



TIRAR EL LÁPIZ ROJO: PROCESOS DE SUBVERSIÓN DEL TESTIMONIO EN *LAS HOMICIDAS* DE ALIA TRABUCCO

THROWING AWAY THE RED PENCIL: PROCESSES OF TESTIMONIAL SUBVERSION IN *LAS HOMICIDAS* BY ALIA TRABUCCO ZERÁN

Tiffany Martínez Sánchez

Resumen

Este artículo analiza *Las homicidas* de Alia Trabucco Zerán desde la reconfiguración contemporánea del testimonio, entendiendo la obra como un dispositivo de doble testificación. Por un lado, el texto reconstruye —a partir del archivo judicial y mediático— las vidas narrables de cuatro mujeres que mataron; por otro, atestigua la escena presente de mediación desde la cual esas vidas se vuelven —o no— legibles. A través del prólogo, los diarios y el epílogo, se examina la inscripción de un yo investigador situado que desplaza la autoridad testimonial clásica hacia una ética de la mediación. El análisis se detiene especialmente en el caso Alfaro, en el que la irrupción de una primera persona impropia marca el límite del testimonio archivístico y obliga a pensar la escritura como escena de riesgo, delegación y responsabilidad enunciativa.

Palabras clave

Testimonio; archivo judicial; enunciación del yo; mediación; literatura chilena contemporánea.

Abstract

This article analyzes *Las homicidas* by Alia Trabucco Zerán through the lens of the contemporary reconfiguration of testimony, understanding the work as a device of double witnessing. On the one hand, the text reconstructs—through judicial and media archives—the narratable lives of four women who killed; on the other, it bears witness to the present scene of mediation from which those lives become—or fail to become—legible. Through the prologue, the diaries, and the epilogue, the article examines the inscription of a situated researcher-narrator whose presence displaces classical testimonial authority toward an ethics of mediation. Particular attention is paid to the Alfaro case, in which the emergence of an improper first-person voice marks the limits of archival testimony and compels us to conceive of writing as a scene of risk, delegation, and enunciative responsibility.

Keywords

testimony; judicial archive; self-enunciation; mediation; contemporary Chilean literature.

Referencia: Martínez Sánchez, T. (2026). Tirar el lápiz rojo: procesos de subversión del testimonio en *Las Homicidas* de alia trabucco. *Cultura Latinoamericana*, 43(1), 107-132. <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2026.43.1.5>

Fecha de recepción: 13 de enero de 2025; fecha de aceptación: 27 de marzo de 2026.



TIRAR EL LÁPIZ ROJO: PROCESOS DE SUBVERSIÓN DEL TESTIMONIO EN LAS *HOMICIDAS* DE ALIA TRABUCCO

Tiffany Martínez Sánchez¹

Universidad de Granada

tiffany@ugr.es

<https://orcid.org/0000-0001-6335-3696>

DOI: <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2026.43.1.5>

Desde su publicación, *Las homicidas*, de Alia Trabucco Zerán, ha ocupado un lugar singular en el campo cultural latinoamericano tanto por la circulación que ha alcanzado como por la incomodidad productiva que introduce en las expectativas de lectura. El libro se resiste a una clasificación genérica estable: no es novela en sentido estricto, pero tampoco se deja reducir al testimonio clásico, a la crónica judicial ni al ensayo académico, aun cuando dialogue con todos esos registros. Esa inestabilidad no remite a una indefinición, sino a una operación deliberada que desplaza el foco desde el crimen como acontecimiento hacia las condiciones culturales, jurídicas y narrativas que hacen posible —o imposible— que una vida se vuelva legible:

¹ Doctoranda en la Universidad de Granada. Mi investigación se centra en la novela chilena escrita por mujeres en el s. XXI poniendo el foco en la representación de las disidencias (género, clase obrera y racialidad). He formado parte del proyecto Letral, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y al que se adhirió mi contrato predoctoral, así como de proyectos como Ecoedit, Femenedit —en el que fui técnica de investigación contratada— y Femendata —del que formé parte del comité científico—. Ahora formo parte del proyecto 'Tecnologías del escritor: producción, circulación y recepción de la cultura literaria en la era digital', también financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y soy investigadora en formación de la Unidad de Excelencia 'Iberlab. Crítica, Lenguas y Cultura en Iberoamérica' de la Universidad de Granada. He publicado el artículo 'Diez más uno. La figura del escritor de Ricardo Piglia' en la revista *Ínsula* y el artículo 'Zonas de sacrificio: la clase obrera en Sumar de Diamela Eltit' en la revista *Bulletin of Spanish Studies*. Asimismo, he participado en numerosos congresos internacionales sobre literatura hispanoamericana, feminismo, memoria y disidencias y he realizado dos estancias de investigación: una en la *Sorbonne Université* (2023) y otra en la Universidad de Buenos Aires (2024), ambas en centros de investigación de prestigio. También he sido asistente de documentación en el documental *Mujer, papel, tijera*, dirigido por la Dra. Ana Gallego Cuiñas, que ha ganado la Biznaga de Plata del Festival de Málaga y he sido coordinadora técnica de *cultur_ALH. I Encuentro Internacional de Cultura Literaria*, celebrado en octubre de 2025 en Granada (España). Por último, soy coordinadora de prácticas en el Máster de Estudios Latinoamericanos. Cultura y Gestión, de la Universidad de Granada desde 2021.



“recordar a las mujeres *malas* es también una tarea del feminismo” (Trabucco Zerán, 2020, p. 15).

Diversos estudios han abordado *Las homicidas* desde perspectivas complementarias. Por un lado, se ha subrayado su inscripción en debates contemporáneos sobre género y violencia, en tanto recupera —sin idealizarlas— figuras femeninas históricamente asociadas a la monstruosidad, la desviación o el exceso, y las reinscribe en una trama donde el crimen no aparece como anomalía aislada, sino como punto de condensación de relaciones de poder más amplias (Favaro, 2022, pp. 130-139). Por otro, se ha leído el libro como una intervención en el campo de la memoria, atenta a las formas en que ciertas vidas quedan fijadas o borradas por los relatos oficiales, así como a los mecanismos mediante los cuales esos relatos producen silencios duraderos (González González & Olivares Koyck, 2025, pp. 267-282).

En esta línea, *Las homicidas* ha sido puesto en relación con procesos históricos y culturales que exceden el marco estrictamente literario. La coincidencia temporal entre algunos de los casos reconstruidos y momentos de agitación social, transformación política o emergencia de discursos feministas ha permitido pensar la obra como un texto que dialoga, de manera oblicua, con genealogías de lucha y con formas tempranas —a menudo invisibilizadas— de resistencia femenina. Sin convertir a las homicidas en figuras heroicas ni en emblemas unívocos, el texto tensiona las narrativas que han reducido estas vidas a expedientes cerrados, devolviéndoles una densidad histórica que las vincula con conflictos estructurales de género, clase y poder (Stoler, 2009).

Al mismo tiempo, *Las homicidas* se inscribe en una constelación más amplia de escrituras contemporáneas que trabajan con archivos, restos y documentos fragmentarios para pensar la relación entre pasado y presente. En este marco, el archivo deja de entenderse como depósito neutro de hechos y se revela como un espacio atravesado por jerarquías y decisiones administrativas que determinan qué vidas merecen ser recordadas y bajo qué formas. Como advierte Stoler, el archivo no solo organiza el pasado, también “produce regímenes de inteligibilidad” que administran lo decible y lo visible (Stoler, 2009, p. 3). La violencia que el libro expone no solo reside en los actos criminales que reconstruye, sino también en los lenguajes —jurídicos, periodísticos, médicos— y en las estructuras que los han codificado, con lo cual produce sujetos legibles y sujetos descartables.

