

2022, “justo centenario” de Aurora Venturini. Reediciones, rectificaciones, reparaciones: cómo y por qué leer a la autora hoy

CECILIA REYNA

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE (CRIIA)

ceciliareyna@live.com

1. La versión de Disney de *Alicia en el país de las maravillas* (1951) hizo conocer a muchas generaciones uno de los juegos lógicos y de lenguaje de las novelas de Lewis Carroll: la celebración del “no-cumpleaños”, cristalizada en la escena en que Alicia es invitada a tomar el té junto al Sombrero Loco, la Liebre de Marzo y el Lirón.
2. Las celebraciones del centenario de Aurora Venturini convocan esta imagen por varias razones. La primera es, claro está, que 2022 es su “no-centenario”: Aurora Venturini nació en 1921. Sin embargo, los festejos comenzaron en 2021 y se extendieron al 2022. La segunda razón es la transformación de los textos de Carroll operada por la película de dibujos animados: la idea del incumpleaños (*unbirthday*) aparece en realidad en el diálogo con Humpty Dumpty en *A través del espejo*. Algo parecido, veremos, ocurre con la idea del incentenario. Una tercera razón es el concepto de evento: el cumpleaños como conmemoración del nacimiento frente a la multitud apabullante de días del año en que nada acontece. ¿Es Venturini un evento tal como lo definen Bensa y Fassin, es decir, por cuanto pone en jaque las grillas de lectura con que contamos, porque su obra constituye una ruptura de la inteligibilidad (Bensa y Fassin, 2002; 9)? ¿O es, por el contrario, una escritora más entre la apabullante multitud de escritoras latinoamericanas premiadas de los últimos tiempos, un evento construido por medios periodísticos y editoriales con el fin de vender lo que saben vendible, según la lógica del mayor beneficio de Humpty Dumpty?
3. A fin de responder a estos interrogantes, recorreremos, tratando de analizarlos, diferentes relatos en torno al evento Venturini. Intentaremos rastrear cómo es construido y reconstruido por los diferentes actores en cuestión: periodistas, editores, escritores, críticos y lectores. En un primer

lugar, nos concentraremos en las representaciones de la singularidad de la obra que de ellos se desprenden. Luego, en el contexto de su recepción. Por último, en los pactos de lectura sugeridos. Y para cada aspecto, pensaremos qué otro relato de este evento, si evento es, sería posible.

1. La abuela punk o el senil sublime

4. Al leer los prólogos que acompañan las reediciones de los libros de Venturini por el sello Tusquets —parte de los festejos del centenario—, así como los artículos periodísticos publicados sobre la autora, salta a la vista enseguida la definición del evento como aquello acerca de lo cual se da testimonio, como un tiempo contraído que da lugar a una logorrea narrativa (Ricoeur, 2000 citado en Bensa y Fassin, 2002; 11). Todos los textos vuelven sobre el estupor, el sin palabras, la sorpresa del jurado que leyó, entre cientos, el manuscrito de la novela *Las primas*. De entre ellos, citaremos el de Mariana Enríquez, en el prólogo a la última edición de esta novela:

Estaba leyendo en la cama, una taza de café en la mesa de luz y, por todo el piso de la habitación originales anillados del Premio Nueva Novela de *Página|12* para el que trabajé como prejurada. [...] El encuentro con la narradora de *Las primas* fue impactante. [...] Fue la escena del cotolengo que me impactó lo suficiente como para decir casi en voz alta qué es esto, quién escribió este libro, qué está contando. [...]

Terminé la novela y creo que al día siguiente de inmediato llamé a Liliana Viola, otra de las prejuradas, y le hablé de mi extrañez, mi confusión, mi admiración. ¿La novela era genial? ¿Era acaso el riesgo del texto, era la excentricidad, era la sensación de que no se publicaba nada que se le pareciera, era la voz venida de un lugar desconocido? ¿Quién podía ser el autor o la autora? Liliana también había leído *Las primas* y estaba en el mismo estado, entre la fascinación y el desconcierto. Creo que ambas supimos que, si el jurado entendía la radicalidad de esta historia y de este texto, podía ganar. Y ganó. (Enríquez en Venturini, 2021a; 9-10).

5. Este premio en 2007 significa el nacimiento de Venturini para los lectores: le vale la primera publicación que no pagará de su bolsillo. Nacimiento singular, no sólo por la excentricidad del texto en cuestión, sino también por la respuesta que la última pregunta de Enríquez tendrá cuando descubran la identidad detrás del pseudónimo Beatriz Portinari. La contrapata de la edición de Random House lo resume así: “Al abrir el sobre ganador resultó que la autora tenía ochenta y cinco años. Alguien pensó que era una broma de Vila-Matas, pero no. Ya quisiera”.

6. Se fragua así el núcleo del relato del evento Venturini: la “paradoja” de una octogenaria que gana un premio que buscaba “una narración osada, innovadora y joven” (Vila-Matas, 2007). Esta pretendida contradicción no dejará de encontrar eco en todos los textos sobre la autora. En su repetición, sin embargo, podrían distinguirse dos modulaciones. Una, que acerca el evento a un *fait divers*, tal como Pierre Nora (1972; 165) lo describe: son las fórmulas de “punk de noventa años” (Enríquez en Krapp y Massa, 2013) o “abuela freak” (Capelli, 2015), más explotables comercialmente, cercanas al eslogan. Se construyen seleccionando de los textos las categorías de lo monstruoso, la crueldad, la brutalidad, lo salvaje, el humor negro para colocarlas en la primera plana. “Cuerpos al límite, escritura a borbotones como de sangre”, “literatura deforme” de “esta mujer monstrua” dice Enríquez casi al final de su prólogo (Venturini, 2021a; 12-13). Como afirma María Paula Salerno en su lúcido análisis:

Este núcleo, que no es mérito de los mediadores sino de la propia escritora, fue uno de los más aprovechados por la prensa y las editoriales para la “producción del valor de la obra” (Bourdieu, 339), [...] la imagen de la escritora vieja y monstruosa suscita interés, vende (Salerno, 2016b; 294).

