

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

Flânerie, sororidad y materialidad en Aurora Venturini

Cuerpo, resistencia y sujeción en *Las Primas* de Aurora Venturini

Betina Kaplan¹

Recepción: 21 de octubre de 2021 // Aprobación: 25 de noviembre de 2021

Resumen

Las primas de Aurora Venturini propone una serie de personajes femeninos que, al igual que el origen de la novela, tienen la “anormalidad” como marca fundante. Tomando como punto de partida la idea de Foucault de que los cuerpos son una manera de generar significados culturales dinámicos y de establecer mecanismos de poder, este artículo analiza los cuerpos y la relación de Yuna, la narradora y protagonista, y su hermana Betina como el lugar donde los dispositivos de sujeción pueden generar “lo monstruoso o anormal” como una forma de resistencia. Los cuerpos de *Las primas* se inscriben de una manera multidireccional de modo que el texto explora sus limitaciones y al mismo tiempo su capacidad de excederlas. La novela no trata de enfatizar lazos para crear una cofradía de madres, hijas, primas y hermanas, sino más bien de señalar la violencia y las exclusiones que impone el armado de toda genealogía. *Las primas* propone así una escritura que evoca formas genéricas para exhibir una feminidad que habla desde múltiples y singulares lugares de enunciación, donde no se oblitera al Otro y se abren puertas a posibilidades alternativas.

Palabras clave

Aurora Venturini - biopoder - cuerpos normalizados - anormal - desidentificación.

Abstract

Las primas by Aurora Venturini proposes a series of female characters that, like the origin of the novel, have "abnormality" as their founding mark. Taking as a starting point Foucault's idea that bodies are a way of generating dynamic cultural meanings and establishing mechanisms of power, this article analyzes the bodies and the relationship of Yuna, the narrator and protagonist, and her sister Betina as the place where restraining devices can generate "the monstrous or abnormal" as a form of resistance. The bodies of *Las primas* are inscribed in a multidirectional way so that the text explores at the same time its limitations and its capacity to exceed them. The novel does not try to emphasize ties to create a sorority of mothers, daughters, cousins and sisters, but rather to point out the violence and exclusions imposed by the creation of all genealogies. Thus, *Las primas* proposes a writing that evokes gender forms to display a femininity that speaks from multiple and unique places of enunciation, where the Other is not obliterated, and doors are opened to alternative possibilities.

Keywords

Aurora Venturini - biopower - normalized bodies - desidentification.

¹ Ph. D. University of Georgia. Email: bkaplan@uga.edu

Desde hace ya varias décadas la teoría ha propuesto que las representaciones de los cuerpos son una manera de generar significados culturales dinámicos, de estructurar relaciones sociales complejas y de establecer mecanismos de poder (Foucault, 1980; Haraway, 1991; Laqueur, 1990, entre otros). Con Foucault reconocemos que los discursos científicos y del derecho civil y canónico, no sólo observan e investigan los cuerpos, sino que los construyen. Los cuerpos son efectos, productos o síntomas de técnicas y prácticas regulatorias y el modo de representarlos está ligado a un sistema de producción de conocimiento y a la inequidad material y social.

