

## **La descripción como operador de ilegibilidad en la novela *Nosotros, los Caserta* (1992) de Aurora Venturini**

CECILIA REYNA  
UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE  
ceciliareyna@live.com

### **Introducción: lo ilegible para definir una experiencia de lectura**

---

1. *Nosotros, los Caserta* es una novela de la escritora argentina Aurora Venturini (1921-2015) publicada inicialmente en 1992<sup>1</sup>. En un intento de presentación podríamos decir que se trata de la narración en primera persona del recorrido vital de Chela, niña superdotada, desde sus más tempranos recuerdos hasta su madurez. La infancia en la quinta familiar, la educación en un internado, los estudios universitarios y diferentes viajes a las ciudades de La Plata, Buenos Aires, Santiago de Chile, París y Madrid se delimitan como las etapas mayores de su camino.
2. Nuestro interés por este texto nace de una experiencia de lectura singular y ambivalente, que la síntesis anterior no deja adivinar. Por un lado, es una lectura ardua y desconcertante, aun para un lector advertido. La perplejidad se instala desde las primeras páginas y, a medida que se avanza, lejos de desarmarse, crece: las referencias intertextuales y las repeticiones proliferan sin que sea posible asignarles un sentido unívoco, el marco espacio-temporal se borrona y desrealiza, la voz narradora y su perspectiva no delimitan una subjetividad reconocible como unidad coherente, totalidad aprehensible con la que identificarse. Al llegar a la última página, la esperanza de lograr una comprensión global del texto queda definitivamente

1 Nuestra edición de referencia es: VENTURINI Aurora, *Nosotros, los Caserta*, Buenos Aires, Corregidor, 2000. Se trata de la segunda autopublicación de la novela. Resulta interesante notar que algunos de los pasajes aquí analizados aparecen, en mayor o menor medida, recortados en las tres ediciones posteriores (Mondadori, 2011; Caballo de Troya, 2011; Tusquets, 2021). Para un abordaje genético de la cuestión puede consultarse Salerno, María Paula (2019).

decepcionada. Por otro lado, si el lector alcanza esa última página, es gracias a un extrañamiento tan incómodo como fascinante.

3. Para interrogar esta experiencia de lectura, el concepto de lo ilegible ofrece una perspectiva interesante. Y ello porque pone el foco en la dificultad para el lector, dificultad entendida como un desafío lanzado por un texto a la gramática de recepción normativa (Dworkin, 2003 citado por Waldegaray, 2017; 3); como una propuesta de “alterlegibilidad” postulada por medio de la “dislegibilidad”, neologismos con los que Gorrillot (2016) pone de relieve que no se trata de una imposibilidad de lectura, sino más bien de una disonancia, una dispersión, un apartamiento respecto de una norma, de un cierto modo de estar en la lengua y de representar a través de ella.
4. Partimos entonces de esta concepción de la ilegibilidad como dificultad prevista por y en el texto para preguntarnos en particular por el papel y el funcionamiento de lo descriptivo en la construcción de dicho efecto. Para organizar las indagaciones, nos servimos de las caracterizaciones de lo descriptivo que P. Hamon (1993) propone en *Du descriptif*. Primero, como lugar donde se manifiesta el trabajo sobre el lenguaje: si lo descriptivo se caracteriza por fijar la atención del lector en el nivel “superficial” del léxico y el estilo, ¿qué dificultades pueden programarse desde allí para cambiar los modos de leer? En un segundo momento, analizamos lo descriptivo como operador de intertextualidad: ¿cómo es que la referencia a “l’extra-texte diffus de la culture” (Hamon, 1974; 120) trabaja contra el reconocimiento? Por último, abordamos lo descriptivo como lugar de la rescritura en términos de intratextualidad: ¿qué efectos crea la repetición de una descripción en la diacronía novelesca? Al examinar cada uno de estos aspectos intentamos, además, definir el alcance o la dimensión de la ilegibilidad: ¿resulta lo descriptivo ilegible leído en tanto fragmento o más bien en su relación con el texto narrativo del que forma parte?

### **1. Una superdotada nada pedagoga: la negativa a explicar**

---

5. Una de las definiciones que P. Hamon propone de lo descriptivo es la del lugar de manifestación del trabajo sobre el lenguaje y sobre el mundo: saber, clasificación, *mathesis* (Hamon, 1993; 30). Con una protagonista

superdotada, es de esperar que en *Nosotros, los Caserta* la descripción aparezca explotada para construir al personaje narrador como detentor de un saber superlativo, mayor al de la media. Y, en efecto, las descripciones son la ocasión para un despliegue de léxico técnico, propio de determinadas ciencias.

6. Así, por ejemplo, en la del descubrimiento del esqueleto de una mujer dentro de un barco hundido:

Ella no pudo ser etrusca, los objetos de su tocador denunciaban otro origen: vasos y bucarillos de vidrio y marmolina -no de cerámica de buchero nero- los estuches con colana de oro, las coronitas de plata, los camafeos de Minerva Partenos, sugerían que la dama era griega.

En cambio el joyel del Capitán contenía sellos adivinatorios de Etruria en forma de cuervo, azor, garza, lechuza, pico verde, comadreja, saltamontes, y si bien el Capitán se guiaba por sellos Mágicos, la dama lo hacía por el Rhombos. Cuando resbaló de la silla curul, lo descubrimos, porque en vida pendería de su cuello.