Este interés por el archivo se articula con una reflexión sostenida sobre la posición de quien escribe y lee en el presente. *Las homicidas* no propone una mirada retrospectiva distanciada ni una restitución transparente del pasado, sino que incorpora la experiencia contemporánea de búsqueda e interpretación de materiales incompletos



o inaccesibles. En ese gesto el libro se aproxima a ciertas narrativas de segunda generación, en las que el pasado no se presenta como experiencia vivida, sino como herencia problemática conformada por relatos fragmentarios, imágenes sin contexto y silencios persistentes. La memoria aparece así no como recuperación plena, sino como un campo de tensiones en el que lo que falta resulta tan significativo como lo que se conserva. Como señala Hirsch, la posmemoria se construye a partir de “relatos, imágenes y comportamientos heredados” que medían experiencia no vivida directamente” (Hirsch, 1997, p. 22).

Es en este entramado —género, memoria, archivo, violencia institucional— donde *Las homicidas* despliega su mayor potencia crítica. El libro no se limita a sumar una versión más sobre crímenes del pasado ni a denunciar retrospectivamente las injusticias del sistema judicial; su intervención consiste, más bien, en interrogar los modos en que la verdad se construye, se transmite y se legitima, y en cuestionar la figura de una voz testimonial soberana capaz de garantizar, por sí sola, el sentido de lo ocurrido. Frente a esa figura, el texto propone una escritura atravesada por mediaciones y por restos, que hace visible el costo ético de narrar vidas históricamente silenciadas (Ricoeur, 2004, p. 210).

Desde este horizonte, el presente artículo propone una lectura de *Las homicidas* centrada en el modo en que el texto desplaza el testimonio como régimen de verdad y problematiza las condiciones de posibilidad de su enunciación. Para ello, el análisis se detiene en escenas y materiales específicos del libro —el prólogo, los diarios de escritura y el capítulo dedicado al caso Alfaro—, atendiendo a la relación entre archivo judicial, mediación enunciativa y posición del yo investigador (Arfuch, 2002, p. 19). La hipótesis que guía este trabajo es que esta transformación no se produce por abandono del testimonio, sino por su reconfiguración a través de procedimientos de enunciación del yo que vuelven inseparable la narración de las vidas archivadas de la escena contemporánea de mediación que las hace legibles. Ahí, en ese vacío —entre restitución imposible y responsabilidad ética— el texto ensaya una forma de decir que obliga a repensar los alcances y los riesgos del género testimonial en la literatura latinoamericana contemporánea.

Estado de la cuestión: lecturas críticas de *Las homicidas* y delimitación del campo

A pesar de la amplia circulación editorial y del impacto crítico que *Las homicidas* ha tenido tanto en el ámbito literario como en el debate público, el corpus académico que ha abordado el texto de manera específica resulta, hasta el momento, relativamente acotado. Esta circunstancia no solo permite delimitar con claridad el estado actual del



campo, también obliga a examinar marcos desde los cuales la obra ha sido leída, así como los desplazamientos y zonas de indeterminación que dichas lecturas dejan abiertos, situando el presente trabajo en diálogo crítico con ellas.

Uno de los primeros estudios en centrarse de manera directa en *Las homicidas* es el artículo de Alice Favaro, “Mujeres que matan. *Las homicidas* de Alia Trabucco Zerán”, donde el texto es abordado principalmente a partir de la figura de la mujer homicida como inversión simbólica de los imaginarios de género que han asociado históricamente lo femenino a la pasividad, la victimización y la inofensividad. Desde esta perspectiva, Favaro inscribe la obra en una genealogía cultural que ha concebido a la mujer violenta como anomalía o excepción, y lee el gesto de Trabucco Zerán como una operación crítica que desarticula la ecuación mujer/víctima, en tanto escritura que “desmonta la asociación entre feminidad y pasividad sobre la se sostienen los relatos punitivos” (Favaro, 2022, p. 134). En este marco, *Las homicidas* aparece caracterizado como un texto híbrido, situado en un territorio intermedio entre la novela, el ensayo y la investigación, cuya potencia reside en la puesta en cuestión del sistema penal y de los discursos mediáticos y jurídicos que han dibujado históricamente a la mujer criminal como figura desviada o moralmente defectuosa (Favaro, 2022, pp. 130-139).

Ahora bien, aun cuando el análisis de Favaro resulta especialmente productivo para pensar la dimensión de género y permite iluminar la función simbólica del castigo, el indulto y la absolución como gestos del poder patriarcal, su aproximación privilegia ante todo el plano temático y representacional del crimen femenino (Favaro, 2022, pp. 130-139). El archivo judicial, si bien ocupa un lugar central en la descripción del corpus, tiende a aparecer fundamentalmente como fuente empírica o reserva documental, sin ser interrogado de manera sistemática como dispositivo de producción de verdad ni como espacio atravesado por relaciones de poder, silencios y operaciones de mediación (Stoler, 2009). Del mismo modo, el yo que investiga, narra y se expone en el texto es considerado principalmente como un recurso narrativo o como una marca de hibridez genérica, aunque sin que se exploren en profundidad su estatuto enunciativo ni su papel específico en la reconfiguración contemporánea del testimonio.

Una segunda línea de lectura se encuentra en el artículo de Daniuska González González y Cecilia Olivares Koyck, “Lo que queda de la catástrofe. Representaciones escriturales y visuales en *Las bellas catástrofes* de Jacqueline Goldberg y *Las homicidas* de Alia Trabucco Zerán”, en el que se analiza la obra a partir de la noción de resto y de la persistencia material de la catástrofe en el archivo. En este trabajo, *Las homicidas* es leída como una práctica de inscripción de imágenes,



documentos y huellas visuales que no restituyen una verdad plena del pasado, sino que ponen en escena su carácter fragmentario, incompleto y residual, como formas que persisten “no como totalidad restitutiva, sino como restos que interrumpen el relato” (González González & Olivares Koyck, 2025, p. 273). Desde este enfoque, el archivo se configura como un espacio de discontinuidad y de fallas, más que como un soporte estable de sentido.

Este desplazamiento resulta especialmente significativo en la medida en que mueve el foco desde la figura de la mujer homicida hacia los procedimientos de montaje, selección y visualización del material documental. Sin embargo, la reflexión se mantiene fundamentalmente en el plano de la catástrofe y del resto, sin articular de manera explícita estas operaciones con el campo teórico del género testimonial ni con las transformaciones recientes de sus regímenes de enunciación (Scarabelli & Cappellini, 2017 p. 42). El archivo aparece así como superficie material de inscripción, pero no necesariamente como lugar de enunciación atravesado por una subjetividad que asume, problematiza y expone su propia mediación.

A estos trabajos se suman aportes que, si bien no se centran exclusivamente en *Las homicidas*, permiten situar el texto dentro de un campo más amplio de discusión. El artículo de Andrea Kottow y Ana Traverso sobre mujeres asesinas en la literatura latinoamericana ofrece un marco comparativo que ilumina la inscripción de la obra de Trabucco Zerán en una genealogía de relatos que tensionan las normas de género a través de la violencia femenina (Kottow & Traverso, 2021). Por su parte, los estudios de Macarena Areco sobre la ficción de archivo en la narrativa chilena contemporánea permiten reconocer afinidades estéticas y metodológicas entre *Las homicidas* y un conjunto de textos que trabajan con expedientes, documentos y restos materiales para interrogar los relatos oficiales de la historia reciente, aunque sin detenerse de manera específica en el problema del testimonio (Areco, 2014).

En conjunto, estas aproximaciones han tendido a privilegiar dos grandes ejes de lectura. Por un lado, la consideración de *Las homicidas* como intervención feminista en torno a la figura de la mujer criminal y la crítica al derecho patriarcal (Favaro, 2022; Kottow & Traverso, 2021). Por otro, el análisis de sus procedimientos de montaje y de su relación con la catástrofe, el resto y la materialidad del archivo (González González & Olivares Koyck, 2025; Areco, 2014). Estas líneas han permitido iluminar dimensiones centrales del texto, pero han dejado en un segundo plano la articulación entre dicho trabajo archivístico y la problemática que plantea el género testimonial, en particular en relación con las formas contemporáneas de mediación, transmisión y responsabilidad enunciativa.



