

Del 55 al 76. Alicia Eguren, Aurora Venturini y las figuraciones de la disrupción histórica



Nancy Fernández

Universidad Nacional de Mar del Plata/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
nancy.fernandez.cabj@gmail.com

Fecha de recepción: 13/07/2024

Fecha de aceptación: 30/09/2024

Resumen

El golpe de estado perpetrado contra Juan Domingo Perón en 1955 a manos de la autodenominada “Revolución Libertadora” es la condición del exilio que deben enfrentar dos escritoras y militantes peronistas: Alicia Eguren y Aurora Venturini. Si la violencia política irrumpe en el 55, en 1976 se abre el escenario de la última dictadura militar, cuyo designio siniestro no les permite la vuelta a la Argentina. En el caso de Eguren, su trabajo concluye abruptamente con su secuestro y posterior desaparición; Venturini, por su parte, continúa escribiendo hasta una vejez que, tardíamente, la glorifica. Pero, más allá de plazos y duraciones, hay un rasgo que ambas obras tienen en común: el silencio o la reserva que las rodeó como un aura impura y desconfiada. Así, los nombres de Eguren y Venturini reposan en textos que apenas han sido leídos o que han sido directamente excluidos de las sistematizaciones de la historia de la literatura argentina. Nuestra hipótesis de lectura sostiene que, si la política fue una de las razones de la marginación, la forma y los motivos de sus escrituras contribuyeron a forjar un silencio que la crítica y la academia eligieron no enfrentar. El idealismo católico y nacionalista en una, la monstruosidad obscena en la otra: dos poéticas que escapan a clasificaciones y categorías, tanto estéticas como ideológicas y culturales.

Palabras clave: escritura, exilio, política, memoria.

From 1955 to 1976. Alicia Eguren, Aurora Venturini, and Historic Disruption Figures

Abstract

The coup d'état perpetrated against Juan Domingo Perón in 1955 at the hands of the self-proclaimed “Liberating Revolution” is the condition of exile that two Peronist

writers and militants must face: Alicia Eguren and Aurora Venturini. If political violence breaks out in 1955, in 1976 the last military dictatorship does not allow them to return to Argentina. In Eguren's case, her work ends abruptly with her kidnapping and subsequent disappearance; Venturini, on the other hand, continued writing until an old age that, belatedly, glorified her. But beyond deadlines and durations, there is a trait that both works have in common, and that is the silence or reserve that surrounded them like an impure and distrustful aura. Thus, the names of Eguren and Venturini rest on texts that have barely been read or have been directly excluded from the systematizations of the history of Argentine literature. Our reading hypothesis claims that if politics was one of the reasons for marginalization, the form and motives of their writings contributed to forging a silence that critics and academia chose not to confront. Catholic and nationalist idealism in one, obscene monstrosity in the other: two poetics that escape classifications and categories, both aesthetic, ideological and cultural.

Keywords: writing, exile, politics, memory.

Íncipit: Alicia

La figura autoral de Alicia Eguren no evita mostrar, como indeleble efecto de la historia argentina, la borradura deliberada de su nombre en el campo intelectual y en los ámbitos académicos, a partir del golpe de 1976. En este sentido, la supresión de su obra entre los circuitos de los debates críticos, políticos y, sobre todo, poéticos, deja ver el vacío trazado en torno de su voz y de su práctica, proscripción duradera y acatada como respuesta generalizada a las conveniencias sostenidas entre los círculos institucionales y editoriales. Sin embargo, la doble condición de ese efecto, desde la política y la crítica literaria, se hace gradualmente visible por la aparición del trabajo dedicado a corregir esa falta, que reclama una atención necesaria y antes denegada. Así, la extendida omisión de una poética enhebrada entre motivos religiosos, metafísicos y políticos decide postergar las paradojas y problemas que la elección estética supone. De este modo, más que de operaciones culturales de exclusión, dedicadas a discutir de manera sistemática territorios culturales de centro y margen, resulta más adecuado pensar en las preferencias simplificadoras y tranquilizantes afines a las líneas que señalan los intereses vigentes de la investigación crítica o de las discusiones promovidas en los eventos institucionales, editoriales o del mercado. Sin embargo, decíamos, el significativo olvido de Eguren en los capítulos de la historia de la literatura argentina asiste ahora a la reposición de su letra y de su voz, como la arqueología crítica que rescata, con intermitencias y discontinuidades, los materiales sociológicos, periodísticos, políticos y poéticos.