La noción de que los individuos identificados como socialmente desviados de la norma (“anormales”) son somáticamente diferentes de las personas “normales” es una idea recurrente que, como lo demuestra Foucault en *Los anormales*, tiene fuertes raíces tanto en el pensamiento occidental científico como en el legal. La “anormalidad” toma diversas formas en distintos períodos históricos y contextos políticos. La idea de que el carácter moral tiene raíces en el cuerpo ha estructurado una variedad de estudios de la medicina moderna, y da forma a las condiciones bajo las que circulan ciertas ficciones populares relacionadas con cuerpos de todo tipo de personas que son condenadas por tener un comportamiento aberrante o socialmente disruptivo. En el siglo XIX los esfuerzos por establecer las variaciones de los fenotipos, medir el tamaño de las orejas de los criminales, los órganos sexuales, la distancia entre los ojos, o el entorno facial de los “pervertidos” respondía al deseo de clasificar formas de la desviación, de encontrarla en la biología y de controlarla en el cuerpo social. La territorialización somática de la desviación ha sido parte de un esfuerzo mayor de organizar las relaciones sociales según categorías en las que se oponen la normalidad y la aberración, la salud y la patología, la seguridad y el peligro social. Esta idea de lo anormal como una cuestión de esencia somática se mantuvo en nuestros días facilitada por discursos morales relacionados con las adicciones, la ingeniería genética, la virología, etcétera. Estos discursos construyen cuerpos biológicamente demonizados y grupos sociales estigmatizados. En este marco, los cuerpos de las mujeres representan un caso particularmente preocupante para los científicos: las mujeres, como los hombres, son vistas como “humanos”, pero históricamente se las ha considerado como pertenecientes a una clase biológicamente inferior. El pensamiento metafísico occidental ha ligado a la mujer al destino de la biología a través de su capacidad de reproducción. Particularmente desde el surgimiento de la ciencia materialista

moderna, la Mujer se ha alineado con la naturaleza, la irracionalidad y el cuerpo, en contraste con el Hombre, el bastión de la cultura y la razón.

Foucault (1980) elabora de manera algo imprecisa el concepto de biopoder para referirse a la práctica de los estados modernos de explotar numerosas y diversas técnicas para subyugar los cuerpos y controlar la población. La acción del biopoder sobre los cuerpos produce individuos normalizados, articulados según ciertos sistemas de valores, sistemas jerárquicos, sistemas de sumisión. *Las primas* (2009 [2014]) de Aurora Venturini presenta una colección de personajes femeninos con características psico-físicas exageradas, grotescas. Sus cuerpos se inscriben en la novela como inadecuados, defectivos, disfuncionales física e intelectualmente. “No éramos comunes por no decir que no éramos normales” (Venturini, 2014: 12) afirma Yuna, la narradora y protagonista, en la segunda página de la novela. En este artículo me propongo analizar los cuerpos y la relación de los personajes de Yuna y Betina en *Las primas* como el lugar donde los dispositivos de sujeción pueden generar “lo monstruoso o anormal” (ambos campos semánticos aparecen con distintas iteraciones en la novela) como una resistencia al biopoder. En *Las primas*, el potencial de los cuerpos pretende ser diferenciado. El colectivo “primas” no se construye como un agente uniformador. Por el contrario, la novela propone que los cuerpos, las experiencias y las fantasías son “singulares”; no son las mismas para todos los personajes. Los cuerpos de las primas se inscriben en el texto de una manera multidireccional de modo que la novela explora sus limitaciones, pero al mismo tiempo despliega su enorme potencial, o lo que Giorgi, en su respuesta acerca del saber del monstruo, define como “su potencia de variación, su naturaleza anómala, singular” (Giorgi, 2009: 323). El autor define ese saber como “positivo” ya que posibilita una forma de subjetivación. El monstruo, en su diferencia, desafía “la norma de lo ‘humano’, su legibilidad y sus usos” (Giorgi, 2009: 323).

La topografía fundante de *Las primas* salta dentro y fuera del texto con una marca primordial: la desviación de la norma. Las circunstancias de la publicación de la novela, a partir del “Premio nueva novela de *Página/12*” en 2007 le dan notoriedad a Venturini no sólo por su obra, sino por haber escrito una novela “renovadora” de la literatura argentina a los 85 años. Las entrevistas a raíz de este premio (Viola, 2007; Diaz Ruiz, 2008; Frieria, 2008, citadas por Salerno, 2018, entre otros) destacan el carácter descentrado de la trayectoria

intelectual de Venturini, quien con más de 30 títulos publicados (ensayo, poesía y ficción) y varios premios, sólo logra reconocimiento a los 85 años después del concurso de *Página/12*.