En este sentido, el lugar desde el cual el archivo es leído, intervenido y narrado —esto es, la presencia de un yo investigador situado, expuesto y consciente de su mediación— aparece como un aspecto que, si bien se encuentra implícito en lecturas que ya se han tratado, no ha sido abordado de manera sistemática en relación con el campo del testimonio latinoamericano y sus reformulaciones recientes. Atender a este cruce entre testimonio, archivo judicial y enunciación permite, por tanto, proponer una lectura de *Las homicidas* que dialogue con los estudios previos y, al mismo tiempo, desplace el foco hacia la mediación como problema central, abriendo el análisis del archivo a la pregunta por el lugar desde el cual se lee, se narra y se asume la responsabilidad de decir.

Archivo, espacio biográfico y enunciación del yo: el desplazamiento del testimonio en *Las homicidas*

El gesto inaugural de *Las homicidas* no consiste en presentar un “caso”, ni siquiera un archivo, sino en narrar una escena de formación y disciplina lingüística donde la ley aparece como un régimen de escritura que no solo regula lo decible, sino que decide qué registros, qué intensidades y qué palabras pueden aspirar a una forma de legitimidad. Cuando la narradora recuerda que un supervisor, al revisar un documento que la había mantenido despierta, dictamina “No estamos aquí para escribir literatura”, y que un “lápiz rojo” había “tachado párrafos completos” y “borroneado adjetivos” para reemplazarlos por fórmulas de obediencia como “vengo en redactar recurso”, “sírvese su señoría”, el texto expone de manera explícita el carácter disciplinario del lenguaje jurídico y la violencia que este ejerce sobre la experiencia singular (Trabucco Zerán, 2020, p. 20). En este marco, la narradora subraya que escribir bajo esas condiciones implicaba aprender “las palabras de la ley” y “memorizar sus reverencias” (Trabucco Zerán, 2020, p. 20), exponer esa lengua ajena y despojada de matices en la que toda desviación afectiva debía ser corregida o eliminada, lo que visibiliza que la violencia no reside únicamente en los hechos que el archivo contiene, sino también en las formas de enunciación que el archivo impone y en el tipo de sujeto que produce. Frente a un lenguaje jurídico que neutraliza el espesor afectivo, recorta lo singular y premia la obediencia formal, la escritura literaria se ofrece como un espacio donde lo tachado —la adjetivación, el temblor, la contradicción, el resto— puede reaparecer, aunque sea a costa de asumir el carácter necesariamente conflictivo de esa reaparición. En este sentido, la dimensión personal del prólogo no funciona como confesión ni como legitimación emotiva, sino como acreditación ética del lugar desde el



cual se escribe: la autora se presenta como alguien que ha habitado la lengua del derecho, conoce sus tachaduras y, desde ese conocimiento, construye una contraescritura que interroga el archivo desde dentro, haciendo visible la mediación enunciativa como condición de posibilidad del decir testimonial (Arfuch, 2002; Ricoeur, 2004).

Desde este punto de partida, el desplazamiento del testimonio que organiza el libro no puede entenderse como una simple variación genérica —del testimonio a la crónica, del archivo al ensayo—, sino como una reconfiguración profunda de los pactos de verdad que sostienen la lectura. Tal como han señalado Scarabelli y Cappellini, el testimonio contemporáneo se define cada vez menos por la autoridad de una voz originaria y cada vez más por su inscripción en un campo atravesado por la herencia, la transmisión y la mediación, donde la coincidencia entre experiencia vivida y enunciación directa ya no puede sostenerse como fundamento exclusivo de la verdad, y donde la memoria se construye a partir de archivos fragmentarios, relatos heredados y restos que llegan desde un pasado que no se vivió, pero que insiste (Scarabelli & Cappellini, 2017). Es en este marco donde *Las homicidas* encuentra su lugar preciso: no se sitúa fuera del testimonio, sino que se inscribe de lleno en su configuración actual, allí donde la pregunta ya no es únicamente quién habla, sino cómo circula la memoria, qué dispositivos la median y qué formas adopta la transmisión cuando la voz originaria está ausente, silenciada o absorbida por el archivo.

En lugar de prometer una restitución plena de la palabra de las cuatro mujeres, Trabucco Zerán convierte el archivo —jurídico, periodístico, visual— en el espacio problemático desde el cual la memoria se vuelve legible y, a la vez, opaca. Como advierte la propia autora, el archivo no ofrece un acceso transparente al pasado, sino un conjunto de materiales fragmentarios, atravesados por ausencias y por decisiones previas de registro, ante los cuales escribir implica aceptar que no todo puede ser dicho ni escuchado de la misma manera. De este modo, el testimonio deja de apoyarse en la autoridad de una voz soberana y se desplaza hacia la visibilización de los procedimientos que hacen posible —y también limitan— la narración del pasado. Es aquí donde se vuelve imprescindible formular la idea central que articula este análisis: Las homicidas opera como un doble testimonio y, en esa duplicidad, se juega la subversión del género testimonial. Por un lado, el texto reconstruye —siempre de manera mediada, bajo la presión del expediente, la prensa y la sentencia— la vida narrable de las cuatro homicidas, con la conciencia de que todo lo que sabemos sobre las mujeres homicidas proviene de un tipo de documento: el expediente judicial; por otro, la autora construye un testimonio propio, no sobre “el crimen” —al que no asistió—, sino sobre la experiencia contemporánea



de buscarlo, leerlo y armarlo: la negativa inicial, la precariedad material del documento, la desigualdad de audibilidad y la inquietud ética de escribir. En este sentido, la obra atestigua simultáneamente las vidas archivadas y la escena de mediación que permite —o impide— que esas vidas lleguen al presente, inscribiéndose en una concepción del testimonio que privilegia la transmisión y la mediación por sobre la inmediatez de la experiencia (Scarabelli & Cappellini, 2017). En este punto, el desplazamiento del testimonio no equivale a su abandono, sino a su reconfiguración: la verdad ya no se garantiza por una sola voz, sino por la exposición tensada de sus soportes y de sus límites.

Ese desplazamiento hacia la transmisión no es solo un rasgo abstracto del presente del testimonio, sino también una marca generacional que permite situar el libro en continuidad con la llamada literatura de los hijos, entendida menos como etiqueta que como una sensibilidad narrativa que trabaja con la distancia, el destiempo y la falta de acceso pleno al acontecimiento. En ese horizonte, la noción de posmemoria resulta especialmente productiva: lo que se hereda no es una experiencia directa, sino una constelación de relatos, imágenes, silencios y afectos que configuran una relación intensa con un pasado no vivido, pero recibido como herida y como pregunta (Hirsch, 1997, p. 22). Las homicidas comparte plenamente esa lógica: la narradora, aunque no puede decir “yo estuve allí”, sí puede insistir en mostrar cómo el pasado llega mediado por materiales dispares y fragmentarios —expedientes, recortes de prensa, sentencias, fotografías— que nunca restituyen una escena completa, sino que obligan a leer desde la falta y la discontinuidad. Como reconoce la propia autora, escribir supone enfrentarse a documentos cuya opacidad no puede ser eliminada sin violencia. Desde aquí, el doble testimonio adquiere espesor: el testimonio de las homicidas no llega como voz plena, sino como huella; el de la autora no se impone como soberanía interpretativa, sino como registro de una transmisión difícil, expuesta y necesariamente incompleta.

Esta reconfiguración tiene consecuencias decisivas para el estatuto del yo. La obra no opone un yo íntimo a una supuesta objetividad documental, sino que convierte el yo en una forma de experiencia situada, enunciada y, por lo mismo, verificable en su precariedad. En distintos pasajes, la narradora insiste en que su presencia no busca garantizar la verdad de los hechos, sino hacer visible el recorrido de lectura, búsqueda y duda que los atraviesa, allí donde escribir supone exponerse a la incertidumbre y a la incompletud del archivo (Trabucco Zerán, 2020). El texto se inscribe así en lo que Arfuch ha conceptualizado como “espacio biográfico”: un campo de formas donde investigación, narración y subjetividad se articulan sin que el yo funcione como origen soberano del sentido, sino como efecto de una escena



—de lectura, de escritura, de búsqueda— que lo produce (Arfuch, 2002, p. 19). El pacto de verdad que se establece no coincide con el pacto autobiográfico clásico formulado por Lejeune; se trata de un pacto desplazado, en el que el yo no garantiza la verdad de los hechos, pero sí la verdad del proceso: la exposición de las mediaciones, de las dudas y de los límites que atraviesan toda tentativa de narrar, tal como lo ha señalado la crítica contemporánea sobre la escritura del yo (Lejeune, 2015; Gilmore, 2023). Así la verdad deja de presentarse como propiedad estable del relato para devenir una experiencia de lectura sometida a resistencia.

