

//Dossier// K. Vázquez & C. García (coords.)
Flânerie, sororidad y materialidad en Aurora Venturini

Esas niñas de mil años: De Aurora Venturini a Alejandra Pizarnik Anahí Mallol¹

Recepción: 23 de septiembre de 2021 // Aprobación: 20 de octubre de 2021

Resumen

El objetivo del presente artículo consiste en analizar las relaciones literarias entre Aurora Venturini y Alejandra Pizarnik. El trabajo tomará como núcleo la novela *Las amigas*, de Venturini, incluyendo referencias a *Las primas*, y considerando la obra completa de Pizarnik, para plantear la construcción de una amistad literaria. En el texto de Venturini aparecen numerosas referencias y citas de Pizarnik, pero la afinidad entre ambas autoras va más allá de eso, ya que abarca también una concepción similar de la posición enunciativa de un yo adolescente femenino, como personaje y como figura de autora. En este sentido, el marco teórico estará constituido por la consideración de la figura de la “niña de mil años”, como elección estructural y retórica que permite proponer una visión alternativa de la realidad, entre la infancia y la adultez, la ingenuidad y la sabiduría. Esta imagen les sirve para dar cuenta de las discrepancias que hay entre la figura socialmente construida de niñas y mujeres, las performances de género normativizadas, y las distintas experiencias en las vidas de las mujeres. Asimismo, este ensayo considerará otras afinidades entre ambas autoras, como la concepción de la literatura y la orientación hacia la poesía en lengua francesa, especialmente el Conde de Lautréamont, a quien las dos leyeron y admiraron.

Palabras clave

Venturini - Pizarnik - novela - poesía - género

Abstract

The objective of this article is to analyze the literary relations between Aurora Venturini and Alejandra Pizarnik. This essay will focus on the novel *Las amigas*, by Venturini, including references to *Las primas*, and a consideration of the complete work of Pizarnik, to suggest the deployment of a “literary friendship”. *Las amigas* abounds in references to and quotations from Pizarnik; however, the affinity between both writers goes beyond that, since it also embraces a similar conception of the enunciative position of a female adolescent self, both as a character and as an author figure. In this sense, the theoretical framework of the figure of the “thousand-year-old girl” serves as a structural and rhetorical choice that allows proposing an alternative vision of reality, between childhood and adulthood, naivety and wisdom. Other affinities between the two writers will be considered, such as their conception of literature and their orientation towards French poetry, especially the Count of Lautréamont, whom both read and admired.

Keywords

Venturini - Pizarnik - novel - poetry - gender

¹ Doctora en Letras por la UBA. Investigadora del IdIHCS (UNLP/CONICET) - UNA. Email: anahimallol@yahoo.com.ar

Una niña de mil años es la imagen que elige Tamara Kamenszain (1996) para hablar de la poesía escrita por mujeres en el ensayo que escribe sobre Amelia Biagioni, tomando unos versos de la poeta que dicen “si alguien me llamara, me buscara/ preguntaría por una niña de mil años” (1967:31).

En el año 1996, en una entrevista que le hizo Marina Mariasch para el diario *El Cronista*, Kamenszain explicaba así la relación entre la forma en que escribían las mujeres y la figura de la niña: “Toda escritura femenina tiene una niñez. Tiene una cosa de jugar a la niña-mujer, a que me escondo detrás de la que soy, y aparece la niña. Y después salgo y soy la adulta. En esa tensión yo encuentro algo que para mí es lo femenino en la escritura”.

Para Kamenszain ir en busca de la niña no implica infantilizar e infantilizarse en el discurso sino, por lo contrario, soltar la edad y “encontrar un parámetro de tiempo perdido que la aliviana” (Kamenszain, 1996:10). Soltarse de la edad, entonces, es escapar a esas normas no escritas o performances que dicen qué debe hacer, cómo debe comportarse, una mujer en cierta etapa de su vida. E ir hacia el deseo, que no es ni puede ser una certeza, sino siempre una búsqueda, un interrogante, una aventura. Se trata de un “figurín retórico”, es decir, de un artificio literario consciente, que la escritora o poeta elige utilizar como si fuera una máscara o un vestido, y que, si le queda cómodo, adopta para avanzar en la escritura, ensayando una representación de sí que le permitirá decir yo desde una posición desdoblada, no monolítica.

Tamara Kamenszain lo lee en Amelia Biagioni, y en Alejandra Pizarnik, con sus particularidades. En Biagioni la figura de la “niña de mil años”, un oxímoron, plantea la división subjetiva interna de la que han dado cuenta no pocas escritoras y teóricas feministas, y que Alicia Genovese (1998) ha resumido bajo el concepto de “la doble voz”.

En la escritura de Pizarnik también se tensa lo imposible de la figura de la niña y su otro extremo: la muerte (Madame La Mort), la perversa (las damas de rojo o la Condesa Sangrienta), tanto en los poemas como en la prosa.

El figurín retórico funciona también creativamente en la narrativa, y ha dado grandes textos literarios, desde los cuentos de Silvina Ocampo, a los de Orozco, Uhart, Gallardo, Suez, entre otras. Este se revela entonces como un concepto teórico que permite abrir una legibilidad y trazar genealogías en la poesía y la prosa escrita por algunas autoras argentinas. En este artículo nos referiremos en primera instancia a la novela *Las amigas* (2021) de Aurora Venturini (y a partir de ella a su novela anterior, *Las primas* [2020]), puesto que ambas tienen

la misma narradora-protagonista), y su relación con la poesía de Alejandra Pizarnik en su totalidad, a partir de la comprobación de las citas extensas de Pizarnik que aparecen en la novela de Venturini elegida como objeto de estudio.

Niñas

Para referirnos a un concepto teórico de infancia y poder cernir nuestra imagen de “la niña de mil años”, tomaremos un concepto de la psicoanalista francesa Françoise Dolto quien en su autobiografía, *Infancias*, ha definido exactamente el momento en que se produce un quiebre en la infancia, un momento que permite a la subjetividad posicionarse:

¿Cómo es que los grandes no comprenden a los niños? Esto es algo muy sorprendente para los niños: primero porque creen que los grandes saben todo, hasta el día en que, preguntando sobre la muerte, se dan cuenta de que los grandes o bien tienen miedo de hablar de la muerte, o, si dicen la verdad, no saben nada acerca del tema; entonces, a partir de ese día, los niños saben que los grandes, si no los comprenden, no lo hacen a propósito. Los niños aprenden ese día que la vida tiene algo divertido, ya que nadie sabe realmente lo que quiere decir. A partir de entonces, o tratan de olvidar que no comprenden lo que es vivir, y simulan comprender todas las pequeñeces de cada día para interesarse en eso y huir, como los grandes, o bien permanecen de alguna manera en estado de poetas, y todo lo misterioso forma parte de lo que los hace vivir: aman lo misterioso, lo que no se puede tocar, lo que no se comprende (Dolto, 2001:11).

