

## Resonancias del “Ni una menos” en la narrativa argentina reciente: entre testimonio y ficción

Victoria García  
Universidad de Buenos Aires, CONICET

### Resumen:

Los vínculos entre testimonio y ficción constituyen uno de los problemas más persistentes de la crítica literaria preocupada por las formas que asume en la escritura la construcción de la memoria social. El presente trabajo aborda este problema a partir de un *corpus* emergente en la última década en el contexto argentino: las narrativas sobre femicidios y otras modalidades de la violencia por motivos de género. Nos concentraremos, en particular, en una serie de textos que combinan de distintas formas el testimonio y la ficción: *Chicas muertas* de Selva Almada (2014), *Código Rosa: relatos sobre abortos* de Dahiana Belfiori (2015), *Por qué volvías cada verano* de Belén López Peiró (2018), *Cuaderno de V* de Virginia Ducler (2019) y *Las malas* de Camila Sosa Villada (2019). Nos interesará analizar las significaciones y las funciones que adopta la hibridación entre testimonio y ficción en estas narrativas. Veremos, en esta línea, que la ficcionalización permite ampliar y complejizar el punto de vista del relato, y, con ello, tiende a llevar los límites del testimonio más allá de los marcos narrativos derivados de su fórmula enunciativa básica, *yo estaba allí*. De esa manera, la narración de la violencia, sin dejar de apoyarse en la vivencia personal de quien la ha padecido, subraya, a la vez, su ineludible dimensión social.

**Palabras clave:** Testimonio, ficción, violencia de género, literatura argentina, literatura contemporánea

### Abstract:

The links between testimony and fiction is one of the most persistent problems of literary criticism interested in the forms that the construction of social memory assumes in writing. This paper addresses this problem based on a *corpus* that has emerged in the last decade in the Argentine context: narratives about femicides and other forms of gender-based violence. We will focus, in particular, on a series of texts that combine testimony and fiction in different ways: *Chicas muertas* by Selva Almada (2014), *Código Rosa: relatos sobre abortos* by Dahiana Belfiori (2015), *Por qué volvías cada verano* by Belén López Peiró (2018), *Cuaderno de V* by Virginia Ducler (2019) and *Las malas* by Camila Sosa Villada (2019). We will be interested in analyzing the meanings and functions adopted by the hybridization between testimony and fiction in these narratives. We will see, in this vein, that fictionalization allows us to broaden and complexify the point of view of the story, and, thus, tends to push the limits of the testimony beyond the narrative frameworks derived from its basic enunciative formula, *I was there*. In this way, the narration of violence, while relying on the personal experience of those who have suffered it, underlines, at the same time, its ineludible social dimension.

**Keywords:** Testimony, fiction, gender-based violence, Argentine literature, contemporary literature

## Introducción

Los vínculos entre testimonio y ficción constituyen uno de los problemas más persistentes de la crítica literaria preocupada por las formas que asume en la escritura la construcción de la memoria social. Las reflexiones en torno a esta cuestión alternan, en términos generales, entre tres posicionamientos diferentes. En primer lugar, existe una perspectiva dicotomizante, que enfatiza las diferencias entre estas modalidades narrativas y llega a presentarlas como opciones irreconciliables, a menudo valorizando una por sobre la otra —el testimonio por sobre la ficción, o a la inversa—. Un ejemplo de esta perspectiva se encuentra en las definiciones sobre el testimonio que fundamentaron su legitimación como género literario en el campo latinoamericano de los años 60-70. En ese contexto, la narrativa testimonial tendió a verse como opuesta a la ficcional y como superior a ella, pues aparecía como una forma propicia para el abordaje literario de la realidad social y política de entonces, mientras que la ficción —y, especialmente, la novela— se diagnosticaba en crisis.<sup>1</sup>

La segunda perspectiva, en el otro extremo, borrona las diferencias entre testimonio y ficción. Su presupuesto teórico suele residir en la concepción de la ficcionalidad como condición de todos los discursos, inclusive aquellos que, como el testimonio, se presentan como no ficcionales, es decir, pretenden referir a la realidad. Un ejemplo de este enfoque se halla en las críticas al género testimonial que circularon, hacia el final de la década de 1990, en el marco de la polémica académica en torno a *Me llamo Rigoberta Menchú*, de Elizabeth Burgos-Debray (1983). Allí, las acusaciones vertidas por el antropólogo David Stoll (2018) sobre el carácter ficcionalizado del relato de Rigoberta tendieron a sembrar sospechas sobre la factualidad de la narrativa testimonial como tal. Como corolario de ello, parecía desdibujarse su especificidad en relación con la narrativa ficcional.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Las reflexiones del escritor Rodolfo Walsh constituyen una formulación significativa de este enfoque en el contexto argentino. El autor conceptualizaba las diferencias entre testimonio y ficción a partir de un contrapunto entre *presentación* y *representación* de los hechos — “el testimonio presenta los hechos, la ficción los representa” (1996 187) —, y prefería la narrativa testimonial a la ficcional, pues consideraba que la segunda se hallaba en declive: “es probable que el arte de ficción esté alcanzando su esplendoroso final [...], en el sentido probable de que un nuevo tipo de sociedad y nuevas formas de producción exijan un nuevo tipo de arte más documental, mucho más atenido a lo que es mostrable” (218). Sobre los argumentos que fundamentaron la institucionalización de la literatura testimonial en América Latina, véase Forné (2015).

<sup>2</sup> Recordemos que Stoll presentaba su denuncia como un imperativo ético asociado al hecho de que Rigoberta había sido erigida como símbolo nacional y recibido un premio Nobel pese a que su testimonio, según él, no era del todo veraz: “I had the obligation to do so especially now that a person who had fictionalized part of her autobiography was receiving a Nobel prize” (240). A partir de esta denuncia, críticos como Emil Volek tendieron a atribuir una condición ficcional ya no solo al testimonio de Rigoberta, sino a toda narración testimonial: “No obstante todos sus ostentosos pactos con la verdad, los textos canonizados bajo el llamado Testimonio parece que han creado un género literario tan plegable a los rigores rituales y éxtasis partidistas como cualquier otro género narrativo ficcional” (58). Como señala Palazón Sáez, la controversia Stoll-Menchú representó un punto de inflexión en la crítica sobre el testimonio, pues puso de relieve un cuestionamiento a la credibilidad de Rigoberta como testigo, que hasta entonces no tenía lugar en el discurso crítico, en la medida en que se partía del presupuesto de “no cuestionar la veracidad de los textos” (82).

