

El cuerpo y el género del delito. Los bordes de la ficción

Body and gender of crime. The borders of fiction

Martina López Casanova
Posgrado en Ciencias Sociales
UNGS-IDES
(Argentina)
mlopezcasanova@hotmail.com

Resumen

Pensando la literatura como intervención en el imaginario colectivo de las subjetividades, Josefina Ludmer (2011 [1999]) propuso un modo de leer el delito que, en vez de focalizar textos por separado, establece relaciones entre un conjunto de ellos (esto es un *corpus*), a través de las cuales puede ponerse en escena la cultura argentina. El enfoque exhibe articulaciones explícitas o implícitas entre la figura del delito y la del Estado, la Ley. En el marco de estos lineamientos y su posible puesta en diálogo con aportes feministas (Drucaroff, 2015; Segato, 2016a, 2016b; Jelin, 2012), observamos algunas variables de la construcción *delito-Ley* en dos relatos actuales que se refieren explícitamente a asesinatos particulares, reales, de mujeres, ocurridos hace tiempo en nuestro país: *Chicas muertas de Selva Almada* (2016 [2014]) y "Examen de conciencia" de Griselda Gambaro (2016a). Como suele ocurrir en estos casos, estos textos se libran de una clasificación genérica estándar y fija. En efecto, los hechos referidos los posicionan del lado de la crónica o del relato; las firmas, en el campo literario. El interrogante de nuestro dossier se orienta aquí, entonces, a cómo contar el *crimen real* que ya fue contado antes. Intentamos abordar estos textos en sus relaciones, es decir, como corpus en sí, y también ubicados dentro de uno mayor. Funcionan como marcas de este último los textos teóricos y críticos, y otros literarios que aquí contemplamos. El objetivo es cruzar algunas tradiciones discursivas de la ficción y de la teoría para exhibir en esos lazos ciertos aspectos que atañen a los modos en que, en relación con el delito, la violencia de género se cuenta y se lee, se imagina, se piensa.

Palabras clave: ficción, contextos, delito, ley, género.

Abstract

Thinking literature as an intervention in the collective imaginary of subjectivities, Josefina Ludmer (2011 [1999]) proposed a way of reading crime that, instead of focusing on separate



texts, establishes relationships between a set of them (i.e. a corpus), through which Argentine culture can be staged. The approach shows articulations, explicit or implicit, between the figure of the crime and that of the State, the Law. Within the framework of these guidelines and their possible dialogue with feminist contributions (Drucaroff, 2015; Segato, 2016a, 2016b; Jelin, 2012), we observe some variables of the crime-law binomial in two current stories that explicitly refer to particular, real murders of women that occurred some time ago in our country: *Dead Girls* by Selva Almada (2016 [2014]) and “Examination of Conscience” by Griselda Gambaro (2016a). As it tends to happen in such cases, these writings escape from a standard and fixed generic classification. To all effects, the facts referred to place them on the side of the chronicle; the signatures, in the literary field. The question in our dossier is therefore how to tell the real crime that has already been told. We try to approach these texts as a corpus in itself, but also located within a larger one. The theoretical and critical works, and other literary productions that we contemplate here, function as marks of the latter. The objective is to cross some discursive traditions of fiction and theory in order to exhibit in those links certain aspects that concern the ways in which, in relation to the crime, gender violence is told and read, imagined, thought.

Keywords: fiction, contexts, crime, law, gender.

Un instrumento crítico

[Los cuentos del delito] Se sitúan más allá de la diferencia entre ficción y realidad; se sitúan entre texto y contexto: entre literatura y cultura. O, si se quiere, entre la literatura y la vida, en uno de los espacios que las conectan. Porque los cuentos de delitos son los cuentos que nos podemos contar entre nosotros: son las conversaciones de una cultura.
(Ludmer, 2011 [1999], 19)

En 1999 Josefina Ludmer publicaba su reconocido libro *El cuerpo del delito. Un manual*. Interesada en el delito “en todos los sentidos” (15), lo presenta no solo como su tema, sino también –cita mediante de Marx– como un poderoso “instrumento crítico” apto para distintas operaciones.¹ A continuación, revisamos algunas.

¹ Ludmer se apoya en Marx para pensar el delito en la bisagra entre ficción y mundo social apelando a un contexto mayor: para ella, “el cuerpo del delito” en relación con la imaginación pública; para Marx, el criminal en relación con el sistema de producción de mercancías en la sociedad burguesa. En efecto, Marx concibe al criminal en el sistema capitalista como un “productor” no solo de crímenes, sino también de leyes penales, incluso, dice (y Ludmer ubica su propio manual en relación con este *anuncio*) del “profesor que da clases y conferencias sobre esas leyes, y también produce el inevitable manual”. El criminal es productor del sistema jurídico, policial y carcelario; de impresiones morales y trágicas o estéticas: “produce [...] arte literatura [...]. El criminal rompe la monotonía y la seguridad de la vida burguesa. [...] la salva del estancamiento y le presta esa tensión incómoda y esa agilidad sin las cuales el aguijón de la competencia se embotaría” (Marx, 1945, 217, citado en Ludmer, 1999, 15-16).

Una operación no menor, sin dudas, es la de sostener a través de la confección del *corpus del delito* un modo de leer que continúa ciertas líneas de sus trabajos previos y a la vez propone un giro (Louis, 2000).² Esta vez Ludmer pone en el centro un tipo de acceso que consiste en configurar un conjunto de textos para leer, no ya cada uno en sí mismo, sino las relaciones que entre ellos establece el sujeto crítico.