Se trata de un estado de extrañamiento ante el mundo, una interrogación perpetua, aún un cuestionamiento. Dolto (2004) se dedicó al análisis de niños: el sufrimiento en la infancia, los momentos de caída de la infancia, pero también la posibilidad de su permanencia en un estado intermedio, que no es del todo adulto ni del todo niño. Con ello se refería en parte a una negativa, más lúdica que sistemática, más existencial que clínica, a participar en los juegos del semblante, los juegos sociales de la apariencia. Lo que no puede ir de la mano sino de un estado de interrogación permanente acerca de las cosas más profundas y que son también las más elementales: aquéllas a las que el niño/la niña se enfrenta cuando avizora el fin de la infancia, aquellas mismas sobre las cuales trabajó Lewis Carrol en su *Alicia*.

Sin embargo, como afirma la misma Dolto, no es ésta una relación que se dé siempre, ni siempre del mismo modo. Reconoce que hay pocos escritores que hayan sabido captar exactamente la voz del infante en su particularidad (porque Dolto otorga a los niños y niñas un estatuto propio que difiere, y por mucho, del de un pequeño adulto o adulto en potencia).

Hablar de la voz de las niñas es hablar de aquella voz que se cuestiona las cosas, que desconfía de lo que ve, que no lo comprende porque no comparte los juegos de las mentiras y los compromisos sociales, que otras veces pregunta lo que no debe, y que otras veces, y de este modo lo proponen también Deleuze y Guattari (1994), se deja ir, pierde sus contornos, en una facilidad de deriva o de fusión característica que permite otros lazos y otros flujos de intensidades entre sujetos, o entre sujetos y objetos. La cuestión de la imagen de la niña o de la voz niña no es menor, en tanto en esa elección se dirimen cuestiones centrales que hacen a la constitución de un sujeto marcado como femenino en su diferencia respecto de la narración hegemónica en voz de un narrador masculino, tanto como a cuestiones de escritura, relación con la tradición, etcétera.

Muchas veces esta característica ha sido vista negativa o despectivamente, suponiendo que la adopción de una posición o imagen infantil desvaloriza lo que esa voz o personaje enuncia. Sin embargo, puede tratarse exactamente de lo contrario, en la medida en que esa niña es aún extraña a la normatividad social, a los ritos de la performance dominante de género (Butler, 2002) tanto como a otras, y puede, desde allí, ensayar otra relación con el lenguaje, las cosas, la sociedad.

Es justamente en parte de esta elección que las novelas de Aurora Venturini extraen su potencia, su singularidad y su poder corrosivo respecto de lo estatuido.

De mil años: la narradora de *Las primas* y *Las amigas*

A pesar de que nuestro objeto de estudio en el presente artículo se centra en la novela *Las amigas*, nos referiremos para ubicar la problemática en primera instancia a una novela anterior, *Las primas*, ya que allí surge la figura de Yuna, esa “niña de mil años”, la narradora-protagonista de ambas novelas. En *Las primas* Venturini construye cuidadosamente a su narradora-protagonista, y sitúa su subjetividad y su punto de vista respecto de esta posición infante. Yuna Riglos es una pre-adolescente que se define a sí misma como imbeciloide. En el borde de la escala social, entre la pequeña burguesía y el proletariado, esta

niña o adolescente ve, evalúa, y actúa situada siempre desde el margen de ese margen: margen social, margen mental, margen genérico. El cruce de elementos, entre cierta candidez duplicada por el rango etario y por la imbecilidad, tanto como por la ignorancia y las dificultades aparentes para el uso del idioma, permite la construcción de un lenguaje único, al borde de lo agramatical, muy crudo, muy coloquial. El rasgo de “anormalidad” que la protagonista misma se atribuye, y su dificultad de expresión, permiten crear un personaje que saltea las determinaciones de la edad, y pone a la narradora en una situación pseudo infantil permanente, es decir que extiende indefinidamente ese “tiempo sin parámetros” que abre una lectura oblicua de lo que la rodea y permite verlo desde un ángulo extrañado, como se puede comprobar en la siguiente cita de *Las primas*:

Fue el diagnóstico de una sicóloga. No sé si lo reproduzco correctamente. Mi hermana padecía de un corcovo vertebral. De espalda y sentada semejaba un bicho jorobado de piernecitas y brazos increíbles. La vieja que venía a zurcir medias opinaba que a mamá le hicieron un daño durante los embarazos, más espantoso durante el de Betina.

Pregunté a la psicóloga, señorita bigotuda y cejjunta, qué era anímico.

Ella me respondió que era algo que tenía relación con el alma, pero que yo no podía entenderlo hasta que fuera mayor. Pero adiviné que el alma sería semejante a una sábana blanca que estaba dentro del cuerpo y que cuando se manchaba las personas se volvían idiotas, mucho como Betina o un poquito como yo (Venturini, 2020:17).

Ricardo Piglia había afirmado: “El juego de organización de los límites de una cultura está dado por el enigma y el monstruo. Allí está lo que una cultura no puede entender. El enigma es la palabra del oráculo, y el monstruo es el otro límite” (Piglia, 1991:7). El habla de Yuna va a hacer que esos dos límites converjan por momentos, porque se constituye como un monstruo que habla de manera enigmática. Esta extranjería está duplicada en el personaje de Yuna, porque la mujer es uno de esos conceptos que la cultura no ha podido conocer, o ha declarado en cierta medida incognoscible: ha sido calificada como el “continente negro”, por el psicoanálisis; se la ha definido como “enigma”, en la imposibilidad de contestar a la

pregunta “¿qué quiere una mujer?”, y, por ello mismo, como señala Erica Bornay (1990), ha sido leída y representada culturalmente como “hija de Lilith”.

Yuna es un monstruo, y su lenguaje también lo es: ni niña ni adulta, asexuada (y por lo tanto sustraída a la categoría de mujer), sin una pertenencia de clase clara (surge de la clase popular, pero llega a tener un lugar en la élite cultural por su triunfo como artista), se expresa en una lengua que mezcla estas categorías, y las mezcla también gramaticalmente, ya que se caracteriza por tener una dificultad para separar con puntos y comas el flujo de su escritura, que por momentos parece ser el de su conciencia.

Sin embargo este lenguaje se va a evidenciar como muy poco ingenuo. O va a jugar en esa zona ambivalente en que las cosas que no se deben decir se dicen entre la ingenuidad, la inimputabilidad, y las tretas del débil (Ludmer, 1985).

El personaje sufre una evolución, y aparece modificado en *Las amigas*. En este momento Yuna es una reconocida artista plástica, ha logrado cierta trascendencia en el arte, y se ha cultivado con lecturas. Dice Liliana Viola, en el prólogo, que “La joven que en *Las primas* lograba superar su minusvalía cayendo en las redes de la meritocracia, en *Las amigas* es una mujer de casi 80 años instalada en el éxito que no lo es todo y en una soledad interrumpida por una serie de desencuentros que insiste en calificar como amistad” (Viola, 2021:11).