Ese desplazamiento se vuelve tangible en los diarios intercalados, que no ilustran la investigación ni funcionan como pausas introspectivas, sino que la constituyen como práctica. El “Diario de la búsqueda” se abre con una escena en la que el archivo aparece como una arquitectura de exclusión: la ventanilla, la repetición mecánica del año como contraseña y el gesto administrativo que niega el acceso sin ofrecer explicación, configurando desde el inicio una experiencia de cierre y de espera (Trabucco Zerán, 2020, p. 29). La búsqueda no comienza con un documento, sino con una negativa, y ese comienzo importa porque instala un principio de lectura: el pasado no se encuentra, se disputa. Como escribe la narradora, el archivo se presenta desde el primer momento como un espacio donde “necesito un poder si quiero retirar un expediente. Corina debe resucitar, firmar un papel y darme acceso a este juicio que al parecer no ha terminado todavía” (Trabucco Zerán, 2020, p. 30). En este sentido, el archivo se revela como lugar de autoridad —*arkhé*—, allí donde, como señala Derrida, “no hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad” (Derrida, 1997, p. 11). Al narrar la espera y el rechazo, el yo enunciativo vuelve visible una violencia mínima pero estructural: el acceso al pasado está regulado, y esa regulación no es exterior al sentido, sino una de las condiciones que lo producen, en la medida en que todo archivo implica una operación de consignación que ordena, jerarquiza y limita lo decible.

La perspectiva de Stoler permite profundizar esta lectura al subrayar que el archivo no debe entenderse como un conjunto neutro de datos, sino como una materialidad epistemológica donde se inscriben las ansiedades del poder, sus hábitos de clasificación y sus formas de exclusión. Como señala la autora, los archivos no solo registran el pasado, sino que “producen regímenes de inteligibilidad” que determinan qué puede ser conocido, dicho y transmitido (Stoler, 2009, p. 3). En Las homicidas, esta materialidad se vuelve central: expedientes extrañados, legajos incompletos y silencios administrativos que no remiten únicamente a fallas técnicas, sino que configuran un modo específico



de borradura. La narradora insiste en que el acceso al archivo se ve constantemente interrumpido:

Indagar en el pasado es un acto peligroso en un país fundado sobre un pacto de silencio. Ese pacto que promovió la impunidad y el miedo, que impuso más olvido que memoria y que, décadas después del fin de la dictadura, se encarnaba ahora en ese guardián. Siempre supe que ese pacto involucraba a militares y a civiles, pero desconocía su efecto corrosivo sobre el resto de la sociedad. Y aunque estas páginas no tratan sobre ese pacto ni ese silencio, aunque hurgan en otros recovecos de nuestra historia, sí revelan y quebrantan un secreto que también forma parte de ese país temeroso y amnésico. Chile quiso olvidar a Corina Rojas, a Rosa Faúndez, a Carolina Geel y a Teresa Alfaro. Quiso ocultarlas tras la gruesa cortina del amor, la pasión y los celos, hacerlas desaparecer tras la máscara de Quintralas y Medeas. Y yo, en estas páginas, quiero quitarles esa máscara de una vez (Trabucco Zerán, 2020, p. 19).

En este marco, el testimonio desplazado al archivo no se vuelve más estable, sino, por el contrario, más frágil: queda expuesto a las condiciones concretas de la accesibilidad a documentos en un país en el que la memoria y su recuperación están permeadas por un tiempo que se pretende dejar atrás y que prescribe lo que puede ser dicho.

El “Diario del margen” introduce una variación decisiva al desplazar el problema hacia la audibilidad cultural.

Rosa Faúndez es la más frontal, la más desafiante entre las homicidas. Tal vez por eso no he encontrado rastros de su voz ni cartas que pidan clemencia en su nombre. Nadie, nunca, quiso defenderla y la sentencia judicial dice poco, casi nada sobre ella. (...) No sabe posar, Rosa. También eso se aprende (Trabucco Zerán, 2020, p. 71).

La ausencia de palabra no aparece aquí como un vacío accidental, sino como el efecto de una desigualdad estructural en las condiciones de enunciación. La narradora encuentra imágenes sepia, archivo periodístico; no encuentra un relato que articule esa vida, y hace visible que lo que falta no es información, sino una forma socialmente reconocible de decir. Cuando señala que Rosa no sabe posar, el texto construye una lectura política sin proclamas: la capacidad de administrar el cuerpo frente a la cámara, de inscribirse en una pose legible y de despertar empatía pública no se distribuye de manera equitativa. El margen no se presenta entonces como un afuera del sistema, sino como un régimen de representación que organiza qué cuerpos pueden ser vistos, escuchados o defendidos. En este punto, el libro intenta



recomponer la trayectoria narrable de Rosa a partir de los restos disponibles, pero al mismo tiempo da testimonio de la violencia de los marcos culturales y mediáticos que han hecho que esa vida llegue al presente casi sin palabra.

Este desplazamiento obliga a pensar el testimonio no como “voz” en abstracto, sino como posibilidad cultural de ser escuchada y reconocida. Las reflexiones de Areco sobre confesión y subjetivación resultan especialmente pertinentes para comprender cómo ciertas vidas quedan privadas de un espacio legítimo de narración, aun cuando el archivo preserve sus expedientes y registre formalmente sus casos (Areco, 2014, pp. 70-72). En ese sentido, el archivo no se limita a conservar: también delimita las condiciones bajo las cuales una experiencia puede devenir relato. Las homicidas hace visible esa operación a través de una insistencia en lo que no llega a inscribirse —la carta ausente, la defensa inexistente, la palabra que no encuentra cauce—, mostrando que la exclusión no siempre adopta la forma del borramiento, sino también la de una conservación muda.

El “Diario del silencio” intensifica esta lógica al convertir la materialidad del documento en síntoma. La sentencia de María Carolina Geel aparece descrita como un objeto deteriorado que no garantiza transparencia ni estabilidad, sino que se presenta como resto y, además, como huella de una historia intervenida: el nombre asociado a la sentencia no podía ser otro que su nombre “original”, con el que podía ser identificada ante la ley: Georgina.

Sus páginas están cosidas con hilo trenzado y un defecto en la máquina y un defecto en la máquina de escribir provoca un derrame de tinta negra cada vez que aparece la letra L. He tardado semanas en encontrar este documento. Hecho pedazos, me advirtieron. Extraviado, destruido, inundado. Y, sin embargo, aquí está. Repaso los nombres grabados en la carátula del expediente, la otra identidad de Carolina ante los ojos de la ley: Georgina Silva Jiménez. (Trabucco Zerán, 2020, pp. 110-111)

La narradora subraya que el documento llega marcado por su propia fragilidad material, como si el tiempo y la administración hubieran trabajado activamente sobre él, dejando visible que aquello que debía conservar también puede erosionar y borrar. El expediente deja así de funcionar como garantía de verdad para exhibir su precariedad constitutiva. En diálogo con Ricoeur, el texto obliga a distinguir entre testimonio, huella y documento, subrayando que el pasaje de uno a otro implica siempre una operación de traducción y, con ella, una pérdida irreductible (Ricoeur, 2004, pp. 210-212). El silencio que emerge no es únicamente el de quien no habló o no pudo hacerlo, sino también



el producido por la erosión material y administrativa del soporte: una violencia lenta y acumulativa que vuelve visible que el olvido no es solo un accidente, sino una práctica regulada.

