



Voz y cuerpo en *Por qué volvías cada verano* (2018) de Belén López Peiró. El testimonio del abuso sexual*

Body and voice in Belén López Peiró's "Por qué volvías cada verano" (2018). The testimony of a sexual abuse

Lucila Navarrete Turrent**

* Procedencia del artículo: Este artículo forma parte de un proyecto de investigación en curso que lleva por título "Literatura de no ficción, violencia y femicidio en América Latina. Siglo XXI".

** Doctora en Estudios Latinoamericanos
Universidad Autónoma de Coahuila
Coahuila, México
lucilavarrete@gmail.com

Recibido: 17 de diciembre de 2024

Aprobado: 09 de abril de 2025

Artículo de reflexión

¿Cómo citar este artículo en MLA? - *How to quote this article in MLA?*

Navarrete Turrent, Lucila. "Voz y cuerpo en *Por qué volvías cada verano* (2018) de Belén López Peiró. El testimonio del abuso sexual". *Poligramas*, 60 (2025): e.20815033. Web. Fecha de acceso (día, mes en mayúscula y abreviado, y año). <https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i60.15033>

Resumen

En este trabajo analizo *Por qué volvías cada verano* (2018), relato de no ficción de la escritora argentina Belén López Peiró, en el que participan voces, recuerdos y documentos relacionados con la denuncia que la autora interpuso por haber sufrido abuso sexual por parte de un tío suyo. Mi intención es mostrar de qué manera el testimonio que propone la autora devela la complicidad social en el abuso sexual y vehicula la voz de la víctima ante un régimen patriarcal que perpetúa la cultura de la violación. Para emprender el análisis recupero la noción de "desapropiación" de Cristina Rivera Garza, con la intención de profundizar en una escritura que emana del dolor y devuelve la pregunta por la experiencia de vulnerabilidad. Profundizo, también, en la relación entre violación y régimen estamentario, planteado por Rita Segato; en la experiencia del cuerpo abusado y su correlato en la memoria.

Palabras clave: abuso sexual; cuerpo; desapropiación; testimonio; voz.

Abstract

In this work, I analyze "Por qué volvías cada verano" (2018), a non-fiction work by Argentine writer Belén López Peiró, which incorporates voices, memories, and documents related to the author's complaint of having suffered sexual abuse by an uncle. My intention is to demonstrate how the testimony proposed by the author reveals social complicity in sexual abuse and channels the victim's voice in order to confront a patriarchal regime that perpetuates the culture of rape. To undertake this analysis, I draw on Cristina Rivera Garza's notion of "desapropiación" (dispossession), with the intention of delving deeper into a writing that emanates from pain and returns the question of the experience of vulnerability. I also explore the relationship between rape and the patriarchal regime, as posited by Rita Segato, and the experience of the abused body and its correlation in memory.

Keywords: body; dispossession; sexual abuse; testimony; voice.



Aperturas

*Al ver tu rostro inocente y melancólico,
nadie sospechaba que la perversidad
o más bien el vicio te apresaba
ya en su tela pegajosa y compleja.*

Silvina Ocampo, “El pecado mortal”

En septiembre de 2024, Gisèle Pelicot, una mujer francesa de 72 años, madre y abuela, se convirtió en noticia internacional cuando decidió renunciar a su derecho al anonimato en el juicio que llevó a 51 hombres, entre ellos a su esposo, Dominique Pelicot, por el delito de violación masiva hacia su persona. La audiencia pública tuvo como finalidad trasladar una parte del proceso a la opinión pública. La propia víctima dijo en el estrado ante el tribunal francés de Aviñón que su decisión de hacerlo público fue para “ayudar a otras mujeres y cambiar la sociedad” (Reuters, párr. 1).

Durante casi una década, Gisèle fue drogada por su esposo, “el marido ideal”, que por las noches solía llevarle hasta su cama un delicioso helado de vainilla con un coctel de sedantes para poder orquestar las violaciones. Para ello reclutaba hombres en el pequeño pueblo de Mazán, donde vivían. Desde que el juicio se hizo público, la víctima ha sido un símbolo de lucha para los movimientos de mujeres en contra de la cultura de la violación. El caso, además, ha puesto en jaque la ley para que en el Código Penal francés se contemple la definición de violación sustentada en la ausencia de consentimiento (García Arenales, párr. 9).

En el extremo austral de América Latina, un caso de violación en el ámbito familiar salió a la luz en el año 2018 cuando Belén López Peiró, de 26 años, publicó *Por qué volvías cada verano*, relato que utiliza el expediente de la denuncia penal que interpuso ante la Fiscalía de la Provincia de Buenos Aires para reconstruir el abuso sexual del que fue víctima entre los 13 y los 17 años de edad por parte de un tío suyo, un comisario de Santa Lucía. “Lo mejor que puedo hacer yo es ayudar a través de mi escritura” (ctd Putruele, párr. 8), confesó la escritora en una entrevista en el 2021. “Hay un peso detrás cuando de alguna manera te convertís en... No me gusta la palabra referente, pero sí cuando sabés que tu causa es leída y de alguna manera pueden saber qué camino elegís vos” (ctd Putruele, párr. 10), subrayó la también autora de *Donde no hago pie*.

Al igual que Gisèle Pelicot, la historia de la joven argentina ilustra el modo en que la conformación de la identidad a partir del cuerpo violentado queda expuesta, esto es, trasciende

lo privado para convertirse en un símbolo de lucha. El señalamiento abierto de los victimarios, el análisis del caso fuera de las instancias de procuración de justicia, esto es, entre una masa de lectores y consumidores de medios, la denuncia abierta sobre la red de complicidades que perpetúan la impunidad de los victimarios, son, en buena parte, los móviles que llevaron a estas mujeres a renunciar al anonimato.

La misma López Peiró advierte que contar su historia fue una manera de “hacer justicia, una herramienta para mí y para otras mujeres” (ctd Saidón, párr. 8). Fue hasta enero de 2023, tras una década de querrela judicial, que su abusador fue condenado a 10 años de prisión.¹ Mientras que la justicia llegaba escribió la historia; encontró la forma de contar lo vivido gracias a un taller literario con la escritora Gabriela Cabezón Cámara (ctd Torrellas, párr. 6).