‘BULLROAER’ dijo un yanqui, e impulsando el rhombos, lo hizo girar, y oímos ‘Bullroaer-Bullroaer...’ música ritual de los Misterios de Dyonisios. (Venturini, 2000; 203)

7. A partir de términos que el descriptario promedio desconoce, la descriptora deduce el origen del cadáver. Su saber le permite descifrar los objetos hallados, pero no sirve al lector para verificar sus conclusiones ni para aprender sobre esta ciencia. La ausencia de estrategias que vuelvan legibles dichos vocablos —un adjetivo, un relativo, una aposición o bien una metáfora, una comparación, una reformulación (Adam et Petitjean, 1989; 33)— es sintomática de la falta de intención pedagógica de la narradora. A pesar de su conciencia de ser superdotada, la aclaración por la negativa, “no de cerámica de buchero nero”, supone sus conocimientos sobre Arqueología como compartidos y, por eso, que las razones que la llevan a descartar la procedencia etrusca son evidentes para quien lee. Solo al final aparece una aposición explicativa para “Bullroaer”, explicación que, sin embargo, deja creer que se trata de un sonido, como consecuencia de la transformación del instrumento en onomatopeya.

8. Más tarde en la novela, la participación de Chela en una ceremonia de iniciación da nuevamente pie a una profusión de léxico especializado:

Vi en una gruesa columna, a todo lo largo del fuste, símbolos listados:

“Sole cioé Oro;  
Luna cioé Plata.

Mercurio cioé Argentovivo;  
Veneré cioé Rama.

Marte cioé Ferro;  
Giove cioé Stagno.

Saturno cioé Piombo;  
Aceto.

Aceto Diftillato;  
Acqua.

Acqua Forte;  
Acqua Regia.

Acqua Vita;  
Aere.

Alambicco;  
Alume de Rocca.

Amalgamaere;  
Anno.

Antinomio;  
Arena.

ARSÉNICO.” (Venturini, 2000; 159-160)

9. Un primer inconveniente se presenta en la lengua. Si, al parecer, la narradora traduce los símbolos en palabras, la mediación no es sinónimo de amabilidad para con el lector y la denominación retacea la información que permitiría comprender mejor el conjunto: son símbolos de la Alquimia. La disposición en la página resalta la forma de la lista anunciada, parataxis en la que cualquier reformulación o jerarquía que pudiera aligerar la incomprensión queda descartada y que la presentación por pares no alcanza a compensar.
10. El reconocimiento (del saber conocido) o el aprendizaje (de un nuevo saber), dos actividades propias del descriptario (Hamon, 1993; 42), resultan aquí obstaculizadas. Chela es una descriptora poco o nada pedagoga y el lector, un alumno aturdido por su ostentación.
11. Este modo de la ilegibilidad de lo descriptivo es el que P. Hamon imagina en el cierre de *Du descriptif*, uno ligado a “cette sorte de papillotement lexical qui la constitue.” (Hamon, 1993; 242). Conclusión que parece lógica

cuando se ha definido el horizonte de expectativas de lo descriptivo como el del reconocimiento o la ampliación de un campo léxico desarrollado, que el lector, guiado por la concepción del lenguaje como nomenclatura, asocia a un saber sobre el mundo (43). Lo ilegible descriptivo consistiría, entonces, en hacer patentes los límites de la competencia léxica y enciclopédica del lector, derrotado por el diccionario del narrador; en subrayar, pues, la distancia entre uno y otro como irreductible. En *Nosotros, los Caserta*, en efecto, la superdotada enrostra su saber y se construye como una narradora “exotisée”, categoría propuesta por Langevin (2011) para nombrar a aquellos narradores que reivindicán su alteridad y la ponen en valor. En este caso, podríamos pensar en una alteridad cognitiva y cultural, que, asumida, resulta en la incomodidad del lector, tensionado entre la identificación obligatoria con la narradora y la imposibilidad de identificarse con este mismo personaje a partir de un saber compartido.

12. Ahora bien, aparte de esta suerte de hipertrofia de especialización léxica, ¿habrá otros modos de ilegible descriptivo en la novela? Una de las primeras descripciones en ella permite pensar que sí:

Está de más, pero repito que soy una mujer metida en un cofre de cartas, fotos, informes, tarjetas y papeles amarillos.

Salta de ahí una niña vestida de organdí, mi foto de los cuatro años cronológicos.

[...]

La niña.

Sostiene un canastito de mimbre con rosas de papel.

Esa nena es la difunta de mí, el duende del huracán hemisferio de mis penas futuras, que mete la mano y hasta el bracito en arcones de otoño y de inevitable invernada. (Venturini, 2000; 13)