En la cita que elegimos como epígrafe se manifiesta otra operación. Allí se postula para los cuentos del delito una zona ubicada entre la ficción y la vida, entre la palabra o la imagen y los hechos. En este sentido, como instrumento crítico, el delito permite desmontar una dicotomía instalada sin fisuras en el sentido común, correspondiente a las relaciones y separaciones entre textos y contextos.³ Por supuesto, esto implica un modo de leerlo muy diferente del que correspondería si fuera ubicado en un lado (la ficción) o en el otro (la vida). Pero ¿en qué sentido el delito configura ese umbral? En la “Nota a la segunda edición” fechada en 2011, Ludmer relata cómo pensó el libro en la última década del siglo XX, cuando vivía en Estados Unidos y trabajaba en la Universidad de Yale: “me imaginé la cultura nacional como una malla tejida de cuentos, como una multitud de cuentos todos conectados. *Quise usar* el delito como máquina de sentido y como un instrumento de construcción de identidades” (12, destacado nuestro). Instrumento de doble valencia, entonces, el corpus específico del delito, a la vez que exhibe y permite leer la cultura, ilustra, ejemplifica, un tipo de trabajo crítico, una metodología y una perspectiva que conciben la literatura en plural en el marco de otra producción más amplia: la imaginación pública. Antes de la reedición de 2011, Ludmer ha insistido en este punto; por ejemplo, en una entrevista para el número que la revista *La Biblioteca* (de la Biblioteca Nacional) dedica a “La crítica literaria argentina”, explica:

... creo que eso es lo que ocurre en el presente: la literatura pierde su unidad y su autonomía y, como las salas de cine, se pone en el shopping, se pluraliza, se fragmenta, se dispersa según diversos espectadores-lectores, y se fusiona, por así decirlo, con otras imágenes y prácticas. Las “literaturas” formarían parte de un campo mucho mayor, real-virtual, el de la imaginación pública: todo lo que se produce y circula, y nos penetra y es social y privado y público y “real”; todo lo que vemos y recibimos y nos rodea y se hace destino: ideas, ficciones, imágenes, memoria, acontecimientos. Es allí, en el campo de la imaginación pública, donde puedo leer la literatura como fabricadora o productora de modos de imaginar, de decir y pensar, y sobre todo de significar, que producen presente. (2006, 28)

Desde los años noventa y la biblioteca de Yale como escenario de la escritura de *El cuerpo...*, pasando por distintas intervenciones posteriores, Ludmer subraya esta concepción plural de la literatura, correlato de una concepción del trabajo crítico, cuyas proyecciones pueden verse aun con sus variantes en *Aquí América Latina. Una especulación* (2010). Efectivamente, *El cuerpo...* instala un caso y con él un modo de leer crítico que puede

² En una reseña sobre *El cuerpo...*, Annick Louis (2000) ha señalado continuidades y rupturas entre este libro y, fundamentalmente, otro libro de Ludmer *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, de 1989. En función de nuestra lectura más adelante señalaremos otras.

³ Por nuestra parte, hemos abordado distintos modos de conceptualizar estas relaciones por parte de las Ciencias del Lenguaje y de las Ciencias Sociales, en el artículo “Contexto/s” (López Casanova y Kreplak, 2018).

expandirse a otros corpus, integrantes todos del recorte mayor: la imaginación pública del “presente”, el primer contexto en el cual las relaciones entre los textos –“creadas” por el crítico (Dalmaroni, 2005)–⁴ adquieren significación.

Por un lado, temáticamente; por otro, teórica y metodológicamente, el trabajo sobre el delito provee de entramados simbólicos, culturales y estéticos, capaces de ser reencauzados, además, a la luz de nuevas narrativas y reconfiguraciones del imaginario social. Atentos a esta posibilidad, en los apartados que siguen intentaremos poner en diálogo esta base crítica con aportes teóricos feministas (Drucaroff, 2015; Jelin, 2011, 2012; Segato, 2016a, 2016b), con el fin de observar algunas variables de la construcción *delito-Ley* (retomando a Ludmer, ambos “en sentido amplio”) en dos relatos que refieren casos reales de asesinatos de mujeres: *Chicas muertas* de Selva Almada (2016 [2014]) y “Examen de conciencia” de Griselda Gambaro (2016a). La intención es leerlos en diálogo con otros textos de distintas clases (teóricos, literarios, etcétera) en relación con configuraciones del imaginario y tradiciones discursivas que se activan en algunos problemas de contar y leer el delito.

En juego con el título de Ludmer, el nuestro (“El cuerpo y el género del delito. Los bordes de la ficción”) intenta registrar el entrecruzamiento de las cuestiones que abordaremos. Para ello, tomamos particularmente los criterios críticos de Elsa Drucaroff como primer nexos con la perspectiva de género. Drucaroff (2015) propone leer la literatura teniendo en cuenta las marcas del Orden de Clases y el Orden de Géneros (concebidos como dos lógicas de poder específicas e interrelacionadas, que organizan las relaciones sociales) en el seno de una cultura, históricamente situada, especialmente en la realización de los discursos en conflicto. El diálogo entre esta postura y la de Ludmer queda habilitado por el hecho de que el discurso, lejos de pensarse como *un portador de contenidos*, se constituye como un terreno de disputa en el ciframiento de evaluaciones sociales, dado formal y materialmente en el lenguaje (Bajtín, en la base de esta propuesta). En sus tensiones, los signos reelaboran y conforman el imaginario colectivo. Desde nuestra perspectiva, la teoría, la crítica y la ficción, la escritura y los modos de leer se retroalimentan y esto genera, como rasgo de la literatura del siglo XX y de sus derivaciones en la actual, que la relación palabra/hecho esté doblemente mediada en la medida en que la palabra, antes que remitir al hecho, remite a otra palabra que ya lo signó.

⁴ Miguel Dalmaroni (2005) advierte y (se inscribe en) el embate de intereses y de posicionamientos que se juega en el campo crítico en torno a los criterios de confección de *corpus*. Señala la diferencia entre el *corpus de autor* (textos reunidos bajo una firma, “Borges”, por ejemplo), que preexiste a la operación de lectura, y un *corpus crítico*, que se sostiene en las relaciones establecidas entre los textos por medio de la lectura crítica misma, la que, en este sentido, crea o inventa el corpus. Dalmaroni ejemplifica este caso justamente con el capítulo V, “Mujeres que matan”, de *El cuerpo del delito*. Frente a ambos tipos de corpus, Dalmaroni abre el juego a otra especie, el *corpus histórico emergente*, que busca relevar o descubrir la emergencia de nuevas condiciones de producción y lectura en algún momento del campo literario, y ejemplifica con un artículo propio. Dalmaroni recorre estos tipos de corpus en función de la lectura crítica que realiza de *El imperio realista*, dirigido por Teresa Gramuglio (2002), tomo VI de la *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik. El autor enfoca, en particular, el problema de la relación entre los criterios de periodización y los de confección del corpus. Con esta referencia queremos dejar en claro que, en el campo de la crítica, el corpus es una metodología con variantes que implican discusiones sobre el sentido mismo del trabajo crítico y sobre sus modos de concebir y leer la literatura. Por nuestra parte, en trabajos anteriores hemos realizado propuestas teórico-metodológicas en relación con el *corpus* como metodología, ya no crítica, sino para la enseñanza de la literatura (López Casanova y Fernández, 2005; López Casanova, 2011, 2013).