Los casos de Gisèle y Belén permiten reparar en el hecho de que el abuso sexual y la violación del cuerpo femenino ha cobrado fuerza en la arena pública en razón del largo y laberíntico camino para acceder a la justicia; ruta en la que las víctimas se enfrentan a crisis emocionales, señalamientos y revictimizaciones. “Declaraciones, pericias psicológicas, viajes de ida y vuelta a comisarías, fiscalías, tribunales de la nación. Un expediente: 500 páginas. Dos abogados. Una procuradora. Una comisión de justicia. Terapia por 15 años. ¡La mitad de mi vida! Mi familia entera partida en dos. Un pueblo encubriendo al abusador” (López Peiró, *Se acabó* párr. 1), confesó la escritora argentina en su columna “Se acabó”, publicada en *El País* en enero de 2023, cuando por fin condenaron a su violentador, Claudio Sarlo.

En el presente trabajo me centraré en el lugar de la escritura en *Por qué volvías cada verano*, en la apuesta por una forma que vehicula la voz de la víctima de abuso sexual; forma relacionada con una colectividad y con el archivo de la denuncia ante el Ministerio Público. Me interesa examinar, primero, la clase de escritura que dispone los recuerdos y las declaraciones, mismas que develan la complicidad social en el abuso sexual de una menor. Estudio, asimismo, la voz que se articula a partir del cuerpo violentado, y las formas en que se media la palabra de la víctima en el relato para ofrecer respuestas sociales ante los intrincados procesos institucionales, así como para hacer frente a un régimen estamentario patriarcal que perpetúa la cultura de la violación.

Para llevar a cabo el examen me remito a los aportes teóricos de Cristina Rivera Garza en *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* donde, a propósito de la reflexión de Judith Butler sobre la pérdida y el duelo en *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, se argumenta que

¹ Ese mismo año la obra fue ganadora de la convocatoria “Narrativas a escena 2023” en el marco del Festival KM de América convocado por Casa Amèrica Catalunya. Se llevó a escena bajo la dirección de Andrea Segura Olavarría.

las escrituras que emanan del dolor devuelven la pregunta por la experiencia de vulnerabilidad y finitud y, por lo tanto, por las formas de concebir el “yo” lejos de la concepción del individuo moderno, entendido como sujeto autónomo y unívoco. Me interesa recuperar la noción de “desapropiación” de Cristina Rivera Garza para pensar en modos de narrar donde el “yo”, que siente y escribe, es porque hay una colectividad, hay un “tú” que lo hace posible.² “Para mí,” escribe la víctima, “mi familia no hizo lo que pudo con esta situación. No. Para mí ellos eligieron hacerse los pelotudos. [...] Y, también, ¿sabes qué? Hacer como si nada pasara es respaldarlo. Es ser complaciente con una bestia que fue capaz de domar a palos a su mujer y cogerse a su sobrina” (López, *Por qué* 62). Así, la implicación colectiva en la violación sexual de la menor incide en el proceso compositivo del relato y, por lo tanto, la conformación del “yo” o la identidad³.

Aunque Rivera Garza plantea la “desapropiación” en sintonía con formas de escritura y lectura “comunalaristas”, cuyas lógicas son abiertamente colectivas y plurales, que llevan consigo las marcas de quienes han contribuido a crear (76-78), la noción me permite pensar en eso que López Peiró denomina “obra polifónica” (ctd Torrellas, párr. 6). Diferentes voces y documentos se dan cita en este relato de no ficción que, en su conjunto, conforman un “yo” rasgado por un “tú”, que implica al victimario. Lo sostengo así en el sentido como lo entiende Rivera Garza cuando refiere, con Butler, que “un recuento de uno mismo tendría por fuerza que enunciarse en una forma narrativa que diera testimonio de tal modo relacional de la vulnerabilidad humana” (51-52). El relato en esta clave, sostiene la escritora y teórica mexicana, tendría que ser “el testimonio de un desconocimiento” (52).

Autoras como Miriam Chiani y Carla María Indri también han estudiado *Por qué volvías cada verano* desde la tradición del testimonio y la no ficción. Chiani propone una relación de continuidad con la literatura autoficcional de los años setenta en argentina –también llamada de “Hijos de desaparecidos”— en el sentido que la obra comparte, por un lado “el problema o tema de la identidad” y por otro, “la tensión valor político/valor estético de sus producciones”

² En *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (2021), la escritora mexicana coloca el acento en la noción de “escrituras” –en vez de “literaturas”– para pensar en otros usos de la palabra lejos de la mercantilización de los discursos y la separación, heredada del Romanticismo, entre “escritor” y “lector”, y su correlato en la entronización de la “obra” y el “genio creador”. En consonancia con Judith Butler, sostiene la idea de que pensar el dolor y la pérdida conduce a un “nosotros” y, consecuentemente, al despojo de la idea del dominio propio y la propiedad autoral (47-48). Asimismo, sostiene que contar el “yo” es sobre todo “contar una historia del tú” (51).

³ Si bien, no profundizaré en la noción de “identidad”, pienso con Paul Ricoeur que la identidad se constituye por medio de una narrativa, de los relatos que contamos sobre nosotros mismos a través del tiempo, así como del papel de la memoria en la conformación del “yo”. El modo en que seleccionamos y contamos los acontecimientos vividos es como determinamos el sentido de nuestra historia y, por ende, de nuestra identidad. Cfr. *La memoria, la historia y el olvido; Tiempo y narración*.

(206). Por su parte, Indri sostiene con acierto que el testimonio en esta obra “instala en el espacio público aquello que genera dolor y/o vergüenza para convertirlo en un accionar político” (141-142). Entre otros aportes, propongo pensar la ópera prima de Peiró como una obra tributaria del género testimonial en América Latina, y en particular el argentino que instauro Rodolfo Walsh como mecanismo de denuncia ante la imposición de una violencia estructural, así como examinar la obra a partir de una intención, deliberadamente política, de generar otras formas colectivas de escritura –o desapropiacionistas, como supone Rivera Garza– para vehicular y expresar, la voz, el sentir y la experiencia de las víctimas, esto es, dejar testimonio de las implicaciones del abuso sexual en el seno de una cultura patriarcal.