13. Aquí, el efecto que produce la descripción en el lector es la focalización en otro elemento de las estructuras semióticas de superficie: las figuras, los tropos. El descriptario espera ahora la manifestación y actualización de campos estilísticos: queda delimitado un lugar donde encontrar el trabajo sobre el lenguaje, el “savoir-faire” literario. El ritmo del pasaje, muy marcado, refuerza esta orientación de la lectura. Por otra parte, como para el campo léxico, la expectativa es la de una serie organizada en torno a la operación de la equivalencia, de base en la descripción (Hamon, 1993; 41 y 82). Claro que dichas equivalencias son de otro orden: al acercar dos campos diferentes, estas abrirán la pregunta por las razones y la validez de dicha correlación (Hamon, 1993; 63-64). En este caso, se considerarán las similitudes

tudes entre una niña, un duende y una difunta. Limitada a estos núcleos, la comparación hará surgir ciertos rasgos comunes: el aspecto de niño de los duendes, el antiguo yo, perdido, que un niño puede ser para un adulto. Sin embargo, la descripción resiste este modo de leer. El obstáculo no reside en el léxico, sino en la ambigüedad generada por la sintaxis para los atributos de cada uno de los núcleos metafóricos. Las construcciones encabezadas por la preposición de (“de mí” y “del huraño hemisferio de mis penas futuras”) desestabilizan las posibles equivalencias. ¿La difunta lo es a causa de la narradora, es una de sus posesiones, o está hecha de su materia? ¿Por qué no se prefirió el adjetivo posesivo? ¿En qué consiste el “huraño hemisferio”? ¿Son las “penas futuras”? ¿A qué podría corresponder esa media esfera? Imposible decidir con certeza.

14. Si consideramos ahora la inclusión de esta descripción en la novela, las expectativas del lector surgen de las pistas que, en la primera sección, inmediatamente anterior a esta, presentan el texto como una novela de aprendizaje. La descripción debería contribuir a la composición del personaje de la narradora, en particular, a través de su mirada retrospectiva sobre sí misma: ¿qué ve la anciana en la niña que fue? En principio, el pasaje puede leerse en términos de una transformación siguiendo “la mano y hasta el bracito”: el canastito es después arcones; las rosas de papel, otoño e invierno inevitable, papeles amarillos. La asociación de las estaciones con las edades humanas guiaría la interpretación, que resultaría de un lugar común. Sin embargo, la superposición del yo narrador y el yo personaje empañan esta posibilidad: ¿la niña mete el bracito en los arcones, en el cofre donde se encuentra ahora la anciana, de donde acaba de “saltar” como una fotografía? ¿No sería este el gesto de la narradora, que revisa el contenido del arcón? ¿El duende no tiene también aspecto de viejo? La rima viene a resaltar esta suerte de confusión/fusión: “difunta”, “futura”, “nena”, “pena”.

15. La detención (como pausa para considerar algo) que toda descripción incluida en una narración supone se ve reforzada en el pasaje analizado por la dificultad de interpretación, que provoca que las estrategias puestas en marcha para establecer la equivalencia se multipliquen sin poder detenerse. No será sino al continuar la lectura de la novela, o incluso al completarla, que el lector podrá formular ciertas hipótesis. Por un lado, el gesto de meter el brazo es el que realiza el personaje al desenterrar una estatuilla que la

conducirá hasta Sicilia y le revelará que su *gens* “nació sin flor” (Venturini, 2000; 200). Pero, ¿por qué el hueco en la baldosa de la antigua estancia familiar equivaldría a arcones de otoño e inevitable invernada? Nada es seguro. Algo similar ocurre con la difunta y el duende, que van a aparecer más tarde bajo distintas formas –familiares enanos que se transforman en duendes, duendes musicales de antepasados en forma de harpa y mantilla, duendes con apariencia de enanos, la momia del antepasado hallada en el barco—sin permitir tampoco explicar esta metáfora para la niña.

16. El despliegue de saber léxico y estilístico que la descripción hace esperar al lector permite, entonces, caracterizar al personaje de la narradora como superdotada y escritora. Sin embargo, en el mismo movimiento, al impedir el reconocimiento y el aprendizaje, tensiona al lector, excluido del saber, pero incitado, por medio de equivalencias parciales, equívocas, a no renunciar a apropiárselo.

## **2. El punto ciego de lo ya visto**

---

17. De la relación de lo descriptivo con el saber ya comentada se desprende su definición como el lugar de una reescritura, como operador de intertextualidad: todo saber es un texto ya aprendido y por eso, un texto ya escrito en otro lugar (Hamon, 1993; 48). *Nosotros, los Caserta* destaca por la fuerte presencia de elementos intertextuales. Como en lo referido al léxico especializado, la superdotada exhibe su conocimiento y obliga al lector a poner constantemente en juego su competencia intertextual (Eco, 1979; 68)<sup>2</sup>.
18. Para analizar las diversas dificultades que esta presencia produce, nos detendremos en la otra parte de la descripción que de sí hace Chela al inicio de la novela. Se trata del grabado “Alegoría de la Melancolía” de Alberto Durero, presentado como su “actual foto anímica”:

2 Ya en las primeras cincuenta páginas, su profusión prepara en este ejercicio recurrente: su madre es una cariátide del Erecteo (Venturini, 2000; 14); las piernas de Chela, las de Charles Chaplin (18); su modelo para convertirse en “la loca de los huesos”, Florentino Ameghino (31); sus lecturas de infancia, los Diálogos de Platón, Rilke (48), Madame de Noailles, Romain Roland, Gide, Proust, Wilde, Rimbaud, Baudelaire, Benito Lynch (49) y “El hombre de la Arena” de Hoffmann (52). La lista no hará sino crecer exponencialmente y especializarse a medida que Chela se afiance en su carrera literaria.

C. REYNA, « La descripción como operador de ilegibilidad en la novela *Nosotros...* »

Luego describiré a la niña vestida de organdí, pero antes lo haré con mi actual foto anímica, porque soy “La alegoría de la Melancolía” de Alberto Durero, y mi recinto es el mismo entorno del personaje.

