

//Dossier// K. Vázquez & C. García (coords.)

Flânerie, sororidad y materialidad en Aurora Venturini

La figura de la “niña queer” en *Nosotros, los Caserta* y *Las primas*

María José Punte¹

Recepción: 30 de septiembre de 2021 // Aprobación: 25 de octubre de 2021

Resumen

Las narraciones de Aurora Venturini (1922-2015), una autora que conoció tardíamente el éxito o la difusión de sus obras, abundan en personajes monstruosos y plantean la pregunta explícita por aquello que constituye lo anómalo o anormal. Una posible entrada de análisis a sus textos es facilitada por la teoría *queer* para pensar los vínculos entre la idea de fracaso, la configuración de los cuerpos y la desviación de la norma. En este trabajo, se optó por enfocar la mirada en las niñas que tienen un rol central como narradoras-protagonistas de sus dos novelas más conocidas *Nosotros, los Caserta* (1992) y *Las primas* (2007). Chela y Yuna son dos ejemplos precisos de niñas *queer*, si las pensamos desde los análisis críticos de Kathryn B. Stockton y J. Halberstam, dos relevantes autores de la Teoría Queer. En ambas historias se produce una tensión entre la manera en que se construyen estas subjetividades a partir de cómo son ubicadas dentro de los parámetros de lo posible y de lo apropiado socialmente, y una profunda experiencia de estar desacomodadas en el mundo.

Palabras clave

Aurora Venturini - literatura argentina - novela - infancia *queer* - la “niña”.

Abstract

The novels of Aurora Venturini (1922-2015), a writer who became successful in her late years, are crowded of monstrous characters, filling the pages with strange creatures. They raise explicitly the question about the anomalous or abnormal. Queer Theory provides a possible approach to these texts from another perspective than the usual theorization about monstrosity. Through rethinking the idea of “failure” with J. Halberstam or the figure of the “queer child” with Kathryn B. Stockton, this paper focus on the main characters of Venturini’s best known novels, *Nosotros, los Caserta* (1992) and *Las primas* (2007). Chela and Yuna, narrators and protagonist of each novel, are good examples of what Stockton define as “queer girls”. They show deviations from the construction of bodies that don’t fit into accepted social norms prescribed for girls, as the link failure and other possibilities for the understanding of hidden desires and alternative ways of growing.

Keywords

Aurora Venturini - argentine literature - novel - the *queer* child - the “girl”.

¹ Doctora en Letras por la Universidad de Viena (Austria). JTP en la materia Teoría y Estudios Literarios Feministas en la Universidad de Buenos Aires, profesora titular del Seminario de Análisis del Discurso y profesora adjunta de la materia Cine y Literatura en la Universidad Católica Argentina. Email: majo.punte@gmail.com

Introducción

Las presencias monstruosas son una marca registrada de la narrativa de Aurora Venturini (1922-2015). Circulan en ellas cuerpos deformados físicamente hasta la irrealidad que se desmarcan de la forma calificada como humana y que pone en vilo la noción misma de especie. Personajes como los de Betina en *Las primas* (2007) o Juanín en *Nosotros, los Caserta* (1992) no constituyen meros anamorfismos, sino seres a los que el lenguaje no alcanza a describir a partir de los trazos delimitadores de la palabra. En las dos novelas aparece, a su vez, la idea de monstruosidad entendida desde lo ético o psicológico, algo que se aplica con cierta lógica en todos los otros personajes, con excepción de los dos mencionados. En ese sentido, resultan perturbadoras las protagonistas de los textos que abordaré a continuación, porque corporizan dos subjetividades que se van desplegando y plegando frente a los lectores, y dejando de ese modo al descubierto contradicciones y profundidades que confabulan contra cualquier posible construcción de empatía hacia ellas.

Si bien la pregunta por aquello que la cultura occidental entiende por el “monstruo” va a ser expuesta de manera casi explícita en ambos textos, como se verá, en el caso de las narradoras-protagonistas Chela y Yuna resulta novedosa la idea de vincularla a la figura de la “niña”. Uno de los objetivos de la narración apunta a desmitificar lo que las normativas sociales definen como lo esperable y deseable para esta construcción: la belleza física tramada desde la inocencia, los buenos modales, la docilidad. Chela y Yuna, a las que podríamos ver como tan diferentes que casi se diría que representan los dos extremos del espectro, encarnan la denegación de dicha imposición normativa. Tampoco es posible pensarlas desde la rebeldía o la insumisión, porque si bien las dos novelas van siguiendo un periplo de salida de la infancia y entrada en la vida adulta, no hay en estas narrativas un avance progresivo o lineal. Las experiencias que van guiando a estas dos chicas hacia la obtención de cierta forma de autonomía no se corresponde con un relato exitoso, sino que pone en evidencia otros tipos de movimientos laterales, desviados, torcidos.

La lectura que sigue a continuación se propone analizar a los dos personajes femeninos de Chela y Yuna a partir del marco teórico que ofrece la Teoría *Queer*. La noción de “infancias queer” de Kathryn Bond Stockton con su libro *The Queer Child* (2009) se desarrolla a partir de una taxonomía útil para analizar formas ficcionales infantiles y los dos

personajes de Venturini bien pueden ser leídos desde allí. A eso se sumará la reflexión que hace J. Halberstam sobre la comprensión contemporánea de lo que significa el éxito (y su supuesta contracara, el fracaso), en una sociedad que lo valora de manera tan compulsiva como maquinal. Repensar ideales automatizados socialmente como lo son la belleza y el triunfo económico, en especial cuando se lo aplica a sujetos femeninos o feminizados, es una de las tareas que, desde el pensamiento feminista, se viene trabajando desde hace varias décadas. Los aportes más recientes que provienen de la mirada *queer* contribuyen con perfilar aún más aquello que se espera de los cuerpos y que los define. Es una herramienta más que útil a la hora de trabajar en la reformulación de lo que entendemos por infancias, objetivo prioritario del siguiente análisis.

De infantas, enanos y jorobados

“A veces pienso que somos un sueño o pesadilla cumplida día a día que en cualquier momento ya no será, ya no aparecerá en la pantalla del alma para atormentarnos” (Venturini, 2007: 8). Con esta declaración se inicia la novela *Las primas* (2007), colocada hacia el final del primer capítulo que se anuncia con total impudicia como “La infancia minusválida”. La frase da con ese tono entre autocomplaciente y melodramático que luego irá modulando una narración a la que podríamos definir como de “novela de aprendizaje” o parábola de pasaje de la niñez a la etapa adulta. La narradora y protagonista, Yuna, describe esa infancia y ciertos acontecimientos que serán decisivos en su tarea de construcción de autonomía con pinceladas que evocan el modelo “gótico”, con sus historias de incesto, de perversión y de oscuridad². Lo pictórico va a ser su marca registrada porque allí encuentra su talento, la llave para el éxito. Yuna forma parte de una genealogía degenerada, pero logra desmarcarse de ella mediante el ejercicio de la pintura al que accede de manera muy precoz y mediante el cual logrará ciertos entrenamientos para la vida. El solaz espiritual, así como el éxito profesional que obtiene gracias a esta vocación (monetario y de reconocimiento social), no son leídos por ella –sin embargo– en términos positivos, sino como una forma más de la excepcionalidad que caracteriza a toda la familia y que Yuna entiende en términos de monstruosidad: “Tía Ingrazia