Ciertamente, son pocas o excepcionales las páginas dedicadas a estudiar una producción negada, antes que olvidada, por no encajar en los cánones o los parámetros que sancionan la consagración o el reconocimiento de una imagen de autor y su producción. Acaso las razones de ese velado, o tácita interdicción, respondan a una coincidencia fundamental: biografía y obra, actuación política y escritura poética manifiestan la imposibilidad, incómoda por definición, de ingresar en los etiquetados habituales. Lejos de consagraciones, la vida de Eguren dedicada a la docencia, la sociología, el periodismo y la literatura, los escritos políticos y acompañada por su alianza matrimonial con el militante peronista John William Cooke le cuesta el exilio que sigue al golpe del 55 por la autodenominada "Revolución Libertadora". Encuentra su trágico final en el secuestro, el traslado a la ESMA y la desaparición en 1977, arrojada desde un avión en uno de los vuelos de la muerte.

Tal vez sea la índole genuina e intensamente intelectual de un pensamiento y una acción constituidos desde la búsqueda depuradora de los cimientos ideológicos

lo que convierte su actuación y su destino en un cerco que descarta la garantía fija e identitaria de posturas dogmáticas. En este sentido, los vaivenes clandestinos y las respuestas demoradas y ausentes de Juan Domingo Perón como interlocutor, convocado y aludido con persistencia en las cartas que le dirige, terminan por confirmar, ya en vísperas de 1973, el desconcierto y el silencio que la rodea, especialmente desde la frontal discusión que asume a partir del asesinato del padre Carlos Mugica.

Poco después de intervenir en 1962 en el Ejército Guerrillero del Pueblo, dirigido por Jorge Masetti, Eguren y Cooke fundan la Acción Revolucionaria Peronista y ella, a su vez, participa del congreso trotskista Palabra Obrera. En este contexto, se vincula con el Movimiento de Liberación Nacional de Ismael Viñas, el Partido Comunista Argentino y el Partido Socialista Argentino de Vanguardia, “vanguardia” cuyo concepto lo orientaba en sentido popular, extendiéndolo al uso para multitudes. Eguren repartió su militancia en tareas de difusión, organización y apoyo logístico, reuniendo militantes de pequeñas organizaciones y núcleos de izquierda de entrenamiento en Cuba. La inminente década de 1970 sostiene un peligroso espacio enemigo, tanto dentro como fuera del movimiento peronista, con su líder exiliado desde hace años en Madrid.

Con excepción de los rescates y estudios que emprendieron excepcionalmente María Pía López (2022) y María Seoane (2014), recién conocemos sus *Escritos* en 2023, publicados gracias a las investigaciones, radicadas en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, de Emiliano Ruiz Díaz, Nicolás del Zotto y Santiago Allende, quienes editaron la obra reunida de la escritora. Carlos Lafforgue y Pedro Catella, el hijo de la autora, también colaboraron con la custodia y curaduría documental del archivo Eguren. De la puesta en obra de estas supervivencias materiales forman parte ineludible proyectos como los del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Provincia de Buenos Aires, a través de la editorial MeVeJu y sus colecciones de “Versos Aparecidos”.