7. La otra modulación está presente desde un comienzo y es aquella que permite superar la supuesta paradoja etaria. En un artículo publicado en *El país*, pocos días después del anuncio del premio, Vila-Matas cuenta:

Cuando desde *Página|12* Liliana Viola llamó por teléfono a Aurora Venturini para hacerle una entrevista, ésta no se mostró sorprendida de haber ganado un premio de narrativa joven y sí en cambio convencida de que la literatura nueva no dependía nunca de la edad del autor, sino del sentido de aventura que a éste le quedara. Sin duda, la señora llevaba toda la razón: un narrador joven de ahora puede ser muy viejo, mientras que uno como Rimbaud, por ejemplo, muy joven (Vila-Matas, 2007).

8. Estas reflexiones de Venturini y Vila-Matas nos llevan a pensar en otra de las ideas que impregnan el imaginario acerca del arte en la vejez. Al abordar el concepto de “estilo de vejez”, Antoine Compagnon propone que si algo tal como el “senil sublime” existe, este correspondería a los artistas innovadores del tipo experimental que a último momento rompen con las convenciones que ellos mismos han contribuido a establecer. En otras pala-

bras, ser su propio Rimbaud en la vejez (Compagnon, 2021; 97)¹. ¿Será este el caso de Venturini?

9. Comenzaremos diciendo que cuando gana el Premio Nueva Novela, Venturini ya ha escrito 10 libros de poemas y 20 libros de narrativa (Salerno, 2006a; 282-285). Los poemarios se inscriben en el movimiento neorromántico de la llamada generación del 40. Su primera novela, *Pogrom del cabecita negra*, escrita en 1968, se acerca por su estética a la de ciertos realismos de la literatura social argentina y —aunque ya aparezca salpicada de intervenciones desconcertantes de la narradora heterodiegética— se distancia del estilo desmesurado, en su lenguaje y en sus argumentos, que, según María Julia Rossi (García y Vázquez, 2021b; 50-54) se erigiera en su marca a partir del Premio.

10. ¿Cómo es que la autora que comienza su primera novela con:

Estaba frente al caserón, apoyándose contra el muro descascarado. Veía correr un río de barro que lo separaba de la entrada.

Disimulando el dolor del costado, apretaba con el codo la herida, mientras sostenía entre los dedos el cigarrillo (Venturini, 2022a; 117)

11. ... comienza una de las últimas con:

Las situaciones dolorosas, difíciles, conllevan territorios insondables guardados subconsientemente, que al surgir en estado de vigilia todavía brumosa, desconcertan. Vienen a mi memoria los rieles soñados de un ferrocarril. [...]

Entonces extasío cierta calma fría antes percibida, extraordinariamente experimentada en pose de sentada entre dos vías de dos trenes cuyas lamentaciones recorren territorio de pampa muy lisa, viniéndose hacia la orilla del río (Venturini, 2022b; 9)?

12. Más allá de las valoraciones de su producción, la idea de un sublime senil de Venturini² nos parece interesante en cuanto habilita la pregunta

1 Compagnon retoma la distinción propuesta por el economista David Galenson: “l’artiste conceptuel (Picasso ou Duchamp) et l’artiste expérimentateur (Cézanne), celui qui exécute un programme et celui qui avance en tâtonnant, celui qu’anime une préconception de son œuvre et celui qui fait confiance à l’improvisation, celui qui se précipite et celui qui traîne, celui qui procède par déduction et celui qui pratique l’induction, celui qui achève aisément et celui qui n’en finit pas, ceux qui donnent le meilleur d’eux-mêmes en pleine jeunesse et ceux qui attendent leur maturité” (Compagnon, 2021; 79-80).

2 La portada de *Los rieles* (2022), el último volumen de la “Biblioteca Venturini” reeditada como parte de la celebración del centenario, pareciera confirmarlo. En la fotografía, un barman con careta de diablo le sirve un trago a una mujer que apoya sobre la barra el libro *Las primas*. Así, la novela premiada, que dista de ser la primera en la obra de la autora, es consagrada como origen. Sin embargo, los textos reeditados por el sello Tusquets entre 2021 y 2022 no solo no siguen el orden cronológico de su primera

por las distintas etapas de su aventura creadora, de qué manera cada una fue descubriéndole las posibilidades y límites de ciertas herramientas — procedimientos, temáticas, registros, géneros— con que lograría, en palabras de Alan Pauls, “narra[r] con una prosa que pone en peligro todas las convenciones del lenguaje literario” (Vila-Matas, 2007)³.

13. Así, por ejemplo, puede preguntarse por el vínculo entre su producción poética y su narrativa: ¿cómo influye sobre su particular tratamiento de la sintaxis narrativa y sobre su estilo personalísimo, caracterizado por Jorge Consiglio como “un idioma propio dentro del castellano: el idioma Venturini” en el que conviven “los registros altos y bajos, las imágenes líricas, las comparaciones hiperbólicas, los neologismos, las rimas internas, las alteraciones del orden oracional, el quiebre sintáctico” (Consiglio en Venturini, 2021b; 8-9)? O aun, ¿cómo se transforman la subjetividad entendida como sentimentalidad y el privilegio de la naturaleza y el paisaje como vehículos para la expresión de estos sentimientos, propios de ese neorromanticismo inicial (Giordano, 1983; 788)?
14. Si de las relaciones con el pasado en el relato queda mucho por explorar, los lazos con el presente se establecen con fuerza. En el siguiente apartado interrogaremos las modalidades de esta inscripción en la actualidad.

