
CUERPO Y CORPUS.
ESCRIBIR Y DEVENIR OTRAMENTE EN *LAS PRIMAS*,
DE AURORA VENTURINI”

Meri Torras Francès
Universidad Autónoma de Barcelona

Por ser diferente, ¿quién es mi semejante?
Aurora Venturini, *Nosotros, Los Caserta*

El ingreso de *Las primas* en la escena literaria argentina no podía ser más chocante. En el año 2007, esta novela mereció el Premio Nueva Novela, del rotativo *Página/12*, y al abrir la plica descubrieron a una autora prácticamente desconocida, a pesar de una cuarentena de libros publicados, y ya octogenaria: Aurora Venturini (1922-2015). Lo sorpresivo que marca esta llegada recorre la obra por entero. Se trata de la historia de cuatro primas, contada por una de ellas (Yuna), responsable de un relato que la irá transformando a ella, a medida que da cuenta del devenir familiar de estas primas que comparten diversas *disconformidades*, en la polisemia del término: no se ajustan ni a los paradigmas de *lo normal*, ni tampoco de *lo normativo*¹. *Esto último conlleva que la narradora —y su prima*

1 Cuando Liliana Viola la llamó para anunciarle que *Las primas* estaba entre las diez novelas finalistas, Venturini afirmó: “Sería muy importante que esa novela ganara. ¿Sabe por qué? Porque Las primas soy yo (...), señorita, es mi familia. Nosotros no éramos normales. En casa todas mis hermanas eran retardadas. Y yo también”, así lo recoge Leila Guerrero en el artículo-entrevista publicado en *El Gatopardo*, el 12 de septiembre de 2012 [<https://gatopardo.com/reportajes/quien-le-teme-a-aurora-venturini/>]. Remito a este texto y al volumen de entrevistas, publicado tras su muerte, *Aurora Venturini, la maldita: una larga conversación*, de José Tcherkaski y María José Seoane (2016), como excelentes

enana Petra— desarrollen resistencias que cuestionan fuertemente los procedimientos naturalizados. Si bien tendré que hacer referencia a los procesos de desautomatización y consiguiente cuestionamiento del orden *normalizado*, el foco de esta aportación reside en el tejido del texto, en el trabajo del lenguaje que desarrolla Venturini a lo largo de la novela, logrando materializar la transformación de Yuna y su conquista de una cada vez mayor libertad a través de los cambios de uso de la lengua y la destreza en el manejo de los procedimientos narrativos, no sin haber conseguido devastar nuestros pilares normales/normativos sin mucho ruido, pero con toda la contundencia y sin camino de vuelta. Unx no es lx mismo, tras leer *Las primas*:

Nunca confesé que aprendí a leer la hora en las esferas de los relojes a los veinte años. Esta confesión me avergüenza y sorprende, Me avergüenza y sorprende por lo que ustedes sabrán de mí después y vienen a mi memoria muchas preguntas. Especialmente viene a mi memoria la pregunta: ¿qué hora es? Verdad de verdades, yo no sabía la hora y los relojes me espantaban como el rodar de la silla ortopédica de mi hermana.

Ella, más cretina que yo, sí sabía leer la esfera de los relojes aunque ignorara leer en libros. No éramos comunes por no decir que no éramos normales.

Rum... rum... rum... murmuraba Betina, mi hermana paseando su desgracia por el jardincillo y los patios de laja. El rum solía empaparse en las babas de la boca que babeaba. Pobre Betina, error de la naturaleza. Pobre yo, también error y más aún mi madre que cargaba olvido y monstruos. (Venturini 2018: 12)

La autopresentación de la narradora y de su hermana Betina nos ingresa de inmediato en el extrañamiento, y advierte que la realidad en la que vamos a sumergirnos es *otra*. Varios son los recursos y

puntos de partida para indagar a propósito de los juegos auto(bio)gráficos de la novela. No es el propósito de este texto preguntarse por la ficcionalización de la verdad que atesora el texto. La anormalidad, no obstante, atraviesa la obra de Venturini por entero. En uno de sus libros que más ha propiciado lecturas autobiográficas, *Los rieles* (2015), podemos leer: “Nací sobredotada, que significa excedida del común” (96), o en *Nosotros, Los Caserta*, la protagonista —Micaela, *Chela*— se pregunta: “Por ser diferente, ¿quién es mi semejante?”, que he usado a modo de epígrafe en este artículo.

los lugares comunes a los que la novela acude y, en la mayoría de los casos, desbarata. En las páginas que siguen se analizarán fundamentalmente dos: el género textual y el tópico de la escritura como lugar de permanencia, para concluir con la paradoja constitutiva cuerpo-corpus que materializa la textualización del relato de la narradora de *Las primas*.