La implicación colectiva en el abuso sexual

De acuerdo con un informe de la UNICEF para periodistas del 2017, “entre el 70% y el 80% de las víctimas de abuso sexual son niñas, que en la mitad de los casos los agresores viven con las víctimas y en tres cuartas partes son familiares directos” (*Comunicación 11*). La mayoría de los casos que llegan a juicio muestran que el victimario suele ser un familiar o persona cercana a la víctima. En proporción, el abuso sexual es mayoritariamente cometido por varones, y en menor medida por mujeres (12). Aunque los datos no son precisos porque no todos los casos llegan a denuncia, las cifras más recientes de la misma institución estiman que más de 370 millones de niñas y mujeres en el mundo han sufrido violencia sexual antes de los 18 años (UNICEF, *Más de 370 párr. 1*)

La cultura de la violación y las complicidades colectivas que hacen posible su perpetuación, no ha dejado de ser un tema presente en la literatura latinoamericana⁴. En este sentido pienso, con el teórico brasileño Antonio Candido, que la literatura es un sistema en el que las y los autores se encuentran inmersos en la sociedad donde crean y producen obras: dentro de cada sociedad los artistas desempeñan una función social. Dice Candido que “los elementos individuales [del artista] adquieren significado social en la medida en que las personas corresponden a necesidades colectivas; y éstas, actuando, permiten a su vez que los individuos puedan expresarse, encontrando repercusión en el grupo” (52). La perspectiva antropológica del crítico brasileño me interesa particularmente para dimensionar que toda

⁴ Al respecto, remito al lector a un libro de reciente publicación en el que la investigadora Brenda Morales Muñoz aborda el tema de la violencia contra las mujeres en la literatura latinoamericana. En uno de los capítulos menciona la violencia sexual y la trata, estudiando obras como *Las muertas* (1977) de Jorge Ibargüengoitia, *Las elegidas* (2015) de Jorge Volpi, *Le vista la cara a Dios* (2013) de Gabriela Cabezón Cámara y *Temporada de Huracanes* (2017) de Fernanda Melchor, entre otras obras. Cf. *La violencia contra las mujeres en la narrativa latinoamericana contemporánea*. UNAM / Facultad de Filosofía y Letras. 2024.

obra se encuentra inserta en un sistema simbólico y de producción material que comprende autores, obras, receptores y críticos literarios; lo que significa que es producto de una sociedad propiamente moderna que está situada en un momento histórico determinado.

Sobre la senda de la novela *Enero* (1958) de Sara Gallardo, y el cuento “El pecado mortal” (1966) de Silvina Ocampo –relatos que narran y, a la vez, denuncian la violación, en el primer caso de una adolescente de la pampa que queda embarazada, y en el segundo de una niña que está por realizar su primera comunión–, escritoras como la brasileña Luciana de Mello y su novela *Mandinga de amor* (2016) o la argentina Claudia Aboaf y su *El ojo y la flor*, novela publicada en 2021, han relatado casos de abuso sexual. A diferencia de estas escritoras, quienes por la vía de la ficción eligen contar el horror del abuso en contra de niñas, en *Por qué volvías cada verano* la escritora renuncia a la metáfora y la fabulación, para establecer un pacto de lectura con lo factual. De este modo, rehúsa el anonimato para denunciar abiertamente las complicidades de lo vivido; elección que obedece, en parte, a una fuerte vocación periodística de la autora: durante su paso por la carrera de Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Buenos Aires, López Peiró tuvo la oportunidad de acercarse a las obras de escritores como Tomás Eloy Martínez y Rodolfo Walsh, este último el autor de *Operación masacre* (1957) donde, haciendo uso de testimonios, se evidencia la represión y asesinato clandestino de cinco civiles, algunos de ellos militantes peronistas, en el basural de José León Suárez durante la dictadura de Eugenio Aramburu.

Hacia el final de su carrera, López Peiró se inscribió en un taller literario a cargo de Gabriela Cabezón Cámara y leyó a profundidad a María Moreno y Selva Almada, escritoras provenientes de la tradición de la crónica y el testimonial argentinos, cuyos antecedentes se remontan a la obra del mencionado Walsh. Como señala Mabel Moraña, el testimonio es un género que por lo general representa a una colectividad históricamente sometida (120). Es un relato de urgencia que se opone a una sociedad excluyente o a un Estado autoritario. Uno de sus propósitos estriba en desestabilizar las verdades oficiales, específicamente en contextos de totalitarismo político, tal como ocurrió en el Cono Sur durante las dictaduras cívico-militares. Como se sabe, el género testimonial pasó por un proceso de institucionalización en la década de los setenta, cobijado por Casa de las Américas, y su raigambre se remite a las insurrecciones de izquierda en América Latina, tal como lo ha estudiado ampliamente Victoria García.⁵ Se trata de una clase de “literatura comprometida” que proliferó durante una época signada por los procesos de liberación en los que el Estado de cuño socialista aún cifraba la edificación de

⁵ Cfr. García, Victoria. “Testimonio y ficción en la narrativa argentina”. *Lexis*, vol. 42, no. 2, 2018, 369-404.

las utopías de izquierda. Hacia las décadas de los ochenta y noventa, cuando se hace ostensible el desfallecimiento del Estado como instancia garante de derechos, así como la embestida neoliberal, cuyo rostro más oscuro fue el Terrorismo de Estado, la represión de acero condujo a la atomización de las luchas y, consecuentemente a la proliferación de diversas formas de activismo que tuvieron su correlato en las artes. Considero, en este sentido, que obras como *Por qué volvías cada verano*, que siguen la senda de *Chicas muertas* (2014) de Selva Almada o *Le viste la cara a Dios* (2011) de Gabriela Cabezón Cámara, se inscribe en esta última clase de manifestaciones artísticas que forman parte del activismo feminista, ya que sus demandas indagan en la vulnerabilidad estructural que arrastra a las mujeres a lidiar con la violencia y la impunidad circundantes.

La relevancia de las reformulaciones que ofrecen las escritoras del testimonial en el siglo XXI estriba en que las fuentes orales, así como el uso de documentos y pruebas periciales⁶, cuestionan las implicaciones del Estado y la sociedad en la cultura del abuso sexual infantil y la violencia contra las mujeres. Al respecto, la misma López Peiró explica que empezó a escribir en primera persona el abuso que vivió,

Y cuando terminé de escribir eso me pasó que tenía en mi cabeza otras voces, como la voz de mi tía, del victimario, de mi madre, del abogado, de la perito, de la médica. Y lo que hice fue volcarlas al papel. En ese entonces yo todavía no sabía si la polifonía podía ser una posibilidad, sin embargo, empecé a buscar y a ver libros como *Voces de Chernóbil*, de Svetlana Aleksiévitich, o libros más antiguos de Argentina como los de Manuel Puig, que daban cuenta de que la polifonía era una posibilidad. El relato polifónico me permitió poner en evidencia a un montón de participantes que parecen estar invisibilizados en el abuso, que no se trata solo de los dos protagonistas del hecho en sí —la víctima y el victimario—, sino de todo un contexto que es completamente social, que involucra a las instituciones, a la familia . (ctd en Torrellas párr. 6)

Quiero resaltar de esta cita que la noción de “voz”, que aludiré en numerosas ocasiones para examinar la obra, debe ser leída como una característica de la oralidad propia que demanda