² Para pensar al “gótico” como un modelo o “modo”, me remito a José Amícola y su libro *La batalla de los géneros* (2003), en el que realiza un exhaustivo estudio sobre este género literario tributario de la modernidad y sus derivaciones en la cultura rioplatense. Más reciente es la publicación que coordina Marcos Zangrandi, *Territorio de sombras* (2021), en la que ya se piensa “lo gótico” en tanto que “gesto” que desestabiliza “las condiciones que organizan y pautan la escritura y la lectura” (2021, 7).

opinaba que yo también padecía minusvalía aunque disimulara mi anormalidad pintando y siendo linda. Creo que no se equivocaba ... Yo sólo vivía para sentarme y pintar y el mundo circundante desaparecía dejándome en una preciosa isla de tonalidades” (Venturini, 2007: 31). Esta definición deja en claro que no todo lo que podríamos considerar como monstruoso pasa por el aspecto físico. Yuna no es enana, como su prima Petra; no es un ser indefinible e informe, como su hermana Betina. No es tampoco como sus otras primas “imbeciloides”, las hijas de tía Ingrazia y tío Danielito, con seis dedos en cada pie y una excrecencia en la mano derecha. Yuna parecería entrar dentro de otro nicho de la anormalidad, que la narración materializa a través de un vínculo anómalo con el lenguaje. Es más, la posibilidad de articular un relato va mostrando las estrategias de adaptación de la protagonista al “mundo circundante”, en la medida en que ampliar el lenguaje mediante el diccionario y el mejor ejercicio de la sintaxis va a significar para ella ir accediendo a otros espacios de sociabilidad y de respetabilidad.

Algo similar ocurre en la novela *Nosotros, los Caserta* (1989) que puede ser leída en tándem, como una variación de la misma idea, o desde un sistema de simetrías. Su protagonista es Chela, sobrenombre de María Micaela Stradolini, última descendiente de una familia originaria de Sicilia y que hunde sus raíces en un pasado tan legendario como aristocrático, el de los “Condestables de Caserta”³. En este caso, el talento a explorar (y explotar) es la escritura. Chela devendrá escritora, a pesar del absoluto desprecio al que sus padres la exponen desde la más tierna infancia. Su niñez, en consecuencia, no se definirá por la ternura, sino por el desamparo existencial. La expulsión de un (supuesto) paraíso aparece documentada ya en la anécdota con la que esta narradora comienza su relato, la escena en la que la niña de cuatro años se resiste a ser fotografiada. La causa parece ser su estigmatización como fea, lo que la lleva a desarrollar una inteligencia exacerbada que la colocará por afuera de la norma. Feúcha, pero superdotada, la protagonista transmutará en revanchismo y venganza la desvalorización a la que la someten sus progenitores.

Chela, a diferencia de Yuna, crece como una de esas criaturas salvajes de la literatura del siglo XIX, animalizada por la misma sociedad humana que le retacea su inserción en la

³ La novela podría estar sugiriendo en esta manera de concebir la historia (familiar) aquello que Foucault llama el pasaje mítico de los Ogros a los Pulgarcitos; de los monstruos iniciales, que eran de tamaño enorme (ogros), al amplio espectro de las pequeñas anomalías (pulgarcitos). Ahí se da también el pasaje del monstruo al anormal. O el paso del “gran monstruo antropófago” a los “pequeños monstruos perversos” (2010, 128). Desarrolla esta peculiar tesis en la “Clase del 5 de febrero de 1975” de su libro *Los anormales*.

civilidad. Un padre cruel y autoritario, una madre frustrada y ausente, son el alfa y omega de una familia nuclear que establece desde el vamos una distinción clara entre las vidas que valen y las que no. Lo monstruoso funciona nuevamente aquí como el resultado de una mirada impiadosa externa que proyecta sobre las corporalidades todas sus ansiedades, fobias y resentimientos, como sucede con la criatura pergeñada por Mary Shelley. En esa constelación familiar, Chela elige ubicarse en un extremo del espectro para distinguirse de su hermana Lula, que para los ojos de la madre corporiza no solo el más acabado ideal de belleza, sino también el de la correcta feminidad⁴. A su vez, bajo una forma de maternidad vicaria provocada por la enfermedad, Chela se erige en la generadora de su hermano monstruoso, Juan Sebastián, quien al igual que la niña Betina de *Las primas*, queda asimilado a lo que no llega a configurarse desde la forma humana. Terminan ambos siendo relegados al espacio de la “vida nuda”, lo que no les garantizará largas vidas.

La noción de anormalidad presente en ambos textos acopla, por cierto, con los planteos hechos por Michel Foucault en sus clases de mediados de los años setenta, recopiladas bajo el título de *Los anormales* (2010). Las dos novelas permiten la aparición en sus páginas de una galería de personajes que evocan a aquellos que Foucault muestra desfilando por los tribunales, cuando busca desenmascarar los modos en los que la Ley se construye con el fin de velar por los límites de lo aceptable socialmente en confabulación con los discursos médicos. Esto quiere decir que ambas disciplinas fabulan al establecer paradigmas sociales de lo aceptable en cada contexto histórico, pero que tienden a ser naturalizados en virtud del sostén que proveen los campos científicos (médicos y psicológicos). Foucault comienza su argumentación haciendo notar que, vistos con cierta distancia, hay discursos judiciales que provocan risa a pesar de ser discursos que matan, que tienen poder sobre la vida y sobre la muerte; un poder instituido por el estatus científico y certificado a partir de la pericia psiquiátrica.

Las dos novelas de Venturini se preguntan por aquello que configura lo monstruoso: ¿Qué es el monstruo? Es una pregunta que circula constantemente en los textos. A través de la

⁴ Esta pulseada entre lo que es apropiado para las niñas y lo que no lo es, que da como resultado una concepción muy acotada del crecimiento femenino y sus posibilidades de agencia, tiene una larga tradición escrituraria en América Latina, en textos que van dando cuenta de los avances de las mujeres con respecto a lo que Nadia Celis Salgado define como la “conciencia corporal”. Véase su libro *La rebelión de las niñas* (2015) que delinea un mapa de la narrativa latinoamericana a lo largo del siglo XX, junto con una conceptualización desde los estudios de género en torno a la construcción de las subjetividades femeninas durante la infancia.

mirada de estas dos protagonistas excesivas se proyectan los otros personajes como si fueran fantasmagorías, sombras que replican en clave grotesca el mundo idealizado de la institución familiar. Como parecen revelar las pequeñas esculturas que desentierra Chela de entre las ruinas del antiguo casco de la estancia La Angelina, todo estaba previsto en el *loop* de la genealogía. Y lo que despliegan los textos a través del relato familiar son esos dobleces a los que se refiere Foucault, generados por el discurso psicológico y que rodean al delito, un acto mucho más restringido; toda una arborescencia formada por reglas que son fisiológicas, psicológicas, morales. Así es como el monstruo termina siendo definido por las reglas éticas de conducta.