Más allá del “olvido”, la excusa deliberada de la negación suscribe la mirada excluyente que pesa sobre una imagen autoral que, ante todo, resiste cualquier intento de clasificación o de aceptación, donde los usos y costumbres académicos pactan sus privilegios a la hora de estampar el elogio del nombre en los capítulos de la historia literaria. Con la salvedad de los mencionados trabajos, Eguren queda prácticamente desconocida de los circuitos intelectuales del futuro. Y la distancia que va entre un trabajo constante y la indiferencia póstuma, quizá apunte al desajuste entre las necesidades genuinamente artísticas y políticas de una subjetividad, y las sucesivas alianzas y formaciones que instalan estratégicamente sus objetos de interés en cada contexto y coyuntura específica del devenir cultural.

El semblante peronista

La poesía de Eguren conjuga una visión totalizante, lo cual se manifiesta, básicamente, en tres puntos. El primero, una tendencia a la totalidad acorde al trascendentalismo y la monumentalidad que le es coetánea, como práctica simbólica, cultural y política, tanto en lo que respecta a los escenarios internacionales, como a la construcción de las imágenes de los conductores nacionales entre fines de los años 40 y los años 50. La condición histórica y material de esta visibilidad desmesurada erige la voz y el semblante de Perón desde la moderna cultura de masas que hace posible la cercanía entre el líder, su rostro y su palabra al ser transmitidos en cadena para la multitud de sus seguidores y militantes. Pero también, y sobre todo, son los estandartes amplificadas, retratos y fotografías que estampan el rostro magnético del conductor entre las calles de las manifestaciones populares. La poesía de Eguren busca principios fundantes

y valores esenciales ligados a la nación, a la patria y a la cuantificación de los acólitos designados con una explícita inscripción ideológica y afectiva: “los cabecitas negras”.¹

En segundo lugar, manifiesta una sintonía con el discurso religioso (y nacionalista), concomitante a la iglesia como institución y como prédica. Las construcciones simbólicas tramitan la vía orgánica y motivada de una concepción humanista, donde el paisaje natural de la tierra atávica se funde con los pasos sucesivos que mujeres y hombres inscriben con un lenguaje directo, sufriente, convulso y sin mediación. En libros como *El talud descuajado* (1951) o *Aquí, entre magras espigas* (1952), la escritura poética expone la voluntad explícitamente épica refrendada también en textos ensayísticos, textos de vocación material y política que se alejan de modo adrede de los melindrosos actos de beneficencia. La justicia social, de esta manera, cobra figura y dimensión poética como forma doctrinaria que, sin embargo, prescinde de las alusiones referenciales de las consignas, los slogans y las prescripciones programáticas. La justicia social acoplada al concepto humanista del hombre colectivizado en la tierra como la madre primera. Plegaria de las masas caminantes sobre las calles, voz encarnada en el coro múltiple de una canción que, con la excepción del nombre de Eva, casi no refiere a Perón. Si el principio es la multitud humana que se hace masa para anclar su voz en los reclamos de la desdicha y del hambre, el peronismo es el llamado y la respuesta misma como acontecimiento, el signo reconocido en el propio acto de una emergencia, ahí donde la inmediata visibilidad del líder sintetiza la palabra de una identidad indeleble en su condición nacional y popular.²

Por último, se distingue por el tono apelativo y declamatorio, mediante el cual vincula las variables necesarias para el diálogo, en presencia o diferido, y la interlocución de signo popular. Así, el sistema pronominal conjuga el modo que complementa (y completa) el vocativo, emplazando la cita colectiva, la reunión vociferante de los “millones” traducidos en ojos y brazos. El signo lingüístico que permite la probabilidad (el régimen de veridicción) de un “tu” es entonces la primera persona del plural, el vocativo y las dedicatorias, todo lo cual forma una red fundante de una noción de Patria, Nación y Estado mancomunados. Pero el tono que lo acompaña es el de una idealización depuradora de todas las adherencias que el mundo concreto de la práctica política impone en la construcción de pactos y decisiones. Argentina se convierte de esta manera, en el punto condensador de una fórmula que interpela al país, su suelo y sus habitantes. Nombre, objeto y sentido que direcciona el curso significativo de la escritura poética que es solemne y protocolar, y a su vez se concibe como llamado y convocatoria al sujeto colectivo: el de las identidades desheredadas y proscriptas. Si la obra poética de Eguren no es prolífica, la duración inscripta es la de un tiempo que evoca e invoca la eternidad, como trascendencia y salvación, pero, sobre todo, como realidad esencial de una historia transformada en mito. Entonces, los destinatarios son aquellos que componen la dedicatoria primera de *El canto de la tierra inicial* (1949), “A la juventud de mi tierra”; serán luego “Los Cabecitas negra”; el llamado al pueblo,