¿Cómo se narra el horror de los femicidios/feminicidios,⁵ particularmente cuando se trata de referir casos reales? ¿Cómo aparece la demarcación de los componentes de dicotomías establecidas como *palabras y hechos, ficción y referencia, hechos y perspectiva* en la narración de la violencia de género y cómo aparece la Ley? En relación con las cuestiones expuestas, estas preguntas guían el recorrido que sigue.

I. La crónica. *Chicas muertas*⁶

(la crónica ha perdido las circunstancias
y no quiero inventar lo que no sé) [...]
Yo querría saber qué sintió [...].
(Borges, 1974 [1960], 788)

El epígrafe trae un muy conocido cuento de Borges, “El cautivo”, que se arma en dos párrafos. El primero dice tomar la información de una crónica sobre la desaparición de un chico después de un malón, la búsqueda por parte de los padres a lo largo de los años y el encuentro (se retoma el escenario del siglo XIX, sobre todo el de la literatura fundacional: “La cautiva” de Echeverría, *Martín Fierro* de Hernández). El segundo párrafo se centra, en cambio, en el deseo del narrador que quiebra el anterior respeto por el saber (objetivo, pero muy limitado) de la crónica de los hechos. Matizado por la conjetura (“Acaso a estos recuerdos [...]”) y por la interpretación o deducción dadas como *dato* (“pero el indio no podía vivir entre paredes [...]”), el saber de la supuesta crónica base desemboca en la referencia de la última acción sin dejar de focalizar la *subjetividad* del personaje: el cautivo vuelve a “su” desierto. Inmediatamente, el narrador señala una falta, lo que la crónica no puede contar, e instala allí el deseo de saber “qué sintió”. Por el lugar de este señalamiento en el cuento, podríamos pensar que lo que no puede contar la crónica es justamente lo que en definitiva importa. En la convergencia del dato impreciso de la fuente, la conjetura, la interpretación y el deseo por lo que no se sabe, se replantea el conjunto de los discursos asertivos, *confiables* en su aptitud para decir/*mostrar* la realidad. El problema atañe, por supuesto, al realismo literario que aspira a la representación mimética de la realidad social a través de la observación del escritor. A mediados del siglo XX, Borges, partícipe de la vanguardia en su juventud, sigue operando contra el realismo; en el caso de “El cautivo”, como en otros, la operación de tensar la relación entre el saber de referencia, el de la conjetura y el deseo de saber del narrador se orienta, entre otras cuestiones, hacia una reformulación de los inicios de la tradición de la literatura nacional.⁷

⁵ Volveremos más adelante sobre esta distinción.

⁶ Todas las citas del libro corresponden a Almada, S. (2016 [2014]). *Chicas muertas*. Buenos Aires: Random House.

⁷ Sobre realismo argentino del siglo XX, recomendamos un breve artículo de Blas Matamoro (2016) que ubica la coyuntura de mediados de siglo en un recorrido integrador desde el siglo XIX, y el volumen 6 de la *Historia Crítica de la Literatura Argentina* de Noé Jitrik, dirigido por María Teresa Gamuglio (2002), que desarrolla diferentes aspectos del realismo argentino en las primeras cuatro décadas del siglo pasado. Con respecto a Borges, nos interesa señalar que Gramuglio (2002) advierte que en 1944, en el número 111 de *Sur*, el escritor confronta la publicación de *Las ratas* de José Bianco con (todavía) “el influjo, por la mera verosimilitud sin invención, de los Payró y los Gálvez”, como si ignorara (dice Gramuglio) tanto las renovaciones de Roberto

Como género discursivo, la crónica recorre una serie de combinaciones entre el distanciamiento y la cercanía de quien narra respecto de lo narrado. En nuestro campo, se destaca *Operación Masacre* (1957), de Rodolfo Walsh, sobre el fusilamiento clandestino en José León Suárez de cinco hombres sospechosos de haber participado en el levantamiento contra el gobierno de facto de Pedro E. Aramburu en 1956. En la posibilidad de mezclar géneros discursivos, *Operación...* reúne periodismo y literatura. Como dispositivo que puede saber y decir lo que los discursos de la información oficial callan y, como un *continuum* que –aunque la investigación llegaría a su fin con la publicación del libro– añade en siguientes ediciones elementos producto de nuevos hallazgos, su escritura innovadora ostenta las marcas de una *develación en progreso* (Falbo, *s/f*). En “Discípulas de Walsh”, artículo publicado en *Anfibia*, Graciela Falbo pone en serie a Walsh, punto de inflexión, con la formación de grupos, redes, revistas (como la misma *Anfibia*) de escritores, escritoras y periodistas que, ya en el siglo actual, retoman los postulados de una escritura atenta a la construcción de la memoria colectiva en la recomposición del relato del crimen, no como lo hacía Walsh narrando hechos que estaban ocultos, sino reorganizando particularmente las piezas de los relatos de violencia de género, contados antes por un discurso oficial que ha encubierto *la verdad* que explica esos delitos. Falbo se detiene especialmente en *Chicas muertas* de Selva Almada.

Según la línea que venimos desarrollando (Ludmer y la construcción del corpus del delito; Borges y la tensión entre los hechos, sus referencias y la subjetividad del narrador; Walsh y la escritura que devela para la memoria colectiva la verdad oculta por los discursos oficiales, y el libro de Almada puesto en este entramado de modos de leer y de contar), observaremos en *Chicas muertas* algunas tensiones entre la referencia a los reales asesinatos de mujeres y el lugar del *yo* que los narra.

En nuestra lectura, la primera persona se sitúa, como mínimo, en tres planos que, entrecruzados, permiten recomponer/replantear las historias ya contadas de delitos de género: en el eje, los asesinatos impunes de “tres adolescentes de provincia” (Almada, 2016, 18), Andrea Danne, María Luisa Quevedo y Sarita Mundín, ocurridos en la transición democrática de los años ochenta, cuando los crímenes atroces de la última dictadura (1976-1983) “ocupaban la agenda del flamante gobierno democrático” (151). Los tres planos de la perspectiva desde la que se narra son los siguientes.