La deformidad física, por otro lado, es sintomática en ambas narraciones. El entramado que se arma siguiendo el esquema de la historia familiar no es casual. Son dos novelas que evocan universos barrocos, en donde infantes y enanos se entrelazan y emergen de un relato que escupe excrecencias como una cornucopia⁵. Este vínculo no es inusual, algo que ya habían reconocido René Schérer y Guy Hocquenghem en su texto *Co-ire, álbum sistemático de la infancia* (1976). En la cartografía que arman para pensar lo específico de la infancia, los autores sostienen que “El niño está mucho más próximo del enano, del jorobado, del ser deforme, que de aquellos a quienes se les atribuye una belleza perfecta: pues lo que le atrae no es la fijeza o la permanencia, sino lo no conforme, lo indeciso” (1979: 103). De ese modo, llegan a una conclusión certera sobre lo que vemos cuando miramos a los infantes, que no parecen ser otra cosa que seres empequeñecidos a partir de una serie de coordenadas digitadas desde un universo adultocéntrico. Lo que estos autores hacen explícito es esta dinámica que miniaturiza a las infancias: no importa si responden o no a medidas áureas o a lo que los discursos médicos consideran lo “normal”, es decir, lo no patológico o anómalo⁶. Por

⁵ Para una breve semblanza de la estética Aurora Venturini y de su trayectoria como escritora, véase Salerno (2016), en donde se da cuenta de su inserción en el mundo intelectual y editorial de La Plata, de su primera etapa como poeta y luego de su vuelco a la narrativa en los años setenta, lo que significó un quiebre tanto temático como estilístico.

⁶ Nociones como “patológico”, “anómalo”, “monstruoso”, fueron pensadas por Georges Canguilhem, filósofo y médico a quien Foucault reconoce como precursor, en su intención de definir aquello que la medicina entiende por “normal”, y que se vincula con lo que se piensa como “especie”. El término se vuelve equívoco desde el momento en el que se le adjudica un juicio de apreciación, es decir, un valor. La monstruosidad es una forma de la anomalía física, lo que vale decir un apartamiento de lo que se tenía por correspondiente a una especie (por exceso o por carencia). La anomalía, por su parte, es una variación individual con respecto al tipo específico, y supone todavía una instancia meramente descriptiva (es una irregularidad, no supone un juicio de valor). Lo patológico, por su parte, queda por afuera de la categoría de lo normal/anormal porque la idea de “salud” tampoco puede ser pensada a partir de la normalidad o de la regla, al tratarse de un concepto descriptivo y no un tipo de estructura o de comportamiento orgánico (1971, 91 y ss.).

su parte, Schérer y Hocquenghem van desbrozando a partir de un análisis que es literario series posibles de anomalías en relación con las infancias mediante las que construyen nuevas constelaciones de sentido para leer la presencia de niños y niñas en la cultura del siglo XX. De ese modo, ponen en evidencia las fisuras de los discursos bienpensantes que tanta fuerza cobraron a lo largo del siglo y exhiben saberes sobre las infancias que son de difícil articulación porque conspiran contra la domesticación y el mejor sometimiento de esta franja etaria, así como con la noción de inocencia con la que se enmarca a dichas construcciones. Estos andamiajes son los que irá desmontando desde diferentes entradas las más recientes teorías *queer*, como iremos viendo.

Para cerrar con este apartado, volvemos a la cita del comienzo, a la construcción de estos personajes en tanto que “sueño o pesadilla cumplida”, por los ecos que tienen con un texto que demarca la línea de lo esperpéntico en la literatura argentina. Se trata del cuento “El jorobadito” (1932) de Roberto Arlt. El personaje del jorobado, evocado en la novela *Nosotros, los Caserta*, entra para completar la serie planteada por Schérer y Hocquenghem; la fórmula que al equiparar “niño – enano – jorobado” da como resultado “ser deforme”. Lo notable es la aseveración por parte de esta narradora de que funcionan como proyecciones en una pantalla, la del “alma”. Se hace posible, entonces, pensar aquí en los términos en los que César Aira lee el texto de Arlt, a partir de su vinculación con la estética expresionista y su consiguiente inclusión en las vanguardias históricas. En ese texto, Aira parte de la idea de que el expresionismo funciona porque el artista o autor se acerca a su materia a tal punto que termina participando de ella en una forma de intromisión no exenta de violencia. El método de acercamiento a la materia trabajada por parte del expresionismo es el de la proyección, una que se da en el campo de lo simbólico, mediante las palabras. Una de sus consecuencias es que el expresionismo resulta una estética de lo “desdichado”: en el universo de Arlt se definiría como la “vida puerca”. Al acercarse en bloque a la materia, sin salirse de sí mismo, sin poner distancia, el artista la ve sin perspectiva, “demasiado cerca”, dice Aira. O, más bien: ya no la ve, sino que la toca⁷. Esto que Aira aplica a la obra de Arlt y que ejemplifica recurriendo al cuento “El jorobadito”, bien puede decirse de las novelas de Venturini. De ahí

⁷ Aira se regodea en la persistencia del artista expresionista en ese no poder separarse de la materia: “Encuentra lamentable esta situación (y no le faltan motivos), encuentra horrible el mundo, pero aun así persiste. Le bastaría dar un paso atrás, recuperar la perspectiva, volver a enfocar... ¿No es absurdo, tratar de ver lo que está tocando el ojo? Lo es, y el absurdo lo contamina todo y empeora lo que ya era horrible. El paso atrás, la huida, sería tan fácil.... Pero no lo hace” (Aira, 1993: 56).

proviene esa deformación de los objetos y de las personas, de la materia trabajada, que parecen salirse de las páginas. Pero, también, de ahí proviene su carácter de materialidad opaca, barrota (Aira dice que el mundo del expresionismo se hace “gomoso, opaco, de barro”, porque es un mundo de contacto; que provoca “anamorfosis terroríficas”). Por eso, también, en todos estos casos la obra “se llena de monstruos”. La inadecuación es el método del artista que elige no renunciar a su presente. Ahí radica el proyecto artístico. Ahí se instituye, también, su felicidad: en la tarea de convertir en triunfos estéticos “el tropiezo, la fealdad, la miseria” (56). Esta descripción del arte de Roberto Arlt podría aplicarse al *modus operandi* de la autora platense. La estética expresionista agrega su plus de sentido a la galería monstruosa de las novelas de Venturini, llenando de sombras la escena.

Niñas queer

Enfoquemos la mirada en las niñas monstruosas que delinea Venturini, principalmente a partir de sus personajes de Chela y Yuna. En la novela *Nosotros, los Caserta* resulta mucho más evidente pensar en su protagonista como una aberración. Su comportamiento es salvaje; Chela rehúsa formar parte de la comunidad familiar y civilizada. Asume literalmente su función de “loca del altillo”, al recluirse en el desván de “la casa de las gentes”, como pasa a denominar a ese espacio que ella identifica con la casa en sí y del que se sustrae. Pero su condición de exiliada es el resultado de una configuración que la excede, derivado del modo en el que se organizan los roles en esa familia incluso antes de su aparición: “Yo soy un animal superdotado arrojado por error al mundo de los humanos vulgares. Soy una deidad zoomórfica. Mi padre dice que soy una bestia y tiene razón” (Venturini, 2021: 79). Chela hace alarde de desaseo. Sus modales imitan la gestualidad de los animales con quienes forma comunidad: rechaza comer con cubiertos, manosea la comida. A esa cohorte de compañías (el búho, la tortuga, los perros y gatos) sumará luego a su hermano Juan Sebastián (Juanín), que nace con todas las posibles deficiencias psicofísicas, pero al que ella ve como una especie de duende. Entre los dos hacen una figura bifronte, al menos hasta que la muerte de él los separa. La equiparación entre ambos, más allá de su funcionamiento en términos de simetría, consiste en la posibilidad de construir un vínculo a partir de la carencia y de la falla. El resultado es anormal, algo que la misma narradora propone para auto-definirse: “A nivel diferente, Juanín y yo padecíamos el mismo problema; él, cero en intelecto y diez en afectividad, y yo viceversa. Éramos dos monstruos” (Venturini, 2021: 62). Ella opta por construirse desde la

más extrema racionalidad, actitud que arrastra a lo largo de su precoz y acelerada educación formal.