Yuna y el lenguaje

La narradora protagonista que presenta Venturini en *Las primas*, caracterizada o autodefinida como una imbeciloide, como ya dijimos, es una niña de doce años, que ha cursado la escuela primaria; pertenece, por decirlo de algún modo, a una familia disfuncional. Hija de una madre maestra, sin padre conocido y una hermana con afecciones mentales y físicas severas que está en una silla de ruedas y a la cual debe cuidar, tiene un manejo del lenguaje “deficiente”: pobreza de vocabulario, recurso a eufemismos para las funciones corporales, dificultades con la sintaxis. Las frases bordean la agramaticalidad, pero además ponen de manifiesto que su enunciadora pertenece a un grupo sociolectal popular, que acostumbra a expresarse por medio de lugares comunes, frases hechas que, de todos modos, no alcanza a citar siempre íntegras. Como hace notar Paula Salerno, este subterfugio le

permite a la autora diseñar para su narradora un punto de vista único, a la vez extrañado y común, y es lo que permite pensarla bajo la figura de “la niña de mil años”:

Dada la disminución de las facultades mentales de quien escribe, el texto se caracteriza por faltar a las normas gramaticales, sobre todo en lo que atañe a la puntuación. Este desacomodo en el nivel del lenguaje oficia como marco propicio para exhibir el desacomodo en el orden moral de la vida cotidiana de los personajes. Desde la mirada de Yuna, quien reconoce su propia dificultad de comprensión e interpretación de lo que ve y narra, se exponen episodios de aguda crueldad y perversión. La novela es monstruosa, y no hay barreras para lo que se narra porque no hay una racionalidad que mida el discurso y se autocensure o disimule el horror de lo que sucede. Ese horror queda al desnudo, y descubrirlo es acaso posible gracias a la invención de esta narradora consciente de su retraso y anormalidad (Salerno, 2014: s/n).

Se diría incluso más: es justamente la suma de características de la narradora la que permite sostener el tono particular del relato, su capacidad de sustraerse a todo tono moral, a toda moraleja. El registro lingüístico es de una opacidad que, más allá de remitir a cierto mundo referencial, el mundo objeto de un realismo social difuso que denunciaría opresiones de clase, de género, dificultades económicas, sociales, culturales, de los sectores menos favorecidos, la desigual distribución de bienes materiales y no materiales, como dinero, riqueza, educación, logros sociales, salud y enfermedad, se vuelva al mismo tiempo sobre el lenguaje mismo como un conglomerado semántico hecho de esas mismas dificultades, nudos, grietas.

Dice el filósofo francés Jacques Rancière (2011) que el modo que tiene el arte de enlazar con lo político tiene que ver con el reparto de lo sensible que las obras artísticas muestran en determinados períodos. Así, durante la Edad Media, por ejemplo, el arte transmitía un corte determinado entre lo religioso y lo pagano, y mostraba y prescribía al mismo tiempo la separación y una relación determinada por la doctrina entre ambos mundos, el modo correcto de actuar en esa correlación: se trata de un régimen ético. El régimen representativo, por su parte, está pensado para el público privilegiado de la clase dirigente, y muestra cuáles son los modos discursivos y de comportamiento habilitados para los sujetos

que detentarán los cargos de conducción y mando. La democracia en el arte, en cambio, alcanza su máxima expresión con la idea flaubertiana acerca del libro sobre nada, porque la igualdad en los temas permite desplegar el mayor refinamiento artístico referido a los malestares amorosos de un sujeto socialmente insignificante, una subjetividad más entre tantas, como madame Bovary. Lo que el libro de Flaubert encarna es la igualdad de los temas, una profunda indiferenciación respecto de los objetos y los temas que alcanzan el estatuto de lo literario, tal como lo notaron, no sin amargura, sus detractores contemporáneos. Rancière (2009) llama a esta profunda indiferenciación régimen estético, y se caracteriza por su capacidad de habilitar a cualquier historia para convertirse en literatura, así se trate de algo muy habitual. En el siglo XX, el régimen estético da un paso más, y propone también la igualdad de los narradores o enunciadores; así, el campo de lo democrático no deja de expandirse, para abarcar no sólo a seres socialmente desplazados, sino también a personajes de sexualidad difusa, mentirosos, pillos, y débiles mentales.

Venturini opta, magistralmente, por esta última posibilidad, y la visión y el lenguaje de Yuna Riglos son el prisma a través del cual se ilumina y oscurece al mismo tiempo una zona importantísima de la sociedad y el lenguaje de los argentinos: ni niña ni adulta, en todo caso nunca ingenua, su juego con la visión oblicua de alguien por fuera de los parámetros establecidos permite, y aún potencia, esta lectura al sesgo de lo social.

Si en *Las primas* asistimos a la eclosión de la familia, eclosión que abarca la violación y abuso reiterado de las mujeres púberes, el casamiento, el asesinato, la educación de Yuna, en un periplo de novela de aprendizaje, en *Las amigas* nos encontramos con una Yuna ya adulta, que ha viajado, ha vivido en París no se sabe cuánto tiempo, ha expuesto en diversas muestras, es decir que ha tenido éxito como artista plástica al punto de ser admitida como profesora en Bellas Artes, y que ha tenido acceso a la educación y la cultura de las clases privilegiadas, por medio de lecturas, asistencia a eventos, conciertos, muestras, y a reuniones de intelectuales.

Esas experiencias son vertidas en el libro amalgamadas con el lenguaje de la Yuna de los años juveniles, produciéndose una mezcla particular de puntos de vista de clase y sectores culturales cruzados, lo que no sólo produce un efecto cómico, técnicamente grotesco, si concebimos lo grotesco como la mezcla de registros heterogéneos, sino que también permite extrañar los diferentes ámbitos de la cultura y ejercer una apreciación renovada de ellos.

Si algo caracteriza el discurso de Yuna es la repetición y variación de lugares comunes e idiotismos. Pone a circular una cantidad notable de frases hechas, pero las mezcla de tal manera, o el texto las distorsiona por efecto de la situación de enunciación de tal manera, que su significación se orienta hacia la irrisión o se abre hacia nuevos sentidos, como ella misma reconoce ante el lector:

Con los años he vuelto a la edad primera de los primeros dibujos a carbonilla porque se me han caído no sé dónde ni por qué desgracia que bien pudiera ser gracia. Repito. Se me han caído casi todos los puntos y las comas y los dos puntos y los suspensivos y la mar en coche se ha caído y a veces me parece que me ahogará con tantos signos abullonados en el interior de mi cabeza de la cual suelo expulsar algunos suspensivos y... me tienen paciencia queridos lectores (Venturini, 2021:21).

Las citas

En la segunda etapa, es decir, en *Las amigas*, aparecen citas profusas de personajes y textos literarios, siempre mediados por su estilo lingüístico personal. De estos personajes y textos, se destaca en la novela la figura de Alejandra Pizarnik, quien aparece citada repetidamente. Es sabida la pregnancia de la figura de la niña en la escritura pizarnikiana, y ha sido repetidamente señalada por la crítica. Se trata, también en este caso, de una infancia que está muy lejos del paraíso perdido. Cerca de lo siniestro y del grotesco, la infancia de Pizarnik alcanza su momento culminante en *Extracción de la piedra de locura*, poemario escrito con la voz de una niña muerta. Dice Kamenszain de esa voz que “representa a una niña muerta o perdida o, mejor, dada por muerta en el juego de las escondidas (ese juego inocente donde la boca cerrada de la tumba equivale también a un escondite)” (Kamenszain, 1996: 20). Desde ese lugar póstumo, imposible, “se entra al poema con la actitud del desencanto por una puerta que conecta directamente con el país de lo ya visto” (Kamenszain, 1996: 20). Lejos de la inocencia, entonces, estas niñas herederas de Alicia, hablan desde el otro lado del espejo: no solo han visto algo, lo dicen, de manera burlona, con un sesgo siniestro o irrisorio.