La tercera perspectiva, intermedia entre ambas, es la que adoptaremos aquí. Consiste en postular la especificidad del testimonio y de la ficción como modalidades narrativas, reconociendo, a la vez, el carácter poroso de los límites que las separan. La postulación de la especificidad surge de una consideración de índole pragmática, que atiende a los diversos modos de funcionamiento del testimonio y de la ficción en condiciones de producción y recepción dadas —y no tanto de un contraste entre rasgos textuales intrínsecos—<sup>3</sup>. Se trata, así, de pensar el testimonio y la ficción como prácticas narrativas diferenciadas, que asumen funciones y significaciones específicas en circunstancias socioculturales, políticas e históricas determinadas. A la vez, el reconocimiento de la porosidad de las fronteras entre sendas formas discursivas permite dar cuenta de las distintas modalidades de hibridación entre testimonio y ficción que, en efecto, se constatan en múltiples producciones narrativas.<sup>4</sup>

En trabajos anteriores, hemos explorado la productividad de este enfoque en relación con las narrativas sobre el terrorismo de Estado desplegado en la última dictadura militar argentina (1976-1983). Entre ellas es posible identificar, por una parte, usos sociales diferentes del testimonio y de la ficción. Así, el testimonio de los sobrevivientes de la represión desempeñó, ya desde los años dictatoriales, un papel fundamental en la denuncia del terrorismo de Estado y en la reconstrucción de su accionar y sus métodos. En ese sentido, como señala Pilar Calveiro, “los testimonios se abren paso a través del silencio, lo van rompiendo y colocan los hechos atroces, de manera ineludible, bajo la mirada de sus contemporáneos” (“Testimonio y memoria” 67; cfr. también Crenzel). La ficción, en tanto, proporcionó, en distintos momentos de la dictadura y de la posdictadura, un territorio propicio para la exploración de aspectos opacos de la experiencia social de la represión estatal, reacios o ajenos a la lógica de la denuncia testimonial.<sup>5</sup>

Por otra parte, si el testimonio y la ficción asumen significaciones y funciones específicas en la representación de la experiencia del terrorismo de Estado, existen, a la vez, modalidades diversas de hibridación narrativa, que indican que la frontera entre ellos no es infranqueable. El testimonio, en efecto, puede irrumpir en un relato predominantemente ficcional, como indicación de su inspiración factual o como materia de la cual la ficción se vale para producir efectos estéticos e ideológico-políticos singulares

---

<sup>3</sup> Reenviamos a Schaeffer (*Por qué*) para una conceptualización de la ficción desarrollada a partir de un enfoque pragmático. Acerca de la pragmática del testimonio y, más en general, del relato factual, cfr. asimismo Schaeffer (2004 153) y Fludernik (2020).

<sup>4</sup> La perspectiva que aquí adoptamos en relación con los vínculos entre testimonio y ficción participa de un enfoque más general del problema de los límites entre ficción y no ficción, que siguiendo a Françoise Lavocat (2016) denominamos *diferencialismo moderado*. Se trata, desde esta perspectiva, de sostener la relevancia cognitiva, conceptual y política de las fronteras de la ficción, sin dejar de atender a los intentos por transgredir estas fronteras, de los cuales forman parte las narrativas híbridas entre lo factual y lo ficcional (12).

<sup>5</sup> La ficción emerge ya en dictadura como una estrategia de representación elíptica de la violencia política, que permitía eludir la censura; mientras que más tarde, en la posdictadura y especialmente a partir de los años 90, se presenta como un territorio fértil para indagar temas como la personalidad de los verdugos, las *zonas grises* entre aquellos y las víctimas, y el papel de la sociedad civil en la reproducción del terror militar Dalmaroni (2004), Longoni (2007) y Gamarro (2015). En tanto, en la primera posdictadura, es decir, en los años 80, la ficción tendió a ceder terreno frente al imperio del testimonio, como lo observa Gamarro: “Frente a las ficciones del poder, la literatura se vio obligada a ocupar el lugar de la mera verdad; la imaginación era innecesaria, casi irreverente” (472).

en la representación narrativa del pasado<sup>6</sup>. A la inversa —y más frecuentemente en las narrativas de la posdictadura argentina—, la ficción puede emerger en un relato predominantemente testimonial, como estrategia narrativa que permite trascender los marcos de verificabilidad empírica asociados a la narrativa factual en sus formas tradicionales —como ocurre, por ejemplo, en la apelación a la focalización interna para retratar procesos psíquicos de terceras personas—, o que, especialmente en casos de experiencias límite, introduce una distancia enunciativa necesaria para tornar narrable aquello que se ha vivido o presenciado (Schaeffer 2004 160).<sup>7</sup> Finalmente, existen relatos sobre los cuales resulta indecible si se trata de ficción y/o de testimonio, pues plantean pactos de lectura ambiguos, como ocurre con la autoficción testimonial (Casas 2024, Blejmar 2016).

En lo que sigue, adoptaremos este enfoque para abordar un *corpus* emergente en la última década en el contexto argentino: las narrativas sobre femicidios y otras modalidades de la violencia por motivos de género. Estos textos presentan numerosos puntos de contacto con aquellos referidos a la experiencia del terrorismo de Estado. En ambos casos, se trata de narrativas inspiradas por hechos de violencia sistémica, que involucra al Estado en su producción o en su reproducción (Calveiro 1998, Lagarde 2006, Fernández 2012). En ambos casos, la producción narrativa se inserta en procesos sociales, culturales y políticos de impugnación colectiva ante estas violencias. En el ámbito argentino, estos procesos tienen su condensación histórica en dos lemas, *Nunca más* y *Ni una menos*, que emergieron como consignas respectivas del movimiento de derechos humanos en los años 80 (Crenzel 2016) y del movimiento feminista a partir de 2015 (Gago 2019). En ambos casos, la violencia aparece como núcleo temático ineludible y a la vez esquivo para la representación narrativa, pues se asocia a experiencias traumáticas, difíciles de poner en palabras. Finalmente, argumentaremos aquí que estas series narrativas coinciden en apelar a menudo a formas híbridas entre el testimonio y la ficción. Esta condición híbrida no es azarosa: si, como señala Pouillaude (2020 25), la violencia humana hace surgir lo real de la muerte, como punto de ruptura que expone lo ineludible de la distancia entre lo que existe y lo que no existe, entre realidad y ficción, también motiva intentos de traspasar esa división y, en definitiva, de expandir los límites de lo representable. De allí que estas narrativas suelen conjugar rasgos testimoniales y ficcionales.<sup>8</sup>