Chela es violenta verbal y físicamente con quienes osan enfrentarla o pretenden acercarse. Ella corporiza lo “crudo”. La percepción que ella tiene de sí ya viene prefijada desde el sistema de deseos y de fobias parentales: Chela llega al mundo con una conciencia de la falla. Así es como ella comienza su relato certificando que una historia familiar la antecede y la predetermina:

El asqueroso bicho en que me ha convertido revisa un antañoso arcón de papeles y fotografías, de informes de maestra y psicóloga, solicitados por mi padre, preocupado por develar el porqué del monstruo que había engendrado, para sacar en conclusión si fue su culpa o la consecuencia de alguna herencia morbosa por línea materna (Venturini, 2021: 30).

El constante subrayado que la madre hace de su supuesta fealdad, junto con la crueldad paterna, la vuelcan –según propio diagnóstico– a la melancolía, un mal romántico por excelencia. Por otro lado, Chela posee una inteligencia superior a la media, rasgo que también sirve para acentuar su anomalía. Lee como una posesa; se atraganta de cultura letrada. Ya siendo adulta, tras su llegada a Roma, brinda una explicación más ajustada al discurso médico:

Me acosté pensando: qué hubiera sido de mí de no ser, en cierta manera autista, qué hubiera sido de mí abarrotada de objetividad sin apertura a la fantasía. Especialmente, qué hubiera sido de mí, erradicada del seno familiar, de no ser superdotada (Venturini, 2021:195-196).

Para que sus eventuales lectores comprendan la dimensión de este mal, la narradora comienza refiriéndose a la infancia. “La niñita”, abre una reflexión que sirve para ubicar el origen. Esa nena a la que ella retorna mediante una foto tomada a los cuatro años es un “duende huraño hemisferio de mis penas futuras” (2021:31). Vestida de organdí, sosteniendo su canastito de mimbre con rosas de papel, debería ser la imagen misma de la inocencia. Y, sin embargo, ya se sabe rechazada, estigmatizada por ser “flaca y morena, puro ojos” (2021: 35), enfermiza, no tan bonita como su hermana Lula preferida de la madre, la “rubia gordita,

dulce beba”, “muñeca de tersa carnadura” (2021:33). Luego del nacimiento de su hermano enfermo, y tras saberse responsabilizada por esto, se completa la exclusión de Chela del ámbito familiar, momento que para ella significa paradójicamente el logro de una “ilimitada independencia” (2021: 46). Mediante la serie de anécdotas seleccionadas, Chela va guionando su vida a partir de la noción de diferencia y con una furia que nunca logra aplacarse: “No tenía por qué amar al prójimo si el prójimo me detestaba, pero por ser diferente, ¿Quién era mi semejante?” (2021: 63). Es que son los allegados, su propia familia, quienes hacen que ella pierda todo el tiempo el equilibrio.

El otro personaje que funciona como una variación de un tema semejante es el de Yuna, la protagonista de *Las primas*. Tiene en común con Chela el rasgo de una genialidad, que se orientará en su caso hacia la pintura, y que su profesor en la academia de Bellas Artes explica como resultado de “ser medio loquita” (Venturini, 2007:15), como una marca de su extravagancia. En el caso de Yuna, es ese talento para el arte lo que la mantiene a flote en un universo, el familiar, en el que ella parece estar a punto de hundirse en cualquier momento. Uno de los aspectos de la variación es el contexto social en el que se ubica esta historia: Yuna proviene de una familia de la pequeña burguesía, que apenas logra asomarse por encima de la línea que delimita la pobreza. Una madre maestra, severa, pero que se va apagando a lo largo del texto a medida que se le escapa la vida, no garantiza para esa familia nada parecido al calor de hogar. En este caso, el padre está por completo ausente porque las ha abandonado hace rato: Yuna sospecha que este padre se escapó ante tanta anormalidad. Esto da como resultado la conformación de una comunidad de mujeres (que incluye también a una criada, Rufina), viviendo siempre al borde de la precarización. Una hermana enferma y por completo “minusválida” es quien continúa en esta novela con los juegos de simetrías que pueden ser trazados con *Nosotros, los Caserta*. Betina es a Yuna, lo que Juan Sebastián era para Chela, el opuesto complementario. Al igual que Juan Sebastián, Betina vive feliz en su propio universo, complicando la cotidianeidad para la familia, pero eximida de los conflictos y de las amarguras que atormentan a su hermana mayor. Betina, por su parte, es quien representa lo abyecto dada su nula capacidad de controlar el cuerpo que pierde fluidos (heces y flatulencias) y que se desmarca de los límites establecidos todo el tiempo.

Al igual que Chela con su hermana Lula, Yuna confiesa los maltratos a los que somete siendo niña a su hermana, quien no puede defenderse, en un gesto mediante el que continúan

con la cadena de violencias intrafamiliares. A diferencia de Chela, Yuna no logra continuar con la escolaridad más allá del sexto grado. Sin embargo, va a progresar gracias a sus prácticas de dibujo y pintura, y al estímulo que encuentra en su profesor de arte José Camaleón, cuyo rol dentro de la familia va a estar signado por la ambigüedad, haciendo honor a su nombre. Yuna se recibe a los diecisiete años; más adelante logrará dar clases, a pesar de su “dislalia” a la que irá domesticando con los años, la ayuda del diccionario, y un permanente trabajo de pulido y de dominio de sí que, en su caso, se concentra en el lenguaje. Otro incentivo que funciona para acicatear su vocación es una forma de rivalidad que se establece entre Yuna y su tía Nené, quien también pinta. Sin embargo, los cuadros de Nené al igual que su ejercicio del arte no dejan de ser convencionales. Se dedica al retrato y a pintar “caras de señoritas con ojos negrísimos, de vaca” (Venturini, 2007: 23)⁸. La tía Nené desprecia el arte moderno, se confiesa “aficionada”, y opina que Yuna pinta meros “mamarrachos”, que podrán servirle para paliar su “anormalidad”, pero nada más. La historia dirá otra cosa. Yuna pinta sus estados de ánimo, lo que da como resultado paisajes extraños y cautivantes. Y ese ejercicio va a convertirse en su salvoconducto al éxito y a la posibilidad de una existencia autónoma, en la medida en que obtenga su “cuarto propio”, es decir, un trabajo pago. La pintura funciona para Yuna como una forma de dar inteligibilidad a sus impresiones. Ese mundo interior que transmuta en imágenes se va volviendo cada vez más exigente con ella al punto de que la pintura la va transformando en “un ser extraño y dependiente de los mandados que aquellas formas o figuras indicaban tiránicamente” (2007: 61).

