

Reseña

Vázquez, Karina y Claudia García, eds.
Irreverente y desmesurada: Aurora Venturini frente a la crítica. Valencia:
Ediciones Albatros, 2021.

Lo que puede la crítica literaria ante la extrañeza y la anomalía de Aurora Venturini

María Celia Vázquez¹

¿Qué sino lo más auspicioso puede esperarse de un libro de crítica que nació empujado por una experiencia de “lectura infrecuente”? Según declaran Claudia García y Karina Elizabet Vázquez, editoras y coordinadoras de *Irreverente y desmesurada. Aurora Venturini frente a la crítica*, ellas mismas experimentaron ese giro hacia lo desconocido desde el mismo momento en que establecieron contacto con la literatura de la escritora. *Irreverente y desmesurada* es un volumen polifónico que reúne voces de lectoras críticas afines a las problemáticas de género e interesadas en explicar en qué consiste la anomalía que singulariza tanto la narrativa como la figuración de Venturini. La hipótesis central sobre la que construyen una perspectiva de conjunto, a pesar de matices y diferencias, es que la obtención

¹ **María Celia Vázquez** estudió Letras en la Universidad Nacional del Sur, realizó una Maestría en Letras Hispánicas en la Universidad Nacional de Mar del Plata y se doctoró en la Universidad Nacional de Rosario. Se desempeñó como docente en el área de Teoría Literaria. Se ha especializado en literatura argentina del siglo XX. Compiló con Alberto Giordano *Las operaciones de la crítica* (Beatriz Viterbo, 1999). En 2017, obtuvo una mención honorífica, categoría ensayo, del Fondo Nacional de las Artes por *Victoria Ocampo, cronista outsider*. (Beatriz Viterbo, Fundación Sur, 2019). En 2022 ha sido nombrada Profesora Extraordinaria Consulta, por la Universidad Nacional del Sur. Correo: vazquezmariacelia@gmail.com.

del primer premio con *Las Primas* en el concurso organizado por *Página 12* en 2007, se constituye en un punto de inflexión que simultáneamente implica un desplazamiento hacia el centro del campo literario por parte de “esa escritora de provincia productiva y conectada, pero en los márgenes” (García 77) y un rito de pasaje en los ciclos narrativos que componen su obra. En línea con la teoría de Julia Kristeva, varias lecturas priorizan la interpretación de lo abyecto como clave de sentido del mundo monstruoso y feroz que despliega esa narrativa tan descentrada como rara y perversa. Al mismo tiempo, otros trabajos activan una máquina retórica que triangula el oxímoron con la hipérbole y la paradoja para explicar en qué consiste la anomalía que introduce Venturini con su irrupción en la escena literaria contemporánea, pero también con la tradición como trasfondo.

El común interés que demuestran las colaboradoras por el efecto disruptivo que produce su ingreso tardío (concretamente tenía 85 años en 2007) se reconoce, más allá de los temas y contenidos particulares, en el corte que operan (dicho también en un sentido quirúrgico) al establecer tanto el corpus como el objeto de análisis. No obstante, la autora cuenta con una obra que incluye más de cuarenta títulos de poesía, ensayos y narrativa, y su trayectoria literaria se remonta hasta la década de 1940, el conjunto de los trabajos se circunscribe al período posconsagratorio que incluye la zona más experimental de su literatura, compuesta por las novelas *Las primas* y *Las amigas*, y los volúmenes de cuentos *Nosotros, los Caserta*, *Cuentos secretos* y *El marido de mi madrastra*. Precisamente, a propósito de *Cuentos secretos*, María Julia Rossi, en un interesante ensayo exploratorio de los recursos de los que la narradora se vale para la construcción de la primera persona, enuncia taxativamente que luego de la premiación se abre otro ciclo, el que, según la crítica, se destaca porque tiene la voz como protagonista. Claudia García, por su parte, describe como un oxímoron las tensiones implícitas en el hecho de que sea una escritora vieja y provinciana la autora de esa voz emergente y la dueña de una trayectoria literaria atípica. Mediante la figura

retórica subraya la contraposición entre lateralidad, o mejor posición lateral, y experimentación formal que resume la anomalía, pero también sugiere las asimetrías simbólicas y las operaciones inherentes a la constitución del canon. Los desfases temporales que supone la disruptiva literatura de Venturini se constituyen en una de las líneas que traza la lectura crítica global. García y Vázquez, en el capítulo que escribieron en colaboración, aluden a la simultaneidad que atípicamente reúne novedad y anacronismo; para explicar ese fenómeno extraño inventan otro oxímoron. La fórmula “nacer vieja” sin embargo resulta algo equívoca: sugiere el sentido del anacronismo en términos de retraso, cuando en rigor la literatura de Venturini está descompasada con la contemporaneidad y el presente menos porque arrastra el pasado, que porque anuncia el futuro, lo por venir. Más preciso que el oxímoron sería plantear la doble paradoja que implica, primero, que sea consagrada a los 85 años y, luego, que sea una vieja quien irrumpe con la fuerza de la extrañeza en la literatura argentina mientras rompe con los cánones de lo esperable en materia literaria. A estas explicaciones atentas a la historicidad inmanente del campo, las autoras suman la postulación de la alianza entre género y afiliación peronista, como la principal razón histórico-política del ingreso trasnochado. García y Vázquez defienden la hipótesis de que la suerte corrida por la literatura de Venturini está atada a los avatares del peronismo y que, por consiguiente, ambos caen en desgracia y se rescatan simultáneamente; interpretan el ostracismo como la clave para comprender la invisibilización a la que estuvo condenada entre 1947 y 2007, y señalan el reajuste de ciertas coordenadas políticas e ideológicas en torno al peronismo en general y el rescate de la figura y los discursos de Eva Perón en particular, entre las condiciones que mejor coadyuvieron al proceso de consagración abierto con el premio.