En mi desván de la casa quinta están todos los objetos del exilio, rodeándome, mientras apoyo mi cabeza ardiente y palúdica en mi mano izquierda, en la derecha sostengo un compás de inútil espera.

Están aquí la escalera que a nada conduce, el amorcillo detenido en la oxidada rueda, rota la campana, los relojes sin música, desequilibrada la balanza, el perro famélico.

Sólo faltan los signos que Durero agregó al grabado y que son de esperanza, la estrella del fondo, y ese sello de dieciséis números que suman treinta y cuatro en cualquier dirección, asegurando fasta solución a cualquier problema. (13)

19. La descripción se presenta en principio como una metáfora, “foto anímica”, que orienta la lectura: la alegoría hará visible/lisible (?) el estado psicológico de la narradora. Para ello, se sirve de un significado, una interpretación ya fijados (aprendidos) para el grabado en otro lugar.
20. Al buscarlos, nos encontramos con que esta obra de Durero es una de las más enigmáticas del artista y que ha dado lugar a muchísimas interpretaciones<sup>3</sup>. Lo que sí parece ser un común acuerdo es la asociación que la obra establece entre la melancolía y los artistas. La referencia intertextual funcionaría entonces como un operador de legibilidad del personaje, una clave acerca de su afinidad ideológica con otros personajes (“operador de clasificación”) (Hamon, 1998; 38-41); aquí, el grupo de los artistas melancólicos. Sin embargo, si se quiere dar cuenta de la descripción del grabado, la vinculación del estado anímico con la creación artística resulta insuficiente.
21. Otra posibilidad se abre para la descripción: que la narradora enseñe a leer, con su descripción, el grabado al lector y le haga conocer así no solo más sobre su estado melancólico, sino también sobre la obra pictórica en cuestión. Para explorarla, nos concentramos ahora justamente en la descripción. La calificación de los objetos en su conjunto como “del exilio” propone un indicio de interpretación. La enumeración que sigue no permite corroborar ni afinar esa lectura: la futilidad, la degradación, la ausencia que comparten los elementos puede derivar tanto del exilio como de la melancolía, definida como un estado a medio camino entre la pérdida y la abulia. Por otra parte, estas propiedades no establecen un significado en el con-

3 Y ello a tal punto que es definida como una imagen repulsiva en sentido literal, ya que invita tanto como repele la interpretación (Winkfield, 2006; 131).

junto para las diferentes piezas: la enumeración marca que no hay una puesta en relación para interpretarlas.

22. Esta dispersión refuerza la ambigüedad entre lo literal y lo metafórico presente desde el inicio: la “fotografía” puede ser tanto la imagen obtenida por medio de esa técnica como una representación o descripción de gran exactitud. Pero la supuesta precisión está lejos de explicarse. Y, si el compás aparece como figurado, la descripción de la postura que introduce la enfermedad pone de relieve la corporeidad (no el ánimo). Además, el hecho de situar los objetos en el “desván de la casa quinta”, “aquí”, vuelve confuso el estatuto de la identidad entre la narradora y el personaje del grabado, entre recinto y entorno: ¿literal o figurado? Así otro de los efectos que la referencia intertextual podría causar, esto es, el “efecto de real” definido por Barthes (Hamon, 1998; 39) queda desactivado: más que ubicar al personaje en el mundo real o de referencia, donde es posible contemplar el grabado de Durero porque existe, el grabado aparece como el mundo de referencia para un personaje que sugiere que vive literalmente en él. Más aún, la consideración de los elementos que no están en su “foto” como “agregados” por Durero puede interpretarse como una inversión de la relación entre el referente textual y el extratextual.
23. Si la descripción del grabado no ofrece claves para comprender, no resulta descabellado imaginar que será la historia que va a narrarse la que proponga una interpretación de la obra pictórica. Pero conforme avance, el lector constatará que no todos los elementos enumerados vuelven en el relato: ni el perro famélico ni la balanza rota resurgen. En cuanto a los restantes, sus diversas apariciones posteriores difícilmente contribuyen a fijar un sentido alegórico.
24. Definido lo legible como aquello que da la sensación de “*déjà vu*”, o “*déjà lu*”, o “*déjà dit*” por el texto o por el extratexto difuso de la cultura (Hamon, 1974; 120), la intertextualidad aparece a priori como un operador de legibilidad. Sin embargo, en *Nosotros, los Caserta*, de este gran extratexto, la narradora selecciona aquello que no puede aprehenderse/ aprenderse de manera conclusiva o definitiva. De este modo, lo supuestamente reconocible y compartido causa dificultad. Parece legítimo preguntarse ¿por qué o para qué? Tal vez se trate de otorgar un lugar en la cultura a aquello que fue marginado de ella, a partir de la ventana de oportunidad que abren las interpretaciones no conclusivas. En este sentido iría uno de los epígrafes

de la primera edición, versos de la epístola Ad Pisones en los que Horacio concede a poetas y pintores libertad para osarlo todo. La omisión de la restricción que sigue en el texto clásico —no realizar mezclas inarmónicas, monstruosas— resulta significativa: para el grabado de Durero, al que la abundancia y complejidad de elementos alejan de la estética renacentista; para el resto de las múltiples referencias y/o descripciones de pinturas y esculturas (el grupo de la esculturilla de una familia de monstruos cabezudos hallada en el casco abandonado de la estancia, los “cíclopes en piedra” de la Isla de Pascua, los “Viejos comiendo sopa” de Goya, los cuadros en el Borgo de la tía Angelina pero también la Ariadna en mármol rosa del Museo del Prado, la Victoria de Samotracia, etc.). Mientras las esculturas griegas son contempladas con amargura por el ideal de belleza inalcanzable que proponen (Venturini, 2000; 168), los viejos de Goya o los enanos de los cuadros de corte sirven para identificar a los personajes. Tal es el caso en el primer encuentro de Chela con su tía Angelina: “La descubro y me digo ‘yo he visto esto antes’”.