El “Diario de una ficción” introduce, finalmente, la dimensión ética del acto de escribir. “[S]in todavía escribir una sola línea”, la narradora se pregunta si existe “el derecho a ser olvidadas” y expresa el temor de que sus palabras “revivan su dolor” (Trabucco Zerán, 2020, p. 172-173). El yo no se presenta aquí como garantía de verdad ni como instancia soberana de legitimación, sino como superficie expuesta a la responsabilidad que implica intervenir sobre vidas ajenas. La mediación deja de ser un procedimiento técnico para revelarse como un gesto potencialmente dañino: escribir no solo transmite, también puede herir. En este sentido, el libro no resuelve la tensión entre memoria y daño, sino que la incorpora como parte de su pacto de lectura, desplazando la verdad desde la promesa de restitución plena hacia una práctica de transmisión que reconoce explícitamente su propia violencia posible. Como ha señalado Ricoeur, toda transmisión del pasado comporta un excedente que no puede integrarse sin violencia al relato y que exige ser asumido como responsabilidad más que como significación (Ricoeur, 2004, pp. 211–213).

El epílogo, “El teatro del castigo”, cumple una función decisiva en esta arquitectura al devolver la escritura a su presente y a sus restos, una vez agotado el recorrido por los archivos y los casos. Lejos de clausurar el texto mediante una síntesis o una restitución final, este tramo final reinscribe a la narradora en la escena de la investigación y hace visible que el cierre no adopta la forma de una verdad retrospectiva, sino la de un retorno al gesto mismo de búsqueda y lectura. Como señala la autora al iniciar el epílogo, el movimiento no consiste en ordenar ni resolver lo ya narrado, sino en volver sobre las condiciones de acceso y de lectura desde las cuales esas historias se hicieron legibles: “La primera vez que fui a la Biblioteca Nacional a buscar noticias sobre estos casos hice lo que muchos lectores harían: empezar por el final” (Trabucco Zerán, 2020, p. 193). El epílogo no funciona así como conclusión narrativa, sino como resto ético del dispositivo: aquello que permanece cuando el archivo ha sido leído y cuando el testimonio ha sido desplazado hacia la mediación. Desde esta perspectiva, el doble testimonio que articula *Las homicidas* no culmina en una verdad reconciliadora, sino en la exposición de un límite, el de una escritura que solo puede dar cuenta de las vidas archivadas reconociendo, al mismo tiempo, la imposibilidad de cerrar definitivamente su sentido.

En conjunto, la arquitectura prólogo-diarios-epílogo produce una doble temporalidad: la de los casos históricos y la de la búsqueda contemporánea. Esta duplicidad impide leer el texto como una



reconstrucción lineal y obliga a reconocer que el testimonio, en su configuración actual, se ha convertido en una práctica: una insistencia frente a archivos incompletos, marcos de exclusión y silencios heredados. Desde esta perspectiva, *Las homicidas* se sitúa con precisión en el campo del testimonio contemporáneo tal como lo conceptualizan Scarabelli y Cappellini, no como restitución de una voz originaria, sino como trabajo de transmisión y mediación que hace visibles los límites de lo decible (Scarabelli & Cappellini, 2017, pp. 17–21). El yo no compete con las historias que reconstruye ni pretende sustituirlas; las vuelve legibles al exponer las condiciones históricas, jurídicas y culturales que han hecho posible —y también restrictiva— su inscripción. Precisamente por ello, el doble testimonio no aparece como un efecto colateral, sino como el procedimiento central de subversión del género: el libro testimonia a las homicidas en la medida en que las reconstruye desde el archivo, pero testimonia también el modo en que el archivo, la ley y la prensa las han vuelto legibles, y el modo en que esa legibilidad exige una intervención formal y éticamente situada del yo. Desde esta concepción del testimonio como transmisión mediada, el caso Alfaro no se presenta como un ejemplo más, sino como el punto en que este desplazamiento alcanza su límite y vuelve ineludible una torsión formal del dispositivo narrativo.

El límite del testimonio: apropiación del yo, fractura enunciativa y escena de riesgo en el caso Alfaro

El capítulo dedicado a María Teresa Alfaro marca un punto de inflexión en *Las homicidas* no porque introduzca un problema nuevo, sino porque lleva hasta su límite el desplazamiento del testimonio que el libro ha venido elaborando. Desde las primeras páginas, la narradora advierte que este caso no puede ser abordado del mismo modo que los anteriores cuando muestra que el acceso a este caso queda, desde el comienzo, condicionado por el dispositivo judicial, como se evidencia en el momento en que “en cuanto María Teresa Alfaro fue detenida y se abrió un expediente con su nombre y apellido” (Trabucco Zerán, 2020, p. 173). Si en los capítulos previos la escritura insistía en mostrar la imposibilidad de una restitución transparente del pasado —a través del expediente, del diario y de la experiencia de lectura de quien investiga—, en el caso Alfaro esa imposibilidad deja de ser únicamente objeto de reflexión para convertirse en condición formal del relato. La narradora explicita que avanzar supone intervenir en un terreno inestable, allí donde el yo corre el riesgo de apropiarse de una historia que no le pertenece y donde la frontera entre testimoniar y hablar por otro se vuelve especialmente frágil. El texto ya no se limita, así, a exhibir la



opacidad del testimonio clásico, sino que se ve obligado a actuar sobre el plano mismo de la enunciación, asumiendo un riesgo ético y formal que las mediaciones anteriores permitían todavía diferir.

Ese tránsito desde la exposición de la mediación hacia la intervención enunciativa transforma de manera decisiva el pacto de lectura. En el capítulo Alfaro se observa que ya no es posible sostener la distancia con que la narradora había organizado los casos anteriores, ya que aquí no basta con leer el expediente y la escritura se enfrenta a una zona en la que callar también es una forma de decir. Lo que antes podía presentarse como una tensión administrable entre materiales heterogéneos —sentencias, prensa, fotografías, fragmentos documentales— y la escena contemporánea de lectura y búsqueda, se convierte ahora en una decisión formal que compromete directamente la enunciación. No se trata únicamente de que el archivo sea opaco, sino de que esa opacidad llega a un punto en el que el texto debe decidir qué forma adopta el decir cuando el decir ha sido históricamente neutralizado. El límite del testimonio aparece como una condición estructural que obliga a replantear el estatuto mismo del testimonio y a asumir una fractura en el modo de decir.

En este sentido, el capítulo Alfaro no introduce un problema nuevo, sino que condensa, en una escena límite, la lógica que atraviesa toda la obra. La narradora hace explícito que la violencia no se ejerce únicamente sobre los cuerpos o los hechos, sino también sobre las formas de decirlos, pues en este caso todo lo que existe es lo que quedó escrito por otros, y esa escritura previa ya decidió cómo debía leerse su historia. El texto insiste en que la atribución de una voz no es un acto neutro, sino una operación regulada por marcos jurídicos, mediáticos y culturales que autorizan ciertas versiones y silencian otras. Así, cuando la narradora observa que la vida de Alfaro llega al presente, convertida en expediente, en sentencia o en fórmula, hace visible que el archivo no solo conserva, sino que además produce una forma específica de legibilidad para la ley. La escena extrema del caso Alfaro muestra, entonces, que la violencia no reside únicamente en los hechos narrados, sino también en los lenguajes que los fijan, los clasifican y los vuelven administrables, y que obligan al texto a interrogar las condiciones mismas bajo las cuales una vida puede —o no— ser dicha.

La irrupción de la primera persona en este capítulo no puede entenderse, por tanto, como una variación estilística ni como un recurso narrativo más. Cuando el texto afirma “Sé leer. Sé escribir. Conozco el secreto de la palabra veneno” (Trabucco Zerán, 2020, p. 158), la cuestión no reside únicamente en la adopción del “yo”, sino en la suspensión del principio de atribución que hasta entonces organizaba el



relato. Esa voz no es citada ni encuadrada, no es devuelta al expediente ni presentada como documento: aparece como enunciación directa, sin mediaciones visibles, y ese gesto quiebra el pacto de lectura que sostenía la diferencia entre quien investiga y quien es investigada. La narradora subraya esa fractura al insistir en que esa palabra no puede ser restituida como testimonio pleno, porque llega sin garantías, desprovista de un marco que la legitime o la contenga. El “yo” que emerge aquí ya no puede identificarse ni con la autora empírica ni con el yo biográfico que había acreditado éticamente la escritura; tampoco puede leerse como testimonio directo de Alfaro. Se trata, más bien, de una enunciación impropia, producida en el cruce entre una ausencia estructural de voz y la necesidad ética de no dejar intacto el silencio administrado por el archivo, allí donde callar equivaldría a reproducir la violencia de los marcos que han decidido históricamente quién puede hablar y bajo qué formas.