2. Un contexto favorable

2.1. LA NIÑA-VIEJA, HUÉRFANA EN LA FAMILIA DISFUNCIONAL DE LA LITERATURA

15. La imagen de la vieja que escribe como una joven y es, además, leída por los jóvenes se declina en la figura de la niña-vieja que pasa de la autora a la temática de sus obras⁴. Las fotografías de las portadas de su “Biblioteca”

publicación desde 2007, sino que además incluyen textos autopublicados por primera vez en los 70 o en los 90 (aunque sea parcialmente), mientras que excluyen otros cronológicamente mucho más cercanos a *Las primas*. La selección editorial no tiene como criterio el hipotético “estilo tardío” superior a todo lo anterior.

- 3 En 2022, en su prólogo a *Los rieles*, la novela de vejez y sobre la vejez de Venturini, Pauls puntualiza algo más: caracteriza su estilo a partir del uso de “jerga médicolegal vetusta” de los años 40 y una actitud enunciativa que no es la propia de unos 90 años cumbre de la sabiduría. De allí, la “Poesía, en salvas de lirismo fechado” de esta vieja que no lo es como se espera que lo sea: “A una edad en que lxs escritorxs tienden sus manos cristianas a lo peor de sus vidas, Aurora Venturini ladra como una perra rabiosa.” (Vila-Matas, 2007).
- 4 La figura ha sido estudiada por Anahí Mallol (García y Vázquez, 2021b) en *Las amigas* a

ponen en escena casi exclusivamente a unas u otras⁵. En la contratapa de *Los rieles*, leemos: “[Aurora Venturini es] la anciana creadora de aquellas niñas, frente a la muerte”. Venturini no tiene medio tampoco en cuestión de edad, solo extremos. Y en esta figuración, no puede tener contemporáneos, pares⁶.

16. La lógica editorial, sin embargo, le encuentra una familia adoptiva:

Todos sus libros son éxitos comerciales —dice Paola Lucantis, editora de Tusquets. La gente joven, que ha leído a Dolores Reyes, a Selva Almada, a Camila Sosa Villada, descubrió sus libros con fervor. Leer a Venturini es una experiencia, hay que entender esa cadencia, ese ritmo y esa gramática (Gigena, 2021).

17. La editora construye una constelación buscando ese “puente desde lo familiar a lo novedoso”, la descripción del tipo “es una mezcla entre esto y aquello” (“*It’s this meets this*”) que el agente literario Jonny Geller (2016) describe como componente de un *bestseller*. En este caso, Venturini compartiría ciertos rasgos con las autoras que se mencionan, pero ¿cuáles? Obligados a descartar el tratamiento del lenguaje y de la sintaxis narrativa, podemos pensar que se trata de ciertas temáticas vinculadas a reivindicaciones de género o de la crudeza en el tratamiento de la violencia y de la sexualidad. En cualquier caso, la emergencia de esta Nueva/ Novísima Narrativa⁷, de la que las escritoras son indiscutibles protagonistas, juega un rol

partir de su formulación de “niña de mil años” de Tamara Kamezskian y por M. José Punte (García y Vázquez, 2021b) a partir de la de infancia queer en *Nosotros, los Caserta*.

- 5 Las fotografías de cubierta para *El marido de mi madrastra*, *Nosotros, los Caserta*, *Las primas* y *Cuentos secretos*, reeditados en 2021, tienen como protagonista a una niña. *Las amigas* (2020), en cambio, lleva la fotografía de dos ancianas.
- 6 García y Vázquez (2021a; 13) han señalado como una de las dificultades inherentes a su nacimiento tardío la de precisar el marco contextual en que su obra es valorada.
- 7 Gallego Cuiñas (2017) describe esta Nueva/ Novísima Narrativa a partir de las siguientes coordenadas: “la problematización de la memoria como narración del espacio biográfico y construcción de la identidad”; “la idea de frontera, la errancia o el exilio como una forma de pensar la literatura actual”, especialmente la del corrimiento de las fronteras del bien y el mal —se da como ejemplo a Harwicz, que prologa *El marido de mi madrastra*—; la transformación de los márgenes en centro; la predominancia del universo privado de la casa; “una relevancia incontestable del lenguaje”: “las novísimas novelas de ahora son obscenas, impuras y procaces” y algunas llevan el lenguaje hasta la agramaticalidad; la estructura narrativa tensionada, que desacomoda al lector; la focalización en narradores no fiables, que “pone en primer plano la erosión de los fundamentos de la comunicación y la existencia del estatuto de ‘verdad’”; por último, “desde una mirada de género”, una reivindicación de “otras formas de erotismo y deseo”, por fuera de la heteronormatividad. En todos estos rasgos resuena el relato del evento Venturini, con más o menos fuerza o justeza.

importante en el evento Venturini: la posibilidad de acercar su literatura a un fenómeno identificable, visible, no tiene un rol menor en la decisión de su publicación, sin la cual no sería un objeto simbólico provisto de valor (Bourdieu en De Diego, 2013; 8).