La máquina de escribir testigo de los reportajes (“¿Usted escribió la novela en esta misma máquina de escribir que está frente a nosotros?”, Díaz Ruiz y Secul Giusti, 2008) evoca la escena de la escritura de *Las primas* y su particular materialidad: un manuscrito anacrónicamente mecanografiado, con tachaduras y marcas blancas del corrector líquido, que sorprende a los jueces y lectores del concurso. Hay otro elemento “biográfico” que se repite en boca de Venturini con distintas versiones: “*Las primas soy yo*”. Esa identificación entre texto y autora propone una clave de lectura, la autoficción. El mundo descentrado, desviado y grotesco de *Las primas* se identifica con las vivencias de Venturini (tiene en su autora a una “prima” más). Y esa identificación ubica la acción de la novela en la década del 40 durante los años formativos de la autora, aunque no hay marca temporal en la diégesis del texto (excepto la edad de las niñas y la mención de unos pocos personajes históricos). Yuna, la narradora y protagonista de la novela, con su historia de superación a través del arte, se transforma en un *alter ego* de Venturini.

Los cuerpos femeninos de *Las primas* están marcados por la “anormalidad”. La novela construye una genealogía de individuos que se desvían de las normas médicas y sociales y son considerados inferiores. El repertorio de cuerpos disfuncionales incluye a una hermana con deficiencia de capacidades cognitivas; otra hermana que parece “un bicho jorobado de piernecitas cortas y brazos increíbles” (Venturini, 2014: 13); una prima enana; otra prima “con seis dedos en cada pie y una excrescencia en la mano derecha que casi semejaba un dedito más” (Venturini, 2014: 39); y un grupo de madres y tías abandonadas por sus maridos. La novela narra cómo estos cuerpos singulares, sospechosos, vigilados, disciplinados, menospreciados, controvertidos pero también deseados y capaces de agencia, elaboran estrategias de resistencia o de adscripción al sistema que las expulsa.

La narración explora las desmesuras de estos cuerpos y al mismo tiempo su lenguaje se desmuestra, al punto de provocar la risa como efecto de lectura. A pesar de que no se evoca una escena de escritura como en las entrevistas de Venturini, la narración se hace cuerpo en la escritura. La narración de Yuna pone en evidencia su falta de capacidad de expresión oral: “la palabra hablada se imbecilizaba al ser expelida por mi boca” (Venturini, 2014: 63). La escena

de escritura es interior, Yuna escribe con su “psiquis”: “ya dije que por dentro de mi psiquis sabía detalles y formas, que era muy distinta a la boba de afuera que hablaba sin punto ni coma porque si ponía punto o coma perdía la palabra hablada” (Venturini, 2014: 54). Y, paradójicamente, al mismo tiempo la narración evidencia la materialidad de la escritura: la narradora explicita los momentos en que usa el diccionario, le habla directamente a los lectores, y sufre en cuerpo propio el uso de ciertos vocablos y de la puntuación. Yuna recurre al diccionario para encontrar las palabras más adecuadas y mejorar su capacidad expresiva. Cada una de estas palabras aparecen en el texto identificando su fuente (“(diccionario)”, “(idem)”) [Venturini, 2014: 103]). El diccionario, agente normalizador del lenguaje por excelencia, opera como una herramienta de capacitación y le permite a Yuna sobrellevar sus “minusvalías”: “Creo que el diccionario me beneficia, creo que salvaré dificultades que antes creí insalvables” (Venturini, 2014: 103). Las palabras también producen efectos directos sobre el cuerpo: “En los últimos tiempos algunas palabras me daban náuseas” (Venturini, 2014: 103). Yuna se inscribe dentro de una sintaxis desordenada en la que la puntuación la amenaza a ella y a sus lectores imaginados: “Trataré de aprender a colocar comas y puntos porque todo lo escrito se me viene encima como si me volcara un plato repleto de fideos sopa de letras y al lector acaso le ocurra lo mismo” (Venturini, 2014: 156). La escritura se encarna en Yuna, la sintaxis da cuenta de su discapacidad expresiva en su propio cuerpo: “Pero ya puse coma y punto y ya la cabeza me hace burunbubún y voy a tomar aire afuera y enseguida vuelvo” (Venturini, 2014: 68). Escritura y cuerpo se transforman en Yuna en un organismo “especial” que logra desarmar la estructura del lenguaje al mismo tiempo que se apropia del discurso que la marca como “error de la naturaleza”, “monstruo” (Venturini, 2014: 12), “badulaque”, “minusválida”, etcétera.