Conviene precisar que este yo impropio no funciona como una máscara psicológica ni como un suplemento de interioridad. La primera persona no ofrece aquí un acceso privilegiado a “lo que Alfaro sintió”, sino que hace visible la crisis de los marcos que deciden quién puede hablar y en qué condiciones de audibilidad. Por ello, el yo no se estabiliza ni se consolida como identidad, sino que se mantiene en un estado de inestabilidad deliberada, como forma de fractura y como recordatorio de que, en este punto, el archivo ya no permite sostener un relato sin intervención. En este sentido, el yo no opera como garantía de verdad, sino como índice del límite: emerge allí donde el testimonio se vuelve impracticable en los términos habituales del expediente y del relato mediado, y donde callar equivaldría a reproducir el silencio administrado por el archivo.

Esta impropiedad no se oculta ni se atenúa; por el contrario, el texto la subraya mediante una serie de marcas formales que impiden cualquier lectura naturalizada. La alternancia tipográfica señala el pasaje a un régimen enunciativo distinto, en el que la voz aparece fragmentada y atravesada por registros que no le pertenecen. El montaje entre la primera persona y el saber técnico —“La estricnina es el más importante de los alcaloides, su fórmula química es $C_{21}H_{22}N_2O_2$ ” (Trabucco Zerán, 2020, p. 158)— no busca reforzar la verosimilitud del relato ni dotarlo de un aura de precisión, sino exhibir la violencia de los discursos que han hablado históricamente sobre Alfaro. La irrupción de la lengua científica funciona así como recordatorio de que el cuerpo y el acto han sido previamente traducidos a fórmulas y clasificaciones, y de que cualquier intento de hacer aparecer una voz debe atravesar necesariamente esos dispositivos objetivantes. El texto



no neutraliza esa violencia; la expone, obliga al lector a reconocer que la enunciación solo puede producirse aquí en tensión con los lenguajes que han fijado, administrado y reducido esa vida a un conjunto de datos.

La tipografía en este contexto no funciona como adorno, sino como materialización visible de la mediación. El lector percibe que el texto ha cruzado un umbral y que el régimen enunciativo ya no puede sostenerse en continuidad, al enfrentarse a la narración intervenida por el uso de diferentes tipos de letra —más allá de la inclusión, como en el resto de los capítulos del diario propio (el de la ficción en este caso)— que interrumpen la lectura ofreciendo datos que, se intuye, forman parte del archivo jurídico del caso. La fractura se ve antes de interpretarse, y esa visibilidad impide que la primera persona sea leída como simple empatía o como un gesto de dramatización. El acoplamiento de la primera persona con la fórmula química —“La estricnina es el más importante de los alcaloides” (Trabucco Zerán, 2020, p. 158)— no produce realismo, sino contaminación, en la medida en que el yo solo puede aparecer atravesado por los discursos que han reducido el cuerpo de Alfaro a objeto medicolegal y penal. Como reconoce el propio texto, esa lengua técnica llega “antes” que cualquier palabra posible, imponiendo un marco desde el cual resulta casi imposible hablar sin reproducir la violencia de la clasificación. En este punto, el capítulo vuelve legible una tesis que atraviesa todo el libro: la violencia institucional no se limita a castigar hechos, sino que produce regímenes discursivos que hablan sobre los cuerpos y que, al hacerlo, les sustraen la posibilidad de decirse en sus propios términos.

En este punto, el diario adquiere una función decisiva, distinta de la que había tenido hasta entonces. Si en los capítulos anteriores operaba como espacio de inscripción del proceso de investigación —del cansancio, de la detención, de la experiencia de lectura frente al archivo—, en el caso Alfaro se convierte en un umbral de intervención. La fórmula “Diario de una ficción” no introduce una distancia tranquilizadora ni funciona como advertencia genérica, sino que declara explícitamente el cruce de una frontera ética y formal. Como reconoce la propia narradora:

Quiero que la verdad de la ley quede enfrentada a otro lenguaje. Que mis palabras y las suyas se encuentren sobre la página y que primero se rocen, apenas, que después se frotan un poco más, y que al final, a medida que se acerque el desenlace, se golpeen con fuerza, que se choquen con saña, con violencia. Hasta soltar la primera chispa (Trabucco Zerán, 2020, p. 187).



El texto no se limita, así, a reconocer que está ficcionalizando, sino que hace de ese reconocimiento una condición de posibilidad del decir: solo al nombrar la ficción como tal puede evitar presentarse como restitución o como verdad plena. El diario funciona entonces como espacio de exposición del riesgo, allí donde la escritura deja de ampararse en el archivo para asumir su carácter inevitablemente interventivo, haciendo visible que, en este punto, narrar implica atravesar una zona de responsabilidad sin garantías.

La fuerza de ese rótulo reside en que no funciona como salvoconducto, sino como exposición. Al nombrar la ficción, el texto se niega a naturalizar el procedimiento y hace explícito que no existe intervención sin costo. El “Diario de una ficción” no introduce una distancia tranquilizadora, sino que declara el cruce de una frontera ética y formal en el mismo gesto en que la narradora reconoce su impulso de intervenir cuando afirma: “Quiero imaginar esa vida, quiero escribir sobre esa mujer” (Trabucco Zerán, 2020, p. 165). La escritura se presenta así no como restitución ni como acceso privilegiado a una interioridad, sino como decisión consciente de intervenir allí donde el archivo no ofrece una voz. Mientras que en los capítulos anteriores el diario producía un saber situado sobre el archivo y sus resistencias, en el caso Alfaro funciona como declaración explícita de que la mediación ya no basta para mostrar el silencio y que, para no reproducirlo, resulta necesario arriesgar una forma. La obra no se desliza hacia la ficción como solución, sino que la convierte en el nombre incómodo de una operación: hablar desde un yo que no puede atribuirse sin violencia, pero que se vuelve necesario para que el silencio administrado por el archivo no permanezca intacto.

La reflexión que acompaña a esta etiqueta deja en claro que el problema no es la falta de información, sino la dificultad de nombrar sin reinscribir las jerarquías inscritas en los registros del archivo. En el “Diario de una ficción”, la narradora se detiene explícitamente en esa dificultad cuando se pregunta: “¿La llamaré nana o empleada? No sé por dónde empezar. Busco un lenguaje para evitar la redención, la condescendencia, la culpa (...) Necesito las palabras apropiadas. El puñado de palabras justas capaces de nombrar a esta mujer” (Trabucco Zerán, 2020, p. 168). El texto reconoce así que el vocabulario disponible —incluso en sus formas aparentemente descriptivas— arrastra una historia de clasificación social y de asimetría, que vuelve problemática cualquier tentativa de restitución. Aquí la cuestión del nombre condensa una política de la legibilidad. “Nana” y “empleada” no funcionan como equivalentes descriptivos, sino como categorías que activan regímenes distintos de visibilidad social, ligados a la domesticidad, la dependencia y la desigual distribución del reconocimiento.



La búsqueda de “palabras apropiadas” no apunta a una solución terminológica ni a una corrección política del decir, sino a la conciencia de que toda lengua hereda formas de nombrar que condicionan lo que puede hacerse legible. El énfasis se desplaza así desde el contenido de lo que se dice hacia las condiciones de su enunciación, mostrando que nombrar no es un acto neutro ni restitutivo, sino una decisión situada que obliga a atravesar el conflicto sin la garantía de una solución justa, precisamente porque no existe un vocabulario capaz de neutralizar la asimetría de partida.