18. Otra consecuencia de este desajuste cronológico reaparece en la celebración del centenario que tuvo lugar el 19 de diciembre de 2021 en el Centro Cultural Kirchner. Si bien regularmente un centenario es la ocasión para dar cuenta de los aportes, influencias de la obra de un autor con la perspectiva que el paso del tiempo habilita, en este caso, la falta inevitable de perspectiva instala la pregunta por su legitimidad. Una respuesta podría encontrarse en el movimiento de recuperación de escritoras olvidadas puesto en marcha desde la academia, del que la *Historia feminista de la literatura*, editada por Laura Arnés, Nora Domínguez y María José Punte, o el proyecto “Narradoras argentinas” de EDUVIM son claros ejemplos. Sin embargo, las críticas académicas que comenzaban a interesarse en la obra de Venturini no tienen voz en el evento⁸. La comparación con el centenario de la autora jujeña Libertad Demitrópulos, celebrado en el mismo centro y curado por Liliana Viola, directora del Proyecto Ballena de la institución, resulta iluminadora. *El río de las congojas* es presentado como “un clásico”, sobre el que académicos tales que Nora Domínguez o Florencia Abbate debaten y escriben (CCK). Para Venturini, en cambio, los únicos convocados en camisa de especialistas son Jorge Consiglio, Claudia Piñero, Camila Sosa Villada y Tamara Tenenbaum, autores de algunos de los peritextos editoriales. A ello se suma la organización conjunta de las celebraciones por un espacio cultural público y Tusquets editores. ¿Quién legitima, entonces, a Venturini como digna de ser homenajeadada en su centenario? ¿Solo el conglomerado editorial-mediático? Como anticipando esta objeción, la presentación en el sitio web reza: “Autora de novelas, cuentos y poesía, su literatura atraviesa todo el siglo XX y consiste en una de las más osadas aventuras sobre el castellano rioplatense. Tuvo y tiene la capacidad de renacer más de cien veces desde el olvido, más allá de las familias disfuncionales y de las modas literarias” (CCK). El valor artístico, simbólico se privilegia, valor entendido en términos vanguardistas.

8 Aparte del trabajo de M. P. Salerno, aparecen en 2021 el primer libro de crítica, *Irreverente y desmesurada. Aurora Venturini frente a la crítica* y un dossier de *Confabulaciones. Revista de literaturas de la Argentina* dedicado a la autora, ambos coordinados por Claudia García y Karina Elizabeth Vázquez.

2.2. LA JUSTICIA JUSTICIALISTA

19. Otro de los epítetos de Venturini es el de “amiga (incluso íntima) de Evita”⁹. La reedición de *Eva, Alfa y Omega* en 2022 coincide con el aniversario número 70 de la muerte de Eva Duarte de Perón, lo que permite discernir un sesgo comercial en el orden para la republicación de los libros de la llamada “Biblioteca Venturini”. Por otra parte, la justicia aquí puede leerse en un doble sentido. Justicia una vez más para Aurora Venturini, que había sido descartada, tenida al margen de los circuitos de publicación en razón de su filiación peronista (Seoane y Tcherkaski, 2016; 48). Reparación que, proponen García y Vázquez (2021a; 41), hicieron posible los reacomodamientos político-ideológicos producidos desde 2001 por las políticas sociales de los tres gobiernos peronistas, que propiciaron una lectura del pasado en la que el rol de Eva se volvió central¹⁰. Justicia también para el personaje histórico gracias a la literatura que la reconoce como el Alfa y el Omega del programa peronista.
20. El prólogo de Dora Barrancos, novedad de esta reedición, hace foco en los personajes femeninos. Primero, en los de Eva y Venturini. Después, al analizar *Pogrom del cabecita negra*, solicita: “Aunque el hilo de la narrativa está centrado en una figura masculina, y hay diversas posibilidades de significar su estructura, permítaseme auscultar las figuras femeninas del relato” (Barrancos en Venturini, 2022a; 15). Este protagonismo, un poco a contrapelo de las estrategias narrativas, puede explicarse, por un lado, por el campo de estudios de la prologuista; por otro, por el efecto de lectura que produce la publicación conjunta de ambos textos. En un diálogo con doña Juana sobre los amoríos de Perón, la narradora, Venturini, desliza: “Nunca pude saber cómo piensa un hombre” (Venturini, 2022a; 65). Más tarde, a propósito de su unión con Isabel Martínez, reitera: “Yo no puedo entrar en una mentalidad masculina” (74). La frase se lee, gracias al contraste efecto de la publicación conjunta de los textos, como una declaración poética, una toma de posición en la cuestión de género que dibuja el punto de vista narrativo femenino como otro hallazgo o acierto tardío.

9 Algunos ejemplos: “Falleció Aurora Venturini, la amiga de Evita que se hizo célebre como escritora a los 80” (Infoplatense, 2015); “Recuperan la obra de Aurora Venturini, íntima de Evita” (Andigital, 2020).

10 Otro hito constituye desde su punto de vista el reconocimiento en 2006 por la justicia de Evita como autora de *Mi mensaje* (1952). El historiador Fermín Chávez, pareja de Venturini, lo habría publicado con una primera edición que no llegó a ser inscrita en el ISBN (Piqué, 2022).

21. La génesis de este texto, por otra parte, puede decirnos algo más acerca de la construcción del evento Venturini por parte de la editorial. Es escrito a pedido (Salerno, 2016b; 295; Seoane y Tcherkaski, 2016; 25-26), pedido que puede parecer curioso cuando se descubre que Venturini ya había escrito una novela sobre Evita, *Las Marías de los Toldos*, autopublicada en 1991 y ganadora del premio del Fondo Nacional de las Artes en 1990. Cabe preguntarse por qué este texto no será reeditado¹¹.
22. Una mirada comparativa de las novelas permite hipotetizar que el problema de la primera para los editores se encuentra, por un lado, en la dificultad que representan para el lector las alusiones a la Historia y las alteraciones cronológicas; por otro, en el fuerte componente maravilloso¹². Para la decisión de no publicar *Moriré en París, con aguacero* (1998) y *Alma y Sebastián* (2001) puede suponerse también este último motivo, al que se sumarían las dificultades que suponen la mayor autonomía de las partes, la indeterminación genérica y las referencias cultas. Las modificaciones y supresiones hechas a *Nosotros, los Caserta* en sus sucesivas ediciones, estudiadas por Salerno (2016b), constituyen un antecedente de esta selección del material por parte de la editorial.
23. ¿Qué pacto de lectura se propone, entonces, a partir de la edición de la obra en la “Biblioteca Venturini”?