La generación más joven de la novela (las primas) es sometida a normas impuestas por la generación precedente (madres y tías) a través de un aparato disciplinario que, además de punterazos, construye un discurso limitante que deja sin lenguaje a Betina y obliga a Yuna a deconstruirlo para establecerse, al final de la novela, como una artista plástica exitosa. Ese aparato funciona en los dos espacios por los que los personajes circulan principalmente: la casa, el espacio de la intimidad, tradicionalmente asignado a lo femenino, aunque controlado por el deseo masculino, y la escuela “para educandos diferentes” (Venturini, 2014: 15). La escuela es el espacio que Foucault (1980) identifica como

dispositivo que mayor poder ejerce sobre los individuos y sus cuerpos. La formación que Yuna recibe en la escuela no contiene conocimientos académicos sino muestras exacerbadas de disciplinamiento y normalización a las que ella misma tiene que encontrar sentido. En un mismo capítulo dedicado a la escuela, Yuna es testigo de la represión brutal del “niño-chancho”, uno de los estudiantes que responde de manera violenta a la interacción con Yuna y es atado “como un animal” para que se serene (Venturini, 2014: 15); y del bautismo de un ente abyecto:

Vi sobre una mesa sobre un paño de seda un canelón. Que no era un canelón sino algo expelido por matriz humana, de otra forma el cura no bautizaría. Averigüé y una enfermera me contó que todos los años la pareja distinguida traía un canelón para bautizar. Que el doctor le aconsejó no parir ya porque aquello no tenía remedio. Y que ellos dijeron que por ser muy católicos no debían dejar de procrear. Yo a pesar de mi minusvalía calificué el tema de asquerosidad, pero no podía decirlo. Esa noche no pude comer de asco (Venturini, 2014: 16).

En la casa, Yuna observa lo que permanece oculto dentro del mundo de la madre y las tías, lo relata a sus lectores, pide información sobre lo que no entiende, recibe su educación sentimental y sexual, y pinta, de manera simbólica o abstracta, los grandes eventos de su vida personal o familiar que ya ocurrieron o que premonitoriamente están por ocurrir. El personaje de Betina, la hermana menor de Yuna, pertenece a un orden diferente al de la escritura. Todo en Betina “habla” de su inhabilidad de hablar:

Rum... rum...rum... murmuraba Betina, mi hermana paseando su desgracia por el jardincillo y los patios de laja. El rum solía empaparse en las babas de la boba que babeaba. Pobre Betina. Error de la naturaleza. Pobre yo, también error y más aún mi madre que cargaba olvido y monstruos (Venturini, 2014: 12).

Betina es la contrafigura de Yuna. Yuna mide sus limitaciones en relación a su hermana y crea así una jerarquía de discapacidades: “Conté que concurría a un instituto para

disminuidos, menos disminuidos que el de Betina” (Venturini, 2014: 17). En las descripciones que hace Yuna de Betina y sus primas los adverbios marcan el intento de reinstalar jerarquías y valorizar algunos cuerpos más que otros: el daño que le hicieron a su madre durante los embarazos fue “más espantoso durante el de Betina” (Venturini, 2014: 15).