Esa inestabilidad debe leerse también como un límite ético. Delegar no equivale a suplantarse sin resto, sino a aceptar que toda sustitución conlleva el peligro de producir una nueva forma de daño en el decir. Sin embargo, el texto no se refugia en la abstención. Al contrario, hace visible que callar también puede convertirse en una forma de complicidad con el régimen que produjo el silencio, sobre todo cuando ese silencio ha sido regulado por el archivo y por el tribunal. En esta paradoja —decir asumiendo el riesgo o callar reproduciendo el orden—, el capítulo Alfaro muestra que el testimonio contemporáneo no puede sostenerse sin exhibir sus mediaciones y que, en determinadas condiciones, esa mediación exige una torsión formal que no puede presentarse como transparente ni inocua.

La narración en primera persona de la escena de la leche tibia intensifica este riesgo hasta volverlo perceptible en el plano formal. “¿Quiere una leche tibia, mi niña? [...] Volví al comedor con el vaso lleno, blanco, lleno de blanco [...] Y se tomó esa leche limpia, amnésica” (Trabucco Zerán, 2020, pp. 162-163). La cadencia reiterativa, el énfasis cromático y la irrupción del adjetivo “amnésica” configuran un ritmo que no pertenece ni al expediente ni al relato judicial, pero que tampoco se ofrece como invención autónoma. La voz aparece atravesada por la repetición doméstica y por una temporalidad suspendida que impide cualquier encadenamiento causal estabilizado. El decir no esclarece los hechos: los descompone, y en esa descomposición hace legible el modo en que ciertos lenguajes han intentado absorber y neutralizar la experiencia sin dejarle un lugar propio de enunciación.

Esa escena desplaza, además, la violencia hacia la zona gris de lo cotidiano, allí donde la subordinación no se narra como acontecimiento espectacular, sino como repetición. El “blanco” insistente no describe solo un color, sino un régimen de borrado, una limpieza que en la frase se asocia a la amnesia. La leche “amnésica” funciona como condensador: no solo se bebe, sino que borra; no solo alimenta, también neutraliza. Con ello, el capítulo desplaza la pregunta por el crimen hacia la pregunta por los dispositivos que organizan la memoria. La amnesia no es únicamente un estado subjetivo, sino también una



economía cultural que decide qué se recuerda y qué se vuelve indecible, qué se conserva y qué se deja caer en el olvido sin ruido.

Este temblor entre ficción y testimonio ha sido señalado por la crítica como uno de los rasgos definitorios de ciertas narrativas contemporáneas que trabajan con violencia y silencio histórico. En estos textos, la ficción no sustituye al testimonio, sino que aparece como la forma que este adopta cuando la voz directa ha sido confiscada o neutralizada. En *Las homicidas*, esta fricción no se presenta como solución, sino como problema persistente: la escritura se instala en ese intersticio sin intentar resolverlo, manteniendo visible la tensión entre la necesidad de decir y la imposibilidad de hacerlo sin daño (Scarabelli & Cappellini, 2017, pp. 17–21).

La incorporación de declaraciones de Alfaro en el expediente subraya, por contraste, la radicalidad de esta intervención. “‘Fui reprendida muchas veces’, revelaría. [...] ‘Me despreciaban’ (Trabucco Zerán, 2020, p. 175), escribe la narradora, para añadir de inmediato que ese testimonio ‘no fue ponderado durante el juicio’” (Trabucco Zerán, 2020, p. 175). La primera persona existe, pero su existencia no garantiza reconocimiento; al contrario, es reabsorbida por el discurso judicial como signo de inmoralidad o desviación. La escritura literaria no se limita a denunciar esta operación, sino que responde desplazando el testimonio hacia una forma que ya no puede ser fácilmente absorbida por el aparato jurídico.

Este contraste muestra con precisión el funcionamiento del dispositivo. El tribunal admite una primera persona, pero la admite bajo un régimen de lectura que la desactiva: la voz existe solo para no contar, solo para no modificar el juicio, solo para ser reencuadrada como signo de desviación. La palabra no desaparece; es la estructura de recepción la que la vuelve impotente como testimonio ponderable. La intervención literaria responde a esa impotencia no con una restitución imposible, sino con una torsión formal que desplaza la palabra hacia un lugar donde ya no puede ser devuelta al expediente sin fractura. El yo impropio emerge así como respuesta a un doble fracaso: el del archivo como mediación suficiente y el de la voz “real” como garante de verdad.

Desde esta perspectiva, el capítulo Alfaro no constituye una excepción dentro del libro, sino su punto de máxima coherencia. Todo lo que *Las homicidas* ha venido construyendo —la crítica al archivo, la inscripción del yo, la interrupción del relato objetivo— converge aquí en una escena donde la escritura asume su propia violencia. El testimonio, desplazado hasta este límite, deja de ser una categoría estable y se convierte en una práctica precaria, marcada por la delegación, la apropiación y la conciencia de su insuficiencia. No hay promesa de



reparación ni de restitución; hay, en cambio, la decisión de no dejar intacto el orden que produjo el silencio.

Leído en continuidad con el resto del libro, este gesto reconfigura retrospectivamente la escena inaugural del lápiz rojo. Aquello que el derecho tacha en nombre de la corrección formal —los adjetivos, la afectación, la singularidad— es lo mismo que el archivo y el juicio han tachado en el caso Alfaro: la posibilidad de una palabra que no sea inmediatamente traducida a culpa o monstruosidad. Al escribir desde un yo impropio, *Las homicidas* no pretende corregir esa tachadura, sino habitarla, exponiendo el costo de hacerlo. El testimonio, llevado hasta su límite, no se resuelve en una voz clara, sino en una escena de fractura donde la literatura asume la responsabilidad —y la violencia— de decir allí donde los otros discursos han decidido callar.

Esa vuelta al lápiz rojo no cierra el argumento como metáfora, sino como principio de legibilidad. El derecho tacha para producir una lengua obediente y un sujeto administrable; el archivo y el juicio tachan para producir una versión legible de la homicida como monstruo o desviación, anulando la complejidad de lo decible. De ahí que la escritura literaria no pueda prometer reparación. Lo que puede hacer, en el mejor de los casos, es ocupar el lugar tachado y mostrar el costo de ocuparlo. En esa exposición reside el gesto más radical del capítulo Alfaro y, por extensión, la prueba más contundente de la hipótesis: el desplazamiento del testimonio en *Las homicidas* no culmina en una verdad más estable, sino en una verdad más consciente de su precariedad, porque solo puede sostenerse a cambio de reconocer, en el mismo acto de decir, la violencia de los marcos que han hecho del silencio una forma de gobierno.

Conclusiones

El recorrido propuesto en este artículo ha permitido releer *Las homicidas* desde un ángulo que si bien dialoga con las principales líneas críticas existentes, desplaza el foco hacia un punto donde dichas lecturas convergen sin agotarse: la escena de enunciación como lugar de conflicto, riesgo y responsabilidad. Frente a aproximaciones que han privilegiado la figura de la mujer homicida como inversión de los imaginarios de género o que han subrayado la materialidad fragmentaria del archivo como resto de una catástrofe histórica, el análisis aquí desarrollado ha insistido en que el gesto decisivo del libro no reside únicamente en lo que narra, sino en cómo lo hace y desde dónde lo hace. En ese sentido, *Las homicidas* no se limita a tematizar el archivo ni a estetizar su discontinuidad, sino que lo convierte en un problema



de enunciación y, al hacerlo, fuerza una reconsideración del testimonio en su configuración contemporánea.

Uno de los resultados centrales de esta lectura es la formulación del libro como un doble testimonio. Por una parte, el texto reconstruye la vida narrable de cuatro mujeres que mataron, es decir, aquello que los dispositivos judiciales, mediáticos y culturales han fijado como legible, punible o excusable. Por otra, testimonia el presente de esa reconstrucción: la experiencia de búsqueda, de acceso denegado, de documento extraviado, de expediente deteriorado, de lectura incómoda y de escritura bajo presión ética. La verdad que el libro pone en circulación no se apoya, así, en la autoridad de una voz originaria ni en la ilusión de una restitución plena, sino en la exposición de un proceso atravesado por mediaciones, silencios y desigualdades de audibilidad. El yo que se inscribe en el texto no garantiza los hechos; garantiza, en cambio, la trazabilidad del procedimiento y la asunción explícita de sus límites.