1 El poema-dedicatoria se incluye en el libro de poemas *El talud descuajado* (1951). A continuación, transcribo algunos fragmentos de ese poemario para señalar la potencia del pensamiento filosófico de Eguren, en los que Dios y la religión adoptan los acentos del imaginario popular y la eficacia creadora (en su amplio repertorio de sentidos) del paisaje matriz de la tierra. Así, predomina el signo material y político, diferente y alejado de la metafísica. Es notable la combinación de dos planos discursivos. El concreto, de marcaciones referenciales que materializan los rastros de Dios, y el carácter universal y generalizado de la proyección humana sobre un cielo que parece torcer el sentido de kantiano de su imperativo categórico. “Aquí en Buenos Aires / de acuerdo con la cartografía que yo apuntalo / se desparrama en fortalezas...”; “Hombres polémicos/que estamparán su pena en la noche estrellada”; “al fondo de la tierra”; “al fondo de la tierra / por el cuño de dios, por las obras de Dios / por el esqueleto de Dios, no la revelación de Dios” (Eguren 1951, 58).

2 Clave política inscripta en la serie “Siete poemas a mi pueblo”, del libro *Dios y el mundo* (1950).

en *Dios y el mundo* (1950): “Entre el canto rural y el pobre río / todos lo estáis, todos jah, pueblo mío! / pero adivino ya los primeros gemidos”. Y llegamos al poema que Eguren compone en 1976, a Francisco “Paco” Urondo, el mismo día de su asesinato. “El militante / sigue musicando / la calle y el sueño. El ardor / es lo que se renueva/ en la espuma de su antigua mirada” (Eguren 2023, 843).

El sesgo de una estética aplazada respecto a las actualizaciones de la literatura argentina, tanto del realismo poético vigente en el tango y la cultura popular de los 40 (como Joaquín Gianuzzi, Mario Jorge de Lellis, José Portogalo) como de la productividad vanguardista de esta etapa, responde a cánones tardorrománticos posteriores al modernismo del Centenario que, en los años 50, entra en eclosión con las corrientes más transformadoras de la lengua poética.³ Eguren evita la reflexión autorreferencial sobre sus propios medios de producción. El lenguaje está ahí para usarse en pos de causas políticas de mayor alcance, y el estilo será el resultado de una concepción que adjunta la escritura al molde preconcebido para encarnar, antes de cualquier otro mandato, en las voces públicas, congregadas en la Argentina y en Plaza de Mayo. Eguren es, entonces, una imagen difícil de etiquetar tanto para el campo intelectual y académico, como para el progresismo de izquierda: mujer, esposa, católica, militante dirigente peronista. Incluso para los propios, constituye una voz crítica y desafiante respecto de los propios límites: es ella quien busca el diálogo y la interacción con los sectores más reacios de la izquierda. Eguren va al frente en el campo de batalla como organizadora de una logística combativa desde la resistencia. Su poesía (su tono y su voz, inscripta en la sintaxis) responde al imaginario amplificado y totalizante en sincronía con las dimensiones épicas de las masas. Al igual que Leopoldo Marechal también inscribió a su obra los ideogramas católicos y como Jorge Luis Borges explora los espacios coincidentes entre vida y obra. Pero, si en el poeta palermitano las inadecuaciones entre su letra y su imagen de autor lo absuelven de los saldos pendientes, el trabajo y la vida personal de Eguren terminan por relegarla al silencio de una cautelosa suspicacia que para la crítica va a funcionar en el nivel de lo estético y de la ideología.