Tanto Chela como Yuna son personajes *queer* si las pensamos desde la propuesta teórica de Kathryn B. Stockton en su libro *The Queer Child* (2009). Allí esta autora se refiere a los motivos muchas veces incomprensibles que pueden ser representados mediante versiones literarias de infantes, y a las que dan cuerpo tanto niños como niñas cuyas acciones escapan a la inteligibilidad adulta. En ciertos textos, es posible ver emerger formas que son como sombras que rodean y generan claroscuros en torno de determinadas figuras. En ellas se expresan los dolores, los trabajos emocionales, los motivos sexuales, y toda una constelación de movimientos que son desviados, que no siguen un derrotero lineal y que no son

⁸ Es llamativo que la tía Nené pinte retratos de mujeres con ojos grandes, al estilo de Margaret Keane, y que a Yuna el profesor la describa insistentemente como la “Mujer con corbata negra” del pintor Amedeo Modigliani, lánguida y bella, pero que tiene los ojos cerrados o rasgados. También a Chela se la describirá como una de “esas mujeres larguiruchas que pintó Modigliani” (Venturini, 2021: 94).

enunciables, razón por la que quedan relegados al silencio (Stockton, 2009: 3). Stockton sostiene que el crecimiento nunca es lineal ni vertical, como solemos pensarlo y representarlo, sino que funciona a partir de desprendimientos laterales a la subjetividad, que la descentran produciendo efectos que suelen ser inquietantes para la mirada adulta porque, en definitiva, responden a proyecciones de sus propias ansiedades y temores. Stockton da una tipología que emerge de los textos que ella aborda, pero que nos puede ser de utilidad para pensar los personajes de Yuna y de Chela. Decir, como venimos sosteniendo, que ambas son “monstruosas” o “anómalas” resulta por demás evidente, porque son elementos que la textualidad se encarga de subrayar una y otra vez de manera explícita. Pero, ¿en qué otros sentidos se puede ampliar la lectura de su *queeridad*? La interpretación que voy a ofrecer a continuación atraviesa la caracterización ofrecida por Stockton, porque ninguna de las dos narradoras-protagonistas construidas por Venturini puede ser colocada de manera unívoca en ella. Como se vio en la descripción hecha antes, las dos tienen en común que saben manejar el relato de la “novela familiar” para intentar captar la empatía de los lectores explotando la imagen de la infancia desvalida. Por otro lado, esa narración muestra fisuras que hacen mucho más complejos a ambos personajes y que confabulan contra el intento manipulador de producir la benevolencia lectora.

Con respecto a Chela, se podría decir de ella que responde en parte a la tipología propuesta por Stockton del niño hecho *queer* por Freud. Es decir, la interpretación que el Padre del psicoanálisis hace del estadio infantil a partir de la matriz del relato edípico y que da como resultado un infante que se caracteriza por ser precoz y agresivo. El periplo de Chela es uno que, si bien no le facilita el parricidio literal, la va conduciendo en esa dirección. Cómo matar al padre es la tarea que ella se propone ante cada desafío y que va jalonando su (por otro lado) exitosa carrera en el campo de las letras. De hecho, su única experiencia sexual termina siendo la de acostarse con la “madre”, bajo la figura de su tía abuela Angelina. Ante la extrema castración paterna, su respuesta es enamorarse de una mujer con la cual está emparentada, mayor que ella, “monstruosa” como ella (porque es enana). Su vínculo con la tía abuela parece funcionar como un interludio gozoso para la joven mujer. Sin embargo, concluye con la mutilación (se corta el dedo) y con la deformación física (se convierte en una jorobada); se acelera el envejecimiento de su cuerpo. Chela redobla la apuesta incestuosa familiar, lo que conduce en realidad a la implosión final y definitiva de la estirpe. A su vez,

este es un personaje que reniega del crecimiento, algo que se produce mediante un movimiento espiralado en torno de sus obsesiones. El crecimiento de Chela nunca es lineal, sino que se caracteriza por la asintonía de las velocidades, con avances y retrocesos bruscos, marchas y contramarchas. El impulso de salir de su desván, de su estancia, en dirección al mundo, no produce ningún desarrollo en términos de aprendizaje. Así es como regresa al solar familiar para terminar miniaturizada (como la “muñeca” Icera, del cuento de Silvina Ocampo), encerrada en un retablo. Pensando en términos de la lectura política que hace la novela, es toda una alegoría sobre la clase terrateniente y su reacción frente el surgimiento del peronismo.

Como se dijo antes, Chela hace comunidad con los animales. Esto puede ser leído desde la teorización de Stockton como lo que ella llama el “intervalo animal” (2004, 2009). El hecho de que las imágenes de niños aparezcan siempre plagadas de animales (en sus historias, juguetes, películas), no le parece casual. Tiene que ver con esa demora en el crecimiento hacia la adultez que se espera de los infantes; en ese sentido, es que los “emparejamientos” con animales sirven como forma diferida de construir pareja o como pantalla de formaciones familiares, sostiene Stockton⁹. Los lazos afectivos con animales ofrecen la oportunidad (*queer*) de movimientos internos a la demora (concepto bajo el que ella entiende la idea lineal de crecimiento y el ritmo que se le impone sobre todo durante lo que llamamos “infancia”), otra forma más de los crecimientos laterales a los que se refiere esta autora. Funcionan como metáfora de los lazos familiares, pero también como vehículo de su extrañamiento y como pantalla de las auto-proyecciones de los infantes. El animal, entonces, es una figura paralela al infante pero que se vincula con este, cuya función es hacer visible los crecimientos o derivas que tienen lugar hacia los costados y por afuera de la supuesta línea de crecimiento (2004). En el caso de Chela, no es un perro, sino que se hace acompañar por toda una serie de animales que diversifican aún más el vínculo por afuera de la propia especie:

Sumaría otro habitante a mi desván donde ya vivían los gatitos y la gatona, con Josefina la lagarta. Ellos comían muchas veces mi comida y yo picoteaba sus

⁹ Stockton ejemplifica mayormente con la figura del perro que suele estar siempre acompañando a la niña lesbiana (2009, capítulo 2, parte 1, 89 y ss.). Pero también lo aplica al personaje de Lolita, la niña de la novela de Nabokov, que juega con su perro, poniendo en evidencia aquello que no debe ser visto, a saber, el carácter sexuado de esta niña, volviéndola *queer*. El perro actúa como un canal o una salida para emociones ocultas, no enunciadas (2009, capítulo 3, parte 2, 119 y ss.).

migas; ellos siempre tenían hambre, yo a veces. Y aunque alguno lo dude, manteníamos charlas muy bellas en maravillosas veladas” (Venturini, 2021: 52).

Los animales que aparecen mejor individualizados son significativos en términos simbólicos: una lechuza a la que bautiza Bertoldo, símbolo del pensamiento filosófico en la tradición occidental; la tortuga a la que llamará Bertha, también un animal percibido como monstruoso que remite ancestralmente al lazo entre lo cósmico y lo terreno, y al hermafroditismo. La elección consciente de estas compañías la animalizan, o la ubican en un espacio más allá de la especie puramente humana. Pero así también es como la perciben quienes tienen trato con ella¹⁰.