La relación con el peronismo, además, aporta un ángulo original desde el cual María Valentina Noblía desplaza el objeto de la lectura política desde la afiliación ideológico-partidaria hacia aquello que “la literatura puede y

efectúa” (Dalmaroni cit. por García y Vázquez 22), conforme a la aspiración que las coordinadoras sintetizan con la cita de Miguel Dalmaroni. Repara en los matices y modulaciones que definen “la provocación aguerrida como actitud militante” (Noblía 95) y, a partir del descubrimiento de que la militancia se afirma como estilo de intervención, explora la figuración de la “escritora maldita” en concordancia con la posición de sujeto anómala que adopta al pronunciarse como mujer vieja y peronista. Si bien Noblía usa “maldita”, el ítem lexical reconocido como divisa del revisionismo historiográfico, lo emplea menos como cita de aquella corriente con la que sin dudas Venturini mantuvo relaciones de filiación ideológica, que como designación de ese estilo peculiar que la crítica identifica con “la escritura de la exacerbación”; en el análisis pone énfasis en los procedimientos retóricos porque prioriza la potencia disruptiva del lenguaje sobre el pronunciamiento ideológico deliberado y la proclama. Si Venturini se afirma como una escritora maldita, según aprecia Noblía, es porque fue capaz de construir un estilo virulento, a través de diversas operaciones de dislocamiento (quiebre de la sintaxis, juego creativo del léxico, empleo de arcaísmos como si fueran neologismos). Por otra parte, Noblía reconoce en esas torciones lingüísticas los indicios del otro dislocamiento: el que remite a la posición de sujeto. Quien también se inclina por una lectura política de los signos es Rossi quien lo hace al preocuparse por la invención de esa voz con cadencia singular, cuyo efecto de extrañeza se corresponde con el efecto de discordancia, ambos productos de un arsenal de estrategias compositivas. Más original todavía que el análisis de los dispositivos retóricos resulta la hipótesis de que, en estas ficciones, la primera persona se va construyendo a imagen y semejanza de la voz narrativa, de ahí que la proclame la verdadera protagonista. Al mismo tiempo que reivindica la potencia del artificio, Rossi va reconstruyendo los modos en que se entrelazan la literatura y la vida: cómo lo monstruoso de ese estilo discordante y exacerbado se proyecta sobre el proceso de construcción de la subjetividad y la figuración de

escritora. Concluye que el impacto dramático que tuvieron el éxito editorial y la puesta en circulación de la obra en la performance autoral pública termina por afectar las estrategias estéticas que emplea en la obra a partir de 2007. Al introducir esta idea de reversibilidad entre imagen de escritora/obra asociada a los ciclos narrativos aporta un horizonte de lectura problematizador que nos advierte acerca de los riesgos de incurrir en generalizaciones. Si Venturini no siempre fue el monstruo en el que se convirtió, entonces ¿fue invisibilizada en los años cuarenta? En caso de que sí lo hubiera sido ¿estamos hablando de la misma imagen de escritora? Si el éxito afectó las estrategias estéticas ¿podemos hablar de obra, es decir, de una línea de continuidad entre la zona previa a la consagración y la posterior, sin dudas, más experimental?

En consonancia con el protagonismo que Rossi le reconoce en las ficciones, la voz se destaca como objeto crítico en el contexto de este volumen. La mayoría de los trabajos recortan el artilugio de la escritura como si fuese un habla, entre los principales aciertos de la escritura. Vázquez, en el capítulo que cierra el libro, a propósito de Yuna, la pintora de *Las primas*, inventa la imagen del “habla descoyunturada” no tanto para resaltar las dislocaciones por sí mismas como para establecer, primero, una conexión íntima entre sintaxis rota y violencia patriarcal, y segundo, la reverberación del habla como “escucha de un cuerpo que denuncia la complicidad de lo materno con la violencia patriarcal” (169). García, en cambio, incluye el desparpajo expresivo y la hipérbole en el repertorio de los recursos que emplea la narradora para la composición de un “verosímil de crudeza naturalista, en que la distancia emocional y el extrañamiento acompañan el relato de la violencia sexual y la discapacidad física y mental” (77). Pero es Noblía de nuevo quien realza la voz al anudarla con las políticas de género y el peronismo. Empieza por reconocer, en *Eva. Alfa y Omega* y *Las Marías de los Toldos*, las biografías de Eva Perón que escribió Venturini, los ecos del registro feroz que empleó la biografiada en sus libros. Ambas, subraya,