⁶ Aunque sus temas sean de otra índole, obras como *Los procesos de la noche* de Diana del Ángel, *La fosa de agua. Femicidios y desapariciones en el Río de los Remedios* (2021) de Lydiette Carrión, *Antígona González* de Sara Uribe, *La llamada* de Leila Guerriero, *El invencible verano de Liliana* de Cristina Rivera Garza, entre otros, abrevan de testimonios orales, expedientes y huellas dispersas en distintos soportes para denunciar el horror de los feminicidios y las desapariciones durante los últimos dos decenios. Sobre la relación entre “archivo” y “femicidio” remito al lector a mi texto “Archivos del duelo. Literaturas de no ficción sobre feminicidios”. En Hernández Castellanos, Donovan, coord. *La idea de los Derechos Humanos. Debates globales*. Centro Nacional de Derechos Humanos “Rosario Ibarra de Piedra”, 2023, 206-229.

el género testimonial. Más que leer, *escuchamos* las voces *en la cabeza* de la víctima⁷, y leemos las declaraciones, como si estuviésemos frente a un escenario, un tribunal. Aunque en estricto sentido, no hay “alguien más” que recoge el testimonio, sino que es la propia víctima la que lo pone en funcionamiento, la dimensión oral en este caso es psíquica y operacionaliza la puesta en marcha de un “yo” fracturado por el trauma, por una memoria jadeante que no puede seguirse de manera lineal⁸.

La forma que propone la autora se desentiende del relato cronológico y, consecuentemente de la narración convencional en términos aristotélicos para privilegiar la emulación del proceso de la denuncia y la experiencia de deshumanización a partir del abuso. Escribir la historia supone revelar los hechos, entre ellos la disminución del “yo” y la participación colectiva. No más de una docena de veces la voz de la víctima se hace presente bajo el efecto de una vorágine de maltrato colectivo. Su rabia crece en la medida que avanza la historia, y en algunas de intervenciones se lee la horrrisona experiencia de sentir el cuerpo como un desecho. “Te convierte en excremento, en alimento procesado por su asqueroso intestino y expulsado por su culo sucio. Te hace sentir la peor lacra. Te convence de que es tu culpa. [...]” (121), leemos hacia el final. Como veremos a continuación, este desecho no sólo es responsabilidad de una persona, el victimario, sino de una colectividad.

El efecto fragmentario permite, así, que el lector se desplace entre la dimensión de la memoria y las declaraciones ante el Ministerio Público. La víctima evoca a terceros que, mediante inserciones breves, se intercalan con nueve testimonios ante la Fiscalía. Así es como encuentra una forma de narrar el trauma. La socióloga Elizabeth Jelin señala que las experiencias traumáticas crean huecos y “se provoca un agujero en la capacidad de representación psíquica” (36). De este modo, la obra despliega la borradura del *ego* autoral, del “yo” del narrador autocentrado, pues sólo a través de la palabra de los demás la víctima media la propia.

El libro comienza con una voz interna en segunda persona que dice: “Y entonces, ¿por qué volvías cada verano? ¿Te gusta sufrir? [...] Ah. No. Cierto que no podías, que no tenías a nadie

⁷ En adelante emplearé el término “víctima” para distinguir entre la figura del “narrador” del relato y la del “autor”, referido a Belén López Peiró. Aunque se trate de un relato de no ficción, no debemos obviar la diferencia. Belén cuenta su historia, pero lo hace mediante un narrador, la víctima, que dispone los testimonios, los recuerdos, las conversaciones y el expediente de la denuncia, componiendo así una obra.

⁸ Sobre los debates epistemológicos en relación con el género testimonial, remito al lector al valioso texto de Victoria García, “Testimonio literario latinoamericano: una reconsideración histórica del género”. En éste, García problematiza sobre la constitución de un *corpus* estable que permita caracterizar al género. Me interesa, en particular, retomar la idea de que el género testimonial está ligado a la memoria, al hecho de *haber estado allí* y, entonces, contar la experiencia. Una de sus virtudes reside en el uso de material extraliterario y, por lo tanto, de su carácter no ficcional relacionado con un sujeto históricamente subalternizado, como es el caso de las mujeres.

para que te cuide” (23). En ese “nadie que te cuide” hay un “otros” que, por diversas razones – económicas, laborales, familiares– se ven en la necesidad de dejar a una menor al cuidado de sus tíos. Acto seguido, figura la “Fórmula denuncia”, en la que la voz de la víctima se escucha a través del dispositivo institucional que apertura el caso.

Nací en Capital Federal un 24 de febrero de 1992 en una familia compuesta por mi mamá, mi papá y mi hermano. Actualmente tengo 22 años, soy estudiante y escribo este texto para poder contar lo que viví, sufrí y padecí en mi adolescencia y poder hacer justicia. Mi tío abusó sexualmente de mí reiteradas veces desde los 13 hasta los 17 años. (24-25)

En adelante, esta voz se atenúa y otras se abran paso, como esta: “Ya sabemos que vos no lo elegiste, pero no tuviste nada que ver, aunque él te hiciera sentir lo contrario. Pero te tocó. Te tocó a vos” (28), o esta otra: “Seguro que nunca pudiste jugar a las escondidas, mucho menos tener amigos varones. Uy, ahora que lo pienso, seguro que tampoco podés coger” (29). En medio de la revictimización social figuran, también, los que se solidarizan, como su padrastro, a quien la víctima recuerda en una virtual conversación con su madre:

Escucháme, tengo que decirte algo. [...] El padre no estaba tan equivocado con Claudio. Tenía motivos para no querer dejarla a solas con él. No, pará, no me interrumpas. El otro día, cuando cenamos en tu casa todos juntos, me di cuenta. Él no la mira con ojos de tío. ¡No! ¡Escuchame! Él la mira con deseo, con calentura.

[...]

Sí. Es así. Aprovechó cada minuto para mirarle el culo y pude ver cómo se babeaba cuando ella se puso el pijama y saludó antes de irse a dormir.

[...]

No llores. No quiero que te angusties, pero me correspondía decirlo. [...] Además, cumple con todos los requisitos, es un psicópata de manual. Y vos lo sabés. Compró a toda tu familia y también a vos. (32)

En su declaración, el padrastro puntualiza que gracias a que le comunicó sus sospechas a su pareja, ésta finalmente le preguntó a su hija por lo ocurrido, quien “pudo animarse a contar lo que había padecido en los veranos que concurría a Santa Lucía” (35). El lector atestigua así, la vulnerabilidad de la menor y el hecho de que es por un adulto que el prestigio patriarcal, abreviado en la figura de un comisario del pueblo de Santa Lucía, finalmente puede cuestionarse en los términos de la ley –tema sobre el que profundizaré más adelante.

