 2014 la crónica *Chicas muertas*.

La narrativa en español escrita por mujeres –especialmente relevante en América Latina– es uno de los fenómenos editoriales más destacados por la crítica en los últimos años. Se refiere a las jóvenes escritoras que publican a partir del año 2000 una serie de textos que he llamado “en tránsito” –entre un género y otro– sobre los citados temas candentes (Corroto s.p; Canelo 29-35; Criales s.p)².

¹ La necropolítica se relaciona con la palabra biopoder, el término con que Foucault indica el uso del poder social y político para controlar la vida de las personas (Foucault 184-185).

² En Criales se lee:

Este lunes, la escritora bonaerense Mariana Enríquez ganó el premio Herralde de Novela por *Nuestra parte de noche*, su última novela, que será publicada por la editorial Anagrama de España. No es la única escritora argentina que fue premiada en la última semana. También este lunes, Selva Almada ganó el *First*

Estos libros presentan historias que ahondan en las zonas más oscuras y desoladas del ser humano; la intensa preocupación escritural de sus autoras se acompaña de un fuerte compromiso ético. Junto con los nombres citados, hay que recordar también a María Moreno, Samantha Schwebelin, Ariana Harwicz, Gabriela Massuh y muchas otras.

En Argentina, desde la Conquista y la sucesiva “guerra del desierto”, el gesto fundacional es el de la aniquilación, concretado con la desaparición de cuerpos y el cautiverio, acompañado por la violación de las mujeres, actuación que se narrativiza en los muchos relatos sobre el mito de las cautivas “blancas”.

Al respecto, Josefina Ludmer propone la lectura del delito como elemento conformador del ámbito simbólico y cultural del país y como instrumento de definición a través de la exclusión y la separación que empieza, precisamente, con *El matadero* de Echeverría y el *Facundo* de Sarmiento (Ludmer 2-3). Desde el principio de la historia argentina, los mitos de los cuerpos blancos violados encubren los cautiverios de las mujeres “otras”, negras e indígenas, simbólicamente negadas en la construcción de la identidad nacional.

Desde allí se conforma un sistema patriarcal caracterizado por un complejo de imágenes negativas relativo a la mujer que se encierra en la palabra *puta* atenuada en la versión popular *mina* y

Book Award de la Feria del libro de Edimburgo (Reino Unido), por su primera novela, *El viento que arrasa* (2012), recién traducida al inglés. El pasado martes, la porteña María Gainza fue anunciada como ganadora del premio Sor Juana, que se le entregará en la Feria del Libro de Guadalajara en unas semanas (“El triunfo de las escritoras argentinas”, párr. 1).

Carmen Alemany y Cecilia Eudave señalan, además, que “No cabe duda de que uno de los hechos más destacados de la narrativa escrita en español de las últimas décadas ha sido —y es— la proliferación de narradoras en la nueva configuración del mapa literario. Lo que vivimos en nuestros días, y de forma palmaria en este siglo XXI, es la culminación de lo que desde la década de los sesenta del pasado siglo fueron gestando las narradoras de una y otra orilla del Atlántico” (9).

donde el cuerpo de la mujer se considera como matriz u objeto de goce.

La represión política que, en el ámbito femenino, pasa especialmente a través del cuerpo, provoca una reacción que resulta evidente en la voluntad de escribir y pensar el cuerpo de otra forma y narrar la sexualidad femenina bajo nuevas perspectivas. Es precisamente por esa razón que Helena Araújo señala:

el dilema del cuerpo, esa presencia turbia y peligrosa, esa tentación de la especie, [...]. Sin embargo, es allí, sobre todo que ha de instalarse la subversión. Al tomar por asalto lo que podría llamarse un campo vedado, asumimos al fin la sexualidad, dando a la libido una nueva dimensión (18).

Sobre el mismo tema, Hélène Cixous subraya el conjuro entre logocentrismo y falocentrismo con el consiguiente pensamiento binario donde a la oposición activo-masculino/pasivo-femenino resulta la desvalorización de lo femenino, pensamiento que, según la filósofa francesa, se puede controvertir a través de la escritura, que es el lugar que no está obligado a reproducir el sistema. De ahí que Cixous invite a todas las mujeres a escribirse « Écris-toi : il faut que ton corps se fasse entendre » (43).