En esta línea, consideraremos a continuación una serie de textos argentinos recientes que tratan la cuestión de la violencia de género, en sus diversas formas. *Chicas*

---

<sup>6</sup> Quizás el ejemplo más claro de este modelo en el ámbito latinoamericano sea *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya (2004), que apela a testimonios reales contenidos en el informe *Guatemala Nunca más* (1998) como parte de una trama ficcional centrada en un periodista encargado de escribir un reporte sobre el genocidio indígena (Sánchez Carbó 2016). En el contexto argentino, *Montoneros y la ballena blanca* de Federico Lorenz (2012) intercala testimonios y documentos de la organización guerrillera Montoneros dentro de una historia ficcional deliberadamente disparatada que incluye una alianza entre integrantes de dicha organización y partidarios nazis (Castro 2012).

<sup>7</sup> Acerca de los usos de la ficción en la narrativa testimonial sobre la dictadura argentina, remitimos al trabajo de Paula Simón (2016) y a nuestras propias contribuciones al respecto.

<sup>8</sup> Señalemos, además, que estas series se encuentran interrelacionadas por operaciones deliberadas de lectura y reescritura: las narrativas recientes sobre violencia de género recuperan escenas, figuras y modos de representación de las narrativas sobre la dictadura —especialmente las producidas por mujeres—, a la vez que permiten revisar las experiencias de resistencia a la represión estatal desde una perspectiva de género. Véase en esta línea Bacci (2022) y Simón (2022).

*muertas* de Selva Almada (2014) y *Las malas* de Camila Sosa Villada (2019) tematizan las manifestaciones más extremas de esta violencia, esto es, los asesinatos perpetrados con motivos de género —femicidios y travesticidios, respectivamente—; *Por qué volvías cada verano* de Belén López Peiró (2018) y *Cuaderno de V* de Virginia Ducler (2019) son narrativas sobre violencia sexual; finalmente, *Código Rosa: relatos sobre abortos* de Dahiana Belfiori (2015) aborda el aborto clandestino, entendido como acto inseguro forzado por la ilegalidad.

Pese a su relativa diversidad temática, estos textos tienen en común, como señalamos, el hecho de que apelan a estrategias narrativas que combinan de distintas formas el testimonio y la ficción. Nos interesará analizar las significaciones y las funciones que adopta dicha hibridación en las narrativas de la serie. Nos referiremos, en esa línea, a cuatro funciones básicas que desempeña la ficcionalización del testimonio en estos textos: primero, la ampliación del punto de vista del relato, asociada a la exploración de la condición polifónica del discurso testimonial; segundo, el distanciamiento de sí, que favorece la (re)construcción de la identidad; tercero, la condensación de una experiencia colectiva, cuya puesta en relato busca expandir los límites de lo decible para el sujeto del testimonio; cuarto, la construcción misma de la identidad de género, en tanto que aspecto constitutivo de la identidad personal.

En todos los casos, veremos que la ficcionalización tiende a llevar los límites del testimonio más allá de los marcos narrativos predispuestos por su fórmula enunciativa básica, *yo estaba allí* (Calveiro 2006 77). Así, la narración de la violencia, sin dejar de apoyarse en la experiencia personal de quienes la han padecido, subraya, a la vez, su ineludible dimensión social.

### **Más allá de *haber estado allí*: ampliación del punto de vista y configuración polifónica del relato testimonial**

Pilar Calveiro señala que la enunciación testimonial conlleva necesariamente la construcción de un punto de vista singular, a partir del cual se narran los acontecimientos presenciados o vividos:

El testimonio realiza un relato preciso, el de la propia experiencia, y al hacerlo fija de manera explícita sus límites. Parte invariablemente de la identificación del sujeto que enuncia, así como de la precisión de las coordenadas de tiempo y lugar en las que ocurrió la experiencia, lo que permite acotarlo de inmediato. (2006 77)

Dada esta condición constitutiva del discurso testimonial, que representa su alcance y también su límite, la ficcionalización se plantea a veces como una estrategia narrativa que permite ampliar el punto de vista del relato, trascendiendo el foco en la experiencia personal de quien *ha estado allí*. Pouillaude (2020) observa, a propósito de ello, que el discurso ficcional permite transgredir las condiciones empíricas de acceso cognitivo a los hechos, a partir de la configuración de un punto de vista inventado que dota al narrador de la capacidad de penetrar en la subjetividad de terceras personas, o de conocer de “primera mano” situaciones lejanas en el tiempo o en el espacio (Pouillaude 348).

La ficcionalización parece imponerse cuando se trata de hechos de violencia que han llevado a la muerte a una o muchas personas, quienes, por definición, no podrán dar testimonio sobre lo vivido (Agamben). En el caso de los crímenes por motivos de género y, en particular, de los femicidios, se trata, además, de acontecimientos que a menudo tienen lugar en el espacio privado, esquivo o incluso inaccesible a la mirada de terceros (Di Corleto 2017). De allí que resulte difícil, si no imposible, reconstruir narrativamente lo ocurrido en los marcos de un relato testimonial definido en términos estrechos.

*Chicas muertas*, de Selva Almada (2014), es significativo a este respecto. El libro surge de una investigación de la autora sobre tres asesinatos de mujeres jóvenes ocurridos en los años 80, en el interior de la Argentina, y que permanecieron impunes. El carácter testimonial del texto está dado por la presencia de diversos testimonios de personas allegadas a las víctimas, que Almada recolectó a través de entrevistas, pero también por el lugar de sobreviviente que la misma autora asume en el relato: “a diferencia de (...) las miles de mujeres asesinadas en nuestro país (...), sigo viva. Sólo una cuestión de suerte” (Almada 181-182). Según esta concepción, es sobreviviente de femicidio no solo quien ha conservado la vida luego de un intento de asesinato por motivos de género, sino cualquier mujer que se encuentra en riesgo de ser víctima de esa violencia extrema, debido a condiciones sociales que estructuran las relaciones de género.