DEGENERANDO Y REGENERANDO EL GÉNERO TEXTUAL

Un primer recurso se halla en la parasitación un tanto bizarra de géneros textuales. A imagen y semejanza de su narradora y parientes co-protagonistas, *Las primas* no se conforma según ningún molde delimitado. Dividida en tres partes, que siguen un orden cronológico, la novela se despliega a modo de *Bildungsroman* —para ser más precisa, debiera decir *Künstlerroman*, puesto que se trata del relato de un devenir pintora—, desde la infancia y pre-adolescencia, en el seno de la familia —una familia particular, sin duda, pero ¿acaso hay alguna que no lo sea?— hasta la emancipación y desarticulación de la misma, pasando por un *despertar* sexual que podría bien til darse de pesadilla, si no fuera por la agencia² llena de recursos que ejercitan ambas primas, cada una a su modo, para recolocar las cosas acontecidas y a ellas mismas en relación significativa.

Junto con la novela de formación de una artista, el relato hace presente desde sus inicios —como ya se vio en la cita— a un narrador plural, al que se dirige con un *ustedes*, con el que, desde nuestra posición lectora, nos interpela, puesto que este *ustedes* agrupa a aquellas personas que pueden leer potencialmente el texto de Yuna. Este hecho contribuye a crear la ilusión de que Yuna escribe para algo y/o para alguien, casi a modo de confesión o relato autobiográfico explicativo y/o justificativo. Se trata de un prejuicio que la novela se encargará de frustrar. Esta clave de lectura se proyecta sobre los textos escritos por mujeres a fin de promover el (auto)control de

2 En el sentido del inglés *agency*, o capacidad de hacer, actuar o mediar. Uso este anglicismo, cada vez más presente con esta u otras formas (como son *agenciamiento* o *agentividad*), amparada por el libro *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, muy especialmente por el capítulo que Virginia Villaplana dedica a este término.

ambos —textos y mujeres—, aunque por supuesto quien escribe traza resistencias y vías de escape, usa el molde para transformarlo, según las tretas del débil (para decirlo con Josefina Ludmer)³.

El modelo se halla ya en los relatos que exigían los confesores a las mojas que tenían bajo su tutela —que ha estudiado magníficamente Beatriz Ferrús en la monografía de referencia *Heredar la palabra: cuerpo y escritura de mujeres*—⁴, el mismo modelo que reta y desbarata Juana de Asbaje en su *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* y que luego se perpetúa en los textos autográficos escritos por mujeres —pienso, por ejemplo, en la denominada “Autobiografía” de Gertrudis Gómez de Avellaneda, esa extensa carta que la cubana escribiera a Ignacio de Cepeda⁵. En cualquier caso, estos *yoes* son conscientes del espacio textual en el que se desarrolla su escritura y negocian con las directrices y especificidades del mismo, a fin de poder llegar a decir *autorizadamente*, una autorización que en última instancia les viene por oreja y bendición ajena. Todas ellas conocen, en consecuencia, los distintos matices del silencio.

En contraste, Yuna no escribe aparentemente para nada que deba ser validado desde un lugar externo —el del narratorio, el del lector, el de la sociedad, el de la cultura...—, sino que parece escribir exclusivamente para ella, sabiendo que la leen ese potencial *ustedes*. La sensación de alguien que da cuenta de sí misma para sí misma, sin que pueda ir resiguiéndose en sus usos retóricos tentativas de lograr la validación ajena es sumamente inusual y, al mismo tiempo, liberador. Escribir es un acto de ubicación en el mundo o del mundo en un sí

3 Se refiere al título del conocido ensayo recogido en el volumen *La sartén por el mango*. Ludmer despliega una lectura brillante de la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* en la cual pone en evidencia cómo el texto de Sor Juana se apoya en recursos aparentemente muy simples, mediante los que resiste y desmonta los mecanismos de poder que tratan de contener, encauzar y controlar su escritura, así como mutilar su ejercicio intelectual.

4 De referencia obligada el texto de Beatriz Ferrús (2007) para entender como hay un modelo que se hereda con la palabra y que en cada actualización abre espacios de agentividad a las *monjas* que hacen uso de él.