Este desplazamiento del testimonio resulta particularmente productivo si se sitúa en el horizonte de una sensibilidad generacional marcada por el destiempo y la herencia. Como ocurre en otras narrativas de segunda generación, el pasado no llega aquí como experiencia vivida, sino como constelación de relatos, imágenes, rumores y documentos que insisten sin ofrecerse nunca como totalidad. *Las homicidas* trabaja con ese material inestable sin clausurarlo, manteniendo abierto el vacío que separa la huella del acontecimiento. Desde esta perspectiva, el archivo deja de funcionar como depósito neutral de verdad para revelarse como un dispositivo que administra la memoria, decide accesos y produce silencios. Leer el archivo desde dentro, como hace Trabucco Zerán, implica aceptar que toda tentativa de narrar se encuentra ya atravesada por relaciones de poder y que, precisamente por ello, la neutralidad documental no es una opción disponible.

La arquitectura prólogo—diarios—epílogo resulta clave en este punto. Lejos de constituir un marco personal destinado a humanizar la investigación, estos segmentos funcionan como una auténtica máquina de legibilidad: allí se hace visible que el pasado no se encuentra, sino que se disputa, y que el acceso a la memoria está regulado por instancias administrativas, jurídicas y simbólicas que distribuyen de manera desigual la posibilidad de ser escuchado. El yo que aparece en estos espacios no compite con las historias que reconstruye ni pretende hablar por ellas; expone, más bien, las condiciones concretas bajo las cuales esas historias llegan —o no— al presente. En esa exposición se juega una forma de responsabilidad enunciativa que redefine el pacto de verdad: no como coincidencia entre voz y experiencia, sino como reconocimiento de la mediación y de su costo.



El capítulo dedicado a María Teresa Alfaro lleva este dispositivo hasta su punto de máxima tensión y permite formular con mayor precisión el alcance del desplazamiento testimonial que propone el libro. Allí donde la mediación archivística y la exhibición del silencio ya no bastan, la escritura se ve obligada a intervenir en el plano de la enunciación mediante una primera persona impropia. Este gesto extremo no busca restituir una voz perdida ni hablar “en lugar de” la homicida, ni pretende suturar el silencio producido por el archivo. Lo que ensaya, más bien, es una forma de ventriloquía crítica: una enunciación consciente de su impropiedad que hace oír ese silencio sin apropiárselo, exponiendo al mismo tiempo el riesgo ético de hacerlo. La voz que emerge no se estabiliza ni se ofrece como interioridad recuperada; aparece como fractura, como contaminación por lenguajes ajenos, como índice de un límite donde el testimonio, en su forma clásica, se vuelve impracticable.

Esta escena límite permite comprender que el problema no es la ausencia absoluta de palabra, sino el régimen de escucha que la neutraliza. Alfaro habló, pero su palabra fue reencuadrada, desactivada y devuelta al expediente como signo de desviación. Frente a ese doble fracaso —el del archivo como mediación suficiente y el de la voz “real” como garante de verdad—, la intervención literaria no ofrece reparación ni justicia simbólica. Ofrece, en cambio, una torsión formal que desplaza la palabra hacia un lugar donde ya no puede ser absorbida sin fisura por el aparato jurídico. El testimonio, llevado hasta su límite, se transforma así en una práctica precaria, marcada por la delegación, la impropiedad y la conciencia de su propia violencia potencial.

En este punto, el gesto de Trabucco Zerán adquiere una dimensión feminista que excede la tematización del crimen femenino. Que una mujer escriba sobre cuatro mujeres que mataron —y lo haga desde una posición que no se ampara en la distancia objetiva ni en la autoridad del archivo— implica una transgresión múltiple. No solo se recuperan historias que la memoria oficial ha preferido ocultar o normalizar mediante el amor, la locura o el castigo ejemplar; se pone en cuestión, además, quién tiene derecho a narrarlas y de qué modo. La confusión reiterada entre “asesinas” y “asesinadas”, que la autora señala al inicio del libro, no es un simple lapsus cultural, sino el síntoma de una economía de género que vuelve inaudible la figura de la mujer que ejerce violencia. Al insistir en esa palabra incómoda y al incluirse a sí misma en la narración como cuerpo que busca, duda, teme y escribe, Trabucco Zerán se inscribe como una transgresora más de la ley: de la ley penal, de la ley del archivo y de las leyes que regulan qué historias pueden contarse y cómo.



Desde esta perspectiva, la narración de la reconstrucción de las historias se vuelve inseparable de la narración de la propia intervención. La autora no solo cuenta crímenes ajenos; cuenta también su ingreso conflictivo en la Historia oficial, su fricción con los dispositivos de memoria y su experiencia corporal frente a expedientes, tribunales y silencios heredados. El yo que se expone no busca centralidad, pero tampoco se borra: se reconoce como parte de la escena y asume que toda mediación implica un posicionamiento. En ello reside uno de los aportes más significativos del libro: mostrar que la escritura sobre la violencia no puede sostenerse sin afectar a quien escribe, y que hacer explícita esa afectación es una forma de rigor, no de debilidad.

En conjunto, *Las homicidas* no ofrece una verdad más estable que el testimonio clásico, sino una más consciente de su precariedad. No porque renuncie a decir, sino porque asume que decir siempre implica atravesar restos, mediaciones y silencios administrados. En ese horizonte, tirar el lápiz rojo no es un gesto menor ni una simple anécdota de formación: es la imagen de una decisión. La decisión de no aceptar sin fricción la lengua obediente del expediente, de no dejar que la corrección formal borre el temblor, la afectación y la singularidad de las vidas narradas. Allí donde la ley tacha para producir sujetos legibles y administrables, la literatura se permite ocupar el espacio del borrón, no para reparar lo irreparable ni para prometer una justicia que no le compete, sino para sostener, en la zona misma de la tachadura, una forma de verdad que los dispositivos oficiales de archivo, juicio y memoria no han sabido —o no han querido— escuchar. En ese gesto, siempre expuesto y nunca inocente, la ficción deja de ser lo opuesto a la verdad para convertirse en su condición más exigente: no la que clausura, sino la que persiste; no la que ordena, sino la que insiste; no la que borra, sino la que, al negarse a pasar el lápiz rojo, mantiene abierta la herida de lo que todavía importa decir.

Referencias

- Areco, M. (2014). Confesiones subalternas: Subjetivación, relato y culpa en tres novelas argentinas y chilenas de la posdictadura. *Aisthesis*, (56), 69-82. <https://doi.org/10.4067/S0718-71812014000200005>
- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta.
- Favaro, A. (2022). Mujeres que matan. Las homicidas de Alia Trabucco Zerán. En S. Constanzo, D. A. Cusato, & G. Persico (Eds.), *La investigación y sus manifestaciones artísticas. Texto. Método. Elaboración electrónica* (pp. 131-140). Visor Libros.



- Gilmore, L. (2023). *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*. Cornell University Press.
- González González, D., & Olivares Koyck, C. (2025). Lo que queda de la catástrofe. Representaciones escriturales y visuales en Las bellas catástrofes (2017) de Jacqueline Goldberg y Las homicidas (2019) de Alia Trabucco Zerán. *Rassegna iberistica*, (124). <https://doi.org/10.30687/Ri/2037-6588/2025/25/003>
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Harvard University Press.
- Kottow, A., & Traverso, A. (2021). Alzar la mano contra otro: Mujeres asesinas en la literatura latinoamericana. *Revista de Humanidades*, (43), 55-83.
- Lejeune, P. (2015). *El pacto autobiográfico*. Megazul-Endymion.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Trotta.
- Scarabelli, L., & Cappellini, L. (Eds.). (2017). *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile*. Ledizioni.
- Stoler, A. L. (2009). *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*. Princeton University Press.
- Trabucco Zerán, A. (2020). *Las homicidas*. Penguin Random House.