Chicos que vuelven es una novela corta de Mariana Enríquez, una suerte de relato policial, en el que lo religioso, lo fúnebre y lo sobrenatural están estructurados en el horror y la desesperación. Como se sabe, el ambiente más frecuente en la enérgica –como la define Sánchez Cabanette– prosa de Mariana Enríquez es el del terror, como se evidencia en sus dos libros de cuentos: *Los peligros de fumar en la cama* y *Las cosas que perdimos en el fuego* y más recientemente en la novela *Nuestra parte de noche* (2019). En este texto aparecen todas las obsesiones de la obra de Enríquez: personajes y barrios marginales, el *conurbano* más violento, las drogas y, como siempre, el terror. El relato presenta la historia de jóvenes desaparecidos, en su mayoría chicas adolescentes en un movimiento de ida y vuelta: jóvenes que desaparecen, que son posteriormente encontrados asesinados o muertos y que finalmente retornan. En

realidad, no se entiende bien si efectivamente regresan o se trata, más bien de una construcción imaginaria fruto de una elección de la literatura fantástica de terror junto con una alusión a los desaparecidos de la tragedia del siglo pasado. El libro cuenta la historia de Mechi, una empleada del Centro de Gestión y Participación de Parque Chacabuco, que actualiza el archivo de chicos perdidos y desaparecidos en la ciudad de Buenos Aires. La monotonía de su trabajo se ve interrumpida con la aparición de Vanadis, una chica desaparecida a los 14 años que será la primera de otras que vuelven luego de haber estado ausentes durante años. Hay un detalle singular: todos reaparecen exactamente en las mismas condiciones (edad, contextura física y hasta ropa) en las que se encontraban en el momento de su desaparición. Los hijos “cuando aparecen”, son recibidos con entusiasmo y alegría inconmensurables, pero, en un segundo momento, son “devueltos” con horror por sus perplejos padres, que alegan que esos no son sus hijos. Así ellos se reúnen en torno a una casa rosada –clarísima alusión simbólica a la casa gubernamental–, solos y abandonados otra vez. Nadie quiere saber nada de estos nuevos chicos desaparecidos que no se sabe de dónde vienen y quiénes son en realidad. El relato policial se mezcla con el horror provocado por esos jóvenes abandonados que dan miedo y asco –“Les van a prender fuego a los pibes. Los van a gasear, les van a mandar la policía” (65)– y que, una vez más, en una actitud tristemente deshumanizada y deshumanizante, formada por: “esas familias de clase media (debían haber) enloquecido(as) porque no eran capaces de comprender ninguna interrupción a sus cómodas vidas. (...) ¿los matarían a todos, como había visto pedir a una madre por televisión, una madre que decía que eran como cáscaras, que estos chicos no tenían nada adentro?” (89). Resulta evidente la denuncia de una sociedad que no ha sabido proteger a su juventud, la cual se ha transformado precisamente en cuerpos sin vida.

Beya (le viste la cara a Dios) (2013) es un texto de Gabriela Cabezón Cámara e ilustración de Iñaqui Echeverría (Balcarce, 1974), trasposición gráfica de la novela breve de la misma Cabezón Cá-