En cuanto al personaje de Yuna, parecería estar funcionando lo opuesto en varios sentidos, pero sobre todo en el sexual ligado al conocimiento. De ahí que se la construya a partir de un trastorno en el habla, que más que una dislalia se manifiesta en la interpretación literal del lenguaje y en la imposibilidad de entender su carácter metafórico¹¹. En Yuna el crecimiento se caracteriza por la demora llevada al extremo; por una lentitud que la congela desde el vamos en una forma de detención en la infancia. La imposibilidad del crecimiento lineal esperable para cualquier persona “normal” produce los movimientos a los costados, tal y como los describe Stockton, en el ejercicio de la pintura. Yuna se difumina mediante sus creaciones, generando escenas en torno suyo con las que habla y a las que adjudica casi mayor realidad que a su vida prosaica¹². En cuanto al saber sobre la sexualidad, es un tema que la

¹⁰ Luego de una discusión con la monja preceptora en la escuela, esta le espeta con furia: “–Usted es un animal” (2021: 90). La psicóloga que la atiende durante un tiempo y que le tiene algo así como cariño, la describe de la siguiente manera: “Desnuda y enjabonada parecía una bábola sin sexo, un marimacho joven, delgado e impúber. [...] Resultó al final una simpática chicuela mientras mantuviera la boca cerrada, no diré bonita, solo agraciada. O un machito travieso, muy moreno. Alguien perdido en la selva que nunca fue a la peluquería” (2021: 80).

¹¹ Queda bien expuesto en el ejemplo en el que Yuna no capta el comentario de su prima Petra cuando se refiere a tener las “manos limpias” como alusión de la honestidad. Estaban hablando del profesor, cuando este adopta el rol de apoderado de Yuna. Ella lo entiende de manera literal: “nunca noté que el profesor las tuviera sucias pero no dije nada” (63). Esta aclaración aparece al comienzo del capítulo en donde la chica trata de comprender que es el “sesoral” (sexo oral), tema que la obsesionará, pero del cual no llegará a tener una idea clara ante la falta de experiencia sexual real.

¹² Resulta una interesante casualidad que se compare su obra con la del pintor cubista Emilio Pettoruti, ya que Stockton recurre al cubismo para pensar en esta idea de los crecimientos laterales a las figuras literarias, cuando cita un cuento de Gertrude Stein, “Miss Furr and Miss Skeene” (2009: 26-27). La estética cubista con su descomposición de las figuras ofrece una metáfora muy explícita para pensar este modelo de crecimiento y para entender la configuración más precisa del funcionamiento de la subjetividad.

obsesiona y sobre el cual se está refiriendo todo el tiempo de modo desviado. Es decir, frente el imperativo social de que “de eso no se habla”, Yuna no para de indagar sobre los cuerpos y los procesos psicofísicos, así como de sexualizar todo aquello que le resulta no comprensible. Termina siendo, entonces, un tema obsesivo que le sirve como matriz de explicación de todo lo que la rodea. Como dice Stockton, pensar al crecimiento como una entrada demorada en el mundo adulto es lo que termina produciendo el daño en el infante, al quitarle la posibilidad de la agencia en el manejo de su propio placer (2009: 62). Y la demora en la asunción del sexo termina siendo muy sexual, como se ve en el ejemplo de Yuna y que ella expresa con su particular estilo:

Llovía, comprobé contra los vidrios del ventanal gruesas gotas y me quedé mirando llegue a la conclusión que de goterones como esos que fecundan la naturaleza también otros de idéntica y gozosa caída fecundaban las barrigas para nacencias emparentadas con los brotes de los árboles y los jardines y que no cabía calificar de pecaminoso ese temblor esa canción esa magia” (Venturini, 2007:113)¹³.

Uno de los temas que Stockton incluye cuando piensa los motivos no siempre comprensibles de los actos infantiles, es el de matar. ¿Cómo comprender a los infantes asesinos? Desde una óptica adulta, resulta siempre imposible. Sobre todo, apunta Stockton, porque los sentimientos que llevan al movimiento de matar no son los mismos que están detrás de lo que se desea alcanzar. Esta asintonía aparece ejemplificada en la línea narrativa del asesinato que comete la prima Petra, no tanto por sus motivos que son asequibles (castigar a quien embarazó a su hermana Carina), sino por la alianza que se establece entre ella y Yuna. Vengar a Carina, muerta a causa de un aborto mal practicado, es la causa que en la superficie une a Petra y a Yuna en un pacto de silencio y solidaridad. Pero la racionalización del acto es

¹³ Esta es una idea que está presente en las clases de los años setenta que serán publicadas como *Los anormales* (2010), pero que al mismo tiempo desarrollará en *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber* (1977) como la “hipótesis represiva”. La práctica cristiana de la confesión es una forma discursiva que genera una “cartografía pecaminosa del cuerpo” (2010: 180). Es una de las “tecnologías del yo” que ubica al problema antes de que llegue a ser un acto real, material o del pensamiento, y lo sitúa en la instancia previa del deseo y del placer. Genera una retórica de la alusión y de la metáfora, un control de las enunciaciones en torno a cómo y cuándo hablar del sexo, lo que produce una proliferación bajo la forma de lo que llama la “fermentación discursiva” (2010: 20). El imperativo fue intentar convertir el deseo en discurso, lo que terminó quedando asociado a mecanismos de poder.

distinta para cada una de ellas, y esto hace más compleja la cuestión del crimen ante la mirada lectora. El asesinato va a convertirse en un hecho ominoso que seguirá pesando sobre ellas como un trauma. Yuna parece comprender la vulnerabilidad de su prima Petra, lo que permite que la justifique y que más adelante la ayude con dinero o llevándola a vivir con ella. Ante la opresión que ambas experimentan dentro del marco familiar, comparten el deseo de emancipación. Pero Yuna nunca terminará de aceptarla. Es más: Petra se le va a convertir en alguien totalmente ajeno, en un ser avieso y –una vez más– monstruoso.

El éxito como otra forma de la minusvalía

Queerness offers the promise of failure as a way of life.
J. Halberstam, *The Queer Art of Failure*

Un factor que conecta a las dos novelas a través de sus narradoras-protagonistas, Chela y Yuna, es el hecho de que a lo largo de sus relatos ambas intentan dar inteligibilidad a la experiencia. Esto supone encontrar las palabras para poder definir sus existencias y delinear, de ese modo, una forma de subjetividad. Ambas lo logran en la medida en que obtienen el éxito en términos mundanos: independencia económica, cierta forma de respetabilidad. En el caso de Yuna la pintura le sirve para expresar(se) y para comunicar(se) con el exterior. Es una forma de puente entre una subjetividad enajenada y quienes la rodean y conforman su universo, que no parecen estar pendientes de su bienestar, sino servir a intereses propios. Chela deviene escritora; esto le da impulso para salir de su ático (de su encierro) para incursionar en el mundo exterior. Viaja mucho, y su paso por distintos países demarca diferentes etapas de aprendizaje que ella puede ir atesorando mediante el contacto con personajes que, al mostrar apreciación por su talento, atemperan su cólera. En los dos casos, los relatos podrían ser leídos como experiencias exitosas, ejemplos de voluntades que se enfrentan a sus limitaciones y llegan a superarlas. Lo llamativo es que tienen éxito profesional a pesar de ellas mismas. Por eso, y más allá de los finales que se presentan abruptos (y, por ende, algo inconclusos), queda rondando la pregunta por la verdadera naturaleza de ese progreso, lo que significa cuestionar la idea de éxito en sí. Tal vez esto resulte más claro en la historia de Chela, quien retorna al hogar para terminar destruyendo parte de esa hacienda por mero deleite ante la devastación (un poco la idea de que “si no es mío, no será de nadie”). ¿Se explica este gesto por el determinismo familiar que todo lo

convierte en ruina? Pero también Yuna se desprende de su casa, a cuyo reclamo tenía derecho como hace notar en la última línea de la novela, pero a la que elige olvidar.