3. Aurora Venturini, la mentirosa

24. En una nota periodística, Liliana Viola, apoderada de Venturini, explica el redoblamiento de los festejos de su centenario en estos términos:

En Wikipedia y en casi todas las reseñas, Aurora nace en 1922 [...]. Había nacido en diciembre de 1921, pero le daba mucha rabia que por unos pocos días quedaba anclada en un año que ya había transcurrido cuando ella llegó al mundo. Así que dejó correr el error. No olvidemos que pertenece a una generación que se jactaba de quitarse años. En señal de respeto a ese trato tan particu-

- 11 La decisión interpela más aún porque se trata de la primera entrega del “Cuarteto en Provincianía”, que completan *Moriré en París con aguacero* (1998), *Nosotros, los Caserta* (1991/1992) y *Alma y Sebastián* (2001). La reedición de la “obra fundamental” es justificada mediante la presencia de la idea de obra completa y biblioteca en Venturini (Gigena, 2021); sin embargo, del “Cuarteto”, solo el tercer volumen es ofrecido al público lector.
- 12 Noblía describe el texto en estos términos: “Por momentos el texto se torna incomprensible, pero plagado de claves que refieren a los sucesos posteriores a la muerte de Eva y al golpe de estado que derroca a Perón” (García y Vázquez, 2021a; 103).

lar que ella y su literatura tienen con los hechos y con la verdad, los festejos comienzan este año pero culminan en diciembre de 2022.” (Gigena, 2021).

25. A las reseñas y la enciclopedia participativa en línea, debemos agregar las solapas de sus libros cuando comienzan a publicarse en los sellos del grupo Penguin (Caballo de Troya, Random House Mondadori, Sudamericana) hasta que la fecha es corregida en las últimas reediciones por Tusquets Editores. El error pudo ser resultado de un mal cálculo, inducido por el hecho de que cuando Venturini recibió el Premio, el 4 de diciembre de 2007, tenía 85 años, pero antes de que terminara el año cumpliría 86. Lo que resulta interesante, más allá de la confusión, es que, aunque no es la autora quien instala este deslizamiento, su albacea lo presenta como un gesto de fidelidad, de respeto a una voluntad suya tácita, a su poética. Y así, de la vanidad anecdótica, insignificante, se produce el salto a la figura de la autora, a su literatura y su idea de verdad, su relación con los hechos. Se sobrentiende, además, que esos hechos y esa verdad son los de su vida, de la que la anécdota de la edad funciona como sinécdoque. De este modo, la literatura de Venturini es presentada, con motivo de la celebración del centenario en los medios de comunicación, como enmarcada dentro del espacio autobiográfico (Lejeune, 1996). Más precisamente, en el de la autoficción, en la vertiente que Colonna identifica como la más extendida y controvertida, aquella entendida como un “*mentir-vrai*”, “como distorsión al servicio de la veracidad” y cuyo efecto de lectura es el de “la literatura autobiográfica en su sentido más estrecho: reparación de sí, simpatía, empatía, admiración, exaltación, edificación o ambivalencia¹³” (Colonna, 2004; 93-95). En las palabras de Venturini referidas por su heredera, la literatura es la mentira que hace justicia, que enmienda lo que da rabia de las coordinadas azarosas de la propia vida.
26. Este modo de leer la obra de Venturini es reforzado por las intervenciones propuestas para celebrar su aniversario en el CCK. El programa incluye el unipersonal *Yuna soy yo*, adaptación de *Las primas* por Marcela Ferradás. El título reenvía a la protagonista de esta novela, pero sobre todo a lo que la autora declaró cuando la llamaron para anunciarle que su texto estaba entre los diez finalistas del premio de *Página|12*: “*Las primas soy yo*, señorita, es mi familia —le dijo Venturini a la periodista y escritora

13 La traducción es nuestra.

Liliana Viola, [...] Nosotros no éramos normales. En casa todas mis hermanas eran retardadas. Y yo también¹⁴” (Gigena, 2021).

27. Esta conversación telefónica ha sido referida en muchísimas otras notas y reseñas, e incluso en el prólogo a *Las amigas* (2020), suerte de continuación de *Las primas*. La lectura autoficcional se sitúa de este modo antes de que la novela llegue a los lectores, cuando es apenas un manuscrito finalista. Catorce años después, los eventos elegidos para su centenario siguen repitiendo en un eco esas palabras y claves de recepción¹⁵. La actriz del unipersonal, explica el título de este modo: “Estrenamos en La Plata, [...] Esa noche yo temblaba. Después del aplauso la hice subir al escenario [a Aurora] para que la aplaudieran, y al oído me dijo ‘Yuna sos vos’” (Yaccar, 2023). Nos detenemos aquí en la diferencia de tratamiento para una y otra identificación. La primera declaración de Venturini se lee como confesión del carácter autoficcional biográfico de la novela, mientras que la segunda se entiende como un elogio al trabajo de interpretación de la actriz. ¿Por qué no ver en las palabras de la autora un gesto de inscripción en el linaje de los grandes escritores que admira, Flaubert en este caso, al que cita entre sus lecturas (Guerreiro, 2012)? A propósito de este antecedente francés, advierte Colonna:

De manera general, conviene ser muy cauteloso con las fórmulas epitextuales del tipo “X soy yo”. Las más de las veces, no se trata sino de señalar una fuente y/o un portavoz. Si tales declaraciones se tomasen al pie de la letra, una gran parte de la literatura moderna se volvería autofictiva, lo que sería confundir fuente subjetiva, significación y ficcionalización¹⁶ (Colonna, 1989; 78-79).