La voz de la narradora permite cruzar infancias de una manera particular. El efecto logrado es el de una desmitificación de la figura de Pizarnik, porque su poesía, lejos de las abstracciones de la crítica especializada, encarna en este caso en las experiencias de una vida.

Y a pesar de que el suicidio de Pizarnik se menciona reiteradamente, la interpretación del suceso se modifica por efecto de la hilación del discurso de Yuna y su mezcla de registros lingüísticos, hasta perder la carga de “nota roja”.

La poeta de Avellaneda se nombra en varias ocasiones y se citan poemas completos en extenso en distintos contextos de aparición. En el primer capítulo, Yuna cuenta que ha colocado un aviso para compartir departamento, así aparece Antonella, una chica tartamuda de clase trabajadora. Al rato de instalarse Antonella en su casa, Yuna cuenta que, mientras está pintando, suena en sus oídos “una romanza”, y cita un poema de Pizarnik de *Textos de sombra*. Dos párrafos más adelante, describe la imagen de Pizarnik que se le presenta: con media lengua, y harapienta bajo un paraguas en París. Es decir que la imagen es la de otra minusválida, una que ha hecho de esa “minusvalía” un plus en la escritura, si entendemos por ello que el extrañamiento lingüístico que Pizarnik ejerce sobre el rioplatense es la marca de su poética (Mallol, 1995 y 2003).

Pizarnik, es sabido, somete el lenguaje a varias torsiones que han sido analizadas por diferentes críticos: de familia judía, nacida en Avellaneda, de clase media baja, amante de la poesía en lengua francesa, argentina en París durante los años 1960-1964, poeta que forjó tanto una lengua pura como una eclosión grotesca de la lengua de su tiempo, Pizarnik ejerce una torsión única que deja una huella imborrable en la poesía argentina. Al mismo tiempo, se construye su imagen social o mítica como la de una pobre chica que tuvo que sufrir mucho (Piña y Venti, 2021), con dificultades en sus relaciones familiares, una indecisión sexual cuyas vetas recién están saliendo a la luz una vez que sus diarios y correspondencia han superado las censuras de sus allegados, una residente infeliz en un París complicado, como delatan sus entradas de los *Diarios*. Esta Alejandra Pizarnik que opta por el suicidio a los 36 años, decisión final que hasta la actualidad en muchos casos logra cooptar la lectura de su obra para reducirla a sus elementos biográficos, doble valencia del mito que al mismo tiempo que fagocita su obra la inmortaliza, tiene muchos puntos en común con Yuna, y también con Aurora Venturini.

Por un lado, se puede observar que Yuna se ubica en estas mismas variables, desde la desgracia familiar, pasando por su inadaptación social y sexual, a la fama artística, marcando una posible identificación, al mismo tiempo que se ubica como lectura doble de la obra y de la vida de la poeta.

En primer lugar, Venturini-Yuna arroja los poemas de Pizarnik en el tejido de la novela como siguiendo la teoría de Derrida acerca del poema (1995), según la cual, en el límite, un poema dice lo que dice por el modo en que lo dice, y no puede con justicia parafrasearse sino repetirse, de memoria y con el corazón, una y otra vez. Para que funcione como ese erizo, abierto cerrado al mismo tiempo, al borde del camino, los poemas de Pizarnik se citan, completos y más de una vez, no se explican ni se parafrasean. Pero, en segundo lugar, también aparecen todo el tiempo las imágenes de la Pizarnik niña, la harapienta o mendiga, la suicida, como imágenes de la figura de artista (Muschiatti, 1989), estableciendo un ida y vuelta con las citas textuales de los poemas.

También Antonella es una especie de doble de Pizarnik (o clon, como dice Yuna) porque es una muchacha “delicada pero desprolija” (Venturini, 2021: 30). Otra vez, la combinación de adjetivos remite a lo que está desacomodado, lo inarmónico, lo que encuentra un lugar en las clasificaciones del orden social.

Y, desde esta primera cita, la marca del lenguaje de Yuna manifiesta su trabajo sobre esa doble vertiente de la figura de Pizarnik, al referirse al suicidio: la ambivalencia que caracteriza su presentación de las cosas, ese intermedio entre lo trágico y lo cómico. Dice Yuna, al referirse al poema “la que murió de su vestido azul...”: “el poema mejor que escribió la Pizarnik cuando todavía no estaba suicidada porque después no lo hubiera podido rimar o seguramente sí vaya una a saber” (Venturini, 2021: 30). Si el poema no se explica, se trata de explicar la vida, o lo inexplicable por evidente: se escribe en vida. Lo innecesario de esta explicación corroe lo trágico del hecho del suicidio, y la afirmación final (“o seguramente sí”) desarma su elemento trágico, ya que si el final de la vida no es el final de la repercusión de la escritura para una poeta, la muerte puede no ser tan trágica. La adición del “vaya una a saber”, que se suele referir a cosas banales, pero no metafísicas, cuando en realidad son las que más profundamente se ignoran, remata ambos efectos, el claramente cómico y el otro más sutil que aligera la contundencia de lo trágico. Por lo demás, el poema en cuestión es un texto que si bien no es afirmativo señala una continuidad posible de la vida en la escritura, en la medida en que la que murió “está cantando”, como si quisiera dejar en claro la idea de la persistencia de la poesía más allá de la muerte.

Amistades literarias: Venturini y Pizarnik como niñas de mil años

No se puede afirmar si la poética de Pizarnik fue en parte inspiración o modelo para Venturini, pero sí que hace explícita en esta novela su filiación, que tiene que ver con una concepción estética al mismo tiempo que con una posición subjetiva respecto del texto; “ella canta junto a una niña extraviada que es ella: su amuleto de la buena suerte”, dice el poema, y Venturini ha afirmado que en esta novela está toda ella, su vida. Así lo afirma la prologuista Liliana Viola:

Quando le informaron telefónicamente que se encontraba entre los diez finalistas del concurso de Nueva Novela Página/12, la autora respondió que era muy importante que su novela ganara porque “Las primas soy yo (...), es mi familia. Nosotros no éramos normales. En casa todas mis hermanas eran retardadas... Y yo también” (Venturini, 2021: 15).

Y la crítica literaria Paula Salerno² analiza esta cuestión y cita palabras de la misma Venturini:

Yuna es ella (la pobre que se abre camino como puede, que tiene un talento artístico que le permite salir de esa familia de anormales y ser mejor, que se compró un departamentito igual al que se compró Aurora en su juventud). Las novelas son, si se quiere y en cierto modo, autobiográficas, presentan la historia fabulada de su propia historia de vida. El siguiente testimonio de Venturini da cuenta de la imbricación entre vida y ficción: “Tuve una infancia triste, no me llevaba bien con mi familia, salvo con mi abuelo, que era italiano, de Sicilia, con el que salía, y que fue el que me contó cómo eran todas las cosas de la vida. Cuando vino de Italia, trajeron dos hijos: uno era mi papá (que es cierto que se fue de casa, como en la novela) y otro uno de mis tíos, y acá tuvieron otros dos hijos más, que fueron marinos. La abuela un día decidió encerrarse en su habitación, toda vestida de negro, y rezaba todo el tiempo... Tuve una infancia un poco oscura, era bastante extraña (piensa)... Eso sí, fui la mejor alumna en primaria, secundaria y la universidad. Acá las familias no son muy unidas, se reúnen pero siempre una chusmea de una, de la otra. Es lo que dice Borges: no nos une el amor sino el espanto. Y eso es lo que pasa en mi novela (Frieria)”. Venturini empieza

² Salerno, en un artículo por demás interesante (2019), analiza las estrategias de autofiguración que Venturini lleva a cabo incluso como traductora de *Los cantos de Maldoror*.

por su familia y lentamente se va colocando a sí misma como personaje. Este es uno de los procedimientos textuales que tienden a desdibujar la frontera que existe entre la narradora y la escritora. Ambas se encuentran ficcionalizadas, ambas son el personaje. Y la vida de la escritora empieza a confundirse con la historia que cuenta de su vida (2014: s/n).