para *Le viste la cara a Dios. La bella durmiente* (2010), texto trabajado ampliamente por Alice Favaro (2019). Su publicación forma parte de un proyecto de la periodista española Cristina Fallarás acerca de una colección “Bichos” sobre la reescritura de cuentos infantiles clásicos para la editorial digital Sigueleyendo. Cabezón Cámara elige *La bella durmiente* proponiendo su escritura en tres formatos diferentes: ebook, libro y novela gráfica³. *Beya* relata la historia de una chica en situación de trata⁴. Es un libro duro escrito en segunda persona que va contando lo que significa ser una joven secuestrada y el entrenamiento al que la someten para que trabaje en un burdel de Lanús y que, en cuanto puede, se duerme para escapar del horror que la rodea. El compromiso político de la autora es evidente desde la primera página donde se lee: “Aparición con vida a todas las mujeres y nenas desaparecidas en manos de las redes de prostitución. Y juicio y castigo a los culpables” (7), epígrafe que sitúa el texto en una doble referencia: por una parte, remite a la historia de Marita Verón, desaparecida en 2002, en la provincia de Tucumán y los frecuentes casos en Argentina de trata de mujeres; por otra, a la última dictadura militar. De hecho, se cruza el campo de concentración con el prostíbulo. En la transposición se enfatiza la reivindicación del cuerpo femenino que ya en la primera imagen está-representado como si fuera un objeto en venta detrás de un código de barras. Según señala Alice Favaro “el texto fuente tiene un ritmo apremiante con numerosas referencias a la literatura, al arte, a la religión y las creencias populares. El uso de frases muy breves como si la narradora fuera una ametralladora verbal con un realismo desesperado y

³ Existe también una adaptación teatral realizada por Marisa Busker, que se estrenó en 2016.

⁴ En el mundo hay 21 millones de personas víctimas de la trata, en América Latina 100.000, en Argentina miles. “Madres víctimas de la trata” es un ONG que declara que hay 30.000 desaparecidas en democracia. Se piensa que en Buenos Aires hay más de 1.200 burdeles clandestinos y que desaparecen cuatro menores al día (Bispori 67-71).

exasperado en que se describe lo más vulgar y bajo acentúa el lenguaje violento y el ritmo vertiginoso” (Favaro 45).

En la versión gráfica el género del texto se sitúa entre poema ilustrado y *graphic novel*, en el que la parte escrita no está nunca dentro de la viñeta sino al lado. En la historieta dividida en cinco partes, se hace particular hincapié en la reivindicación del cuerpo y la afirmación de sus derechos junto con las conexiones con lo sagrado y la transmedialidad. La imagen es preponderante y se mezcla con un registro lingüístico bajo, vulgar, casi pornográfico –nunca erótico–, cargado de términos típicos argentinos. Los dos lenguajes se cruzan para narrar la tragedia de la desaparición de mujeres en manos de las redes de prostitución desde el punto de vista de las víctimas. El hecho de encontrar amparo en la religión produce en la protagonista un efecto de bilocación y desdoblamiento en que el alma se separa del cuerpo –y naturalmente el pensamiento vuela a Sor Juana y su *Primer Sueño*– representando una manera de huir de la realidad demasiado atroz. La historia avanza en una continua intersección entre culto y popular, sagrado y profano, para narrar la degradación de Beya con un lenguaje descarnado y, al mismo tiempo, cargado de violencia. La perspectiva del narrador que focaliza desde la subjetividad de la protagonista se mezcla con la segunda persona que enfatiza su desdoblamiento e incita a la mujer a actuar, registra las distintas etapas de la trata, y la exhorta a cultivar el odio. La alusión a *El matadero* de Echeverría es inmediata: desde la primera estrofa, a través de la comparación del cuerpo de la joven con el cuerpo de la vaca “Si a Matasiete el matambre, / a vos el refalar en tu sangre” (24). De hecho, es la misma Cabezón Cámara que afirma que existe un imaginario nacional de escritura de la violencia que remite a algunos textos literarios (Domínguez 2). Además, como bien analiza Alice Favaro: “Beya está siempre representada desnuda [...] utilizando el estilo fileteado muy típico del ambiente tanguero porteño” y constante es el paralelo entre la mujer y la bestia, como si estuviera esperando ser descuartizada antes de llegar a la carnicería, (Favaro 49). A este propósito se lee: “como no se acaba nun-

ca/ la cosecha de mujeres/ y eso te lo hacen saber,/ no te vayas a olvidar,/ que ellos te pueden pasar/ a degüello como a un chanchito/ y filetearte después/ como si fueras jamón” (37).