Así, sobreviviente en tanto potencial víctima, la autora se posiciona como una singular testigo por delegación de las tres muchachas asesinadas, Sara Mundín, Andrea Danne y María Luisa Quevedo. En el texto, recurre a la recreación ficcional para explorar aspectos desconocidos de la vida y de la muerte de estas mujeres, cuyos asesinatos permanecieron impunes debido a tramas persistentes de complicidad y silencio. La ficción emerge, en particular, en torno a los momentos finales de las vidas de las jóvenes, ignorados o solo conocidos fragmentariamente por otros testigos. Así se narra, por ejemplo, el último día en que fue vista con vida la joven Quevedo, asesinada en diciembre de 1983:

Desde la mañana temprano, el sol calentaba las chapas del techo de la casa de los Quevedo [...]. En el sopor de su pieza, María Luisa abrió los ojos y se incorporó en la cama, lista para levantarse y salir a su trabajo en la familia Casucho. Hacía poco que trabajaba allí, como mucama.

Para vestirse, eligió prendas frescas pero bonitas. Le gustaba andar arreglada en la calle, aunque, para trabajar, usara ropa de fajina [...]. De su ropero de muchacha pobre eligió una musculosa y una falda de bambula, adornada con un cintito de cuero que se ajustaba rodeando la cintura. Se lavó la cara, se peinó los cabellos, ni largos ni cortos, lacios y oscuros. Agitó el tubito de desodorante en aerosol y luego de aplicarlo en las axilas, lo roció por el resto del cuerpo. Apareció en la cocina, flotando en esa nube perfumada y dulzona. Tomó los tres o cuatro mates que le cebó su madre y luego salió de la casa. (Almada 23-24)

El recurso a la ficcionalización permite aquí acercarse a la vida de una de las mujeres asesinadas, interrumpida súbitamente por la muerte violenta, en el espacio privado que constituye la casa, resistente a la mirada de terceros. La víctima, así, aparece evocada en su dimensión cotidiana e íntima, recreada por la autora a partir de la experiencia social de género que comparte con ella.

La ficcionalización del punto de vista en el testimonio puede asociarse, además, a la construcción de un relato polifónico que acoge las voces de diversos sujetos involucrados en los acontecimientos narrados. De este modo, se ponen de manifiesto las

dimensiones sociales o colectivas de la experiencia personal que es objeto del relato. Como señala Bacci (2015), el testimonio es una narración constitutivamente polifónica, en la medida en que “El testigo habla en nombre propio y también en nombre de quienes no lo hacen o no pueden hacerlo, transmitiendo algo de la relación contradictoria y aun así ineludible entre las dimensiones social y subjetiva de la propia condición humana” (2015 531-532). La ficcionalización puede potenciar esa condición polifónica inherente al discurso testimonial.

Así se observa en *Por qué volvías cada verano*, de Belén López Peiró (2018), que narra una experiencia de abuso sexual intrafamiliar vivida por la autora durante su adolescencia. El relato se presenta como una trama heterogénea de discursos que incluyen, por un lado, declaraciones testimoniales que integran la causa judicial iniciada por la autora y, por el otro, recreaciones ficcionales de las voces de distintas personas involucradas en la historia. La protagonista asume su palabra en la narración para dar continuidad a una denuncia que no ha tenido eco en el ámbito jurídico —pues la causa se encuentra irresuelta para el momento en que se escribe el libro<sup>9</sup>—, y rompiendo el silencio que ha querido imponerle su abusador: “lograste que calláramos [...] Callar siempre fue el peor castigo”, le responde en una acusación *vis à vis* que parece solo posible en la recreación ficcional (López Peiró 2018 86).

A la vez, diversos “personajes” que forman parte del entorno familiar y social de la víctima toman la palabra en la recreación ficcionalizada de la historia: su madre, su novio, su psicóloga, su médica pediatra, su abogado y hasta su tío responsable del abuso sexual. La construcción literaria de estas voces subraya los problemas que debió enfrentar la protagonista no solo debido al abuso, sino también a las reacciones de sus allegados, que oscilan entre la negligencia y la abierta justificación del hecho (Peller y Oberti 9). El título del libro resume ese entramado de discursos cómplices en una interrogación que, ya en el inicio del texto, cobra sentido como gesto de culpabilización de la víctima: “¿Por qué volvías cada verano? ¿Te gusta sufrir? (...) Encima de que te ayudamos, de que te dimos una familia, nos hiciste esto” (López Peiró 2018 7). Ante la falta de escucha con la que la narradora y protagonista se topa en su entorno inmediato, serán las y los lectores del libro quienes puedan responder al testimonio con la empatía que requiere prestar oídos a una experiencia traumática (Jelin 111 y *vid. infra*).

## Distanciamiento de sí y reconstrucción de la identidad personal

Elizabeth Jelin sostiene que el testimonio no es solo un recuento factual de ciertos sucesos que han ocurrido, sino que además es una herramienta de reconstrucción de la identidad personal (123). En algunos casos, la ficción permite potenciar ese rol, al propiciar el distanciamiento de sí que requiere elaborar simbólicamente una experiencia traumática.

Así ocurre en *Cuaderno de V* de Virginia Ducler (2019), que narra, como el libro de López Peiró, una situación de abuso sexual, en este caso ejercido por el padre de la

---

<sup>9</sup> Solo años más tarde, en diciembre de 2022, se emitió la sentencia que condenó al abusador de López Peiró a diez años de prisión. Cfr. López Peiró, “Se acabó”.

autora durante su infancia. El texto puede leerse como una autoficción, en la que la narradora y protagonista de la historia constituye una recreación ficcional de la figura autorial. Su nombre es *Dziewica*, cuyo significado en polaco, “virgen”, remite al nombre de la autora, Virginia (Ducler 17). El relato que *Dziewica* —*Vica*, como la llaman comúnmente— protagoniza y del que está a cargo como narradora se despliega como un dificultoso itinerario de construcción de memoria que tiene por objeto los episodios de abuso sexual que ha sufrido en su niñez.