Si en Eguren se intenta direccionar al interlocutor hacia la compacidad de un todo, lo múltiple está presente como estado previo de la dispersión. Su antídoto es el anclaje geográfico y temporal, el motivo literal del suelo y la tierra, con la duración infalible de la historia, en la conjugación coincidente entre la modalización desiderativa del pasado y del futuro. De esta manera, el pensamiento es la materia que toma de la abstracción general del concepto, una forma que traza las huellas de la doctrina política. El movimiento, en su sentido más político, traza el efecto literario. La estrategia de escritura debe parte de su eficacia al entrevero entre el lenguaje directo (que aspira a la nitidez emocional y privilegia la intensidad del sentimiento sobre las prescripciones mediadoras de la razón) y el símbolo (no la alegoría, más vinculada en la contemporaneidad, a las poéticas experimentales de la vanguardia), en tanto cimienta de su artificio poético, ligado con la mirada orgánica y motivada de la significación. Esto es lo que, por ejemplo, Eguren deja ver, parcialmente, a través del epígrafe de los *Poemas humanos* (1939) de César Vallejo, citado al comienzo del poemario *Aquí, entre magras espigas*.

³ Confrontar, por ejemplo, con Leónidas Lamborghini, de filiación explícitamente peronista y sindical, autor, en la década de 1950, de una poética incipiente que se inscribe en una textura vanguardista cuyo carácter inorgánico y fragmentario procesan, no obstante, materiales de procedencia política e ideológica. Asimismo, a la misma época corresponde la figura de Alejandra Pizarnik, de impronta surrealista, cuya experiencia significativa se desplaza de una concepción metafísica y onírica, ensayada en las figuraciones preliminares del absoluto romántico.

El correr de los años cifrará los cielos de su poesía, con la oscuridad envuelta en la ominosa maquinaria del terror de Estado. Así, la realidad y su respuesta sentencian la tragedia de una soledad extrema que no encuentra escucha en la década del 70, cuando escribe cartas incansables a Juan Domingo Perón, quien próximo a su vuelta tampoco contesta las demandas desesperadas y anticipatorias. Será entonces, al año siguiente del golpe militar, que la historia acusa su recibo en la forma de intemperie, final reservado en el secuestro de Eguren, su traslado a la ESMA y último rastro en los siniestros vuelos de la muerte, diseñados por la última y más trágica de las dictaduras en la Argentina.

El alba tardía de la gloria: Aurora Venturini

Biográficamente, la figura de Aurora Venturini es bien singular y también distinta respecto de Eguren, aunque hayan compartido la devoción por Eva Perón e incluso, en el caso de Venturini, el nombre de John William Cooke haya titulado su libro de 2005. Liliana Viola, la descubridora y albacea de Venturini, en *Esta no soy yo* (2023), la biografía que hizo de la escritora, anota algunas escenas que, con perspicacia y lucidez, dibujan los rипios que marcan el sentido de su vida y de su obra. La historia nacional marca el inicio de los crímenes de Estado con la década infame, que Venturini procurará revertir con su militancia en las filas del peronismo. Vida pública y vida privada se ven interferidas por la violencia desde el primer golpe de Estado, su participación en el vindicativo movimiento popular y la interrupción que provoca el derrocamiento del 55, con sus estragos de sangre y terror en Plaza de Mayo. En este sentido, su labor pública y colectiva, con definida dirección social, se constituye con plena sintonía afectiva en la amistad entrañable con Eva Perón. Poeta desde la década del 40, vive su tiempo y la política con espíritu católico y a su vez científico. Venturini es la pionera en los estudios y el ejercicio de la psicología para emprender, luego del golpe del 55, el largo exilio europeo. Es en París donde sigue desarrollando su vínculo con la literatura y el arte. Las destacadas relaciones que mantuvo con el campo intelectual de los años 50 y 60 no fueron óbice para conocer también los continuos fracasos en las presentaciones a certámenes literarios. Quizá esa sea la razón del gesto ácido dibujado en la irónica gratitud con que recibió su galardón, habiendo cumplido 85 años. El mundo afectivo de Venturini, tal como señala (2023), parece estar signado por la conformación de los espacios urbanos. De este modo propone, no sin audacia conceptual, que Venturini es menos hija de una madre y de un padre que de la sinuosa ciudad de La Plata, con sus cortes y diagonales, con sus misteriosos mitos de origen y sus sellos de época, sostenidos en ademanes y vestimentas.