25. Fue durante una excursión a Mantua, en el Palacio Ducal y en aquella tela que estuvo en la Capilla Overtari y representa una reunión en la Corte de Juan Francisco Gonzaga, protector de Andrés de Mantegna, encargado de decorar la cámara de los esposos.” (Venturini, 2000; 189). Un “déjà vu”/“déjà lu” personalísimo en el que si lo literal y lo metafórico no se distinguen es porque el reconocimiento en la tradición se confunde con la creación a partir de ella.

26. La descripción de un zootropo contemplado en el salón de un anticuario presenta una variante interesante de este fenómeno.

Señaló el zootropo, en medio del habitáculo, labrado como una copa, apoyado por un pie mudéjar sobre la carpeta de terciopelo rojo.

Fui hacia la copa, impulsé el círculo móvil sobre el eje y espí por las henduras simétricas, y allá, en el fondo, danzaban animales de la selva y del bosque, de los ríos y los mares en la neblina ambigua y opalescente.

Hubiera sido motivación para Rimbaud cuando escribía:

Lejos de los pájaros  
De los rebaños,  
De las aldeanas.  
Qué bebía yo  
De rodillas  
En estos brezos  
Rodeados de tiernos

Bosques de avellanos,  
En una tarde de niebla  
Ambigua y verde.

[...]

En lejos torturados fenecía el edén del zootropo y los animales quedaron suspendidos con una gota en sus belfos. (Venturini, 2000; 115-116)

27. A la dificultad del léxico técnico se suma la de una imbricación entre la descripción del objeto y la del poema. Ambos se transforman mutuamente: *tiède* es traducido como “ambigua”, ambigüedad que le llega al poema del texto anfitrión. Sobre el final, es el poema el que pareciera transformar la descripción del zootropo: se describe su lejos, ahora torturado, y la gota en el belfo de los animales es una lágrima o un resto de aquello por lo que el yo poético se pregunta. La forma de copa del objeto extiende los límites de esta influencia.
28. Una vez más, el intertexto elegido para “iluminar” el objeto de la descripción es especialmente oscuro, se resiste a una interpretación fija. Y si se propone una aquí, es una encarnada en la historia del personaje. El poema parece cobrar un valor profético en la novela: pocas líneas más tarde, se anuncia la muerte de su hermanito y Chela comienza a viajar. El campo de la estancia familiar, identificado antes como “mi predio edénico” (Venturini, 2000; 28), equiparado así al paisaje del zootropo y al de la primera parte del poema, muere con Juan Sebastián. Cuando se leen los restantes versos del texto rimbaudiano, que no aparecen citados en la novela, el cambio operado sobre el lejos encuentra un paralelo, una explicación que no es tal<sup>4</sup>.
29. Al recurrir a obras de arte o a textos existentes en el mundo extratextual para emplearlos en la descripción metafórica de un individuo textual se produce una duplicación que aumenta la dificultad del lector para interpretarla. El texto de acogida pone a producir hacia adelante los intertextos, con un efecto boomerang en el que la competencia del lector es exigida al

4 Las restantes estrofas de « Larme »: Que pouvais-je boire dans cette jeune Oise,/ Ormeaux sans voix, gazon sans fleurs, ciel couvert./ Que tirais-je à la gourde de colocase ?/ Quelque liqueur d'or, fade et qui fait suer.// Tel, j'eusse été mauvaise enseigne d'auberge./ Puis l'orage changea le ciel, jusqu'au soir./ Ce furent des pays noirs, des lacs, des perches,/ Des colonnades sous la nuit bleue, des gares.// L'eau des bois se perdait sur des sables vierges,/ Le vent, du ciel, jetait des glaçons aux mares.../ Or ! tel qu'un pêcheur d'or ou de coquillages,/ Dire que je n'ai pas eu souci de boire ! (Rimbaud, 1999; 148).

máximo. La *ekphrasis*, definida de manera general como mimesis de una mimesis, se descubre aquí como un recorrido en que el punto de partida y el de llegada se confunden y que solo guarda del referente una promesa postergada de clave interpretativa, o en términos de Michel Riffaterre: “le fantôme d’un système interprétable ailleurs, simplement parce qu’étant ailleurs, il postule une référence.” (Riffaterre, 2002; 204).

### **3. Nota para recordar que habrá que buscar qué recordar**

---

30. P. Hamon anota una cierta repugnancia del texto legible, clásico, referencial, a repetir descripciones idénticas en la diacronía (Hamon, 1993; 40). Resistencia que puede explicarse por la utilización de la descripción en este tipo de textos para plantar los elementos del marco narrativo cual ingredientes listados al comienzo de una receta. Contra este principio parece ir la descripción del campo de la estancia familiar de los Stradolini. Primero encontramos:

La salud era una planta que hundía sus raíces en el lodo, felicidad salvaje bruñía mi cielo.