1) Uno temporal que afínca, como punto de partida, en la contemporaneidad de la narradora/autora y las chicas muertas. Así, los hechos están cerca de quien en el inicio narra el efecto que le produjo la noticia del asesinato de Andrea Danne. Pero la propuesta de identificación no queda aquí; primero a través de una generalización y luego en el desdoblamiento en la segunda persona, el peligro acecha también a quien lee, por un momento casi independizado de la identidad de género (destacamos las marcas en la cita):

Arlt como “los golpes de gracia que [al realismo] le venían asestando, desde mediados de los años treinta, sus propias ficciones [las de Borges] y las de sus compañeros en la revista *Sur*, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, o desde otra estética, Eduardo Mallea” (27). En efecto, en relación con el realismo, en sus distintas formas y géneros, Borges parece *congelar* los debates por fuera de las circunstancias y del devenir del propio campo, no tanto ya en función de un modo de escribir sino más bien de un modo crítico de leer. En trabajos anteriores, hemos observado algo similar en sus intervenciones críticas sobre la literatura policial (López Casanova, 2009).

Yo tenía trece años y esa mañana, la noticia de la chica muerta me llegó como una revelación. Mi casa, la casa de *cualquier adolescente*, no era el lugar más seguro del mundo. Adentro de *tu casa* podían *matarte*. El horror podía vivir bajo el mismo techo que vos. (17)

Así, el hecho narrado se aparta del discurso de la excepcionalidad del delito y se esparce como amenaza cotidiana sobre “cualquier adolescente”, sobre “vos”. El pasaje empático no entraña una suma de situaciones privadas, sino la experiencia compartida de vivir en riesgo, conformada por imágenes de escenas ordinarias del “presente”, es decir, de una cultura que quien lee conoce bien.

En esta línea, el relato que reorganiza los tres asesinatos abre también espacios para la propia biografía: “Cuando empecé la facultad me fui a vivir con una amiga a Paraná [...]. Teníamos poca plata, vivíamos en una pensión [...]. Empezamos a irnos a dedo [...] cuando queríamos visitar a nuestras familias” (29). Después de narrar algunos abusos sufridos en esos viajes, la narradora contrasta: “*Sin embargo*, una sola vez sentí que estábamos en peligro” (31, el destacado es nuestro). El sugestivo uso de “sin embargo” a la vez que intensifica lo que viene parece implicar un extrañamiento que cuestiona ahora cierta *no sorpresa* de antes y (solamente en este sentido) una aceptación de las anteriores vivencias de abuso, que no constituye, entonces, algo excepcional.

Pero el episodio intensificado está marcado por la percepción del peligro de morir y cierra: “El auto anaranjado arrancó y se fue. Cuando estuvo lejos, tiramos los bolsos al piso, nos abrazamos y nos largamos a llorar” (33). Luego, el texto presenta un espacio en blanco (un silencio). Con eso corta e introduce, como una conjetura derivada de la experiencia narrada de vivir en riesgo: “Tal vez María Luisa y Sarita llegaron a sentirse perdidas, momentos antes de su muerte” (33). Ahora la identidad de género reúne y es la que consigna el título del libro.

2) Un plano conceptual-temporal que instala una diferencia clave para volver sobre el pasado: un modo de pensar y explicar el delito, capaz de develar ahora lo que no se podía ver/saber antes. Los asesinatos ocurrieron “cuando todavía en nuestro país desconocíamos el término *femicidio*”⁸ (18). Aplicado hacia atrás, el concepto replantea la historia; la imaginación pública detenta una variación. Pero, si bien el término ya se había oficializado en el encuadre legal⁹ cuando Almada investiga y escribe *Chicas muertas*, el concepto que entraña no parece ser dominante ni eficaz en la imaginación pública del presente desde el que se narra, como para llegar a desmontar el funcionamiento del “sistema” (las comillas

⁸ El *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española (RAE) consigna “femicidio” como traducción del inglés *femicide* y envía a “feminicidio”, definido como “Asesinato de una mujer a manos de un hombre por machismo o misoginia” (disponible en: <https://dle.rae.es/feminicidio?m=form>, acceso en febrero de 2020). Más allá de la cuestión de la procedencia lingüística, ni la RAE ni en general el uso cotidiano, mediático o jurídico de los términos reconoce en ellos diferencia semántica. Sin embargo, cabe señalar que remiten a distintas intervenciones feministas para pensar este delito como específico. En los años noventa “femicidio” (así, en español) se utilizaba en relación con los asesinatos de las mujeres de Ciudad Juárez, México. En ese contexto, la “antropóloga mexicana M. Lagarde propone el término ‘feminicidio’ para dar cuenta de la responsabilidad del Estado cuando este no da garantías y no crea las condiciones de seguridad para sus vidas” (Kreplak, en prensa, nota 1). Por nuestra parte, tendremos en cuenta esa distinción.

⁹ En Argentina, el 14 de noviembre de 2012 se sancionó la Ley 26791, “que formula la figura jurídica del asesinato de mujeres en clave de género: homicidio realizado contra “una mujer cuando el hecho sea perpetrado por un hombre y mediante violencia de género” (artículo 80).

remiten a las que usa Segato en la cita que sigue). De hecho, la cantidad y modalidad de los crímenes lejos de reducirse parecen agravarse. Dice Rita Segato:

Nunca hubo más leyes, nunca hubo más clases de derechos humanos para los cuerpos de seguridad, nunca hubo más literatura circulando sobre derechos de la mujer. Pero las mujeres continuamos siendo asesinadas [...]. Al sospechar que la victimización de la mujer cumple la función de proveer el festín en que el poder exhibe su soberanía, discrecionalidad y arbitrio, entendemos que algo muy importante debe apoyarse en esa destrucción constantemente renovada del cuerpo femenino, en el espectáculo de su subyugación. Algo central, esencial, fundacional, para el “sistema” necesita que la mujer no salga de ese lugar, de ese papel, de esa función. (2016a, 49)

[La opresión de la mujer] es la base del edificio de todas las opresiones. (2016a, 54)

Desde una lectura que entrecruza algunos conceptos de Ludmer y de Segato, diremos: algo funciona en el “sistema” o “edificio” de la “imaginación pública”, que insiste en mantener el delito de la violencia de género como sostén: una funcionalidad en sí, para sí y para las otras opresiones. La apropiación del término “femicidio” por parte del discurso mediático, que más que informar espectaculariza, seguramente no es inocua.

La necesaria reorganización del relato de los tres asesinatos trae otros: hacia atrás, los que habitan en los recuerdos de familiares y amigos; hacia adelante, los crímenes que vinieron después. En una lista que exhibe el gesto y la intención de incluir todos, Almada rescata algunos nombres de

... la primera plana de los diarios de circulación nacional [...]: 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. (17)¹⁰

Pensar el conjunto de los crímenes en sus relaciones habilita el concepto de femicidio como delito no individual ni privado. Pero, entonces, cabe preguntarse por la Ley: ¿dónde debiera caer su peso?, ¿se trata de la Ley de quién? En este punto el término de “feminicidio”, según lo que consignamos en la nota 8, cobra dimensión propia.