Por eso, es que otra lectura resulta posible desde la teoría *queer* y la propuesta de J. Halberstam, que aparece citada en el epígrafe con una premisa tan sugerente como provocadora. En una sociedad que fetichiza al éxito, elegir el fracaso como forma de vida es una apuesta a la que Halberstam sostiene desde el pensamiento crítico. Implica transitar un espacio que se coloca entre dos actitudes psíquicas de las que se distancia, en tanto que alternativa tanto frente a la resignación cínica como a un optimismo naif. Lo piensa en términos de proyecto político, lo que supone sumar aportes que son académicos, pero que se nutren de los activismos y los artivismos¹⁴. ¿Por qué esa propuesta se hace desde lo *queer*? Porque su argumento parte de la idea de que el éxito, en una sociedad heteronormativa y capitalista, queda fácilmente identificada con formas específicas de entender la madurez que combina la idea de reproducción con la de acumulación de bienes. De ahí que Halberstam apunte a dismantlar esta lógica del éxito, así como su contracara que es la del fracaso, poniendo la atención en otro tipo de construcciones genéricas. Su lectura va a ir rastreando en producciones culturales de amplia circulación (dibujos animados, obras de arte, acciones artísticas, fotografías) una serie de acciones que a los ojos de la cultura hegemónica se presentan como negativas, pero que vistas desde otro ángulo pueden ser creativas, cooperativas y sorprendentes. Fracasar, perder, olvidar, deshacer, no devenir, no saber. La experiencia *queer*, nos dice, ya sabe que el error puede ser un estilo o una forma de vida. Por su parte, permite la emergencia de otro tipo de recompensas, más ligadas a la indisciplina y la anarquía. La idea de éxito, además, se vincula con una ideología que a todas luces reniega del reconocimiento de las condiciones estructurales que facilitan o que impiden su logro u obtención.

La actitud básica es la de resistir el deseo de control o de dominio: “resist mastery”. Apuesta, por lo tanto, a formas tales como el fracaso y la estupidez, que también son

¹⁴ Halberstam se remite a la noción acuñada por Stuart Hall de “low theory” para referirse a un pensamiento que se mueve entre alta y baja cultura, la cultura popular y el conocimiento esotérico, con el fin de superar la división entre la vida y el arte, la práctica y la teoría, el pensar y el hacer, en dirección a un ámbito situado entre el conocimiento y el desconocimiento (116). De ese modo, está proponiendo transitar otros caminos para la producción de conocimientos. También hará referencia a las contribuciones de ciertos feminismos que sacaron provecho de esta idea del fracaso, como la corriente que denomina “*shadow feminism*”. Menciona a Monique Wittig y Valerie Solanas, quienes en los años setenta ya criticaban la noción de éxito a la que veían como dependiente de parámetros de corte masculino. No tener éxito suponía, entonces, recrearse por afuera de estos parámetros.

productoras de algún tipo de conocimiento, y que se presentan desligadas de un elemento central a la lógica capitalista: la que estipula al éxito como inseparable de la obtención de un beneficio (monetario). Halberstam define a la estupidez no tanto como una falta de conocimiento, sino como los límites de ciertas formas de conocimiento y de ciertos modos de habitar las estructuras del conocimiento (298). Esta manera de leer la cultura, desde producciones reticulares que subsisten por debajo de la línea del radar, dan cuenta de formaciones políticas alternativas y resistentes al capitalismo que no pueden ser consideradas exitosas en el sentido de haberse vuelto dominantes, pero que subsisten ofreciendo modelos de respuesta, ruptura y discontinuidad, útiles para el presente político (433-442). Y recurre a una metáfora espacial muy gráfica: estas líneas de fracaso son como las sendas políticas que aparecen en los espacios intersticiales que dejan las grandes avenidas del capitalismo. La propuesta de Halberstam se sintetizaría en la idea de pensar pensamientos pequeños para compartirlos ampliamente (2011: 470).

En el marco de esta lectura, adquiere otras connotaciones la construcción de los personajes de Venturini. Sucede tanto con Chela como con Yuna, quienes a pesar de provenir de dos clases sociales distintas, la terrateniente y la pequeña burguesía, parecen vincularse con los bienes y las propiedades de manera semejante. Hay en ambas una actitud hacia lo material que se caracteriza por el desprendimiento, pero que podría ser más bien definido como una forma de desaprensión. Se aferran a ciertos objetos que las retrotraen a la infancia y que las dejan fijadas allí. En el caso de Chela, las estatuillas que ella encuentra enterradas en las ruinas de la vieja estancia, La Angelina. Esos muñequitos le sirven para hacer una lectura de su linaje que se mueve en el tiempo, desautorizando la linealidad cronológica. En ese grupo escultórico miniaturizado, Chela lee la deformidad como una marca que su familia trae desde el pasado y que se ratifica en su encuentro con la tía abuela enana. Son las dinámicas incestuosas las que terminan haciendo implosionar a la familia. En cuanto a Yuna, el trauma que no logra superar es la rotura de una muñeca recibida a los catorce años de parte de quien fuera marido de su tía Nené. La madre considera que es inapropiada para su edad; en un gesto de desidia que parece ser un accidente doméstico, la rompe. Sin embargo, Yuna percibe lo sucedido desde su exacerbación crónica y nunca va a perdonarle esta pérdida. Para ella, la destrucción de la muñeca la deja también confinada a un no-tiempo o a crecer pero de una manera estallada, en la que el pasado queda incrustado en ella dejando secuelas: “Crecí

después de ese estropicio. Algo trizado dentro de mí dolía. Puntas de porcelana de Nené, mi muñeca, clavadas en el hígado me produjeron hepatitis nerviosa, además aprendí a llorar” (2007: 30).

Del personaje de Yuna se puede decir que todo su discurso revela la escisión entre interior y exterior, entre una forma de profundidad volcada hacia lo íntimo y una superficie que funciona como una pantalla y que da cuenta de su crecimiento no lineal. Es aquello que se manifiesta bajo una forma que la sociedad entiende por estupidez. Su comprensión de los sucesos que tienen lugar alrededor suyo se topa constantemente con un límite, demarcando ese “más acá”. Hasta cierto punto también es posible leer su éxito en el arte como el resultado de una sociedad que pone valor sobre determinados objetos, definiendo con esa valoración aquello que obtiene sentido de lo que no. Si se piensa que el personaje de su profesor en la escuela de Bellas Artes, José Camaleón, actúa de manera poco clara en lo concerniente a sus intenciones (con ella, con Betina, con la casa), es posible sospechar que hay un alto grado de manipulación en el manejo de la carrera de Yuna. De hecho, el profesor controla lo que dice, la manera en que se viste o se presenta hacia el mundo exterior. La narración escindida entre lo que ella cree y piensa, entre lo que percibe y ve, genera un inevitable escepticismo hacia el mundillo del arte, al que se describe como inseparable de la avidez del mercado por la novedad. Es decir, la novela puede estar hablando también del esnobismo como componente inherente a ese ámbito, al denunciarlo a través de la mirada estrábica de su protagonista. En un mundo tramado desde las apariencias, la visión expresionista que nos devuelve Yuna da cuenta de una realidad grotesca que los demás ya no perciben como tal. Hay una clara burla sobre el mundo del arte, de la misma manera que en *Nosotros, los Caserta* es innegable la crítica hacia una clase social a la que se muestra como en retroceso y de la que se cuestionan tanto su autoridad moral como su legitimación simbólica.