- 14 La cita sigue: “Además de contarle que la novela ganadora del premio estaba ‘fresquita’, hizo otras revelaciones. ‘Mi familia era radical. Mi papá me echó de casa, me expulsó de todo cuando supo que yo estaba con el peronismo. Él nos había dejado y volvió un día solamente para eso. Después volvió a irse. No sé dónde ni cuándo murió. A mi madre tampoco la vi morir. Yo estaba de viaje. Yo no lloro. Nunca he llorado a nadie’. La voz de los personajes de sus cuentos y novelas se asemeja a la suya” (Gigena, 2021).
- 15 El anuncio de la publicación de una biografía de Liliana Viola como último eslabón de la “Biblioteca Venturini” es más que significativo en este sentido (Gigena, 2021).
- 16 El comentario de la frase atribuida a Flaubert, más en extenso: “Faut-il prendre cette déclaration à la lettre ? Peut-on penser que Flaubert ait voulu se travestir en femme dans ce roman des ‘Mœurs de province’ ? Citée hors de son contexte, amputée de ses derniers mots, la phrase de Flaubert est ambiguë. Elle peut en effet suggérer que Flaubert voulait que l’on découvre sa personnalité sous le masque de cette héroïne que l’on comprend qu’Emma Bovary était son double. Mais rétablie dans son contexte et dans son intégralité, elle est sans équivoque : ‘Mme Bovary, c’est moi ! — D’après moi’. À la question du modèle de Mme Bovary, Flaubert répond que la source est essentiellement lui-même, qu’il s’est inspiré de ses tourments et de son incapacité à vivre la réalité pour élaborer le caractère de cette héroïne. C’est là établir une filiation entre ‘le bovarysme’ et son propre dégoût de l’existence ; c’est dire qu’il avait mis beaucoup de lui-même dans ce

28. La diferenciación nos parece interesante. El que se la ignore puede explicarse por los mecanismos de construcción de la figura del autor en los medios. La ilusión biográfica, la necesidad de transparencia entre el autor y sus libros, el régimen referencial descritos por Lejeune (1980) a partir de su análisis de la emisión *Apostrophes* tienen aquí todo su lugar: la autora narra su vida en sus textos, es sus personajes, habla como ellos. Sin embargo, dentro de este funcionamiento, el caso Venturini introduce una variante interesante, que exaspera el juego de espejismos en el que la palabra de autor daría la clave para comprender su obra y la obra, la clave para develar el misterio de su autora: Venturini miente sobre su vida.
29. El film *Beatriz Portinari. Un documental sobre Aurora Venturini* (2013) de Agustina Massa y Fernando Krapp, que abre los festejos del Centenario, se enreda en esas versiones biográficas que intenta desanudar a través de testimonios de amigos, conocidos, familiares y la propia autora. Vemos en esta iniciativa otro de los efectos de recepción de la autoficción en su forma más cercana a la novela autobiográfica: el lector, nos dice Gasparini, frente al pacto contradictorio de lectura (el protagonista es y no es el autor), se transforma en una suerte de detective atrapado en un juego de pistas (Gasparini, 2016; 6).
30. No podemos dejar de mencionar como emblemático de este modo de recepción el reportaje escrito por Leila Guerriero (2012), “Quién le teme a Aurora Venturini”. Ya desde el título, mediante la alusión a la obra de Albee, convoca estos mismos esquemas¹⁷. El comienzo del reportaje es contundente: “Aurora Venturini no tiene padre: tiene versiones”. En él, además, se refuerza una lectura autoficcional mediante el intercalamiento de fragmentos de sus textos en los que hay un eco, un reflejo (?) de una foto que cuelga de las paredes de su casa, de un dato de la familia, de un trabajo, una experiencia o una opinión aludidas o reveladas durante la entrevista. La autora, por su parte, no deja de señalar cuando un familiar o un conocido se hace presente en alguno de sus textos. Sobre su amor imposible de juventud, por ejemplo: “—El aparece en todos mis libros. Como figura mas-

personnage ; mais ce n'est pas s'identifier à Emma Bovary, inviter le lecteur à voir dans ce personnage un autoportrait déguisé” (Colonna, 1989 ; 78-79).

¹⁷ Se trata de la obra de teatro de E. Albee, *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* (1962), que tuvo una adaptación cinematográfica homónima (1966). Recordamos brevemente el argumento: una pareja de mediana edad que no ha podido tener hijos recibe a una pareja joven recién llegada a la ciudad en su casa. Durante toda la noche la esposa se dedicará a inventar diferentes versiones de la tragedia familiar.

culina. Ya ves que las cosas siempre sirven para algo, nena. Aunque sea para argumentos.” O: “Escribí sobre ese abuelo en una novela que va a salir a fin de año, *El sillón de mimbre*. Él sale también en *Los Caserta*”. Y finalmente: “—Yuna es una prima, que es hija de primos y salió medio medio. Se casó tres veces. A veces viene. Se sienta acá y empieza: ‘Aurorita, qué inteligente que sos. ¿Cómo hacés para mandar palabras por ese piolín?’, dice, mirando la computadora”. Vemos aquí cómo la fuente de inspiración de Yuna se coloca ahora en otra persona de la familia. Y cabe preguntarse: ¿Venturini miente? ¿juega el juego de la publicidad? ¿o designa primero a su portavoz y luego, a su fuente?