Otras voces, como la de Florencia, su prima, hija del comisario, o de su abogado, evidencian algunos de los recurrentes reclamos con fuertes dosis moral. La primera por lo que la denuncia significa para la familia: una fractura; el segundo porque duda de la gravedad de la violación y dilata el proceso. “Sos una cloaca. Lo único que hacés es despedir mierda. [...] ¡Quién te crees que sos para decir eso de mi viejo? Abrí los ojos, no tenés a nadie. Ni antes ni ahora” (64), se recapitulan así los reparos de la prima Florencia, hija del victimario.

Resalta, asimismo, la participación de la médico pediatra, voz que es aludida en virtud de una conversación que toma lugar en el contexto de la reunión de pruebas para la denuncia. La víctima la busca y entonces el lector atestigua lo siguiente:

Sí, me acuerdo de vos. Viniste a verme hace mucho, como diez años, ¿no? Eras chiquita, debías tener catorce o quince años. Me acuerdo que pasaste ahí, a la camilla, y que te revisé porque te dolía mucho.

[...]

Cuando vi que tenías desgarro vaginal pensé que quizás habrías tenido tu primera vez o algo habría pasado. Vos me dijiste que no, que solo te habías caído de tu bici y te creí, pero siempre estuvo la posibilidad de que no fuera por eso. Aparte tenías un hematoma enorme y un labio más grande que el otro. Pero acá estamos. De haberlo sabido, no hubiese dudado en decirlo a tu mamá. [...] Quizás vos, ahora, puedas tener más cuidado cuando tengas una hija. Y quizás yo, ahora, les preste más atención a mis pacientes. (78)

En su declaración, la madre refrenda que la especialista a la que fue derivada su hija "dijo que tenía una lesión en la zona perineal, a lo cual le preguntó si había tenido relaciones sexuales [la menor] y ella dijo que no" (76). Ni ella ni otra médica que la atendieron "sospecharon o me mencionaron en algún momento sobre ninguna situación de abuso" (76), consigna el testimonio de la madre.

El abogado suspicaz, las primas recelosas, a pesar de que algunas también habían sido víctimas por parte del mismo tío, la madre del exnovio, quien le reclama a la víctima que su hijo la amaba pero ahora tiene que permanecer lejos del pueblo (90), el padre enfermo y desentendido, la tía que no puede separarse del marido golpeador para proteger a su hija, la pediatra que no ve las señales del abuso, la ex empleada, también abusada, pero que teme hablar, la prima solidaria ante los acontecimientos, y una activista que acelera el caso, son algunas de las voces que están presentes en esta historia en la que, como dice otra, “no hay un único culpable” porque “la piba era menor de edad, había dos adultos que tenían que hacerse cargo, era lo que les correspondía”, pero “no lo hicieron” (40).

Sin duda, la composición coral ofrece una respuesta social ante la implicación colectiva en el abuso sexual de una menor; al mismo tiempo, permite que la víctima exponga el proceso y evidencie la lógica de una justicia que “en términos estructurales sigue siendo muy patriarcal”, como la misma López Peiró señala en una entrevista con Félix Torrellas (párr. 13). La escritura posibilita “adelantar” el juicio por cuenta propia,⁹ en el sentido que, como mencioné anteriormente, se traslada a la opinión pública, obligando al lector a asumir una postura. Como señala John Beverly en su clásico ensayo “Anatomía del testimonio”, el género testimonial acorta la distancia entre narrador y lector, debido al elemento oral que “involucra la presencia inmediata de un interlocutor” (13).¹⁰ Al interlocutor-lector se le increpa, se le exhorta a ser, también, como en un tribunal, un testigo. De este modo el relato traspasa sus fronteras formales para involucrar a los lectores, esos otros testigos anónimos de los hechos.

Uno de los cuestionamientos más inquietantes que se le hacen al lector es si está dispuesto a pensar como algunos de los emplazados en el caso, si será un cómplice más o si se indignará. Cuando una voz dice: “No te olvides que él cuidó de tus primas como si fueran de su propia sangre, las hospedaba en su casa los fines de semana. Todos le estamos eternamente agradecidos. Y ahora estamos en medio” (55), ¿qué postura asumimos? En esta clave, la figura del testigo es fundamental para comprender la apuesta discursiva de Belén López Peiró, pues se trata de ponderar la palabra de quienes observaron de primera mano los ultrajes, los cambios físicos y psicológicos de la menor abusada, de reaccionar ante voces revictimizantes o de testimonios como el del hermano, cuando recuerda la vez que su hermana le contó “que ella cree que nuestra tía, la mujer de él, pudo alcanzar a ver algo, una vez cuando pasó por la puerta del cuarto de Florencia, que vio cómo él estaba acostado atrás de mi hermana e hizo como si nada pasara” (103).

La figura del testigo emplazado ante el dispositivo jurídico responde a una larga tradición occidental ligada al litigio y la impartición de la justicia.¹¹ El testigo es clave porque su voz tiene

⁹ En *Donde no hago pie* (2021), Belén López Peiró continúa su historia, centrándose en lo que vivió cuando la denuncia se elevó a juicio. Aquí sólo estudio *Por qué volvías...* en virtud del valor de la denuncia y de sus implicaciones en términos del “yo”, así como de la relevancia que tiene en el hecho de “adelantar” el juicio y trasladarlo a los lectores.

¹⁰ Si bien, John Beverly sitúa las características del testimonio en el contexto de la década de los 80, cuando el género se convirtió en objeto de estudio en la academia norteamericana, particularmente entre los llamados “estudios subalternos”, me interesa recuperar la dimensión oral --las voces que hacen ecos de determinados sucesos y la forma en la que pasan por el tamiz de la escritura--, como componente nodal del género testimonial para la composición formal de esta clase de narrativas de no ficción.

¹¹ En *Los trabajos de la memoria* Elizabeth Jelin hace una interesante definición de la noción de “testigo”. Plantea que hay dos sentidos: el primero tiene que ver con “quien vivió una experiencia y puede, en un momento posterior, narrarla, «dar testimonio»” (81). En segundo lugar, el testigo también es ese observador que “presenció un acontecimiento desde el lugar del tercero, que vio algo aunque no tuvo participación directa o involucramiento personal en el mismo” (81). Esta clase de testimonio “sirve para asegurar o verificar la existencia de cierto hecho” (81), dice Jelin.

la capacidad de mostrar y ponderar los pormenores de “una verdad” en disputa y, por lo tanto, interrogar sobre el estado de cosas existente.