Yuna es, sin dudas, una niña extraviada que canta, o que pinta, o que pinta y canta (es cuando está pintando que se le aparece Pizarnik) y si Pizarnik ha afirmado “Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura” (Moia, 1972: 32), otro tanto afirma Yuna una y otra vez respecto de su trabajo plástico.

Hay otros poemas citados completos, y en todos ellos se puede hacer una lectura en clave de poética, tanto como expresiones de los diarios y la correspondencia. Por ejemplo en la página 34 la narradora alude a la correspondencia entre Ivonne Bordelois y Alejandra Pizarnik, y cita una frase “el único remedio contra la lectura es la inocencia de los actos”, frase que, en francés, oficiará como título del capítulo siguiente. De este modo se ve cómo una sutil red de citas y amistades se arma como trasfondo de la novela: Alejandra Pizarnik e Ivonne Bordelois eran amigas, que hablaban, entre otras cosas, de cuestiones literarias. La novela de Venturini se titula *Las amigas*, y habla de la amistad, accidentada, de Yuna con Matilde du Pin, pero también se construye en el intertexto con poemas y frases de Pizarnik otra amistad, esta vez literaria, con Venturini³. Yuna dice haber conocido a Pizarnik en París, y haberla visto una vez en que viajó a La Plata, ciudad en la que viven Yuna y Venturini⁴. Pizarnik es también la figura que se homologa con Antonella, la compañera de casa de Yuna, que la ve como un clon imperfecto de la poeta. Lo que une estas figuras de mujeres y sus poéticas es la idea de lo monstruoso, de lo femenino en su proximidad con lo monstruoso, pero es también la tensión entre belleza e inocencia, en la medida en que tanto Antonella (quien ha matado a su bebé) como Yuna son seres cautivados por la belleza, que actúan desesperadas, tratando de salvar algo de una inocencia que les ha sido arrebatada por la violencia patriarcal y social, y resultan al mismo tiempo crueles e inocentes.

Hay otras afinidades y amistades que se van configurando, poniendo en ebullición otras mezclas: la que se da entre cultura popular y alta cultura, entre mito y realidad, entre figura de poeta y poesía, entre frases hechas y lecturas poéticas.

³ Para otras amistades literarias entre mujeres, Mallol 1998.

⁴ Respecto de la relación con los espacios de La Plata y París, y su tensión, ver Salerno 2019.

Yuna sueña con Alejandra Pizarnik, y con un viaje a La Plata en el que la poeta habría venido a visitar al poeta platense Gustavo García Saraví, con regalos para sus hijos e hijas. Por medio de este subterfugio Venturini arma su galería con sus compañeros de generación⁵: una hija de Gustavo García Saraví será la amada de Roberto Themis Speroni, quien le dedicó un famoso soneto. La tríada se completa con la figura de Francisco López Merino, poeta central del panteón de la llamada “poesía platense”, que se hiciera célebre por su suicidio temprano. El enlace por la vía del suicidio de Pizarnik y López Merino le permite una y otra vez a Venturini⁶ tensar y hacer resonar la lectura de la poesía como expresión de un yo sufriente, característica de la poesía platense de los 40⁷, que arma una interpretación biográfica de las obras y las ve como excrecencia de un yo, incluso una lectura a partir de la “nota roja”, y a la que contribuye el mito armado en torno a estas figuras, y los elementos estéticos de obras que se piensan en relación con una imposibilidad lingüística o una pureza ideal en términos estéticos. La lectura “oficial” de la denominada “literatura platense”, una invención ideológico-cultural, se basa en parte en una unión indisoluble entre imagen de poeta y escritura, con su red de estereotipos, inclusiones y exclusiones del panteón, cuya mitificación corre en paralelo con la de la ciudad, y escamotea su trasfondo de violencias, mentiras, errores, fallas.

Venturini mima esa forma, por lo demás muy extendida, de interpretación, por ejemplo, cuando arma la figura de Antonella, a quien describe como “Una antigua y fiel

⁵ Marcelo Ortale (2020) ubica a Venturini en el espectro de los platenses del 40, junto a Silveti Paz, Horacio Ponce de León, Horacio Núñez West, Jaime Sureda, Matilde Alba Swan, Speroni, Gustavo García Saraví. La exterioridad de Venturini, por su trayectoria política, respecto de este conjunto, resulta evidente. Como señala Salerno (2017: 110), si bien se consideró a Venturini como integrante de la generación de los 40, “retumbaba en su interior un sentimiento de incomodidad y de prisión que hizo mella en su escritura”, de modo que se fue alejando del grupo y del género. En su ensayo sobre la poesía platense, que cuestiona argumentada y lúcidamente la “versión oficial” promovida por Guillermo Pilía, el escritor Horacio Fiebelkorn hace notar varias omisiones y mistificaciones en la construcción de la “ciudad de los poetas”, por ejemplo, el hecho de que se oblitere desde el inicio que la ciudad de La Plata fue fundada en un contexto de profundos conflictos políticos y geopolíticos. En esa línea, deconstruye la creación, posfechada, de la llamada “escuela de La Plata”, y sus características, también definidas con posterioridad a la publicación de los libros en vida de los poetas, una diversidad de voces y escrituras y poemas. Allí contrapone la figura de poeta de Speroni, poeta oficial del establishment platense, como cultor de una poesía compuesta por un espíritu superior, de tensión metafísica, con el hecho de que haya sido bendecido por el gobierno de facto de la dictadura militar: “En 1982, Malvinas marcó a fuego a varios poetas, y en el mismo año. Roberto Themis Speroni fue consagrado como poeta institucional de la ciudad” (Fiebelkorn, 2021: 52). Estas citas muestran cómo en la ciudad se construyó una idea de la poesía y de la figura de poeta que amalgama vida y poesía, al mismo tiempo que se desentiende de las cuestiones políticas y sociales.

⁶ Para un estudio de las relaciones de la poesía de Venturini con sus contemporáneos ver Salerno 2016.