Ya los árboles frutales del azar pasaron al vero ser de la poma que atesoraba la semilla para otra estación, y los durazneros, los mandarineros de Oriente, los granados del sur de España, los parrales de uvas americanas llamadas ‘chinche’ tan mullidas en el prieto racimo; ciruelos precoces que se derramaban en los senderos pintándolos de sangría.

Hasta el próximo estallido mielero de las brevas con sus lágrimas de oro azucarado, todo eso recorría desaliñada y libre.

Sucia y emporcada gozaba ilimitada independencia.

Y trepaba a los árboles de sombra, tan limpios, los sauces cuya cristalina savia es como llanto que pide un pañuelo verde para enjugarse; el recto álamo y el más recto y fino ciprés.

Corría mi tierra bonaerense, alfombra quemada en espacios breves con cardones rojos y azules como gallos vegetales, la trama de florecitas nimias enredadas formando mantas provenzales junto al trebolar.

Tal mi predio edénico. (Venturini, 2000; 28)

31. Menos de quince páginas más tarde:

Hubiera dado cualquier cosa por no encontrarme con mi hermano.

Pero los nombres del niño me encantaban y los repetía: ‘Juan Sebastián, Juan Sebastián’.

Los repetía dentro del desván y en el campo a pleno sol en el alto y fresco alfar.

Los repetía trepada a los árboles de sombra, tan limpios, los sauces cuya cristalina savia es como un llanto que pide pañuelo verde para enjugarse, el álamo recto y el aún más recto y fino ciprés.

Como si deseara impregnar la fina llanura con ellos, los pronunciaba correteando por la alfombra vegetal quemada a trechos breves, con cardones rojos y azules como gallos, sobre la trama de florecitas dispersas junto al trebolar.

Cantaba 'Juan Sebastián' en mi predio, en mi edén, manera de compartirlo con alguien a quien todavía no había visto siquiera. (Venturini, 2000; 41)

32. Las metáforas, clichés —incluso cursis—, de los sauces llorones hacen pensar en las descripciones llamadas “expresivas”, en las que el paisaje es una mediación entre el personaje y sus sentimientos. De entre ellas, en particular, en el subtipo de las descripciones “mnemónicas”, que funcionan como operadores temporales: un mismo paisaje es descrito con distintos tonos para dar cuenta de la evolución psicológica del personaje (Adam et Petitjean, 1989; 18-19). Según este modelo, las descripciones del campo podrían significar la ausencia de evolución psicológica del personaje: la novela admite, en efecto, ser leída como una novela de aprendizaje deceptiva<sup>5</sup>. Sin embargo, si nos detenemos en los sentimientos expresados en la primera descripción, suponiendo una analogía o digresión metonímica entre paisaje y personaje (Hamon, 1993; 23), que contribuiría a la legibilidad del texto al poner ambos elementos en fase, encontramos que la “felicidad salvaje” del comienzo se contradice luego con el “llanto” de los sauces.

33. ¿Qué ocurre si nos concentramos en las variaciones entre una y otra y en el contexto de aparición de cada una? Para la primera, Chela acaba de ser apartada del resto de la familia porque sufre de rubéola y su madre está embarazada de tres meses. Para la segunda, el nacimiento acaba de producirse. El lector aún no lo sabe, pero el hermano sufre de enanismo y padece otros retrasos a causa de la enfermedad con que Chela contagió a su madre. La primera descripción es interpretable con relación a este hecho, pero solo a la luz de lo que ocurrirá después: “la salud como planta que hunde sus raíces en el lodo”; el juego de los homónimos “azar” y “azahar”; las semillas

5 Al respecto, M. Crespi observa: “En ese hallazgo [el origen incestuoso e infame de su propia cepa en el castillo siciliano] no hay empero aprendizajes. El texto rechaza de plano tanto el gastado sermón pedagógico como el rosario mecánico del *bildungsroman*. Micaela no es menos reaccionaria de vieja, [...], que, de niña, ...” (Crespi, 2000; s/p)

para otra estación y las lágrimas de oro de las brevas anuncian el nacimiento como una desgracia. Los ciruelos precoces, su sangría y Chela emporcada (que luego será la “ambigua sangre inmunda” [Venturini, 2000; 137]) se contraponen a la savia cristalina (con la que coinciden etimológicamente); los árboles limpios y rectos, al árbol familiar torcido.

34. Esta interpretación explicaría por qué una vez el nacimiento ocurrido la referencia a los frutales desaparece. Entre una y otra, la frase siguiente apuntala esta lectura: “La abuela preparó la andanada: -A mi hija no le irá nada bien, porque la peste que usted le pegó, dará sus frutos y nada buenos.” (Venturini, 2000; 30).