Sobre este último aspecto me interesa examinar la disyuntiva, representativa, que despliega el relato desde el punto de vista del derecho moderno y su relación con la mujer como sujeto de derecho. En *Las estructuras elementales de la violencia*, Rita Segato señala que “en la sociedad contractual la mujer queda protegida por la misma ley que rige las relaciones entre hombres en tanto sujetos de derecho” (29); una ley que resulta insuficiente, especialmente en los casos de violación, en virtud de que el estatus desigual entre los géneros, el estamento patriarcal, no sólo obedece a un régimen arcaico, sino que “hace que el sistema contractual jamás pueda alcanzar una vigencia plena” (28). La violación es “un acto disciplinador y vengador contra una mujer genéricamente abordada” (31); el género femenino es violentado en el seno de dos órdenes normativos. Cuando la víctima recurre a la justicia para hacer valer el régimen contractual moderno, se impone el estamento patriarcal.¹² Apropiarse del cuerpo femenino o feminizado –en su carácter de subordinado– en el marco de “una supuesta modernidad plena [...], se produce en la superposición de dos sistemas: uno que eleva a la mujer a un estatus de individualidad y ciudadanía igual al del hombre, y otro que le impone su tutela” (30).

Lo relevante de esto reside en la lógica que perpetúa el régimen estamentario por las vías institucional y colectiva. Así se constata hacia la mitad del relato, cuando la voz de la víctima se lee, finalmente lúcida porque ha encontrado a una activista, María Elena, quien puede ayudarle a agilizar el caso. La evocación dice así:

La causa había iniciado hacía un año y medio. Yo misma había redactado la denuncia, había declarado ya tres veces en distintas fiscalías y me había parado de manos ante un juez que no quería ratificar mis palabras. Y todavía nadie respondía siquiera con una restricción perimetral. Mientras tanto, él no solo seguía en la fuerza, sino que había sido ascendido y ahora todos le lamían el culo en La Plata.

[...]

[...] Supe de María Elena una mañana en la que decidí no escuchar los consejos de mi abogado, me senté frente a la computadora y empecé la búsqueda. ¿Cuál? Ni yo lo sabía. Lo que sí tenía claro era que necesitaba de alguien que hubiera pasado por la misma situación: estar enterrada en la misma mierda. (91)

¹² En el capítulo “La estructura de género y el mandato de la violación”, Segato fundamenta sus premisas en un estudio etnográfico realizado a mediados de los años noventa con presos culpables por delito de violación en Distrito Federal (Brasilia), Brasil. Uno de los resultados de la investigación consigna que algunos de los presos no tenían del todo claro que estaban cometiendo un delito al momento de perpetrarlo (29).

En esta misma clave, otra voz dice después: “Nadie cree en ella. [...] Le siguen abriendo la puerta, lo saludan en la calle, le siguen dejando a sus hijos los fines de semana. [...] Tiene a la policía comiéndole de la mano y es uno de los dueños del club” (105). La obra va mostrando las pruebas de la subordinación estamentaria y, por lo tanto, estructural; fenómeno que traspasa todas las esferas de la vida, incluyendo las institucionales, hasta llegar a su máxima expresión con el apoderamiento del cuerpo. Como plantea Segato, la violación no necesariamente pone en juego una libido descontrolada, sino que demuestra la subyugación de un otro inferiorizado, un otro que es “propiedad de”, por lo que en su cuerpo también se cifra un mensaje a otro hombre, igualmente genérico, que advierte quién es el dueño del cuerpo-patrimonio (32).

De modo que constatamos con Antonio Candido que la “función social” de una obra es el resultado “de su inserción en el universo de valores culturales y de su carácter de expresión, coronada por la comunicación” (“La literatura y la vida social” 74-75). La forma literaria no es un reflejo de la realidad, sino que ésta actúa en el proceso compositivo de la obra, en su acabamiento formal. El régimen estamentario y la implicación colectiva en el abuso sexual de la menor, forman parte de la estructura de la obra. López Peiró lo llama “relato polifónico”, aunque yo prefiero leerlo en los términos de una “desapropiación”, por decirlo con Rivera Garza: una escritura entrecortada, fragmentaria, que irradia de la vulnerabilidad radical, la exposición a la vejación y la complicidad social en la conformación de una “identidad que se construye a partir de la violación” (119) – como lo expresa la propia víctima hacia el final. Es una escritura desapropiada porque revela el “material humano”: evidencia el laboratorio que conforma el archivo en el que se consigna una existencia humana que ha sido vejada (*Los muertos indóciles* 120-122). Desde esta ruta, el testimonio constituye un gesto radical de honestidad en el que irradia la desgarradura del “yo”.

La voz desde el cuerpo abusado

“Me arrastraba hacia sus adentros, pero nunca me devolvía. No existía una orilla. Se llevaba mi cuerpo, le daba vueltas, lo despedazaba” (143), dice la víctima hacia el final del relato. La cita me permite tender un puente entre las ideas antes expuestas y lo que abordaré aquí sobre la relación entre el cuerpo abusado y la atenuación de la voz; relación que emana de una extrañeza, de la experiencia del cuerpo abyecto y la consecuente disociación del “yo” a partir de dicho sometimiento. “Llamarlas víctimas es volver a garcharlas otra vez. Y otra vez. Es convencerlas de que les cagaron la vida, de que su historia empieza y termina ahí, con el tipo adentro” (119), dice una voz en segunda persona.

La filósofa Rosario Gazmuri Barros sostiene, con Merleau-Ponty, que el cuerpo es un sujeto de conocimiento. Tras la vivencia de un evento traumático, como la violación, se instaura “una sedimentación, un modo de vivir, de una praxis que se revela, con los años, de una operatividad más potente que todo recuerdo consciente y que fragua en la sensación permanente de no pertenecer, de ser extraña” (6), dice Barros.

Las intervenciones de la víctima en el relato, aquellas donde el “yo” se hace presente, permiten verificar que la víctima reincide en la experiencia de ultraje. Después de tener la valentía de declarar ante la Fiscalía, el resto de las sus intervenciones se caracterizan por recordar el abuso. La primera evocación dice así:

Mi mamá se había ido temprano a trabajar. Casi siempre tomaba el bondi al mediodía, pero ese día la revista cerraba temprano. Y mi hermano estaba trabajando. Así que estaba sola, acostada en mi cama de una plaza. [...]

Entró sonriente con su uniforme puesto. Ya me había olvidado lo que era desatarle los cordones. Dejó su arma arriba del armario del comedor, ahí donde casi no se ve, y se fue a la habitación de mi hermano a desvestirse. Quería bañarse rápido antes de seguir el viaje. [...]

[...] De pronto abrió la puerta de mi cuarto, en cuero y bóxer de color amarillo vencido. Me preguntó si quería masajes. [...] Enseguida lo tenía en mis espaldas. Había sacado las sábanas que me tapaban y había subido la remera. Me bajó el pantalón y la bombacha hasta las rodillas.