31. En todo caso, si el protocolo autoficcional es discutible para la recepción de algunos de sus textos, la presencia y recurrencia de ciertos biografe-mas en la obra de Venturini, como lo señala Rossi (García y Vázquez, 2021a; 65), es innegable. Lo que la operación publicitaria deja de lado es la posibilidad de explorar otras pistas. Por un lado, dentro de la autoficción, las vertientes que Colonna (2004) caracteriza como fantástica, especular e intrusiva o autorial. Ampliar la concepción de la autoficción de esta manera, permitiría preguntarse por los efectos de los elementos sobrenaturales y grotescos presentes no sólo en *Los rieles* (2022), sino también y con más fuerza en *Moriré en París, con aguacero* (1998) y en *Alma y Sebastián* (2001).
32. Por otra parte, la lectura en clave de autoficción en su veta biográfica obtura ciertas consideraciones en torno a la primera persona en la narrativa de la autora. En *Las primas*, por ejemplo, es posible reconocer el “idioma Venturini” aunque la narradora se presente como una joven minusválida que solo completó la educación primaria: ¿cómo entender esta contradicción?: ¿es Venturini una autora omnívora que fagocita a sus personajes, detrás de los que siempre está para escenificar su vida? ¿o se trata de una impostura del personaje, que finge inferioridad y modestia solo para rechazar con más fuerza todo lo que tiene en común con los lectores pero sin perderlos?
33. Resulta interesante en este punto dar lugar justamente a la palabra de estos otros protagonistas del fenómeno, que en Argentina ya agotaron ocho ediciones de *Las primas* y siete de *Las amigas*¹⁸. A continuación, algunos

18 Datos suministrados por P. Lucantis, que además agrega: “Hoy, la obra de Venturini tiene gran proyección internacional, con derechos vendidos en Rusia, Lituania, Francia, Alemania, Italia, Estados Unidos, Inglaterra y Holanda” (Gigena, 2021).

relatos de los de a pie —suponemos que tener una cuenta en *Goodreads* no permite considerarlos tan fácilmente como ocasionales:

“Las primas me generó una mezcla terrible de risa, tristeza, horror y admiración. No sé si lo recomiendo. Sé que me gustó. Sé que no me gustó.” (Pau Granillo)

“[N]unca voy a poder olvidarme de aurara (sic) venturini. su estilo es tan unico (sic) y vanguardista que te hace dudar si lo que estas leyendo es realmente bueno. spoiler: lo es” (Luci sobre *Las amigas*)

“Qué bello leer a alguien con tanta vida y tan equivocada. Gracias Aurora!” (Melangiosa Fan sobre *Los rieles*)

“Hay mucho bueno en este libro, le doy 3 estrellas por todo lo que no entendí, que fue mucho. Es enredado, Aurora vuela tan alto en su imaginación que olvida al lector. La verdad es que me parece aplaudible. Y de pie. Ella fue maravillosa.” (Luján Firpo sobre *El marido de mi madrastra*)

“Aurora hace un uso tan libre de su narrativa que me deja asombrado y desorientado por partes iguales” (Sebastian Ramirez sobre *Cuentos secretos*).

34. La paradoja es reina en el relato del evento Venturini, tal vez más allá de los eslóganes.

Conclusión

35. Hemos intentado evitar, siguiendo la advertencia de Bensa y Fassin (2002), las lógicas que podrían reducir el evento Venturini. Una sería la de acotarlo a la construcción mediática, a la leyenda creada a partir de las apariciones de la autora en los medios, las reseñas, los reportajes. La otra, la de negar el evento por su asimilación a otros fenómenos similares explicados contextualmente: el “boom” de narradoras latinoamericanas, la recuperación de escritoras olvidadas o silenciadas, el interés por la figura de Eva Perón.
36. Resta, sin embargo, cernir la ruptura que la obra de Venturini provoca: ¿en qué consiste?, ¿qué grillas de lectura vuelve caducas?, ¿qué posibilidades inaugura? Una respuesta podría estar en lo que en su obra hay de ilegible, es decir, su trabajo contra las formas de leer tradicionales, contra las convenciones narrativas de la voz, la referencialidad, la sintaxis en todos sus niveles; trabajo que resulta en un estilo personalísimo, que, si permite reconocerla y parece parte de su marca, impresiona como “desprolijos” y “dispar”, poniendo en un primer momento en cuestión su valor artístico, o justamente el modo de definirlo; trabajo que incomoda al lector, pero no

impide que su lectorado siga creciendo. Tal vez en esto último resida lo impensable que inaugura.

Bibliographie

ANDIGITAL, “Recuperan la obra de Aurora Venturini, íntima de Evita”, ANDigital, 21/10/2020. <https://andigital.com.ar/interes-general/item/90493-recuperan-la-obra-de-aurora-venturini-intima-de-evita>. Consultado el 15/01/2023.

BENSA Alban, FASSIN Eric, “Les sciences sociales face à l'événement”, in *Terrain*, n° 38, 2002, p. 5-20.

CAPELLI Matías, “Adiós a la abuela freak”, *Cultural*, 28/11/2015. <https://www.abc.com.py/edicion-impresa/suplementos/cultural/adios-a-la-abuela-freak-1431148.html>. Consultado el 14/01/2023.

CARROLL Lewis, *A través del espejo*, Madrid, Alianza, 1993.