35. Pero ¿cómo entender aquello que se reitera? Los gallos azules y rojos podrían ser un guiño para la poesía de Rimbaud, que será una clave en la relación de los hermanos a lo largo de la novela. La repetición del verbo “repetir” puede leerse catafóricamente hacia el estribillo “Sí... sí... Che... la” del hermanito, únicas palabras que aprenderá a decir para saludar la lectura que del poeta le hará la narradora. Yendo más lejos, la insistencia de los sauces que piden pañuelo verde puede leerse como reescritura muy libre de los vestidos verdes y los sauces en el poema “Mémoire”, titulado “Famille maudite” en una versión anterior<sup>6</sup>. Esta insistencia de los sauces llorones habilita también una lectura hacia delante, en relación con “Larme” y el zootropo.

36. Pero ¿qué hacer de la desaparición de la manta provenzal? ¿o del cambio de florecitas nimias a dispersas, o de la alfombra quemada a trechos/espacios breves? Más allá del esfuerzo del lector por dar sentido a cada elemento o propiedad de la descripción a través de hipótesis diferentes, un resto queda siempre por explicar.

37. En todo caso, si esta forma de intratextualidad confiere a las descripciones un poder anafórico o catafórico transformándolas en “lieux-dits textuels où le sens se dépose pour mieux être enregistré par la mémoire du lecteur.” (Adam et Petitjean, 1989; 56), no es sin agregar una complicación a este funcionamiento. Para interpretar estas descripciones como anuncio o recordatorio será necesaria, al menos, una segunda lectura. Esa segunda

6 Los versos se encuentran en la primera estrofa de la segunda parte del poema: « Eh ! l'humide carreau tend ses bouillons limpides !/ L'eau meuble d'or pâle et sans fond les couches prêtes./ Les robes vertes et déteintes des fillettes/ font les saules, d'où sautent les oiseaux sans brides. » (Rimbaud, 1999; 146)

lectura, además, deberá ser una que no pierda nunca de vista que el texto es una construcción, que intente descifrar su sentido global (el lector como “*lectant interprétant*” de Picard, 1986 citado en Jouve, 1998; 83-85). En esta línea, la repetición al cuadrado en el segundo pasaje puede considerarse una manera de señalar el artificio, de hacer visibles los injertos y de apuntar a una dimensión metaliteraria; aquello repetido cifra el proyecto literario de la narradora: impregnar la llanura de una música (canta el nombre de su hermanito) como un intento de escapar a la condena del árbol genealógico, de transformar esa repetición en otras por medio de la cultura<sup>7</sup>.

38. La intratextualidad, cuyo efecto sobre el lector suele ser el de la familiaridad, el orgullo de haber sido capaz de reconocer un elemento, la complicidad con el autor por los saberes compartidos, la pertenencia a un círculo privilegiado (Martel, 2005; 99), se transforma en el texto en una invitación u obligación a desandar camino y cuestionar el modo en que ha leído a partir de una suerte de reconocimiento perturbador.

### **Algunas reflexiones a modo de conclusión**

39. Lo descriptivo es el lugar privilegiado de ciertas operaciones que toda lectura implica: anaforización, redundancia, almacenamiento o memorización de lo ya leído y lo ya visto, puesta en equivalencia. Operaciones todas que tienen como efecto el refuerzo de lo mismo (Hamon, 1993; 5) y que, por tanto, generan en el lector la expectativa de un reconocimiento: el de un

7 Las citas de Rimbaud irrigan el texto. En particular, el trabajo sobre los versos de “*Enfance*” resulta en una apropiación no solo de las imágenes de Rimbaud, sino de su proyecto entendido en los siguientes términos:

« En somme, tout le poème a condensé non pas les épisodes précis, mais pour ainsi dire les temps ou les rythmes internes d'une vie - sa systole et sa diastole -, la réduisant presque à la mesure d'une “phrase musicale” : chiffre parlant, familier, qui peut toujours refaire surface à des moments inattendus. C'est là surtout le rôle d'une préhistoire suspendue, légendaire : celle où habite l'idole sauvage d' *Enfance*. » (Sacchi, 1991; 67). La obra del poeta es metabolizada por la escritura para sonar como una de esas cifras familiares, de allí su vínculo con el harpa y el estribillo de Juan Sebastián.

En este sentido leemos también la escena en que la narradora explica a una compañera de estudios un pasaje del *Laocoonte* de Lessing. Se establece allí, mediante el elemento maravilloso (el “Sí... sí... Che... la”), que el poema es anterior a la escultura (Venturini, 2000; 97-98). La afirmación ofrece una clave interpretativa de la narración de Chela de su propio recorrido: la poesía, sus lecturas, su carrera de escritora moldean la búsqueda de los orígenes familiares, del “por qué del monstruo” (Venturini, 2000; 12), orientada por la esculturilla.

campo léxico o estilístico, el de otros textos leídos o incluso el de lo leído antes en el propio texto. Y es en esta medida que lo descriptivo puede funcionar como operador de legibilidad por excelencia, confortando al lector: “La force du récit conventionnel, c’est donc de conforter notre façon « habituelle » de voir les choses.” (Jouve, 2006; 154). En *Nosotros, los Caserta*, esta expectativa para lo descriptivo se explota de las maneras que hemos intentado analizar aquí. Siguiendo el planteo de P. Vinclair (2016) en « Que peut-on faire avec les textes illisibles ? », nos preguntamos: ¿qué le hace hacer al lector este texto ilegible a través de o en las descripciones? Al quitarle la posibilidad de identificar algo como sabido, conocido, leído, comprendido, lo lleva a emitir y descartar hipótesis sin cesar, a releer, a revisar, a alejarse para contemplar el todo, a cuestionar la idea de su diccionario y de su enciclopedia como una biblioteca que consultar para salir de dudas.