Yuna recoge en la narración los sonidos y residuos que le dicta el cuerpo de Betina. Su paso por el texto es un recorrido de deseos, movimientos compulsivos, menstruación, vómitos, defecaciones, orina, olores, murmullos, sonidos. Una de las pocas instancias en que usa el lenguaje es para expresar qué le pasa a su cuerpo (“mamá, me sangra la cotorra” [Venturini, 2014: 18]) y es silenciada a golpes de puntero. El cuerpo de Betina desborda. Aunque es menor que su hermana, le crecen los pechos y se desarrolla primero. Hasta su alma, en la mirada de Yuna, tiene una manifestación física: “empecé a observar que arrastraba una colita que salía por la abertura del espaldar y el asiento de la silla ortopédica y me dije debe ser el alma que se le va escurriendo” (Venturini, 2014: 13). Esta fisicalidad exacerbada es una manera de representar lo femenino en la novela.

Pero esta no es la única modalidad de lo femenino. Yuna elige otra forma, asexuada y negando el mandato reproductivo, que le permite negociar su entrada en el mundo del arte y de la elegancia: “Yo vestía con elegancia, mi femineidad dictaba cuáles eran los modelos de trajes, vestidos, zapatos, etc. que me convenían” (Venturini, 2014: 73). Si Yuna no tiene capacidad para llorar (no es sentimental como las mujeres), sí reacciona físicamente a la modalidad de lo femenino que representa su hermana: le da asco, no tolera sus olores ni sonidos, le provoca náuseas. Tampoco puede ver las señales corporales de excitación cuando Betina ve al maestro de pintura (Venturini, 2014: 23), ni comprende el significado de los paseos de la pareja y la mancha roja en la ropa de Betina (Venturini, 2014: 95). Sin embargo, el cuerpo anómalo de Betina es multidireccional y es objeto de deseo para el maestro. “La pequeña monstrua que eso era Betina y no otra cosa” (Venturini, 2014: 105) con una edad mental de 4 años, termina embarazada y casada con el maestro de pintura de Yuna que la cuida hasta que muere. Teniendo en cuenta la teoría de la desidentificación de José Esteban Muñoz, esta alianza entre “la pequeña monstrua” y “el pederasta” (Muñoz, 1999: 156) gestiona una asimilación al ideal burgués de matrimonio y al mismo tiempo lo subvierte. La teoría de la desidentificación examina cómo los sujetos minoritarios (aquellos cuyas identidades los convierten en minoría) negocian la identidad en un mundo mayoritario que

disciplina e intenta borrar la existencia de quienes no se ajustan al sujeto normativo (es decir, heterosexual, cisgénero, blanco, clase media, hombre, y podríamos agregar no-minusválido). Muñoz señala cómo las personas *queer* de color, como resultado de los efectos del colonialismo, han sido colocadas fuera de la ideología racial y sexual dominante, es decir la heteronormatividad blanca. La desidentificación trata de gestionar y negociar el trauma histórico y la violencia sistémica. El sujeto desidentificatorio no asimila (identifica) ni rechaza (contraidentifica) la ideología dominante, sino que emplea una tercera estrategia. La desidentificación es, sobre todo, una estrategia de supervivencia. A través de la desidentificación, el sujeto es capaz de reelaborar los códigos culturales de la cultura dominante para leerse a sí mismo en esa cultura. Se produce entonces una inserción y una subversión simultáneas.