Conclusiones

Desde estos dos personajes situados en ambos extremos de cierto espectro, la inteligencia maximizada hasta la abyección y una sensibilidad que emerge cuando se quiebra el vínculo entre las palabras y las cosas, se coloca en el centro a la figura de la “niña”. Niñas monstruosas o queerizadas, tanto en Chela como en Yuna, el relato trama una reflexión acerca de los sentidos que se construyen alrededor de la infancia en su cruce con la feminidad. Se

indaga en la pregunta de qué es lo que el entramado social y la institucionalidad esperan de estas niñas. Allí se encuentra un núcleo de sentido, bajo la forma del origen, que se irá desplegando –de ir abriendo los pliegues–, para pensar sobre nociones como normalidad, belleza, buenos modales, docilidad (y los juegos de oposiciones que emergen de allí). Son las supuestas sendas que conducen a una vida realizada, vale decir, exitosa. Y son nociones fuertemente generizadas.

La pregunta por la feminidad emerge de manera más clara en torno a la construcción de Chela. En gran medida, allí radica su conflicto con la familia nuclear que la expelle por no responder a los parámetros aceptados para su condición. Queda muy evidente en la confrontación con Lula, la hermanita que –de tan perfecta– luego se hará monja. Ambas dan cuerpo al tema de un modelo de belleza prototípica, configurado desde un lugar de enunciación puramente occidental y eurocéntrico que enaltece ciertos rasgos físicos por sobre otros. Se produce en el seno de la familia una contienda cuya primera manifestación es una oposición que parece irreductible: Lula es rubia y dócil; Chela es morena y rebelde. Chela se va transformando en Calibán, es decir, se va volviendo cada más más parecida a aquello que sus padres desprecian, en dirección a corporizar un ser salvaje y vil. Eso la va conduciendo también hacia un particular vínculo con el lenguaje que se “malforma” hasta la exasperación. En esta confrontación se juega una fábula que acompaña la educación sentimental de las mujeres desde tiempos inmemoriales. Así es como lo narra la escritora Luisa Valenzuela en su cuento “La densidad de las palabras” (incluido en sus *Cuentos de Hades*), que es una reescritura del cuento de hadas “Diamantes y sapos”. La historia de dos hermanas, una dócil y otra malcriada, que en su encuentro con un hada reciben un premio acorde con su actitud (una es bendecida con el don de producir diamantes y flores al hablar; la otra es maldecida al expeler sapos y culebras), es retomada por Valenzuela como metáfora de lo que significa la tarea de escribir para una mujer, con una manifiesta reivindicación de un lenguaje insumiso y rebelde. En este relato se plantean preguntas que bien sirven para entender el planteo en torno al salvajismo de Chela: “¿quién quiere parecerse a quién? ¿Quién elige y por qué?” (1989: 80). En ese linaje cuestionador se inscribe Chela. Al igual que el personaje del cuento de Valenzuela, ella puede decir: “No me arrepiento del todo: ahora soy escritora” (82).

Yuna, por su parte, es esa muñeca siniestra que queda cuando todo lo demás parece haberse desvanecido a su alrededor. Sola, en un rincón, se mantiene expectante, siempre

dispuesta a fagocitar lo que ve para traducirlo en imágenes perturbadoras: “Una enorme melancolía invadió mis pinturas y las valorizó porque la gente al verse reflejada en la pena, puede consolarse algo” (2021: 163), nos dice al final de la novela, sacando una conclusión que sugiere otra de sus falacias. Si bien ella transmite el alivio de haberse sacado de encima a todos los integrantes de su familia disfuncional, incluso a Petra a quien termina desvalorizando con el mote de “pigmea”, es en la escena final en donde se nos muestra nítidamente su doblez. Ese rasgo le confiere un abismo al personaje y le da otra dimensión a la idea de estupidez de la que veníamos hablando. Se trata de una idiotez orgullosa de sí que, al igual que la capacidad de Chela de apropiarse del lenguaje que le había sido históricamente negado por su condición de género, se recorta como una posible manera de confrontarse con el mundo para devolver una imagen rugosa, como la de la exterioridad de las cosas. Revalorizada como otra posible manera de entender las percepciones frívolas, ingenuas o simplistas sobre los modos en que se vive lo real, a través de su mirada se abre una ventana que da cuenta de lo inquietante y de la ferocidad, de las torpezas así como de las distancias entre lo experimentado y los modos en que esto nos afecta dejando huellas indelebles.

Niñas monstruosas, Yuna y Chela entran a la literatura argentina como dos figuras que desde lo abyecto obligan a rearmar los modos en que se pensó a la escritura hecha por mujeres, se salen de los lugares establecidos, hablan a destiempo con una voz netamente contemporánea, escupiendo en todas direcciones sus sapos y culebras.

Bibliografía citada:

- Aira, César. (1993). “Arlt”. *Paradoxa*, N°7. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Amícola, José. (2003). *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Canguilhem, Georges. (1971 [1966]). *Lo normal y lo patológico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Celis Salgado, Nadia V. (2015). *La rebelión de las niñas. El Caribe y la “conciencia corporal”*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert,
- Foucault, Michel. (2010). *Los anormales*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: FCE.
- Halberstam, J. (2011). *The Queer Art of Failure*. Durham and London: Duke University Press. Kindle edition.

Michel Foucault. (2010 [1977]). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Trad. Ulises Guiñazú. Buenos Aires: Siglo XXI.

Salerno, María Paula. (2016). “El mundo editorial de Aurora Venturini”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 42, No. 83, Lima-Boston, 279-300.

Schérer, René y Guy Hocquenghem. (1979 [1976]). *Co-ire. Álbum sistemático de la infancia*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Stockton, Kathryn B. (2004). “Growing Sideways, or Versions of the Queer Child: The Ghost, the Homosexual, the Freudian, the Innocent, and the Interval of the Animal”. En Steven Bruhm and Natasha Hurley (Eds.). *Curiouser. On the queerness of children*. University of Minnesota Press: Minneapolis/London, 277-311.

Stockton, Kathryn B. (2009). *The Queer Child. Or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Durham and London: Duke University Press.

Valenzuela, Luisa. (1998). “La densidad de las palabras” (*Simetrías* [1993], *Cuentos de Hades*). *Cuentos completos y uno más*. México: Alfaguara, 80-86.

Venturini, Aurora. (2007). *Las primas*. Buenos Aires: La Página.

Venturini, Aurora. (2021 [1989]). *Nosotros, los Caserta*. Buenos Aires: Tusquets.

Zangrandi, Marcos (coord.). (2021). *Territorio de sombras: montajes y derivas de lo gótico en la literatura argentina*. Buenos Aires: NJ Editor (Asomante /11).