⁷ Hubiera sido de máxima utilidad poder consultar la tesis doctoral de Paula Salerno 2020, pero su acceso está embargado por involucrar derechos autorales de terceros.

mucamita o hermana o lo que sea” de quien imagina “que sufrió mucho y demasiado para su dieciséis” (Venturini, 2021: 33). Es la agramaticalidad, que refuerza la hipérbole, en “mucho y demasiado”, esa marca de lo excesivo, la que apunta el subrayado del estereotipo, que sigue, además, a un imaginario social: imagino que sufrió, dice. Pero además esta Antonella/Alejandra se caracteriza por correr al personaje prestigioso de lugar, lo que al mismo tiempo lo disminuye y lo refuerza, porque es pobre, desprolija, y casi analfabeta. Su sufrimiento no podría ser literario, no sólo porque no puede escribirlo, sino sobre todo porque lo literario no es el sufrimiento, sino la poesía misma. Por eso no es casual que cuando rescata la medida de la potencia estética de Pizarnik, Yuna escribe su nombre con minúsculas, y lo aclara: “lo genial de ella deviene a la tela que ahora pinto decorada de pizarnik. Con minúscula pizarnik igual que si escribiera agua o nube o lirio”. Pizarnik se ha sustantivado como marca estilística en el arte, y como marca sentimental en el vulgo, puesto que agrega: “ponga usted lo que se le ocurra siempre que trasunte fragilidad dolorosa y escabullente de prisión y de jaula de amor también”⁸ (Venturini, 2021: 33).

El vaivén entre registros es permanente, la doble lectura de Venturini es una operación lingüístico-narrativa, y trama, junto con las peripecias propiamente dichas, un ensayo literario sobre Pizarnik. Definida como “muchacha añorada” (Venturini, 2021: 32), el estereotipo revela ahora una característica estética (por el rodeo de la remisión al afiche de la película *El pibe* de Chaplin): un desarrapado “señalando una distancia” (Venturini, 2021: 33). No otra cosa es Yuna, no otra cosa construyen *Las primas* y *Las amigas*: una distancia estética, política, genérica, que permite decir lo que debía permanecer oculto, permite contar con crueldad e inocencia, permite horrorizar y divertir al mismo tiempo, leer y reescribir la literatura argentina escrita por mujeres, de la poesía a la narrativa a los giros populares, en una prosa única.

Desarma o vira hacia el grotesco el mito que se ha formado en torno a Pizarnik al volverla un personaje que va, bajo la lluvia, con paraguas, desharrapada y con un sombrero con una flor, al cementerio de Père Lachaise a dejar flores en la tumba del mayor compositor

⁸ En el ámbito de la poesía platense la lectura se refuerza una y otra vez. Dice Fiebelkorn (2021: 38) que “Durante el Centenario platense, Raquel Sajón de Cuello y Alcides Degiuseppe caracterizaron a la “escuela de La Plata” en estos términos: “Poesía crepuscular, de desvaídas sombras, hondamente intimista (...) hecha para la lectura silenciosa o a media voz; fugaz, efímera, apenas un aliento, líricamente vivenciada en el instante inasido del tiempo”. Esta es la concepción acerca de la poesía que, en el contexto de la novela, se contrapone a una realidad social, cultural y sexual muy diferente, y de cuyo contraste se deriva el efecto especial que tratamos de definir en el artículo.

romántico, Frédéric Chopin, un gesto que se ha vuelto icónico del mal gusto y el falso esteticismo publicitado por las guías de viaje para turistas que van a una París estereotipada como centro de la cultura universal. El desamparo, o la soledad de la poesía, teorizados, entre otros, por Blanchot y Badiou, como un elemento trágico inherente al decir de la poesía en las sociedades industriales y tecnocráticas, travestido en una pobre muchacha que recita mientras limpia una casa ajena, o que pasea bajo la lluvia en París, presenta en tensión la tragicidad de la escritura y su borde hiperbólico que raya con lo cómico. Porque ahora es Antonella la que recita el poema de Pizarnik “Cantora nocturna” (Venturini, 2021: 31), un poema, que, por otra parte, funciona como un autorretrato idealizado de la poeta, con su proyección hacia el futuro de la poesía en esa afirmación absoluta con la que el poema cierra “Ella canta”.

“Cuando la belleza excede límites rompe con el pudor de las infancias” (Venturini, 2021: 39) dice Venturini, y esta afirmación, en consonancia con el título del capítulo, “Un color invariable rige al melancólico” (cita de *La condesa sangrienta* de Pizarnik que aquí aparece sin comillas), nos lleva a ese libro inclasificable en el que Pizarnik reescribe la novela de la surrealista francesa Valentine Penrose. El texto narra la vida de Erzsébet Báthory de Ecsed (Nyírbátor, Hungría, 7 de agosto de 1560 - Castillo de Čachtice, actual Trenčín, Eslovaquia, 21 de agosto de 1614), una aristócrata húngara, perteneciente a una de las familias más poderosas de Hungría, que fue acusada y condenada por ser responsable de la muerte de aproximadamente 650 muchachas, al parecer motivada por el deseo de conservar su belleza mediante baños de sangre de jóvenes vírgenes. Pizarnik aísla de la novela de la autora francesa las escenas más crueles, las reescribe y las presenta como postales con un valor plástico notable, en las que resalta los juegos de colores, de luces y de sombras, al mismo tiempo que lo enigmático de su conducta, regida por un trastorno melancólico. La falta de sentimientos de la condesa, su imperturbabilidad ante el sufrimiento ajeno y la muerte, perfilan en ella una suerte de inocencia monstruosa, al mismo tiempo que su belleza macabra se mantiene gracias a la pérdida de esa inocencia por parte de las muchachas torturadas y muertas.

La cuestión de la inocencia es crucial en la poética de Pizarnik, tanto como en la de Venturini. No se trata solo de un estado de infancia que se pierde irremisiblemente, una condición que se añora y cuya pérdida se debe la mayor parte de las veces a la intervención de la violencia ajena, sino también de un estado que se busca revivir mediante la creación, o

reinstalar en la obra. Ese estado de inocencia es una especie de pureza que se ofrenda ante los valores estéticos erigidos en absolutos, en el marco de esa suerte de “religión del arte” de la que hablaba Kristeva (1987) como último bastión del imperio de la razón.

Sin embargo, los tiempos de Venturini son otros, y por eso el tono burlesco de su prosa, a pesar de citar una y otra vez a la Pizarnik de su vertiente absoluta o pura, se relaciona en actitud y modo con los textos en prosa de Pizarnik, esos en los que el grotesco desarma la corrección del lenguaje para develar sus imposturas. Si Pizarnik, en *Hilda la polígrafa*, hace saltar los nombres de la historia de la literatura, de Sarmiento a Borges, los modismos, los estilos, en una prosa regida por una política de mezcla y por un recurso permanente a la irrisión, que corroe su propia poesía pura (Mallol, 2003; Kamenszain, 2020)⁹, el gesto de Venturini planea en una ambivalencia indecible, en el que la pureza ostenta su belleza, pero como belleza agujereada. Así, si no hay lugar para una identificación plena con los personajes, por su monstruosidad y crueldad, y se abre y una distancia que propicia lo cómico, se saltea tanto el miserabilismo realista tan caro a la literatura argentina de ciertos períodos y tendencias, como la orientación modernista hacia la pureza literaria. El resultado es, como se ha visto, la instauración de la singularidad de una poética que logra hacer resonar lo culto y lo popular, lo alto y lo bajo, lo trágico y lo cómico, y que evade cualquier lectura lineal o contenidista (en este sentido, está cerca de Arlt y su galería de personajes inclasificables, pero también del gesto camp de Puig, o Hebe Uhart).