40. Si aceptamos, además, que la competencia requerida por lo descriptivo es más variable, menos universalmente compartida que la competencia narrativa (Hamon, 1993; 44)<sup>8</sup>, podemos pensar que por eso lo descriptivo se presta más fácilmente para señalar y hasta exasperar las diferencias entre el lector y el o los otros con quienes la lectura propicia un encuentro (Jouve, 2020; 6). En este sentido, la intertextualidad aparece como especialmente productiva porque supone la confrontación de un idiolecto al sociolecto (Riffaterre, 1984; 160), plataforma a partir de la cual construir una alterlegibilidad.

41. ¿Y qué hay del peligro de que el lector salte la descripción (Hamon, 1993; 17)? ¿Será volverla imprescindible una parte de este programa de ilegibilidad? Podemos aventurar que algo ocurre en lo descriptivo ilegible, diferente de lo narrativo, que impide que el lector pase de largo: una especie de desencuentro que es al mismo tiempo promesa de descubrimiento siempre postergado.

8 Hamon explica esta diferencia en los siguientes términos: « Enfin, alors qu’une compétence narrative, du fait de sa relative abstraction logico-sémantique (*départ* implique *retour*, *pauvreté* implique *richesse*, *naissance* implique *mort*, *mandement* implique *actualisation* ou *non-actualisation*, *manque* implique *liquidation du manque*, etc.) semble, comme le bon sens et le vraisemblable, plus universellement partagée, le savoir onomastique-encyclopédique est, semble-t-il, plus divers, moins universellement partagé chez les diverses classes de lecteurs qu’un même texte peut toucher (dans les cas de perturbation pathologique du langage il semble moins bien ‘résister’ que le noyau des principaux opérateurs logiques ou syntaxiques de la langue). » (Hamon, 1993; 44)

## **Bibliographie**

---

ADAM Jean-Michel et PETITJEAN André, *Le texte descriptif*, Paris, Nathan, 1989.

CRESPI Maximiliano, “Venturini y la pérdida de las referencias”, *Tres realismos. Literatura argentina del siglo 21*, Editorial Nudista, 2020, s/p.

ECO Umberto, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Ed. Lumen, 1979.

GORRILOT Bénédicte, « Illisibilité ou dis-lisibilité de l'écriture poétique française contemporaine : Le Cas de Christian Prigent », *Aletria*, vol. 26, n° 3, 2016, p. 253-272.

HAMON Philippe, « Note sur les notions de norme et de lisibilité en stylistique », *Littérature*, n° 14, vol. 2, 1974, p. 114-122.

\_\_\_\_\_, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

\_\_\_\_\_, *Le personnel d u roman. Le système d es personnages dans Les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Droz, 1998.

JOUBE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

\_\_\_\_\_, « Les métamorphoses de la lecture narrative », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, 2006, p. 153-161.

\_\_\_\_\_, « Quand les personnages vibrent en nous », in *Sciences humaines* (« Le pouvoir des livres »), n° 321, 2020, p. 6.

LANGÉVIN François, « La posture exotique du narrateur-personnage. Inconfort et non-fiabilité dans quelques romans contemporains », FORTIER, F. et MERCIER, A., *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Éditions Nota bene, 2011, p. 207-233.

MARTEL Kareen, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *Protée*, vol. 33, n° 1, 2005, p. 93-102.

C. REYNA, « La descripción como operador de ilegibilidad en la novela *Nosotros...* »

RIFFATERRE Michel, “Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse”, *Critical Inquiry*, n° 11, 1984, p. 141-162.

\_\_\_\_\_, « Ekphrasis lyrique », in *Romanic Review*, vol. 93, n°1-2, 2002, p. 201-216. <https://doi.org/10.1215/26885220-93.1-2.201>. Accès le 18/10/2022.

RIMBAUD Arthur, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, 1999.

SACCHI Sergio, « L'idole d' 'Enfance' », *Parade sauvage*, n° 8, 1991, p. 64-70.

SALERNO María Paula, “La apropiación de los franceses en la obra de Aurora Venturini: traducciones y creación literaria”, in CAEIRO Oscar et al., *Estudios argentinos de literatura de habla francesa: Herencia y Transmisión, Lealtad y Traición. Literatura Comparada*, Córdoba, Editorial de FFyH – UNC, 2013, p. 323-327.

---, “Problemas editoriales y génesis textual en *Nosotros, los Caserta* de Aurora Venturini”, *Incipit*, n° 36, 2019, p. 69-94.

VENTURINI Aurora, *Nosotros, los Caserta*, Buenos Aires, Corregidor, 2000.

VINCLAIR Pierre, « Que peut-on faire avec les textes illisibles ? », *Fabula-LhT* [en ligne], n° 16, 2016, <http://www.fabula.org/lht/16/vinclair.html>. Accès le 09/12/2022.

WALDEGARAY Marta Inés, “Hermetismo programático en la literatura rioplatense contemporánea: avatares de lo legible”, *Cuadernos LIRICO*, n° 17, p. 1-11. <https://doi.org/10.4000/lirico.3787>. Accès le 15/10/2021.

WINKFIELD Trevor et al., “Dürer's Melencolia I: New Looks”, *Raritan*, vol. 25, n° 3, 2006, p. 129-153.