5 En Torras (2003) puede encontrarse una aproximación centrada en estos textos auto(bio)gráficos de dos autoras estratégicas en los planteamientos retóricos a los que recurren desde el molde/modelo epistolar.

mismx, no obstante, para Yuna Riglos (en realidad López) es, ante todo y sobre todo, un ejercicio de desempeño de lenguaje. Yuna se pone a escribir como quien se tira a la piscina para aprender a nadar, y algo como colocar los signos de puntuación la fatiga sobremanera:

De no ser medio minusválida no necesitaría descansar pero ya manifesté que cada punto o coma imprescindibles (ídem), llenan mi cabeza de visiones y pensares increíbles que me superan y me duele el cerebro, creo que es el cerebro lo que me duele y el cerebro es lo más enfermo y debilucho de toda mi inútil familia y no debería expresarme así, pero a veces quisiera ser normal del todo.

Pero cada cual es como lo parieron y hay que aguantárselo como me aguanto el apellido falso de Riglos que estampó al pie de mis pinturas, el profesor, ahora don José Camaleón [...]

Terminé de pintar la tela, esta vez al óleo, y quedó tan preciosa que daba pena venderla pero yo vivía orgullosamente de mis trabajos y pagaba mi estada en la casa que día a día y no sé por qué me parecía más ajena, más de ellos que mía porque yo era una sombra lánguida (ídem) que a veces vagabundeaba interiores y aledaños (ídem); aclaro que ídem significa diccionario pero por ser vocablo más corto me conviene y como nunca me quedo con nada ajeno digo que vocablo corresponde a mis averiguaciones de la cultura del diccionario que me ayuda a salir de mi minusvalía heredada. (Venturini 2018: 108/109)

LA ESCRITURA COMO BORRADO Y OLVIDO

La diversidad física y funcional de las cuatro primas es variada. De entre todas, son Petra —la hija menor de tía Ingrazia— y Yuna quienes, siguiendo procesos distintos, conseguirán hacer valer su grado de autonomía y lograrán adueñarse de su propia vida. Si bien Petra vive con un cuerpo no promedio, que la hace ostensiblemente distinta en altura, la narradora —a juzgar por sus propias palabras— muestra una mayor dificultad de encajar con los parámetros y protocolos de la normalidad cuando se expresa oralmente, puesto que parece —siempre según ella— que no hay marca física que *delate* su desavenencia con lo que se identifica como lo normal. La opinión de tía Ingrazia parece coincidir con la auto-percepción de Yuna:

Tía Ingrazia opinaba que yo también padecía minusvalía aunque disimulara mi anormalidad pintando y siendo linda. Creo que no se equivocaba... Yo solo vivía para sentarme y pintar y el mundo circundante desaparecía dejándome en una preciosa isla de tonalidades. (Venturini 2018: 39)

Así como lo ratifica también la advertencia del profesor de Bellas Artes, quien favorece el ascenso de Yuna como artista, procurándole espacios de difusión de su obra, fundamentalmente exposiciones colectivas e, incluso, individuales:

[dijo] que mi personalidad era avasallante siempre que no hablara demasiado porque mi manera de expresión es rara y tal vez haga sonreír a los escuchas que aunque no lo dijeran se enterarían de mi minusvalía y conociendo a mis primas que a la que no le falta algo le sobra concluyeran que no era normal y lo peor se desinteresarían por mis pinturas [...] (Venturini 2018: 94)

Si la pintura es evasión, resistencia y expresión visual, el texto verbal escrito —el texto, por qué no, literario— es, por supuesto, búsqueda de un discurso que da literalmente curso a una existencia en transformación que no renuncia a encontrar modos de expresar, a la par que encarna una lucha desobediente que normalizara su anormalidad sin renunciar a ella, porque el relato —como se verá— encarna la paradoja de inscribir, desde un lugar otro, lo que aparentemente se borra.

José Camaleón, el profesor de dibujo y pintura, como todos los personajes, hará honor a su nombre y/o apellido y mutará (entre otras cosas, en abusador sexual); no obstante, su influencia, especialmente en el inicio, es muy favorecedora para que Yuna desarrolle sus dotes plásticas. Frente a los cartones, al principio, y después las telas, la narradora protagonista encuentra fácilmente las vías de expresividad —la *inspiración*, como ella misma dice— y, casi como una pulsión o una necesidad, pinta escenas con alto poder performativo, que suelen estar estrechamente vinculadas con los acontecimientos familiares que la rodean. No obstante, si bien ella describe pormenorizadamente sus cuadros, desde ese lugar del *ustedes*, nuestro entendimiento con Yuna se confía a la palabra escrita y a su habilidad en escribir, que son capacidades de las que la propia narradora desconfía y recela:

Algo susurró [tía Nené] con su bocaza desdentada repito porque la prótesis la tiré en el inodoro en circunstancias que no repetiré para no cansar a quienes tengan ocasión de leerme y digo repitiendo a quienes tengan ocasión de leerme y paciencia al mismo tiempo porque yo misma me oigo y si la palabra escrita es tan fatigantemente bobalicona como la hablada por mi hacia adentro, quien termine esta melopea absurda me maldecirá por el tiempo que le hice perder sin poder negar que no pudo dejarme a un lado porque encontró entre mis estúpidas amarguras de amor y muerte muchas de las vividas por sí mismo o misma si se trata de una dama. (Venturini 2018: 64)

La economía textual del relato de Yuna no sigue la distribución habitual. En él abundan las repeticiones a varios niveles (iteraciones, pleonasmos, paráfrasis, redundancias...), pero también la ausencia de informaciones, ya sean cuestiones puntuales como el nombre propio que no conocemos hasta páginas avanzadas, ya sea por determinadas elipsis, que en su grado máximo ni detectamos y que, en otras ocasiones, podemos rellenar o recuperar después. O incluso antes, porque si bien Yuna posee cierto don premonitorio y es capaz de percibir cosas que las personas *normales* no pueden, también sucede que se producen situaciones de *ironía dramática*, donde desde la posición de lectorxs tenemos más información de la que posee la protagonista, aunque sea ella misma quien nos la dé sin darse cuenta. Así ocurre, a menudo, en lo que se refiere a cuestiones que tienen que ver con las relaciones sexuales, siendo entre ellas la más dilatada “El enigma del sesoral”, que así intitula el capítulo:

Ah... los puntos... fatigan pero adentro de la cabeza ponen ideas tantas que se atropellan y luego ya no sé qué era lo que tenía interés de aclarar pero al ver a Petra me viene la idea y que resulta que debo preguntarle de sesoral que no encuentro en el diccionario. (Venturini 2018: 75)

Sesoral, no es otra cosa que *sexo oral*, y su prima se encargará de aclarárselo con todo lujo de detalles y que pasará a ser, en adelante, *lo que ustedes ya saben*, fórmula que sirve para otras cuestiones también y que revela que la narradora confía en la complicidad de sus lectorxs.

En *Las primas* el texto se transforma a la vez que lo hace la narradora protagonista, gradualmente. Hay paralelismos que pueden establecerse con facilidad, como por ejemplo su emancipación del diccionario discurre simultáneamente *a* y entrecruzándose *con* su consecución de independencia. En el proceso, el diccionario es un instrumento precioso que le permite acordar su lenguaje, mejorar su capacidad de decir, de referir, más allá de que su vía principal de expresión sea, sin duda, la pintura:

Creo que el diccionario me beneficia, creo que salvaré dificultades que antes creí insalvables y no cuento lo que guardo in mente y es que si salgo del todo de mis minusvalías iré a vivir sola porque tanta gente cansa y yo veo en profundo tanto como hablo en superficial y lo que veo en profundo no me gusta y desde lejos me dolerá menos o no me importará porque cada minuto me alejo más y más de lo que llaman familia y cada minuto me tengo más en cuenta. (Venturini 2018: 103-104)

¡Qué duda cabe de que se trata de un proceso emancipador, tal y como lo vive Yuna! La cita serviría como sumario del itinerario vital-escritural que trato de recoger aquí. La protagonista va constataando paulatinamente las mejorías en cuanto a expresión escrita. No necesita tan seguido el diccionario: “y llegaba a la conclusión de que pronto no necesitaría más al diccionario fuente de tanto saber” (Venturini 2018: 140), señala, e igualmente desaparecen los ruidos derivados del ejercicio de puntuar: “Estoy tratando de que al puntuar o poner coma no me haga ruido por dentro la cabeza, el cerebro y creo que a fuerza de voluntad lo voy consiguiendo” (Venturini 2018: 141). Más cerca del final del relato, siempre haciendo gala de la honestidad que la caracteriza, constatará unos logros más rotundos:

Los lectores admirarán mis adelantos en escritura aunque todavía no acierto puntuaciones pero prometo corregir lo de las puntuaciones y deben disculparme porque todo a la vez no es posible y en poco tiempo he corrido tanto como Maratón. Creo ser culta. Seré más culta si mi naturaleza endeble lo permite. (Venturini 2018: 172)

LA PARADOJA CONSTITUTIVA

Más arriba me he referido a una dinámica de repeticiones que se entrecruza, simultáneamente, con elipsis en el avance *particular* de la economía textual del relato. Hay, sin embargo, una escena de inflexión que a mi juicio merece detenimiento, porque no supone tanto una elisión involuntaria, que a criterio de la narradora no se juzga importante, como la elección explícita de una omisión, incluso para sí misma: un claro gesto significado y político en el ejercicio libre del no querer saber.