[...]

[...] Vi su pija dura. Con una mano me tocaba el culo y con la otra se hacía una paja, despacio, no acababa nunca. [...] Sólo pude sentir mi boca temblando y el crujido de mis huesos cuando sus 150 kilos de mierda se abalanzaron sobre mí. Me ahogaba.

[...]

[...] *Por un momento recordé quién era yo sin miedo y quién había sido antes de que el peligro cayera sobre mí como una trampa*¹³. (26-27)

Como plantea Thomas Fuchs, la memoria corporal es fundamentalmente cíclica; significa que está ligada a revivir la experiencia (55), a la reincidencia del contacto corporal con lo vivido: pasado y presente coinciden en una especie de *déjà vu*. En el caso del abuso sexual, la iteración del pasado latente como un presente efectivo se experimenta con agudeza en virtud de la disminución del “yo” y la consecuente imposibilidad de ejercer voluntad y autocontrol sobre el

¹³ El subrayado es mío.

propio cuerpo y psique. Por eso la víctima detalla el momento en que cruza la frontera del “quién era yo sin miedo” hacia la zona del peligro que “cayera sobre mí” (27); condición que instaura la disociación del “yo” en relación con el cuerpo, es decir, un extrañamiento que escinde. Las siguientes citas ilustran estas iteraciones de la memoria corporal: “Primero son víctimas de él y después de ellas mismas: una vez que él acabó adentro, ya están listas para acabar con la mierda que les quedó, con su vida” (119); “Cada vez que creo que se termina [...] revive en pesadillas, en rasguños en mi cuerpo” (129); “Hasta cuando les ponen nombre te cogen. Llamarlos a ellos abusadores es hacerles un favor. [...] Es ponerles una etiqueta presentable a psicópatas que no solo se cogen a pibas por la fuerza o las desvirgan con sus dedos hasta sangrar, sino que también las golpean y les dan masa hasta volverlas polvo” (137).

Gazmuri Barros subraya que “el cuerpo dolido pone en entredicho la idea del cuerpo vivido como órgano de la voluntad y asiento del movimiento libre. El cuerpo dolido es el cuerpo vivido que protesta contra la voluntad y que se experimenta como escisión” (4). Este dolor e indefensión traspasan todos los espacios por los que transita la menor en la obra: su casa, la casa de la abuela, el pueblo donde vive y en donde la cuidan. Sobre la abuela, incluso, evoca no haber ido al entierro porque “ella había dejado que él la visite y ese lugar que me servía de refugio había dejado de ser mío para siempre” (86). No hay un solo lugar seguro para la víctima, un sitio libre del abusador.

La filósofa Marcela Venebra, señala que la “violación es originaria porque origina un orden de sentido en el que se funda una organización de los cuerpos; afirma la pasividad femenina como principio constituyente de su corporalidad, y la negación de su voluntad por la violencia” (176). Cuando la negación de la voluntad se sitúa sobre el cuerpo, el “yo” se fractura, acontece su despojo, y, por otro lado, se vuelve imposible evocar y narrar de manera lineal lo vivido.

La coacción, la cancelación de la voluntad se expresa con fuerza en esta cita en la que se recuerda el revólver del comisario: “Yo seguía con los ojos cerrados sintiendo cómo sus dedos gruesos y peludos me revolvían la concha. Su revólver estaba en la mesa de luz” (41). El arma, extensión del falo, refuerza el mecanismo de control de la voluntad a través de la latente amenaza a la vida de la víctima. El amago opera por doble partida: con el cuerpo de “150 kilos de mierda” y el arma “sobre la mesa de luz”.

Los eventos traumáticos, entonces, no pueden ser contados como una autobiografía en los términos que el género (autobiográfico) demanda, pero sí a la manera de un testimonio. Mientras que la primera sugiere una “postura individualista, ya que como forma narrativa depende de un sujeto narrador coherente, dueño de sí mismo”, capaz de “narrarse a sí mismo” (Beverly 13), el testimonio depende de material extraliterario, tal como lo hemos venido

mostrando en relación con el uso del expediente, los recuerdos y las voces. El género testimonial le permite a la autora ahondar en la subyugación femenina y la voluntad vedada; no hay un “yo” autocentrado que sostenga la linealidad del relato; no se pone en marcha una figuración “coherente”, cronológica, del tiempo y el espacio porque prevalece la iteración de un pasado marcado en el cuerpo; un cuerpo que es presente, pero provoca rechazo y se concibe extraño.

Cierre

En un puntilloso ensayo, Belén López Peiró desliza algunas inquietudes sobre la narrativa del “yo” y el problema de los géneros:

¿De qué hablamos cuando hablamos de literatura del yo? Pienso en la idea de subjetividad, de narración de mundos íntimos. De un cuarto propio que se vuelve público. De una literatura que deja de ser individual para ser colectiva. ¿Y quiénes la escriben? ¿Autoras o autores? ¿Hacia quiénes va dirigida la embestida? Que el panorama literario se esté abriendo, que incluya otras voces, voces que hablan desde la marginalidad, desde la pobreza, desde las disidencias, para narrar experiencias personales o cuentos de terror, eso sí es otra cosa. El panorama se abre (tampoco tanto, no exageremos) pero los géneros coexisten, conviven, se entrecruzan [...], ni un género determina que el texto sea mejor o peor, la calidad pasa por otro lado. Y por qué se abre una y otra vez este debate, qué es lo que buscan, me pregunto, y entonces recuerdo: ¿qué género se ha atrevido a tanto? (*El atrevimiento de narrar lo íntimo* 145-146)

La cita me permite, por una parte, ponderar la dimensión pública del “yo” testimoniante, esto es, la voz de una víctima de abuso sexual que, para articular un relato y empeñarse en hacerse escuchar emplaza a una colectividad en un acto de justicia temporal restaurativa. La escritura hace aquí las veces de una reparación colectiva del daño: a falta de la disculpa, de una restitución por parte del victimario y de la sociedad cómplice, tanto la palabra literaria como nosotros, sus lectores, participamos de una suerte de compensación.

Como mencioné con anterioridad, *Por qué volvías...* traslada la denuncia al espacio público, adelantando el juicio que después efectivamente ocurre, exhortando al lector a atestiguar los acontecimientos, pero también para que otras víctimas puedan romper el silencio y encuentren la manera de vehicular su voz. Entonces, es verdad que la escritura de Belén López Peiró “deja de ser individual para ser colectiva” y, en este sentido, su sentido es “desapropiacionista” no sólo en los términos del “yo” que es a partir de un “tú”, sino también, como plantea Rivera Garza,

porque apela a lo comunitario, a simbolizar la causa que se alza en contra del abuso sexual infantil. El relato en su conjunto permite, también, que otras mujeres hablen.