De ahí también esa tartamudez, la de Antonella y la de Alejandra, ese lenguaje en los bordes de la agramaticalidad, porque es necesario desarmar la lengua corriente, para salirse de sus mandatos, sus atribuciones que reglan lo correcto, lo apropiado, lo que se puede decir, y por quién, y de qué modo. Si algo caracteriza a Yuna por sobre todas las cosas es su uso desplazado del idioma, su “impropiedad” para narrar, no sólo por su imbecilidad, sino por su pertenencia social, y por el medio ideológico del que surgen sus apreciaciones. Quien narra desde el lugar común, no narra, repite, hilvana frases hechas. Al hilvanarlas “mal”, desandar los idiotismos, desplazarlos, combinarlos con alusiones y citas a la alta cultura, Yuna construye la tartamudez necesaria para decir lo que no puede ser dicho de manera aceptable, a la vez que pone en escena las tensiones sociales, que son tensiones genéricas, culturales, económicas, sexuales, afectivas, otras tantas zonas del comportamiento humano altamente

⁹ Aquí un ejemplo: «Recuerde el lector encinto que nuestro recinto es, siempre, la botica rococó de Cocó Anel». (Pizarnik 2020: 154).

codificadas y normativizadas por performances prescritas (también en su sexualidad Yuna es alternativa, porque es asexual).

Otro de los poemas de Pizarnik citados en la novela es el siguiente:

escrito
en el crepúsculo
contra
la opacidad

no quiero ir
nada más
que hasta el fondo
oh vida
oh lenguaje
oh Isidoro
Septiembre de 1972

Este poema, que no tiene título, habría sido el último que escribió Pizarnik, y fue hallado en una pizarra en el apartamento donde se suicidó el 25 de septiembre de 1972, a los 36 años. Isidore Ducasse y sus *Cantos de Maldoror* fueron una de las influencias más importantes en la obra poética de Alejandra Pizarnik. “Aquella afirmación de Hölderlin, de que «la poesía es un juego peligroso», tiene su equivalente real en algunos sacrificios célebres: el sufrimiento de Baudelaire, el suicidio de Nerval, el precoz silencio de Rimbaud, la misteriosa y fugaz presencia de Lautréamont, la vida y la obra de Artaud...”, escribió la propia Pizarnik en su ensayo *El verbo encarnado*. Y es también una inspiración para los cuadros de Yuna, pero transmutado en la imagen de Antonella: belleza, fragilidad, sufrimiento, soledad. Esa fragilidad desgarrada de Antonella terminará develando un origen de novela realista: ha sido abusada reiteradamente por su padre, ha quedado embarazada, y ella misma ha matado a ese niño. Una vez más, la mezcla de historias, estilos, y elementos culturales, degenera el relato, lo ubica en los bordes entre la denuncia y lo estético, el realismo y la ficción delirante, y lo expone, aislado en su brutalidad, extirpado de una cadena de causas o explicaciones sociológicas (“Alejandra Pizarnik con su media lengua” [Venturini, 2021: 30]; “La media lengua de Antonella oscurece las palabras y su significado” [Venturini, 2021: 49]), y aún de compasión, en toda su brutalidad, ostentando su extrañeza no domesticada, sin conmiseración y sin condescendencia.

Las historias se contaminan, se superponen, se desdoblan, se reúnen otra vez, se solapan, y en el trayecto, entre inocencia y crueldad, se inscribe un recorrido de adolescente a mujer, de clase baja a media ilustrada, de narrativa a poesía, del que las narradoras y personajes no salen indemnes. Ello incluye a la misma autora, en la medida en que el yo se atomiza y permite permear las subjetividades y propiciar un recorrido nómada entre ellas: “aprendí que el sujeto humano posee un YO y lo digo con mayúsculas porque es el tronco y de ese YO se desprenden numerosos yoes con minúsculas” y agrega: “esto vale para los demás también y recapaciten cuál es el YO de cada uno y cuáles los minúsculos que se desprenden y crecen o se achican de acuerdo a las circunstancias” ([Venturini, 2021: 123]).

Conclusiones

A través de este análisis hemos visto cómo la figura de “la niña de mil años” permite hacer una lectura de las profundas afinidades estéticas existentes entre la narrativa de Venturini en la novela *Las amigas*, y la obra y el legado de Alejandra Pizarnik. Existen también algunas diferencias. Dice Kamenszain que aunque en los textos narrativos Pizarnik jugó a la parodia y ejerció la risa, “no alcanzó a tranquilizarse frente al abismo que abren en escalerita los caminos desencontrados de una misma autoría” (Kamenszain, 1996: 14). Venturini sí, porque termina la novela citando otra vez el poema completo de Pizarnik, “Cantora nocturna”, en el que, al final, la voz corroe “la distancia que se abre entre la sed y la mano que busca el vaso”, es decir, sutura el abismo que se había abierto cuando decía “si digo pan, ¿comeré? Si digo agua, ¿beberé?”¹⁰. Al mismo tiempo que se asienta sobre la certeza de la escritura: Ella canta.

Ese “ella” del poema, podríamos afirmar, es Pizarnik, es la niña de mil años, es Antonella, es Aurora Venturini, es Yuna Riglos, todas esas voces descentradas, desgarradas, malditas¹¹. Son voces que ya no pueden ser negadas.

¹⁰ “En esta noche, en este mundo”

II
no
las palabras
no hacen el amor
hacen la ausencia
si digo agua ¿beberé?
si digo pan ¿comeré?

¹¹ La imagen de escritora que Venturini quería crear y legar, como la de Pizarnik, era la de una maldita. Tcherkaski y Seoane reproducen este diálogo: –Aurora, en su epitafio imaginario ¿qué le gustaría que diga? –Que era una maldita” (2016: 3).

Venturini elabora por medio de Yuna una mirada renovada sobre el mundo, que no es ni idílica ni ingenua, sino penetrante, y que, a veces lúdica, incluso juguetona, a veces cáustica, imprime su visión de la vida, de la poesía, de lo que significa ser una adolescente y una mujer: lo dice por medio de aquella, que, entre la pintura de un cuadro y una charla con una mala amiga, encuentra el modo de bordear o subvertir los mandatos que la rodean, el imperativo de la sumisión, se hace tiempo para ayudar, justiciera, o vengar, a su hermana y a su prima, a sus amigas, con todas las contradicciones de una sororidad incipiente (Lagarde, 2009, 2012; 2019 y Gutiérrez Aguilar, 2018), se vuelve artista plástica, se hace tiempo para tomar el té, a tiempo y no, con Madame Lamort, como lo hace la niña de Alejandra Pizarnik, quien conversa con madame hasta que se queda dormida, y afirma que, la muerte “dormida, quedaba hermosa” (“A tiempo y no”, Pizarnik, 1990: 23), o asume que “estoy sola en el patio regando y con sonrisa de gato y voz de una niña vieja deslío un cantar” (Venturini, 2021: 61).

Si, siguiendo a Piglia, el monstruo, tanto como el enigma, son lo que hace a la frontera de la cultura, es decir, lo que se delinea al borde de lo inclasificable, y, a fortiori, lo no del todo dominado por las clasificaciones o normativizaciones que fundan lo social, la mujer en tanto tal ha sido siempre, en su desobediencia o no acatamiento a esa normativa, tanto enigma como monstruo¹². Los monstruos femeninos presentan las mil variedades de las performáticas fallidas, allí donde la que se denomina de algún modo mujer no termina de acomodarse a su rol preestablecido¹³ (Butler, 2002), no termina de acertar en sus ritos performáticos con el significativo “mujer”, y, creativa, construye, a través de la figura de otro monstruo, una “niña de mil años”, un conglomerado de yoes literarios.