La longevidad de Venturini sobrevive al destierro europeo donde además de conocer a Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Simone de Beauvoir, Violette Leduc y Eugène Ionesco entre otros, traduce al Conde de Lautréamont, a François Villon y Arthur Rimbaud. Ensayos, traducción, poesía y narrativa son los géneros que conforman una obra tan profusa como desconocida en sus auténticas dimensiones. Entre sus textos de poesía pueden mencionarse *Versos al recuerdo* (1942), *El anticuario* (1948), *El solitario* (1950), libro que le vale el premio Iniciación con Borges como jurado. Hacia la década de 1950 comienza a hacer foco en la pobreza y elabora comparaciones y metáforas crípticas que rondan la violencia del hambre y la avaricia. A su vez, en tensión con atmósferas secretas, habilita gradualmente la irrupción inesperada de una primera persona que enuncia el clamor de una infancia perdida. El derrumbe y la desdicha que Venturini vislumbra desde la década de 1930 encuentra el inequívoco punto de condensación en el sintomático poemario de *Lamentación mayor* (1955). Desde el sitio de la derrota inicia el lento, arduo y constante trabajo de reconstrucción para desplazar el tono elegíaco por el de

la radical extralimitación que concluirá al final de sus días, con 85 años. Así también pasamos por *Evita, mester de amor* (1977) y *45 poemas paleoperonistas* (1997), ambos escritos en colaboración con su segundo marido, el historiador Fermín Chávez. De *Pogrom del cabecita negra* (1969), premio Municipal de 1973) a la *Poesía gauchipolítica federal* (1994), la ideología, como idea fija, taladra la escritura como máxima obsesión de productividad. La congruencia de una postura que se afila con el tiempo se afirma con un enunciado estampado como lema en su *John William Cooke* (2005): “Pobres, pero nunca humildes”. Como se ve, la frase corrige y revierte la doxa oficial que resuena en la contraparte “pobres pero limpios”, compacto discursivo acoplado al higienismo decimonónico que buscaba generar una ciudadanía hegemónica y funcional al Estado liberal. Allí, la voz de Venturini borra la indulgente clausula adversativa que parece justificar las presencias indeseadas que proliferan con las oleadas inmigratorias primero, y con las nuevas formaciones sociales emergentes con el peronismo, después. Así, ya en el siglo XX, los espacios públicos, entonces, se llenan de proyectos y deseos, para hacer evidentes los contrastes entre las clases altas y medias, que rechazan compartir sus ámbitos con las clases trabajadoras y sus incipientes derechos adquiridos.

Es conocida la amistad entrañable que Venturini mantuvo con Eva Perón y el trabajo desempeñado junto a ella en el Instituto de Psicología y reeducación del Menor. Pero el exilio en París que sobreviene tras el golpe de Estado de 1955 le depara algún respiro en las conversaciones con artistas e intelectuales de renombre. Sin embargo, la “consagración” llega súbita y al final de su vida, con un concurso y otro premio, recibido irónicamente con lacónicos saludos y una sonrisa al bies: “Por fin un jurado honesto”.