3) Un plano discursivo, que escenifica conflictos sociales articulados en los hechos y en la imaginación pública. Noticias en distintos medios (13, 151); expedientes y declaraciones testimoniales (69-70, 114-115); informes de autopsias (135); investigaciones históricas del delito (89); referencias y descripciones de fotos privadas, fotos de la policía, dibujos, *identikits* (98-99, 108); historias, anécdotas y recuerdos (53, 86-87, 119); literatura policial y referencia a escritores (Raymond Chandler, en la página 156); placas en las tumbas (148).¹¹ En contacto con las potencialidades de la novela, la crónica tiene la potestad de hilar todas las voces (textos, discursos) en un corpus en cuyo centro gravitan los cuerpos violentados. Un sistema de discursos, un corpus del delito, confeccionado por el relato. Destacamos dos aspectos.

¹⁰ A la lista citada se suman dispersos otros nombres y otros crímenes a lo largo del libro, por ejemplo, los de Andrea Strumberger (87), Ángeles Rawson (120-121), María Tévez (173).

¹¹ La indicación de las páginas, lejos de ser exhaustiva, solo ilustra.

El primero, la tensión entre discursos de periferia y centro, aquí crímenes contados por diarios locales (151) y crímenes (de donde sean) contados por “diarios de circulación nacional” (17). La distribución de la información consolida la lógica del Estado, su Ley y su connivencia con el mercado (“razones de Estado”, “razones de empresa”, señala Segato, 2016a, 53).¹² La voz monológica prescribe y vende *lo que hay que saber* (así suelen anunciarse las noticias), dónde y cuándo, y, además, *cómo hay que contarlo / pensarlo*. “Misteriosa muerte de una menor” vs. “Menor buscado”: la primera noticia gana “espacio y protagonismo frente a los crímenes de la dictadura, transformándose en la serie de horror y misterio del verano chaqueño de 1984” (151-154). Bajo tal voz, las diferencias entre interior y capital respecto de los delitos de género (en particular los femicidios) son sombra de otras pugnas nacionales, pero siguiendo a Segato, podrían entenderse también *circularmente* en relación con la opresión sobre el cuerpo femenino como base. Sucede algo parecido con las diferencias de clase; si bien algunos casos reciben un tratamiento mediático de gran alcance y otros uno menor o ninguno, está claro que en todos ellos las mujeres están muertas. El relato de Almada pone el acento en la violencia ejercida en el cuerpo femenino, se trate de “una chica, hija de una familia tradicional” (20) o de una niña o adolescente que trabaja como mucama o como prostituta (56). Las diferencias de clase no se anulan: de hecho, están presentes e impactan, sobre todo, en el modo en que las mujeres se perciben a sí mismas, son vistas por las otras y por los otros, por las familias, por el pueblo, por los medios, por la Ley; en el modo en que se construyen las subjetividades y en que se montan los relatos de los femicidios. Pero la violencia es ejercida sobre todas, aun sobre quienes no mueren ni son violadas, por vivir en riesgo, como da testimonio la narradora con su propia biografía.

El segundo aspecto que destacamos de este nivel discursivo corresponde a la función de un cuento incluido en el libro. En el tercer capítulo, la narradora refiere su encuentro con la Señora, a quien acude “por recomendación de unos amigos escritores cuando deben tomar decisiones importantes” (46). ¿Recomendaciones sobre cómo escribir, sobre cómo contar? Como fuera, la Señora podría proveer datos sobre las chicas asesinadas, que no están en otras fuentes. En principio, narra el cuento de “La huesera”. Una vieja chúcará que vive “en algún escondite del alma” y que “emite sonidos más animales que humanos” junta huesos de animales para que no se pierdan, prefiere los de los lobos. Abarca el mundo para encontrarlos. En su choza arma el esqueleto, canta y va apareciendo el cuerpo, “la criatura cobra vida [...] y sale corriendo de la choza. En algún momento de su vertiginosa carrera [...] el lobo se transforma en una mujer” que corre libre y ríe. “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” (50), asigna así un norte a la escritura de la memoria.

El cuento figura en *Mujeres que corren con los lobos*, de Clarissa Pinkola Estés (1998 [1992]), escritora y analista norteamericana que ha trabajado con distintos grupos en situación postraumática. El libro, que ha dado a su autora fama internacional, recopila relatos populares sobre la Mujer Salvaje, uno de cuyos nombres es la Huesera. Esta figura anida “en todas las mujeres cuando dejan de temerle a su poder” (Russo, s/f).¹³ ¿De qué

¹² Elizabeth Jelin (2012) ha descrito la inscripción patriarcal del Estado en la organización social a través de la ley civil.

¹³ Internet concede al cuento distintos circuitos de lectura: de la procedencia popular que habría tenido la historia, a los usos extensivos que le confieren los distintos sitios en la red.

modo está inscripto el cuento en el libro de Almada? Más allá de la referencia a los huesos como los restos de las mujeres asesinadas (mencionados más de una vez en distintos discursos englobados por el relato),¹⁴ es posible centrar la lectura de “La Huesera” en su tarea de *recopilación*. En línea con lo que venimos señalando, la tarea de la narradora / investigadora consiste en juntar discursos, “huesos” del discurso social como espacio privilegiado de intervención de la imaginación pública. La Señora, recomendada por escritores, da así pautas de trabajo: “Yo creo que lo que tenemos que conseguir es reconstruir cómo el mundo las miraba a ellas. Si logramos saber cómo eran miradas, vamos a saber cuál era la mirada que ellas tenían sobre el mundo, ¿entendés?” (109).

El texto de Almada, correlato del cuerpo de las chicas muertas, se arma *literariamente* como un caleidoscopio de la imaginación pública en un corpus de discursos (con la unidad que otorga el borramiento de rayas de diálogo y la presencia de muy pocas citas directas) sobre las asesinadas y sobre las mujeres en general. Y las libera.