En la parte final, la voz en off de la narradora propone la venganza; y después del relato de la opresión, esclavitud y muerte, se pasa a la que indica el deseo de vida y la potencia femenina. Después de haber aludido a las referencias pictóricas, literarias y religiosas, se cita el cine cuando Beya se transforma en una vengadora que tiene mucho de la protagonista de *Kill Bill*, en un final inesperado en que la mujer deviene justiciera, final muy diferente de lo que acontece a las víctimas de las crónicas de todos los días.

El cuerpo de esta mujer es un territorio de imaginación biopolítica, un disparador narrativo en una literatura que sirve como instrumento de denuncia política y social.

Con su crónica de no ficción⁵ *Chicas muertas* (2014), Almada realiza una investigación sobre tres asesinatos de mujeres sin resolver, ocurridos en distintas provincias argentinas en los años ochenta. Esto le permite proyectarse como escritora feminista⁶. Estos casos dan lugar a una investigación atípica e infructuosa que se realiza a través de un trabajo de campo con la colaboración de testimonios de los familiares y amigos de las asesinadas y también la colaboración de jueces, fiscales y periodistas. En *Chicas muertas*, Almada reconstruye la vida de las tres mujeres asesinadas y, al mismo tiempo, relata su propia experiencia de una chica de provincia nacida en un medio de violencia masculina. Esta violencia se podía expresar de formas muy diversas, a través de per-

⁵ Almada publica una no ficción por primera vez en la revista *Anfibia* en 2013, cuando escribe, como anota Miriam Chiani, “en base a la investigación de Federico Schirmer una crónica sobre el asesinato de Ángeles Rawson, ‘A esta nena la mataron’” (193).

⁶ Para realizar este libro recibió una beca del Fondo Nacional de las Artes de Argentina (FNA-Argentina), entregada para desarrollar un proyecto sobre femicidio adolescente. Además, dentro del campo editorial, co-dirige el ciclo de narrativas “Carne Argentina” y coordina talleres literarios de lectura, escritura y reflexión en el interior del país y en la ciudad de Buenos Aires.

sonas muy cercanas a la familia o en la misma familia. La voz con la que se narra esta historia es la de la misma Almada, una primera persona, una voz autobiográfica que se mezcla con la investigación, difuminando los límites entre ficción y no ficción.

El libro empieza con una descripción familiar relatada por un yo que remite a la autora

La mañana del 16 de noviembre de 1986 estaba limpia, sin una nube, en Villa Elisa, el pueblo donde nací y me crié, en el centro y al este de la provincia de Entre Ríos. Era domingo y mi padre hacía el asado en el fondo de la casa. Todavía no teníamos churrasquera, pero se las arreglaba bien con una chapa en el suelo, las brasas encima y encima de las brasas la parrilla. Ni siquiera con lluvia mi padre suspendía un asado: otra chapa cubriendo la carne y las brasas era suficiente (10).

Selva Almada tiene 13 años cuando escucha en la radio que una chica un poco mayor, Andrea, ha muerto. Desde el principio de la narración sobresale la violenta fuerza de una naturaleza que rodea imperiosa y que manifiesta su vigor rudo por todas partes.

En el galponcito, una perra loca que teníamos había enterrado una vez a sus crías. A una le había arrancado la cabeza. La copa de la morera era un cielo verde con los destellos dorados del sol que se colaba entre las hojas. En algunas semanas estaría llena de frutos, las moscas se amontonarían zumbando, el lugar se llenaría de ese olor agrio y dulzón de las moras pasadas, nadie tendría ganas de sentarse a su sombra por un tiempo. Pero estaba hermosa esa mañana. Solo había que cuidarse de las gotas peludas, verdes y brillantes como guirnaldas navideñas, que a veces se desprendían de las hojas por su propio peso y allí donde tocaban la piel, quemaban con sus chispazos ácidos (12-13).