Ducler explicitó la inspiración autobiográfica del libro en entrevistas brindadas en el contexto de su publicación (Cortina 2019, Tessa 2019). Estas declaraciones autoriales permiten comprender las aproximaciones y las distancias entre la experiencia vivida por la autora y la historia que surge de la recreación ficcional. En la (auto)ficción, el recuerdo del abuso adviene en la adultez de la protagonista, luego de la muerte de su madre: “¿Por qué se tuvo que morir mi mamá para que pudiera recordar? (...) ¿Qué velo se corrió con su muerte?” (Ducler 30). A este respecto, la autora ha señalado en las citadas entrevistas que la muerte de la madre es la configuración metafórica que asume en la ficción lo que, en la vida real, no fue una muerte física sino simbólica: un distanciamiento derivado del conflicto familiar que hicieron estallar su recuerdo traumático y la denuncia judicial que presentó por abuso sexual (Cortina). Además, Ducler evoca que, en la vida real, fue su hermano Federico el que inicialmente recordó un abuso (Tessa), mientras que en la novela es *Vica* la que quiebra primero la amnesia y enfrenta con ese pasado oculto a su hermano *Fredy*, cuya reacción inmediata es la incredulidad. Así, la puesta en (auto)ficción de la experiencia real de la autora enfatiza el protagonismo femenino en la historia: subraya la capacidad de *Vica* de desnaturalizar la posición victimizada en que la que ha buscado colocarla el padre con sus abusos, y la madre con su complicidad.

En este proceso de reconstrucción de la memoria y la identidad personal, la escritura literaria que da forma al testimonio tiene un papel central, tanto en la ficción como en la vida de la propia autora. Así, dentro del libro, la niña de la novela sueña con convertirse en escritora para contar su historia: “¿Cómo voy a hacer para que se enteren todos? Ya sé [...]. Voy a ser escritora” (Ducler 102). Fuera del libro, la escritora que efectivamente terminó siendo Ducler afirma: “Todos tenemos una herramienta para sanarnos (...). Yo tengo a la literatura” (Cortina).

### **Condensación de la experiencia colectiva y expansión de los límites de lo decible**

Como herramienta de reconstrucción de la identidad, el testimonio apela a la escucha de *otros* capaces de “interrogar y expresar curiosidad, (...) compasión y empatía” (Jelin 115), por un pasado doloroso que implica no solo a quien lo ha vivido, sino a toda una comunidad. No se trata, entonces, de un proceso individual, sino social y colectivo. La práctica del testimonio pugna por construir sus condiciones de escucha y por expandir los límites de lo decible en torno a ciertas experiencias sociales. El recurso a la ficcionalización constituye, en algunos casos, un medio propicio o incluso necesario para



tornar enunciabiles ciertos acontecimientos que, de otro modo, permanecerían en el silencio u ocultos en zonas subrepticias del discurso social.

*Código Rosa: relatos sobre abortos*, de Dahiana Belfiori (2015), es significativo en esta línea. El libro recrea con técnicas de la ficción un conjunto de testimonios de mujeres que, en los años previos a la legalización de la interrupción voluntaria del embarazo en la Argentina, abortaron en la clandestinidad acompañadas por una organización feminista, el colectivo La Revuelta, de la ciudad de Neuquén.<sup>10</sup> En el prólogo, Belfiori se refiere al papel que desempeñó como escritora en la reelaboración del material testimonial: “sentí que eran las propias mujeres las que estaban contando su historia y que yo era un medio para que eso se plasmara en la ficción, preservando sus identidades, condensando sus vidas e imaginando escenarios para sus palabras” (15). La ficción, así, se entiende como un medio para el testimonio. Más precisamente, la *imaginación* sirve en *Código Rosa* a dos propósitos complementarios: la *preservación* de la identidad de las protagonistas y la *condensación* de historias personales diversas en el marco de una experiencia colectiva y social.

El resguardo de las identidades de las protagonistas atañe en *Código Rosa* tanto a las mujeres que atravesaron los procesos de aborto como a las integrantes de la agrupación feminista que realizaron las entrevistas de las que surgieron los relatos testimoniales. En ambos casos, el ocultamiento de los nombres reales resulta necesario para otorgar enunciabilidad a prácticas clandestinas, consideradas ilegales en el momento en que se escribe el libro (Graselli 153). En relación con las mujeres que han abortado, Belfiori recurre a diversas estrategias de seudonimia, mientras que, en relación con las activistas feministas, la autora opta por construir un único personaje, “Rosa”, que se presenta como recreación ficcional de la experiencia de distintas integrantes de La Revuelta. “Rosa” se ubica en el intersticio entre lo ficcional y lo no ficcional: es a la vez todas las socorristas y ninguna de ellas en particular, un personaje que no remite referencialmente a ninguna persona pero que, en términos simbólicos, condensa la experiencia de muchas. De este modo, la experiencia se presenta como colectiva, y no meramente individual.

El testimonio (ficcionalizado) del aborto clandestino busca ampliar los márgenes de lo decible en torno ante esta experiencia, al romper el silencio que pretende imponer la criminalización de la práctica (Chaneton y Vacarezza 7). A la vez, el mismo hecho de abortar en la ilegalidad puede entenderse como un acto disruptivo, que cuestiona los dispositivos normalizadores del cuerpo y la sexualidad (Chaneton y Vacarezza 2011 34). Más aun, cuando su consecución requiere de la construcción de solidaridades subalternas diversas (Burton).

En este sentido, *Código Rosa* subraya el potencial de transformación subjetiva que surge de los procesos de aborto acompañado, entendidos como experiencias de aprendizaje en las que se alteran las relaciones dominantes de poder-saber. Así ocurre, por ejemplo, en el relato sobre Mabel, que siendo profesora encuentra entre sus alumnas a la joven que la ha ayudado a abortar — “Me sentí (...) acompañada y orientada por una alumna. ¿No es maravilloso?” (Belfiori 75) —, o en la historia de Griselda, que

---

<sup>10</sup> La Ley 27.610 de Interrupción Voluntaria del Embarazo fue promulgada en la Argentina el 14 de enero de 2021, luego de un debate parlamentario que tuvo lugar en diciembre de 2020. Sobre la historia de la militancia feminista por el derecho al aborto en la Argentina, previa a la legalización, véase Felliti (2020); sobre la experiencia política de La Revuelta y de otros colectivos feministas neuquinos organizados en torno a esta demanda, Burton (2020).

contra la “hegemonía médica” promueve la discusión sobre el aborto como problema de salud pública en la cátedra de Medicina que tiene a cargo — “La estrategia es que los pacientes confíen en nosotros y eso solo puede pasar si no nos ponemos por encima de ellos. Nosotros somos iguales que ellos” (Belfiori 110-111) —.