II. Entre la noticia y la subjetividad, el umbral. “Examen de conciencia”¹⁵

¿Cómo se puede teorizar, al mismo tiempo, el sistema y el acto individual?
(Ludmer, 2015, 215)

En 2015 se publican las *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria* de Josefina Ludmer con prólogo y edición de Annick Louis. Nuestro epígrafe está tomado de una clase dedicada a Jacques Derrida, introductoria a su lectura del cuento de Franz Kafka “Ante la Ley”. Derrida se va a preguntar, explica Ludmer, cómo se pueden ligar en ese cuento individuo y Ley. Estamos en la transición democrática y Ludmer construye lazos entre teoría, crítica y enseñanza (Gerbaudo, 2015) en lo que podría ser la base política de un modo de leer los enfoques mismos. Retoma a Derrida para demoler diferencias jerárquicas, dicotomías; para establecer nuevas relaciones entre objetos culturales, circuitos y accesos, para intervenir en la discusión del propio campo sobre la especificidad *vs.* institucionalidad de la literatura como discusión sobre la cultura. *El cuerpo del delito* (1999) combinará algunos de estos principios fundamentalmente en el lugar que adquiere el instrumento crítico del corpus. Contextos y textos, hechos y fantasías o ficción... dicotomías que aquí repensamos en relación con las nuevas narrativas del delito de género, en el marco de esta tradición crítica.

“Examen de conciencia” de Griselda Gambaro está incluido en sus *Relatos reunidos* (2016) y se basa en “el caso Barreda”. Comienza así:

En 1992, un odontólogo de la ciudad de La Plata, Ricardo Barreda, asesinó a su familia: esposa, suegra y dos hijas. Dieciséis años después de su condena se le concedió la prisión domiciliaria y en 2011 la libertad condicional. “Al fin se hizo justicia”, expresó entonces.

¹⁴ Por ejemplo, “Me dijeron que esos huesos eran los de Sarita [dice la hermana], un montón de huesos blancos” (125).

¹⁵ Todas las citas del relato corresponden a Gambaro, G. (2016a). “Examen de conciencia”. En: *Relatos reunidos*. Buenos Aires: Alfaguara, pp. 76-79.

Hoy, en Internet, circula una estampita que lo glorifica y le solicita protección contra las mujeres despóticas. (76)

En fuente de menor tamaño que la del texto central, como un *copete*, el breve párrafo pone en conocimiento del lector el caso referido que el título no anuncia. Soledad Quereilhac apunta en la introducción al libro que el relato logra contrastar esta inicial referencia a “los crudos hechos de la realidad” con “la voz narradora [que] reconstruye no tanto una historia, sino una perspectiva desde la cual acercarse al desenlace” (17). Si el narrador de “El cautivo” de Borges señalaba la falla de la crónica respecto del saber sobre el sentir del sujeto, el cuento de Gambaro deja la crónica en esa especie de copete (restringe ahí su estatus informativo) y desarrolla luego la perspectiva del asesino a través de una tercera persona que sabe lo que sabe él: qué sintió.

Pero revisemos las afirmaciones de Quereilhac sobre lo que sería el contraste entre los hechos y la perspectiva. Observamos que esta confrontación no se realiza en el cuento entre dos términos opuestos sobre una línea de corte, sino que es justamente la idea de una divisoria tajante entre ellos lo que se pone en cuestión. En efecto, entre lo que serían los polos de la oposición (referencia a datos, noticia, hechos/perspectiva del sujeto como subjetividad predominante de Barreda), se despliega un *pasaje* que los reúne. Allí, entre medio, una zona digamos de *umbral*, una *máquina de sentidos*: la puerta de “Ante la Ley”, la imaginación pública. Por otra parte, se presenta –en términos de Derrida y/en Ludmer– un “punto ciego”, que permite fisurar la “conciencia” del título.

Primero, entonces, como decimos, el pasaje pone en escena que la subjetividad de Barreda (donde el cuento encarna) no está separada del afuera, es decir, de los hechos ni del mundo social. Entre los “crudos hechos de la realidad” y la subjetividad del asesino, se abre la perspectiva oscura de una mayoría que no mata, pero celebra. Para exhibirla, Gambaro también se vale, en principio, de datos/referencias a hechos culturales que el *lector-espectador* contemporáneo al asesinato cuádruple conoce bien. Una imagen en el cierre del copete, como nexos; inmediatamente después de la única cita directa de Barreda cuando sale en libertad condicional (“Al fin se hizo justicia”), irrumpe la estampita de “San Barreda” (así se lo llamaba), que circuló en los mails de muchos varones en aquellos tiempos, cuando todavía no había grupos masculinos de WhatsApp (“Hoy, en Internet, circula una estampita que lo glorifica y le solicita protección contra las mujeres despóticas”, 76).

Es en esa zona de exposición de las subjetividades donde se pone de manifiesto la legitimación de la Ley, como instancia cultural antes que jurídica (Jelin, 2012).¹⁶ En el texto hay tres momentos en los que aparece la mención o alusión a un tipo de justicia prevalente que entiende la violencia sobre las mujeres como una puesta de orden. Primero, las palabras de Barreda que *dictaminan* “[...] se hizo justicia”. Luego, la voz general del vecindario que da testimonio (en la realidad, sobre todo fue testimonio mediático) de que Barreda no solo no es peligroso, sino que además es agradable. Incluso, algunos “más desprejuiciados” (por fuera del *pre-juicio judicial*, podríamos decir) “lo aprueban”, cuando “*sostienen* conversaciones de hombres” en el bar, como en asamblea de varones: “dicen que estuvo bien, que les dio una buena lección a sus mujeres” (76, destacado nuestro). “Dicen”

¹⁶ En este sentido, Jelin advierte “las reglas formales corporizadas en el derecho y los patrones de sentido común, que a veces pueden contradecir las reglas formales, son al mismo tiempo reflejo de, y guía para, las prácticas sociales” (2012, 46).