De los delitos narrados, uno sucedió en Sáenz Peña (Chaco) en 1983: una niña de quince años, María Luisa Quevedo, violada, estrangulada y arrojada a una lagunita; el segundo, en 1986, se realiza en San José, un pueblo de Entre Ríos: la chica de dieci-

nueve años, Andrea Danne, fue puñalada en el corazón, en su casa, mientras dormía y el tercero tiene lugar en Villa María en 1988, Córdoba: una joven, Sarita Mundín, desaparecida casi un año hasta que sus restos se encontraron a la orilla de un río. Todos los casos, además de la impunidad, quedan sin explicar y a la autora le interesa saber qué tipo de repercusión se realiza en la memoria de un pueblo en donde sus mujeres son asesinadas y no se encuentra justicia con la cual castigar los culpables. Lo primero que impulsa esta escritura es ir contra el olvido, pero lo que más preocupa a la autora es, como señala Miriam Chiani: “replicar estas muertes y la impunidad que las rodea en los miles de muertes posteriores, cuando ya sí pueden llamarse femicidios [...]. Enumeraciones con nombres y apellidos de las víctimas al principio y al final del texto a las que van sumándose a lo largo del relato otras muertes” (194)⁷. De esta forma *Chicas muertas* presenta dos historia paralelas; por un lado, la de las tres jóvenes víctimas que se refleja y se amplifica en las miles de muertes posteriores recordadas a través de los nombres, y por el otro, el relato subjetivo y personal de la investigación de la misma Selva Almada contada en presente a través de los viajes, el trabajo de campo, las entrevistas, las reflexiones y las emociones que ella vivió en esa época.

Al elemento autobiográfico, ampliando con recuerdos personales como el episodio violento que sufrió la tía con un primo (con el que acaba el libro), se añade el aporte de la vidente tarotista astróloga, la “señora” en el texto, que es el resultado de una

⁷ Ya desde las primeras páginas empiezan las listas de nombres que irán aumentando a medida que avance la narración:

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, Noram Dalmasso, Rosana Galliano. Cada una de ellas me hacía pensar en Andrea y su asesinato impune (s.p.)

experiencia concreta de la misma autora. Es esa mujer que revela a la narradora: “Tal vez esa sea tu misión: juntar los huesos de las chicas, armarlas, darles voz y después dejarlas correr libremente hacia donde sea que tengan que ir” (s.p). Es precisamente a través de la “señora”, que la narradora y la autora, que coinciden, descubre el mundo de estas desaparecidas y al final logra también separarse de ellas.

Más concretamente, *Chicas muertas* se arma como una especie de *collage* donde confluyen varias formas de escritura: que van de la narración autobiográfica, al ensayo, al artículo periodístico, a la encuesta sociológica a la relación del trabajo de campo y más, todas contribuyen a la condición inestable del texto que entra en la categoría de los géneros no ficcionales, de difícil definición, pero cada vez más presentes en la literatura contemporánea latinoamericana. En el epílogo, Selva Almada amplía la historia de las tres jóvenes asesinadas con el recuerdo de todas las víctimas de femicidio, volviendo a enumerar los nombres de todas las que sufrieron violencia a principios de 2014. Lo que resulta evidente es el sentido de precariedad como condición compartida entre las protagonistas de la narración con la misma autora y por extensión con todas las mujeres. En el Epílogo la narradora concluye: “Seguimos caminando, más apretadas, la una contra la otra, los brazos pegajosos por el calor. El viento norte frotaba entre sí las ramas ásperas de las plantas de maíz, cimbrea las cañas maduras, sacándoles un sonido amenazador que, si afinabas el oído, podía ser también la música de una pequeña victoria” (s.p.).

Los textos presentados adoptan un género narrativo en tránsito entre distintas opciones, autobiografía, narración, encuesta, new journalism, autoficción, crónica ficción o crónica narrativa... Donde se evidencia lo que Tamara Kamenszain define como una especie de post-yo que: “liberado de las disquisiciones acerca de su posición en el texto, se hace presente, irrumpe alegremente, pero ya no a la manera centralista y autoritaria de aquel incuestionado yo autorial, sino en un estado de apertura tal que, salido de sí, confunde sus límites con el mundo que se hace presente en esa

operatoria” (11). Finalmente, estos libros presentan una acción política en contra de una realidad social transformada por el neoliberalismo, la cual implica distintas formas de violencia que, como ha señalado en varias ocasiones Judith Butler, establece categorías entre cuerpos que valen y cuerpos que no.