José Camaleón embaraza a Betina y se casa con ella (obligado por el tándem de primas). Petra y Yuna viven juntas, en el momento de la escena que refero, y la narradora pinta y dicta clase en la que fuera su escuela, Bellas Artes. Allí se encontrará con quien fue su antiguo profesor:

Pero yo debía asistir a Bellas Artes y la primera vez que me encontré con mi cuñado temblé un chuchito de frío polar que disimulé cuando mi cuñado el profesor José Camaleón se me acercó quedé dura de una pieza y algo me comunicó que no entendí porque cuando no deseo oír no oigo y el profesor bajó la cabeza y siguió su andar en dirección al aula y yo conté los meses que me faltaban para terminar el último curso que eran dos y no volver a pasar ni por la esquina de aquel lugar que tanto había amado. Y llamó mi atención la palabra amado que fue la primera vez que la pronunciaba y seguí mi camino en dirección contraria a la del profesor José Camaleón. Nunca supe ni me interesó lo que me dijo. (Venturini 2018: 166)

No querer saber y no hacerse cargo de las palabras ajenas, cuando amenazan con regresarla a la esfera familiar de cuya influencia constrictora y menospreciativa se ha ido liberando a través del ejercicio de la pintura y la escritura. Y es a partir de ahí, desde esa elección tan de/liberada, que podemos afirmar —a modo de cierre— la paradoja que cruza la novela por entero. Se trata de marcar el texto con el trazo de lo anómalo para darle curso y así borrar justamente el cuerpo anómalo, a partir de su afirmación material en el corpus; escribir un relato disconforme para dar forma a lo diverso in(con)forme. En esa aparente contradicción avanza el libro de Aurora Venturini, hasta llegar a un *excipit* aceleradísimo, sorprendente e imprevisible

(incluso para el *ustedes más cómplice*), que aleja meteóricamente a la protagonista del pasado y le otorga la potestad del olvido:

Y pasó diciembre, enero, febrero, en marzo comencé las clases. Me sentía recién nacida, conseguí nivelarme, exponer, viajar.

Borré. Borré. Borré todo.

Una enorme melancolía invadió mis pinturas y las valorizó porque la gente al verse reflejada en la pena, puede consolarse algo.

Supe que Betina había fallecido y que el profesor a causa de la existencia miserable exigida de cuidar a la enferma no salía de la casa y recordé que la casa era mía, por herencia, pero también lo olvidé. (Venturini 2018: 189)

De este modo concluye *Las primas*, así da fin Yuna a su narración que casi ya no es suya, puesto que se inscribe en un existir para elidir, un encauzar para mover, desplazar, alejar y, en definitiva, un escribir para desaprenderse y desprenderse, desde un cuerpo-corpus que en su disconformidad no se conforma con todo lo que lo erigía como tal. De todo ello, ya no queda nada que roce a ese *yo* en el relato, por la inconformidad del relato mismo que es, en este sentido, una prótesis incorporada frente al dolor de vivir, ante la vulnerabilidad propia y la de lxs demás.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FERRÚS ANTÓN Beatriz (2007), *Heredar la palabra: cuerpo y escritura de mujeres*, Valencia, Tirant Lo Blanch.
- GUERRERO Leila (2012), “Quién le teme a Aurora Venturini”, *El Gatopardo*. En línea <<https://gatopardo.com/reportajes/quien-le-teme-a-aurora-venturini>> [Fecha de consulta: 20/04/2021].
- LUDMER Josefina (1985), “Las tretas del débil”, *La sartén por el mango*, Puerto Rico, El Huracán, p. 47-54.
- PLATERO Lucas, ROSÓN María, ORTEGA Esther (eds.) (2017), *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, Barcelona, edicions bellaterra.
- TCHERKASKI José, SEOANE María José (2016), *Aurora Venturini, la maldita: una larga conversación*, Buenos Aires, Lugar ediciones.
- TORRAS FRANCÈS Meri (2003), *Soy como consiga que me imaginéis. La construcción de la subjetividad en las autobiografías epistolares de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Sor Juana Inés de la Cruz*, Cádiz, Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- VENTURINI Aurora (2018), *Las primas*, Barcelona, Random House Mondadori.