Referencias bibliográficas

- Beverly, John. "Anatomía del testimonio". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XIII, 25, 1987: 7-16.
- Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Trad. de Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Candido, Antonio. "La literatura y la vida social". En *Literatura y sociedad*. Trad. Jorge Ruedas de la Serna. México: Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos / Universidad Nacional Autónoma de México. 2009 [1965].
- Chiani, Miriam. «Imaginarios Testimoniales en escritoras argentinas contemporáneas (Gabriela Cabezón Cámara, Selva Almada, Belén López Peiró)». *Altre Modernità*, marzo 2021:195-11. doi:10.13130/2035-7680/15369.
- Fuchs, Thomas. "The cyclical time of body and its relationship to linear time". *Journal of Consciousness studies*. XXV, 7-8, 2018: 47-65.
- García Arenales, María. Gisèle Pelicot ya "ha ganado el juicio de la opinión pública" en Francia, país que se resistía a hablar de consentimiento sexual". *Infobae*. THX Medios, S.A. 14 octubre 2024. <https://www.infobae.com/espana/2024/10/15/gisele-pelicot-ya-ha-ganado-el-juicio-de-la-opinion-publica-en-francia-pais-que-se-resistia-a-hablar-de-consentimiento-sexual/>
- García, Victoria. "Testimonio literario latinoamericano. Una reconsideración histórica del género". *Exlibris*. 1, 2012: 371-389.
- García, Victoria. "Testimonio y ficción en la narrativa argentina". *Lexis*, XLII, 2, 2018: 369-404.
- Gazmuri Barros, Rosario. "El fenómeno de la escisión del yo en la experiencia del trauma: cuerpo, memoria y relato". *Trans/Form/Ação: revista de filosofia da Unesp*, Marília, XLVII, 2, 2024:1-13. <https://doi.org/10.1590/0101-3173.2024.v47.n2.e02400236>

- Indri, Carla María. «Enfrentar aquello que fue oculto: testimonios sobre el abuso en la obra de Belén López Peiró». 452ºF. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. 27, julio de 2022: 137-51. <https://doi.org/10.1344/452f.2022.27.7>
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Argentina: Siglo XXI Editores, 2002.
- López Peiró, Belén. *Por qué volvías cada verano*. México: Palíndroma. 2021 [2018]. Impreso.
- López Peiró, Belén. “El atrevimiento de narrar lo íntimo”. *Revista de la Universidad de México*. Septiembre 2022: 142-146.
<https://www.revistadelauniversidad.mx/download/4f181a16-0792-46ca-9dff-41cfd7a9c07a?filename=el-atrevimiento-de-narrar-lo-intimo>
- López Peiró, Belén. “Se acabó”. *El País*. Ediciones El País, S. L. U., 3 enero 2023.
<https://elpais.com/opinion/2023-01-03/se-acabo.html>
- Morales Muñoz, Brenda. *La violencia contra las mujeres en la narrativa latinoamericana contemporánea*. México: UNAM / Facultad de Filosofía y Letras. 2024.
- Moraña, Mabel. “Documentalismo y ficción. Testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX”. En *Políticas de la escritura en América Latina. De la Colonia a la Modernidad*. Venezuela: Ediciones eXcultura. 1997: 113-150.
- Navarrete, Lucila. “Archivos del duelo. Literaturas de no ficción sobre feminicidios”. En Hernández Castellanos, Donovan, coord. *La idea de los Derechos Humanos. Debates globales*. México: Centro Nacional de Derechos Humanos “Rosario Ibarra de Piedra”. 2023: 206-229.
- Putruele, Martina. “‘Donde no hago pie’, cuando el infierno de denunciar un abuso sexual se convierte en literatura”. *Infobae*. THX Medios, S. A. 14 marzo 2021.
<https://www.infobae.com/cultura/2021/03/14/donde-no-hago-pie-cuando-el-infierno-de-denunciar-un-abuso-sexual-se-convierte-en-literatura/>
- Reuters. “‘Totalmente destruida’: Gisèle Pelicot enfrentó a su exmarido en el juicio por violación masiva”. *France 24*. France Médias Monde. 23 octubre 2024.
<https://www.france24.com/es/europa/20241023-totalmente-destruida-gis%C3%A8le-pelicot-enfrent%C3%B3-a-su-marido-en-el-juicio-por-violaci%C3%B3n-masiva>

- Ricoeur, Paul. “Tiempo y narración. La triple ‘mímesis’” En *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Trad. de Agustín Neira, México: Siglo XXI editores, 1995 [1985]: 113-161.
- Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desappropriación*. México: Penguin Random House, 2019. Impreso.
- Saidón, Gabriela. “Belén López Peiró, Thelma Fardín y Virginia Ducler, tres autoras que se animaron a contar la violencia y los abusos en primera persona”. *Infobae*. THX Medios, S. A. 1 junio 2019. <https://www.infobae.com/cultura/2019/06/02/belen-lopez-peiro-thelma-fardin-y-virginia-ducler-tres-autoras-que-se-animaron-a-contar-la-violencia-y-los-abusos-en-primera-persona/>
- Segato, Rita. *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Argentina: Universidad Nacional de Quilmes / Prometeo. 2003.
- Torrellas, Félix. “Belén López Peiró, escritora. «En términos estructurales, la justicia sigue siendo muy patriarcal»”. *Palabra pública*. Universidad de Chile. 6 julio 2021. <https://palabrapublica.uchile.cl/belen-lopez-peiro-escritora-en-terminos-estructurales-la-justicia-sigue-siendo-muy-patriarcal/>
- UNICEF. *Comunicación, infancia y adolescencia. Guía para periodistas. Abuso sexual*, UNICEF Argentina, 2017. En línea: <https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/abuso-infantil-periodismo.pdf>
- UNICEF. “Más de 370 millones de niñas y mujeres en todo el mundo se ven sometidas a violaciones y abusos sexuales en la infancia”. Comunicado de prensa. *UNICEF para cada infancia*. 10 de octubre 2024. <https://www.unicef.org/es/comunicados-prensa/mas-370-millones-ninas-mujeres-mundo-sometidas-violaciones-abusos-sexuales-infancia>
- Venebra, Marcela. “La violación originaria. Fenomenología del cuerpo sexualmente abusado”. *Ágora. Papeles de filosofía*. XL, 2021: 155-178. DOI: <https://doi.org/10.15304/ag.40.1.6673>