Así, la pugna por ampliar los límites de lo decible y de lo posible en relación con el aborto se realiza al tiempo que se construye un *nosotros* y, más precisamente, un *nosotras*, como lo indica la dedicatoria del libro: “a todas las que abortamos y seguiremos abortando” (Belfiori 7). A partir de una experiencia de género semejante, las protagonistas de las historias de aborto clandestino narradas en *Código Rosa* se acercan a figura de la autora, por un lado, y a las lectoras, por el otro. El carácter colectivo de la experiencia surge no solo de su consecución, como práctica solidaria y contestataria organizada frente a la ilegalidad, sino también de su puesta en relato.

### Identidad de género y ficcionalización de sí

La novela *Las malas*, de Camila Sosa Villada (2019), se inspira en acontecimientos vividos por la autora durante su juventud, mientras ejerció la prostitución junto a otras travestis en la ciudad de Córdoba. Como lo han señalado varios críticos (cfr. por ejemplo Timossi y Vallés), el libro posee una dimensión ineludible de testimonio y denuncia, centrada en la violencia física y simbólica ejercida contra las “travestis del Parque” (Sosa Villada 2019 18). La historia tematiza, en efecto, los gestos de discriminación — “Todo el día los insultos, la burla. Todo el tiempo el desamor, la falta de respeto” (33) —, los maltratos de los clientes — “Los golpes, por encima de todo lo demás, los golpes que nos da el mundo [...]. Todas habíamos pasado por eso” (34) — y llega a introducir en la ficción una denuncia de los travesticidios, como expresión extrema del castigo social a la disidencia sexo-genérica — “Cada vez que los diarios anuncian un nuevo crimen, los muy miserables dan el nombre de varón de la víctima. Dicen ‘los travestis’, ‘el travesti’, todo es parte de la condena” (214) —. A la vez, el texto no deja de subrayar la resistencia de la comunidad travesti ante ese ensañamiento social: el ejercicio de autodignificación que implica no rendirse al dolor que imponen el maltrato y la muerte — “Para nosotras es inaceptable dejarse ganar por la tristeza” (112) — y, sobre todo, la reivindicación de la identidad travesti como motivo de celebración más que de padecimiento — “Yo me hice travesti porque ser travesti es una fiesta”, le dice a la protagonista una de sus amigas; “Ser travesti es una fiesta, disfrútalo” (147) —.

Sosa Villada ha señalado que escribió *Las malas* eludiendo la representación directa de su propia experiencia y guardando los aspectos más traumáticos de lo vivido en el silencio: según ella, la novela “no cuenta ni el diez por ciento del horror que fue ser travesti hace 25 años” (Sosa Villada 2023). En la misma línea, ha afirmado que con su literatura “traviste la verdad” ligada a su experiencia personal. “Soy muy mentirosa. Soy fabuladora”, añade (Orosz 2019). La escritura, así, se entiende como travestismo, igual que la misma vida narrada.

En *Las malas*, la fabulación surge primero como engaño táctico, empleado por pura necesidad de supervivencia en un mundo social que reprime a las travestis en la posibilidad de asumir libremente su identidad: “aprendí a mentir, a ocultar mi secreto,

a preservarme de los ojos de los demás”, relata la protagonista de la novela (Sosa Villada 2018 129). Ahora bien, eventualmente, esa capacidad de fingir se resignificará como posible medio de la creación artística. Así, en *El viaje inútil* —texto que cuenta la misma historia que *Las malas* bajo otra forma, la del ensayo autobiográfico (Blejmar 2022) —, la autora reflexiona: “Es como si con la llegada de la lectura y la escritura me hubiera llegado también el talento para mentir, para inventar, para exagerar y para ocultar. Descubro que tengo un poder. El poder de mentir y ser creíble” (Sosa Villada, 2018 24). El engaño utilitario, surgido de la necesidad impuesta, cede paso así a la escritura ficcional que se realiza *inútilmente*, por el mismo hecho de transitar una experiencia de creación artística<sup>11</sup>.

En esta línea, *Las malas* constituye una exploración del potencial estético de la ficción para narrar experiencias personales y colectivas en las que la identidad no solo necesita ser reafirmada frente a situaciones límite o de violencia que se han atravesado, sino que, más aún, es objeto de una construcción que, centrada en el género, constituye la subjetividad como tal. La experiencia de devenir y asumirse travesti puede pensarse, de hecho, como la creación performática de una *ficción* en la que el cuerpo travestido se presenta como más verdadero o genuino que el cuerpo que se porta por naturaleza: “Con la cara hecha máscara, la más bella de todas las máscaras, esos rasgos travestis más reales que nuestros propios rasgos”, señala la narradora de *Las malas* (Sosa Villada, 2019 119).<sup>12</sup> Si la identidad travesti aparece asociada a una primera persona del plural, es porque, una vez más, el proceso de construcción de la identidad no se realiza individualmente, sino como parte de una *comarca*, en los términos que utiliza la novela. Esto es, en la experiencia compartida de padecimientos y de resistencias festivas que recrea el libro de Sosa Villada.

## Conclusiones

A lo largo del trabajo, hemos considerado una serie de textos argentinos recientes que tematizan la cuestión de la violencia de género, a través de formas narrativas que combinan el testimonio y la ficción. Tal como lo hemos propuesto, el recurso a la ficcionalización de la experiencia no puede pensarse en estas narrativas como un fenómeno meramente retórico: no se trata de técnicas formales adosadas a un “fondo” de carácter testimonial, con el fin de embellecer el discurso narrativo o de incrementar su eficacia ante las y los lectores. Más bien, la puesta en ficción se inscribe en los textos analizados

---

<sup>11</sup> Retomamos aquí el contraste que establece Schaeffer entre el fingimiento serio, que produce el engaño, y la ficción, que se vale de los medios del fingimiento con fines lúdicos (2002 130). La “inutilidad” que defiende Sosa Villada para la literatura, así, se asociaría al estatuto lúdico de la ficción y, más en general, de la experiencia estética, que se origina en la curiosidad desinteresada, ajena a una utilidad pragmática inmediata (Schaeffer 2005 37-41).

<sup>12</sup> Como señalan Timossi y Vallés: “el acto de nombrar(se) mujer travesti es exclusivamente autónomo. Presentarse como Camila constituye un acto performativo que refuerza, con cada iteración, las características de su identidad” (268). En el mismo sentido, Pablo Farneda argumenta que las escrituras travestis-trans como la de Sosa Villada hacen del arte “un campo de experimentación y de disputa”, que tiene por objeto “los procesos de subjetivación por los que todos los cuerpos pasan para llegar a ser, para llegar a tener un nombre propio, para llegar a producir un territorio existencial” (447).

como un factor constitutivo del hecho de narrar la experiencia, y hasta como condición misma de su enunciabilidad.