es el verbo que se repite en el primer párrafo del texto propiamente dicho, después de lo que denominamos copete, y trae la presencia del discurso social de la calle, de todos. La conversación se organiza en torno a la noticia y a la cercanía del vecindario. Los hechos se “sostienen” (se validan) allí, en las conversaciones entre hombres. El último momento en el que aparece la *justicia* sobre las mujeres en términos de Orden de Géneros corresponde, en tercera persona, a la subjetividad de Barreda; desde su perspectiva se establecen varias diferencias organizadoras del sistema de la conciencia. Destacamos dos. Una, entre la imagen idealizada de la mujer novia en el pasado (y del correspondiente esplendor sexual de Barreda) y la imagen de la mujer esposa vieja *agraviante*. Esta última desataría la ejecución de una Ley que santifica a Barreda en la estampita: según se *sostiene*, una puesta en orden. Sin embargo, en el texto tiene un fuerte peso, aunque implícito, el corte mismo entre el pasado de ilusión y el presente del deterioro *agraviante* como una huella de la falla en la que el protagonista siente perder su dominio. Las imágenes de la conciencia de Barreda sobre *la novia* y *la esposa* se arman con lugares comunes, que indican que son compartidas. La otra diferencia se da entre la hija menor y las demás mujeres. La debilidad del padre por la hija menor la separa del grupo y hace que Barreda espere algún comportamiento de parte de ella para no matarla: que lo defienda de los ataques de las otras, que lo mire cuando le apunta con la escopeta. Si lo hubiera hecho, se hubiera salvado (siente Barreda) y “todos [vuelve sobre el mundo social para el cual actúa] sabrían que tenía buenos sentimientos [...] que era capaz de discernir entre todos los seres quién merecía castigo y quién no” (79). Pero la hija no lo mira y no convalida esa posibilidad. Este es el punto ciego en el que el edificio de la conciencia cultural que sostiene y avala el crimen se desmorona: la misma devoción, propia del patriarcado, del padre por la hija menor abre una fisura, remarcada por la “conciencia” que la resuelve demasiado rápido: “simplemente ella cayó en la volteada” (76), en la primera página; “qué pena” (79), en el cierre.

“Examen de conciencia”, ¿qué conciencia examina? En primer plano, la de Barreda a través de una tercera persona falsamente empática, que sabe lo que él sintió, pero que se distancia en la exhibición de las estrechas relaciones entre la conciencia del asesino y la cultura dominante. Por otro, la falsa conciencia, la ideología, la imaginación pública. El “examen” (literario) muestra no solo que la conciencia de Barreda encarna en la imaginación pública, sino también (en los términos en que Ludmer enseñaba a Derrida en los años ochenta) un punto ciego en el mismo sistema, la debilidad por la hija menor. Por esta fisura sería posible la deconstrucción. La hija finalmente no lo mira y Barreda no podrá (al menos del todo) verse a sí mismo como aquel que sabe quién debe morir y quién no, Ley esta propia del Rey, la Ley mayor.

Punto de llegada. “Basado en hechos reales”

Es probable que en este caso la fantasía
contenga más verdad que el hecho.
(Woolf, 2019 [1929], 12)

El problema de la relación entre, por un lado, la fantasía o la ficción y, por otro, la realidad o los hechos es un tópico clave (no sin antecedentes) no solo en el campo de la teoría crítica actual, como veíamos en Ludmer, sino también en el campo literario, artístico e intelectual

en general, a partir de las vanguardias históricas. De aquel contexto proviene, como huella significativa, la cita que funciona ahora como epígrafe final, tomada de *Un cuarto propio* (publicado por primera vez en 1929) de Virginia Woolf, figura destacada de la vanguardia modernista británica. El fragmento privilegia como acceso a la *verdad* el primer polo de esta dicotomía: algo sabe la fantasía que no está en el hecho en sí ni, por lo tanto, en su pretendida referencia objetiva. Este concepto se propuso desplazar –en autenticidad, pero tal vez más en validez operativa– a su contrario. La discusión por quién detenta la verdad y cómo se la cuenta constituye y afecta las tensiones de la imaginación colectiva. Esas tensiones engloban público, mercado, escuela, intelectuales, escritores. De un lado, quienes encuentran la verdad en el dato, en el *reflejo* de la realidad; del otro, quienes la encuentran en el sujeto que piensa, siente, experimenta la realidad y enfoca, recorta en su propio ritmo los detalles. Esta última posición denuncia que el reflejo es una mera convención; desde esta perspectiva, la fantasía y la ficción saben efectivamente lo que los discursos asertivos (y *realistas*) no. De este lado, Ludmer crea como instrumento crítico las relaciones entre los textos que conforman el corpus del delito (1999), y en la entrevista citada de 2006 señala las potencialidades de un punto de vista desplazado –Yale para escribir *El cuerpo del delito*–¹⁷ y ostenta una escritura que “borra las fronteras”.

Las tradiciones discursivas del tópico derivan de, entre otros factores, trayectorias de escritores que participan y exceden el tiempo de los círculos vanguardistas de los años veinte.¹⁸ Pero está claro que es justamente en la manera en que un tópico se reformula donde puede hallarse la imaginación pública (en términos de Ludmer) del “presente” de cada vez: en cómo el presente selecciona tradiciones discursivas y opera en ellas.

Hemos intentado relevar algunas particularidades en el tratamiento de este tópico, resignificado cuando se trata de narrar casos reales de asesinatos de mujeres. Listamos seguidamente dos puntos de provisorio llegada.

1) A diferencia de la pregunta por cómo narrar el horror de los delitos de Estado correspondientes a la última dictadura, en la narrativa de mujeres sobre femicidios/feminicidios y delitos de género en referencia a casos reales, el problema no parece pasar tanto por cómo narrar el horror de los hechos, sino sobre todo por cómo contar de otro modo lo que ya fue contado. Hemos visto que tanto *Chicas muertas* como “Examen de conciencia” se centran, entonces, en el trabajo con discursos anteriores, con voces de otros. El conflicto es entre la voz propia y la dominante. Allí reside la disputa

¹⁷ Por nuestra parte, pensamos este “desplazamiento” crítico en correlato con lo que, en el mismo tiempo que Ludmer publica *El cuerpo del delito* (1999), Piglia (2014 [1999]) propone como punto de vista corrido del eje para la narrativa del horror del terrorismo de Estado. Hicimos referencia a este artículo en la “Presentación” del *dossier*.

¹⁸ Para mencionar un ejemplo baste recordar a Ernest Hemingway, uno de los referentes de la vanguardia de entreguerras y autor de una prolífica producción que más tarde lo *institucionaliza* con la obtención de importantes premios (el Pulitzer en 1953 y el Nobel en 1954) y lo populariza a través de varias adaptaciones de su narrativa al cine hollywoodense. Firmado por el autor en Cuba, en 1960 (es decir, mucho tiempo después de los años veinte de la vanguardia parisina de la que trata el libro) el Prefacio de *París era una fiesta* (de publicación póstuma) cierra así: “Si el lector lo prefiere, puede considerar el libro como obra de ficción. Pero siempre cabe la posibilidad de que un libro de ficción arroje alguna luz sobre las cosas que fueron antes contadas como hechos” (Hemingway, 2005 [1964]). Escrito a fines de la década del cincuenta, el texto muestra la permanencia del concepto; en nuestro campo sería reelaborado, entre muchos otros autores, con importantes proyecciones por Borges y Cortázar.

política del poder en y sobre el terreno de la imaginación pública: qué voces, qué discursos, qué perspectivas se ponen en juego dentro de un texto indica las tensiones del “presente”, la máquina de sentido, la imaginación pública.