***Las primas* o el contramodelo de la familia argentina**

En efecto, Venturini escribe una obra sin pausa que inicia con relatos y poemas, y alcanza difusión y continuidad con un texto que inscribe el punto de una auténtica saga narrativa: *Las primas* (2007). Aquí es la joven Yuna Riglos que retorna en *Las amigas* con 85 años y la mirada afilada de la distancia que dan los años y la soledad. Singular escritura la de *Las primas*, la novela que la lleva a la gloria tardía, donde la violencia extrema de su relato encarna en una historia de familia y de mujeres, donde los cuerpos, los lazos y la materialidad misma de la casa son opuestas a la cinematográfica belleza que expone el cine y la publicidad de fines de los años 40. Pero esa rareza o excepcionalidad no radica en el silencio de las elipsis elaboradas y artificiosas, sino en que el monólogo de la narradora arroja hacia afuera todo su contenido, sin medir las probables sanciones de la corrección o del buen gusto. En tanto narración en primera persona, el régimen de la enunciación emplaza una disyuntiva que no admite elección. La historia complementa la ficción delirante y el realismo implacable. E incursiona entre los pliegues de una familia disfuncional. La afectividad es el presupuesto constitutivo que establece las reglas básicas entre los lazos de sangre. Es eso lo que la narradora protagonista corroe con el relato “inocente” de quien mira de cerca los horrores cotidianos de su tribu. Es aquí donde tiene lugar el horror en los términos visibles y explícitos, que se hace cargo de la condición de la protagonista (aislada en su mundo), y la de quienes lo rodean (desmesura en los vínculos y sus decisiones). La sexualidad precoz, el encierro, el abuso, el aborto, el asesinato, la enfermedad y la incapacidad parecen los pretextos de un texto adicto al gótico, si no fuera por las dosis de humor y de ironía, descargados en efectos que simulan inocencia y falta de intención. Venturini naturaliza un mundo proscrito de las reglas estéticas y éticas. No se trata de un elogio vindicativo a los mundos cotidianos descartados del deseo. Se trata del gesto que ensaya un habla obscena con deliberación y con impulso de lo

que se muestra como inevitable. Nada más eficaz que el autorretrato de la inocencia, sabiamente estilizada en la ficción de la primera persona en singular. Aquí reside el horror en los términos visibles para espantar los pudores de burguesía y clases medias. Porque la palabra incontenible de la narradora se manifiesta sin mediaciones, en foco directo que da vuelta la "auto-bio-grafía" de una de sus magistrales coetáneas: Silvina Ocampo. El nombre propio de Venturini implica la inversión de lo siniestro, cuyas latencias y síntomas aparecían como efectos de normas cultas y elevadas. En este sentido, el registro familiar de los recuerdos, lejos del tono cómplice y confidencial de la memoria infanto-juvenil de Ocampo, en Venturini asume la incontinencia de un decir lo cotidiano desde el rechazo y la fealdad. Deliberadamente, la narración sin reserva exime aquello que la narradora no sabe (un embarazo, un aborto, el incesto o las almas bendecidas por la iglesia) con el pretexto brutal de expulsar la cautela y, fuera de toda estética normada como tal, decir mal (o mal-decir) algunas de las razones que obligan a las personas a convivir. El resultado será una historia que muestra sin interpretar la envidia, los celos, los odios y, sobre todo, el asco por la malformación. Si en la familia de Yuna no hay nada que funcione, ella relata con inocente naturalidad el imaginario opuesto al del sueño de dicha o de amor. Con la máscara de una joven a quien su familia tilda de minusválida, Yuna cuenta desde sus dieciocho años salvados por el dinero que le brinda su talento artístico en la pintura; y el mundo que ella vea, no coincidirá con el cine de los 40 y sus estereotipos. Venturini, entonces, invierte la propuesta de recatos y silencios por razones poéticas y también de clase. Decir más de la cuenta supera el chisme y los rumores con la maledicencia abierta e irreverente de un personaje, literalmente, descompuesto.