CENTRO CULTURAL KIRCHNER, “100 Auroras: A 100 años del nacimiento de Aurora Venturini”, Ministerio de Cultura Argentina. <https://www.cck.gob.ar/events/100-auroras-a-100-anos-del-nacimiento-de-aurora-venturini/>. Consultado el 09/01/2023.

_____, “Gran fiesta de la literatura: homenaje a Libertad Demitrópulos”, Ministerio de Cultura Argentina. <https://www.cck.gob.ar/events/gran-fiesta-de-la-literatura-homenaje-a-libertad-demitropulos/>. Consultado el 09/01/2023.

COLONNA Vincent, *L'autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)*, Thèse de doctorat en Littérature française, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1, 368 p. (dactyl.) 1989.

_____, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Mayenne, Tristram, 2004.

COMPAGNON Antoine, *Les fins de la littérature*, Paris, Editions des Equateurs, 2021.

DE DIEGO José Luis, “Algo más sobre el valor literario: mercado editorial, sociología de la cultura, estudios culturales”, *Servicio de Difusión de la Creación Intelectual (SEDICI) - Repositorio Institucional de la Universidad Nacional de La Plata*, 2013. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/117538/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1. Consultado el 13/01/2023.

GARCÍA Claudia, VÁZQUEZ Karina. E. (eds.), *Irreverente y desmesurada. Aurora Venturini frente a la crítica*, Valencia, Albatros, 2021.

_____, (coords.) *Confabulaciones. Revista de literaturas de la Argentina*, n° 6 (“Flânerie, sororidad y materialidad en Aurora Venturini”), 2021.

GALLEGO CUIÑAS Ana, “El boom en la actualidad: las literaturas latinoamericanas del siglo XXI”, in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 803 (“Relectura del Boom”), 2018, p. 50-62.

GASPARINI Philippe, *Poétiques du je : Du roman autobiographique à l'autofiction*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2016.

GELLER Jonny, *What makes a bestseller?* [Webinar], TedTalkx, 19/04/2016. <https://www.youtube.com/watch?v=mD-uP2BsVy4>. Consultado el 07/01/2023.

GIGENA Daniel, “A cien años de su nacimiento, Aurora Venturini gana lectores de todas las latitudes”, *La Nación*, 19/12/2021. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/a-cien-anos-de-su-nacimiento-aurora-venturini-gana-lectores-de-todas-las-latitudes-nid19122021/>. Consultado el 05/01/2023.

GIORDANO Carlos, “Entre el 40 y el 50 en la poesía argentina”, in *Revista Iberoamericana*, vol. 49, n° 125, 1983, p. 783-796.

GOODREADS.

https://www.goodreads.com/author/show/2099008.Aurora_Venturini. Consultado el 22/01/2021.

GUERRIERO Leila, “Quién le teme a Aurora Venturini”, *Gatopardo*, 12/09/2012. <https://gatopardo.com/reportajes/quien-le-teme-a-aurora-venturini/>. Consultado el 25/02/2021.

INFOPLATENSE, “Falleció Aurora Venturini, la amiga de Evita que se hizo célebre como escritora a los 80”, *Infoplatense*, 24/11/2015. Consultado el 15/01/2023.

KRAPP Fernando y MASSA Agustina (dirs.), *Beatriz Portinari. Un documental sobre Aurora Venturini* [Film], Poncho Cine, 2013.

LEJEUNE Philippe, “L’image de l’auteur dans les médias”, in *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°27 (“L’écrivain aujourd’hui”), 1980, p. 31-40.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

NORA Pierre, “L’événement monstre”, in *Communications*, n° 18 (“L’événement”), 1972, p. 162-172.

PIQUÉ Martín, “El libro silenciado de Evita: prosa combativa, polémicas judiciales y un testamento eterno”, *Télam*, 26/07/2022. <https://www.telam.com.ar/notas/202207/599447-libro-eva-peron-aniversario-70-anos.html>. Consultado el 13/01/2023.

SALERNO María Paula, “El mundo editorial de Aurora Venturini”, in *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*, n° 83, 2016, p. 279-300.

_____, “Problemas editoriales y génesis textual en *Nosotros, los Caserta* de Aurora Venturini”, in *Incipit*, n° 36, 2016, p. 69-94.

SEOANE María José & TCHERKASKI José, *Aurora Venturini, la maldita. Una larga conversación*, Buenos Aires, Lugar Editorial, 2016.

VILA-MATAS Enrique, “Venturini se aventura”, *El país*, 27/12/2007. https://elpais.com/diario/2007/12/23/catalunya/1198375640_850215.html. Consultado el 14/04/2021.

VENTURINI Aurora, *Las primas*, Buenos Aires, Mondadori, 2011.

C. REYNA, « 2022, “justo centenario” de Aurora Venturini... »

____, *Las primas*, Buenos Aires, Tusquets, 2021 [Libro digital, EPUB] (Prólogo de Mariana Enríquez).

____, *Cuentos secretos*, Buenos Aires, Tusquets, 2021 (Prólogo de Jorge Consiglio).

____, *Eva. Alfa y Omega*, Buenos Aires, Tusquets, 2022 (Prólogo de Dora Barrancos).

____, *Los rieles*, Buenos Aires, Tusquets, 2022 [Libro digital, EPUB] (Prólogo de Alan Pauls).

YACCAR M. Daniela, “Marcela Ferradás: ‘A Aurora le gustaría esta versión de Yuna’”, *Página12*, 17/04/2021. <https://www.pagina12.com.ar/415466-marcela-ferradas-a-aurora-le-gustaria-esta-version-de-yuna>. Consultado el 20/01/2023.