Desde la perspectiva de los estudios feministas de la discapacidad, Garland Thomson (1997: 9) propone un cambio del paradigma de la discapacidad como patología, un defecto del cuerpo, a un modelo de discapacidad como la experiencia de marginación y exclusión de un grupo minoritario, o de un fenómeno individual o patológico, a un fenómeno social o político. Los estudios feministas de la discapacidad amplían los términos y confrontan los límites de las formas en que entendemos la diversidad humana, la materialidad del cuerpo, el multiculturalismo y las formaciones sociales que interpretan las diferencias corporales. En lugar de ignorar o minimizar el género, la raza y la etnia como componentes de la subjetividad, proponen, como Foucault, que son parte de un sistema cultural más amplio que clasifica los cuerpos en jerarquías (y distribuye el poder y los privilegios) de acuerdo con distinciones arbitrarias, entre las cuales la "discapacidad" es un factor crucial.

Los cuerpos de las mujeres de *Las primas* están fuertemente marcados por un significado (la monstruosidad, el abandono) pero, como parte de un proceso de resignificación crítica, tienen la capacidad de excederlo. Estos cuerpos femeninos "anormales" son institucionalizados (la escuela, la casa, la amenaza del cotolengo) y disciplinados pero también disciplinan y son capaces de ejercer la violencia. La madre y el puntero con el que educa a golpes a sus estudiantes e hijas son inseparables; la tía Nené impone un aborto no deseado a su sobrina menor de edad sexualmente activa; Petra, la prima "liliputense" venga la muerte de su hermana causada por el aborto, castrando y asesinando a quien la embarazó; Yuna introduce la cuchara con comida en otros orificios de la cara de Betina. La novela no

trata de enfatizar lazos para crear una cofradía de madres, hijas, primas y hermanas, sino más bien de señalar la violencia y las exclusiones que impone el armado de toda genealogía. *Las primas*, la novela “renovadora” de Aurora Venturini, propone un reparto de figuras femeninas en la literatura argentina para fundar un linaje, otra escritura que evoque formas genéricas impuras y que pueda exhibir una feminidad que hable desde múltiples y singulares lugares de enunciación. La escritura asume la función de transgredir las dicotomías tan rígidamente impuestas, rechazando y desarticulando una comprensión normativa de un tipo de identidad que elimina toda diferencia que no puede incorporar en sus términos. Intenta denunciar los métodos y la retórica en la que se fundamenta la sistemática obliteración del Otro y se limitan las posibilidades de alternativas.

Bibliografía

Díaz Ruiz, Jerónimo y Cristian E. Secul Giusti. (2008). "Del Sol Nacida." *La Otra Cara*. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/64889>. [Fecha de consulta: 10/15/2021]

Foucault, Michel. (2000). *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

----- (1980). *The History of Sexuality: Vol 1. An introduction*. New York: Vintage

Books.

Friera, Silvina. (Enero 2008). “Tal vez lleve dentro otra mujer mucho más joven”. *Página/12*. Recuperado de:

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-8804-2008-01-04.html>.

[Fecha de consulta: 10/27/2021]

Garland Thomson, Rosemarie. (1997). *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York: Columbia UP.

Giorgi, Gabriel. (Abril-Junio 2009). “Política del monstruo”. *Revista Iberoamericana*, 75(227), 323-329.

Haraway, Donna. (1991). *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge

Laqueur, Thomas. (1990). *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge: Harvard U.P

Muñoz, José Esteban. (1999). *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Salerno, María P. (2016). "El Mundo Editorial De Aurora Venturini". *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*, 42(83), pp. 279-300. Recuperado de <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,shib&db=mzh&AN=2016323453&site=ehost-live&scope=site&custid=uga1>. [Fecha de consulta: 8/8/21]

----- (2014). "La «nueva» narrativa de Aurora Venturini: textos de ayer y de hoy" . En *Actas del Congreso Cuestiones Críticas*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario. Recuperado de http://www.celarg.org/int/arch_public/salerno_mar_a_paulacc.pdf. [Fecha de consulta: 10/14/21]

Viola, Liliana. (Diciembre 2007). "La prima". Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4296-2007-12-09.html>. [Fecha de consulta: 10/3/2021]

Venturini, Aurora. (2014). *Las primas*. Buenos Aires: Random House Mondadori.