2) *Chicas muertas*, en el borde de la novela y la crónica, teje la investigación en una cadena de restos, de cuerpos y de discursos. “Examen de conciencia”, entre el cuento y el relato, reúne los hechos de la noticia y la perspectiva del asesino en una conversación de la cultura que los sostiene, los vuelve posibles de manera inescindible.

Para que trastabillo la Ley del Orden de Géneros que determina cómo pensar el cuerpo femenino, inexorablemente deben trastabillar los modos oficiales de contar y leer (es decir, de imaginar y explicar) la violencia ejercida sobre él, los correspondientes géneros discursivos y sus circuitos. El sistema está, así, puesto en jaque.

Referencias bibliográficas

- Almada, S. (2016 [2014]). *Chicas muertas*. Buenos Aires: Random House.
- Borges, J. L. (1974 [1960]). *El cautivo*. En *Obras Completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé, p. 788.
- Dalmaroni, M. (2005). “Historia literaria y corpus crítico”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, (12): 109-128. Rosario: Facultad de Humanidades Artes de la Universidad Nacional de Rosario.
- Drucaroff, E. (2015). *Otro logos. Signos, discurso, políticas*. Buenos Aires: Edhasa.
- Falbo, G. (s/f). “Discípulas de Walsh”. *Anfibia*. Revista digital de la Universidad Nacional de San Martín. Disponible en <http://revistaanfibia.com/ensayo/discipulas-de-walsh/> [acceso: febrero 2020].
- Gambaro, G. (2016a). *Examen de conciencia*. En: *Relatos reunidos*. Buenos Aires: Alfaguara, pp. 76-79.
- Gambaro, G. (2016b). “La libertad no hace daño”. Entrevista para el blog de Eterna Cadencia, 12/12/2016. Disponible en: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/griselda-gambaro-la-libertad-no-hace-dano.html> [acceso: mayo 2019].
- Gerbaudo, A. (2015) “Algo más sobre un mítico seminario (usina teórica de la universidad argentina de la posdictadura)”. *452°F*, (12): 132-152.
- Gramuglio, M. T. (dir.) (2002). *El imperio realista*. Vol. 6 de Jitrik, N. (dir.). *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Emecé
- Hemingway, E. (2005 [1964]). *París era una fiesta*. Barcelona: Seix Barral.
- Jelin, E. (2011). “Subjetividad y esfera pública: el género y los sentidos de familia en las memorias de la represión”. *Política y Sociedad*, 48(3): 555-569. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/36420/36921> [acceso: mayo 2019].
- Jelin, E. (2012). *La familia en Argentina: trayectorias históricas y realidades contemporáneas*. En: Esquivel, V.; E. Faur y E. Jelin (eds.). *Las lógicas del cuidado infantil. Entre las familias, el Estado y el mercado*. Buenos Aires: IDES, UNFPA, UNICEF, pp. 45-72.

- Kreplak, I. (en prensa). "Feminicidios en la literatura argentina: las voces de lxs hijxs". Actas de las IV Jornadas Cultura y Lenguajes Artísticos: Reconfiguraciones de los espacios culturales contemporáneos, 2019. Instituto del Desarrollo Humano – Universidad Nacional de General Sarmiento.
- López Casanova, M. (2009). Lecturas críticas del delito entre 1976 y 1979. Tradiciones y polémicas. En: Ferreyra, S. y M. E. Fonsalido (comps.). Palabras cruzadas. Dimensiones culturales de la Lengua y la Literatura. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 185-199
- López Casanova, M. (2011). "Posibilidades didácticas de distintos corpus para la enseñanza de la literatura". *Glotodidacta*, (1): 141-166. Instituto de Estudios Mijaíl Bajtín, Universidad de Ayacucho Federico Froebel, Perú.
- López Casanova, M. (2013). "Corpus". En: Martos Núñez, E. y M. Campos Fernández-Fígares (coords.). Diccionario de nuevas formas de lectura y escritura. Badajoz: Red Internacional de Universidades Lectoras y Santillana, pp. 150-153.
- López Casanova, M. y A. Fernández (2005). Enseñar literatura. Fundamentos teóricos y propuesta didáctica. Buenos Aires: Manantial-Universidad Nacional de General Sarmiento.
- López Casanova, M. e I. Kreplak, (2018). "Contexto/s". En: López Casanova, M. y M. E. Fonsalido (coords.). Géneros, procedimientos, contextos. Conceptos de uso frecuente en los estudios literarios. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 151-158.
- Ludmer, J. (2006). "Algunas 'nuevas escrituras' borran fronteras". Entrevista realizada por Susana Haydu. *La crítica literaria en Argentina. La Biblioteca*, (4-5): 26-32.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Ludmer, J. (2011 [1999]). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Ludmer, J. (2015). *Clases 1985. Algunos problemas de la teoría literaria. Prólogo y edición de Annick Louis*. Buenos Aires: Paidós.
- Louis, A. (2000). "Sobre El cuerpo del delito, de J. Ludmer" (Reseña). *Hispanamérica*, 29(85): 165-167.
- Matamoro, B. (2006). "Realismo argentino del medio siglo". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccg1n5> [acceso: febrero 2020].
- Marx, C. (1945). *Historia crítica de la teoría de la plusvalía*. México: Fondo de Cultura Económica, Vol. 3, Tomo 1: 217 (en Ludmer, 1999, 15-16).
- Piglia, R. (2014). Una propuesta para el próximo milenio. En: *Antología personal*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 263-200.
- Pinkola Estés, C. (1998 [1992]). *Mujeres que corren con los lobos*. Barcelona: Ediciones B.
- Russo, S. (s/f). "Sobre Mujeres que corren con los lobos" (Reseña). Página 12, s/f. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/2000/suple/las12/00-01-07/nota3.htm> [acceso: abril 2019].
- Segato, R. (2016a). "La historia por nuestra mano". *Todavía* (35): 47-55.
- Segato, R. (2016b). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Woolf, V. (2019 [1929]). *Un cuarto propio*. Buenos Aires: Planeta.