Se trata de hablar, de hacer visible, siempre en el borde de los lazos de familia que, lejos de constituir afectos, suponen amenaza y hostilidad. Pero los parentescos también sostienen alianzas provisionarias o elementales, según sea el caso, estableciendo pactos que ponen a cubierto la necesidad mutua frente al peligro que representan el mundo social y el doméstico. La independencia que logra Yuna apenas alcanza para resguardarla de su prima menor, liliputiense, asesina y vengadora de la muerte de su hermana por causa de un aborto obligado y por supuesto, ilegal. La malformación física parece ser así el estigma, la marca fatal de una tragicomedia que traduce, como forma y como imagen, las torsiones de la lengua donde el relato extrema el movimiento que expone en la superficie, los lazos cortados con la moral y la estética del encanto burgués. Ese artificio es el de la monstruosidad, forma, pero también motivo y clave de un sentido al límite de lo indecible. La escritura de Venturini se propone emprender la deconstrucción de un imaginario enmarcado en la figuración de un mundo femenino asociado con los mandatos cumplidos por las normas de salud, belleza, solvencia y afectividad sancionada y prevista por la legalidad funcional. Así, Venturini pone en escena, es decir, muestra (mostración, monstruosidad deliberada) aquello que el sistema convencional oculta o define como inaceptable. Hablar de lo indebido (ignorando el tabú), pero no poder comer (por asco) transcriben sus efectos en la falta de puntuación, donde la sintaxis desregula los cauces de la proporción y del decoro, en medio de estos personajes monstruos. Contar en exceso, hablar de más y callarse como acto reflejo frente al asedio familiar signan, entonces, el ritmo paradójico de la lengua manifestada como ruptura. Un desborde provocado en los recintos domésticos y privados, donde la debida contención de los buenos usos resquebraja los cimientos del mundo cotidiano. A través de su fisura asoma la violencia –pública, social, cubierta por la costumbre– y sus automáticos silencios.

Bibliografía

- » Caruso, Valeria. 2020. “Del nacionalismo a los cauces de la izquierda peronista. Un recorrido por la trayectoria política e intelectual de Alicia Eguren durante la proscripción del peronismo”. *Izquierdas* 49, 827-847.
- » Eguren, Alicia. 2023. *Escritos*, editado por Santiago Allende, Nicolás del Zotto y Emiliano Ruiz Díaz. Buenos Aires: Colihue.
- » Eguren, Alicia. 1950. *Dios y el mundo*. Buenos Aires: Sexto Continente.
- » Eguren, Alicia. 1951. *El talud descuajado*. Buenos Aires: Sexto Continente.
- » Eguren, Alicia. 2023. *Aquí, entre magras espigas*. Buenos Aires: MeVeJu.
- » López, María Pía. 2022. “Alicia Eguren: óleo de una mujer”. *Agencia Paco Uron-do*. En: <https://agenciapacourondo.com.ar/cultura/alicia-eguren-oleo-de-una-mujer-por-maria-pia-lopez-o>.
- » Seoane, María. 2014. *Bravas: Alicia Eguren de Cooke y Susana Pirí Lugones: dos mujeres para una pasión argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- » Venturini, Aurora. 2005. *John W. Cooke*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- » Venturini, Aurora. 2007. *Las primas*. Buenos Aires: Tusquets.
- » Venturini, Aurora. 2014. *Eva, Alfa y Omega. Pogrom del cabecita negra*. Buenos Aires: Tusquets.
- » Virno, Paolo. 2003. *Gramática de la multitud*. Buenos Aires: Colihue.
- » Viola, Liliana. 2023. *Esta no soy yo. Una biografía de Aurora Venturini*. Buenos Aires: Tusquets.