Hemos señalado, en esta línea, que la ficción permite ampliar el punto de vista del testimonio, clásicamente anclado en la presencia física del testigo en cierto tiempo-lugar de los acontecimientos —esto es, en un *haber estado allí*—. En *Chicas muertas*, de Selva Almada, la configuración de un punto de vista ficcionalizado habilita la reconstrucción de hechos a los que no ha sido posible acceder empíricamente, debido al carácter mismo de los femicidios que son objeto del libro: crímenes que ocurren a menudo en espacios privados, esquivos a la mirada de terceros. En *Por qué volvías cada verano*, de Belén López Peiró, la construcción del punto de vista apunta a la conformación de un relato polifónico, en el que no solo asume su voz la protagonista, quien ha sufrido una situación de abuso sexual, sino además otras personas que se vieron involucradas en su historia, y que tendieron a adoptar posiciones reactivas ante la denuncia contenida en su narración testimonial.

Hemos visto, asimismo, que la ficción constituye un mecanismo de puesta en distancia de la experiencia vivida, que opera a la vez sobre la configuración identitaria del sujeto que articula el relato. En esta línea, la ficcionalización potencia el proceso de reconstrucción de sí que tiene lugar en el testimonio. En *Cuaderno de V*, de Virginia Ducler, la recreación (auto)ficcionalizada del abuso infantil padecido por la autora subraya el rol activo asumido por la protagonista en la recuperación de su memoria personal, atravesada por su apelación a la escritura como medio ineludible de la narración de la experiencia. En *Código Rosa*, de Dahiana Belfiori, la afirmación identitaria que el testimonio favorece se produce en el marco de una construcción colectiva que aparece condensada en la puesta en ficción, y que traduce las solidaridades necesarias para llevar adelante el aborto voluntario en el contexto de la criminalización de la práctica. El libro de Belfiori deja ver, además, que la ficcionalización es un recurso útil y hasta necesario cuando el testimonio se realiza en contra de una imposición de silencio, esto es, cuando el hecho mismo de su enunciación busca ampliar los límites de lo decible en torno a ciertas experiencias sociales.

Finalmente, en *Las malas*, de Camila Sosa Villada, hemos observado que la ficción aparece como una forma discursiva propicia para narrar experiencias en las que la identidad ya no es solo objeto de una reconstrucción que prosigue a una situación límite, sino de una construcción edificante de la subjetividad como tal. La experiencia travesti, y el proceso de constitución de una identidad de género que conlleva, puede pensarse en este sentido, pues tal como se narra en la novela implica la producción de una *ficción* de cuerpo que resulta más auténtica que el cuerpo natural.

En todos los casos, los procedimientos de ficcionalización de la experiencia desplegados en estos textos conducen a interrogar la definición estrecha del testimonio como narración de quien *ha estado allí*, apoyada en un *yo* individual, unívoco y estanco. Por una parte, porque, al potenciar la polifonía del testimonio, la ficción permite subrayar el carácter ineludiblemente social de los hechos de violencia que estas narrativas abordan, así como de los procesos de resistencia que se han gestado en respuesta a ellos. De ese modo, experiencia personal y social resultan inseparables. Por la otra, porque la ficcionalización da lugar a desdoblamientos y desplazamientos del *yo*, que complejizan la instancia enunciativa y establecen juegos singulares de distancia y apro-

ximación entre personas y personajes; entre autoras, narradoras y protagonistas de estos relatos. De este modo, se recrea en la ficción la condición múltiple y dinámica de las configuraciones identitarias que puede albergar un *yo*, aparentemente uniforme y estable.

En definitiva, lo que se pone de relieve es la creatividad que implica la construcción y la reconstrucción de una vida narrada. Es esa dimensión creativa lo que posibilita hacer de la experiencia de violencia que se ha atravesado algo más que un objeto de padecimiento, para volverla aprendizaje y proceso de reinención de sí: esto es, combinar la denuncia con la exploración artística, la cercanía empática que requiere la escucha con la distancia del extrañamiento estético, el juego moroso de la ficción con la urgencia de la narración testimonial.

### Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos, 2002. Impreso.
- Almada, Selva. *Chicas muertas*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2014. Impreso.
- Bacci, Claudia. “Numeralia: ¿cuántas voces guarda un testimonio?”. *Constelaciones* 7.7 (2015): 528-536. Impreso.
- Bacci, Claudia. “Políticas feministas y memorias del terrorismo de Estado en Argentina. Ecos, reverberaciones, fantasías”. *RevIISE - Revista De Ciencias Sociales Y Humanas*, 20.20 (2022): 157-172. Impreso.
- Belfiori, Dahiana. *Código Rosa: relatos sobre abortos*. Buenos Aires: La Parte Maldita, 2015. Impreso.
- Blejmar, Jordana. *Playful Memories. The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*. Liverpool: Palgrave Macmillan, 2016. Impreso.
- Blejmar, Jordana. “Las malas, de Camila Sosa Villada: Géneros indómitos y un nuevo bestiario para la literatura argentina”. *Pensar lo real. Autoficción y discurso crítico*. Eds. Ana Casas Janices y Anna Forné. España: Iberoamericana Vervuert, 2022. 127-143. Impreso.
- Burton, Julia. *Desbordar el silencio, tejer complicidades. Acciones y voces del feminismo neuquino por el derecho al aborto*. Temperley: Tren en movimiento, 2020. Impreso.
- Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 1998. Impreso.
- Calveiro, Pilar. “Testimonio y memoria en el relato histórico”. *Acta Poética* 27, (2006): 65-86. Impreso.
- Casas, Ana. “La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales”. *Fabulaciones del yo. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ed. Ana Casas. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana, 2014. 7-21. Impreso.
- Castro, María Virginia. “Representaciones y figuraciones de la[s] guerra[s] de Malvinas en la producción narrativa de Federico Lorenz”. *Actas del V Seminario internacional Políticas de la memoria*, 2012. Impreso.