comparten un decir, un tono extremo que las define también en lo biográfico. El dialogismo, a la vez, funciona como piedra basal de la construcción en espejo de una identidad mancomunada. La biógrafa y la biografiada son mujeres militantes con una vida excepcional, pero sobre todo las dos escriben desde un punto de vista y un lugar de enunciación en tanto mujeres militantes peronistas. Las sutiles observaciones de Noblía, aunque no sea de manera deliberada, señalan algunas de las fallas lacunarias sobre las que sí quieren advertir las editoras del volumen, en las perspectivas feministas que durante años excluyeron de sus análisis las intervenciones tanto de Eva como de Venturini.

Lo abyecto es el otro objeto crítico sobre el que se da vuelta en varios trabajos. Una perspectiva crítica global muestra de qué manera a lo largo del volumen se va desplegando el universo que compone la narrativa de Venturini, habitada por discapacidades varias, personajes deformes, algo monstruosos, cuerpos gordos, viejos, feos, conductas fuera de la norma que van desde el incesto hasta la violación infantil. Corine Pubill, por su parte, se detiene en el cruce entre cuerpos gordos y sexualidad para analizar de qué modo las transgresiones sociales problematizan las identidades sexuales. Enfatiza la mirada singular que construye Venturini sobre lo femenino atravesado por lo abyecto, al mismo tiempo que subraya la excepcionalidad literaria de tratar el tema de la gordura femenina. Acierta cuando percibe que el potencial de lo abyecto depende de mostrar aquello que no se muestra y sin embargo, le pasa desapercibido cuánto se disminuye ese potencial al adjudicarle propósitos condenatorios y/o denunciadores. Al someter la interpretación de lo abyecto a los imperativos de la corrección política desarrolla una perspectiva de análisis que termina imponiéndose como una mirada moral, o mejor, como una lectura que moraliza los cuerpos y los relatos amorales de Venturini, sin considerar que lo que hace la escritora es exponer lo abyecto de esos cuerpos para molestar, mucho más que para denunciar. La lectura que, en cambio, sí se muestra fiel a esa ética literaria

del develamiento de lo abyecto, por definirla en sintonía con la premisa de Kristeva (“Por ocupar su lugar, por adornarse entonces con el poder sagrado del horror, la literatura es quizá también no una resistencia última sino un develamiento de lo abyecto” (Kristeva cit. por Pubill 127) es la de Soledad Marambio. Precisamente aquello que más le interesa realzar es cómo, en algunos de los relatos, Venturini representa sin condescendencia la vejez y la decrepitud de los cuerpos. Del mismo modo que la narradora, la crítica no atenúa el sentido revulsivo de lo abyecto, así como aquella no escribe ficción realista, esta tampoco se afana en establecer correspondencia con datos o índices sociales, sino que Marambio, como Venturini, prioriza el sentido de representación, aun cuando postule lo abyecto como imagen alegórica de la decadencia del patriciado en la sociedad argentina, a partir de la irrupción del peronismo. Por su parte, Vázquez en el capítulo final, entrelaza el inquietante sentido de inadecuación que subyace a toda representación con la no menos inquietante relación entre experiencia y lenguaje. Al mismo tiempo que descubre estas reflexiones en la novela, da testimonio de otro desbordamiento: el de los límites de la ficción literaria y las artes plásticas.

Para concluir, quiero destacar el interés que posee este volumen coral que asume los riesgos que implica hacer de esa literatura irreverente y desmesurada el objeto de análisis sin por ello pretender que, a partir de maniobras críticas, la literatura de Aurora Venturini se adapte a las normas que impone la institución literaria. Al hacerse cargo de la zona más experimental de la obra no solo se ocupa de explorar aquello que la literatura puede, sino que también despliega lo que puede la crítica ante la extrañeza y la anomalía de la autora de *Las primas*. Menos que a acomodarla a los sentidos previstos por la tradición literaria o a encontrarle un lugar en el campo y la tradición, las operaciones de lectura tienden a ver cómo la literatura de Venturini los desacomoda. “Para qué leer Venturini” se preguntan las editoras al comienzo, y se responden: “no para encontrarle una parcela en el mapa literario o hacerla caber en los intersticios, sino para recorrer con ella un

itinerario, identificar zonas y fronteras, y emplazar voces en territorios que han sido omitidos de la mirada crítica” (García y Vázquez 22). Por estas razones celebro la aparición de este libro inteligente y necesario que viene a abrir un espacio de conversación y diálogo que demoró en llegar, así como la literatura de la que se ocupa demoró en visibilizarse.