- Chaneton, July y Nayla Vacarezza. *La intemperie y lo intempestivo: experiencias del aborto voluntario en el relato de mujeres y varones*. Buenos Aires: Marea, 2011. Impreso.
- Cortina, Rocío (2019). “Virginia Ducler: ‘Todos tenemos una herramienta, yo tengo a la literatura’”. Obtenido el 24 de abril de 2022, de Revista *Polvo*. Sitio web: <http://www.polvo.com.ar/2019/12/virginia-ducler/>.
- Crenzel, Emilio. “Entre la historia y la memoria. A 40 años del golpe de Estado en la Argentina”. *História: Questões & Debates* 64.2, (2016): 39-69. Impreso.
- Dalmaroni, Miguel. *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*. Mar del Plata: Melusina, 2004. Impreso.
- Di Corleto, Julieta. “Igualdad y diferencia en la valoración de la prueba: estándares probatorios en casos de violencia de género”. *Género y justicia penal*. Buenos Aires: Didot, 2017. 285-308. Impreso.
- Ducler, Virginia. *Cuaderno de V*. Buenos Aires: Mansalva, 2019. Impreso.
- Farneda, Pablo. “Escrituras travestis-trans: ¿cómo hacerse un cuerpo propio?”. *Historia feminista de la literatura argentina. En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*. Coords. Laura Arnés et al. Villa María: Eduvim, 2020. 425-449. Impreso.
- Felitti, Karina. “Ya es ley: antecedentes y desafíos de la legalización del aborto en la Argentina”. *Cahiers des Amériques latines* 95.95 (2020): 7-15. Impreso.
- Fernández, Ana María. “Femicidios: la ferocidad del patriarcado”. *Nomadías* 16 (2012): 47-73. Impreso.
- Fludernik, Monika. “Factual Narration in Narratology”. *Narrative Factuality: a Handbook*. Eds. Monika Fludernik y Marie-Laure Ryan. Berlín / Boston: De Gruyter, 2020. 51-74. Impreso.
- Forné, Anna. “Una suma de negaciones: apuntes sobre el género testimonial y el Premio Casa de las Américas (1970-1976)”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 6 (2015): 251-267.
- Gago, Verónica. *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Madrid: Traficantes de sueños, 2019. Impreso.
- Gamero, Carlos. *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana: 2015. Impreso.
- Graselli, Fabiana. “Sherezade, complicidad y subversión: notas sobre *Código Rosa* (2015) de Dahiana Belfiori”. *Boletín GEC* 23 (2019): 148-158. Impreso.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2012. Impreso.
- Lagarde, Marcela. “Introducción”. *Feminicidio: una perspectiva global*. Eds. Diana Russell y Roberta Harmes. México: UNAM, 2006. 15-42. Impreso.
- Lavocat, Françoise. *Fait et fiction. Pour une frontière*. París: Seuil, 2016. Impreso.
- Longoni, Ana. *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Norma, 2007. Impreso.
- López Peiró, Belén. *Por qué volvías cada verano*. Buenos Aires: Madreselva, 2018. Impreso.
- López Peiró, Belén (2023). “Se acabó”. *El país*, 3 de enero. Obtenido el 24 de abril de 2023. Sitio web: <https://elpais.com/opinion/2023-01-03/se-acabo.html>

- Palazón Sáez, Gema. *Memoria y escrituras de Nicaragua. Cultura y discurso testimonial en la Revolución Sandinista*. París: Publibook, 2009. Impreso.
- Peller, Mariela y Alejandra Oberti. “Escribir la violencia hacia las mujeres. Feminismo, afectos y hospitalidad”. *Estudios feministas* 28.2, (2020): 1-13. Impreso.
- Pouillaude, Frédéric. *Réprésentations factuelles. Art et pratiques documentaires*. París: Les éditions du cerf, 2020. Impreso.
- Sánchez Carbó, José. “Las pesadillas están ahí todavía. Testimonio y literatura en *Insensatez*, de Horacio Castellanos Moya”. *Cuadernos de literatura* 24 (2016): 51-65. Impreso.
- Schaeffer, Jean-Marie. *¿Por qué la ficción?* Madrid: Lengua de trapo, 2002. Impreso.
- Schaeffer, Jean-Marie. “À propos de ‘Le témoignage, entre auto-biographie et roman’”. *Art, creation, fiction. Entre sociologie et philosophie*. Nathalie Heinich y Jean-Marie Schaeffer. Nîmes: Jacqueline Chambon, 2004. 153-162. Impreso.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Adiós a la estética*. Madrid: Antonio Machado, 2005. Impreso.
- Simón, Paula. “Ficciones inesperadas en la narrativa testimonial concentracionaria española y argentina”. *Quaders de Filología: Estudis Literaris XXI* (2016): 191-210. Impreso.
- Simón, Paula. “Entre el castigo y la resistencia. Relecturas del testimonio sobre aborto en cárceles y centros de detención clandestinos de la última dictadura militar”. *RevIISE - Revista De Ciencias Sociales Y Humanas*, 20.20 (2022): 121-132. Impreso.
- Sosa Villada, Camila. *El viaje inútil. Trans/escritura*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas, 2018. Impreso.
- Sosa Villada, Camila. *Las malas*. Buenos Aires: Tusquets, 2019. Impreso.
- Sosa Villada, Camila (2021). “Discurso de aceptación del XXVIII Premio Sor Juana Inés de la Cruz”. *Carátula*, 2 de junio. Obtenido el 24 de abril de 2023 de *Carátula*. Sitio web: <https://www.caratula.net/discurso-de-aceptacion-del-xxviii-premio-sor-juana-ines-de-la-cruz/>
- Orosz, Demian. “Yo travisto la verdad”. 2019. Obtenido el 24 de abril de 2023 de *La Voz*. Sitio web: <https://www.lavoz.com.ar/numero-cero/camila-sosa-villada-yo-travisto-verdad/>
- Stoll, David. *Rigoberta Menchú and the story of all poor Guatemalans*. New York, Routledge, 2018. Impreso.
- Tessa, Sonia. “Autoficción sobre el abuso sexual en la niñez”. 2019. Obtenido el 29 de junio de 2024 de *Página 12*. Sitio web: <https://www.pagina12.com.ar/209515-autoficcion-sobre-el-abuso-sexual-en-la-ninez>
- Timossi, Gabriela y Camila Vallés. “La *performance* identitaria como lucha política: una lectura de *Las malas* de Camila Sosa Villada”. *Avances* 30.30, (2021): 261-277. Impreso.
- Volek, Emil. “Testimonio, y otras ficciones: a propósito de un género que quería ser profético”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 2.2, (2000): 47-60. Impreso.
- Walsh, Rodolfo. *Ese hombre y otros papeles personales*. Buenos Aires: Seix Barral, 1996. Impreso.