Bibliografía

Biagioni, Amelia. (1967). *El humo*. Buenos Aires: Emecé.

¹² Tanto la narrativa de Venturini como la construcción del personaje viviente continúan afirmándose sobre el eje de lo infernal y monstruoso (Salerno, 2014).

¹³ Para Judith Butler la idea de género se construye y se refuerza mediante un sistema de actos, discursos, posiciones, que actúan el género de un cuerpo sexuado, de acuerdo con normatividades sociales y culturales. Enfoca su estudio principalmente en las performances travestis, que ponen en evidencia esta dimensión de la definición genérica, y, al exhibir su carácter construido, la ponen en crisis. Dice Butler “La univocidad de género, la coherencia interna del género y el marco binario para sexo y género son ficciones reguladoras que refuerzan y naturalizan los regímenes de poder convergentes de la opresión masculina y heterosexista” (Butler, 1990: 99).

- Bordelois Ivonne, Piña Cristina (éd.). (2017). *Nueva correspondencia Pizarnik: 1955-1972*, Barcelona: Lumen.
- Bornay, Erika (1990). *Las hijas de Lilith*. Valencia: Cátedra.
- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. (1994). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Derrida, Jacques. (1995). "Che cos'è la poesia?" En *Xul. Signo viejo y nuevo*. 11 (1), 42-44.
- Dolto, Françoise (2004). *La causa de los niños*. Buenos Aires: Paidós.
- Dolto, Françoise. (2001) *Infancias*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Fiebelkorn, Horacio (2021). *Tilos secos. Diagonales rotas*. La Plata: Pixel.
- Genovese, Alicia. (1998). *La doble voz*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Gutiérrez Aguilar, Raquel; Sosa, María Noel y Reyes, Itandehui. (2018). "El entre mujeres como negación de las formas de interdependencia impuestas por el patriarcado capitalista y colonial. Reflexiones en torno a la violencia y la mediación patriarcal". *Revista Heterotopías*. 1 (1), 1-15. Recuperada de https://www.academia.edu/38887968/El_entre_mujeres_como_negaci%C3%B3n_de_las_formas_de_interdependencia_impuestas_por_el_patriarcado_capitalista_y_colonial_Reflexiones_en_torno_a_la_violencia_y_la_mediaci%C3%B3n_patriarcal. [Fecha de consulta 27/11/2019]
- Kamenszain, Tamara. (1996). *La edad de la poesía*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Kamenszain, Tamara. (2020). *Libros chiquitos*. Buenos Aires; Ampersand.
- Kristeva, Julia. (1987). *Historias de amor*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lagarde, Marcela. (2012). "Pacto entre mujeres. Sororidad". En: *El feminismo en mi vida. Hitos, claves y topías* (557-569). México: Instituto de las Mujeres del Distrito Federal. Recuperada de www.inmujeres.df.gob.mx. [Fecha de consulta 27/11/2019]
- Lagarde, Marcela. (2009). "Sororidad". En Susana Gamba, con la colaboración de Tania Diz, Dora Barrancos, Eva Giberti y Diana Maffia (coord.): *Diccionario de estudios de género y feminismos*. (305-311). Buenos Aires: Biblos.
- Lagarde, Marcela. (2012). «Enemistad y sororidad entre mujeres: hacia una nueva cultura feminista». En *El feminismo en mi vida. Hitos, claves y topías*. (461-491). México: Instituto de las Mujeres del Distrito Federal. Recuperada de www.inmujeres.df.gob.mx. [Fecha de consulta 27/11/2019]
- Ludmer, Josefina (1985). *La sartén por el mango*. Puerto Rico: Ediciones El Huracán.
- Mallol, Anahí Diana (1995) *Distanciamiento y extrañeza en la obra poética de Alejandra Pizarnik*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1994. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.160/te.160.pdf> [Fecha de consulta 27/12/2021]

Mallol, Anahí Diana. (1998). "Una canción que sea menos que una canción. La constitución de una tradición literaria de mujeres en Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Susana Thénon y Diana Bellessi". En: *Tramas. Para leer la literatura argentina*. 5 (9), 152-161.

Mallol, Anahí Diana. (2003). *El poema y su doble*. Buenos Aires: Editorial Simurg.

Mariasch, Marina. (1996). "La poesía, una gran casa familiar". Entrevista a Tamara Kamenszain. *El Cronista*, 8 de noviembre. s/d.

Moia, Martha Isabel. (1972). "Entrevista a Alejandra Pizarnik". *Revista Altazor*. Recuperada en <https://www.revistaaltazor.cl/entrevista-a-alejandra-pizarnik-por-marta-isabel-moia/> [Fecha de consulta: 27/12/2021]

Muschietti, Delfina. (1989). "Alejandra Pizarnik: la niña asesinada". *Filología*. 1-2, 230-241.

Ortale, Marcelo. (2020). "Roberto Themis Speroni llegó a las grandes ligas". En: Fiebelkorn, Horacio (2021). *Tilos secos. Diagonales rotas*. (pp.42-43). La Plata: Pixel.

Ostrov León, Pizarnik Alejandra. (2012). *Cartas*. Villa María: Eduvim.

Piglia, Ricardo. (10 de octubre de 1991). "La ficción paranoica". *Clarín. Cultura y nación*, pp. 4-5.

Piña Cristina y Patricia Venti. (2021). *Alejandra Pizarnik. Biografía de un mito*. Buenos Aires: Lumen.

Pizarnik, Alejandra. (1990). *Obras completas*. Buenos Aires: Corregidor.

Pizarnik, Alejandra. (2013). *Diarios*. Barcelona: Lumen.

Pizarnik, Alejandra. (2020). *Prosa completa*. Barcelona: Lumen.

Rancière, Jacques. (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

Rancière, Jacques (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Salerno, María Paula. (2014). "La «nueva» narrativa de Aurora Venturini: textos de ayer y de hoy". En *Actas III Congreso Internacional "Cuestiones Críticas (Año 2013)*. Rosario: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.

Salerno, María Paula. (2016). "El mundo editorial de Aurora Venturini". *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 83 (1). 279-300.

Salerno, María Paula. (2017). "Agua de poesía del primer poeta de Francia": Venturini lectora de Villon. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. 32 (1). Recuperado de <http://dx.doi.org/10.5209/THEL.53090> [Fecha de consulta 27/12/2021]

Salerno, María Paula y Rodas, Giselle (2018). “Tradición y tensión cultural en *La trova* de Aurora Venturini”. *Perífrasis*. 9 (17). 59-74. Recuperado en DOI: <http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis20189.17.04>. [Fecha de consulta 27/12/2021]

Salerno, María Paula. (2019). “Traducir y recrear. Estrategias de Aurora Venturini en *Cantos de Maldoror: Satánica Trinidad*”. *Belas Infêis*. 8 (2). 93-109.

Salerno, María Paula (2020). “La voz literaria de Aurora Venturini y de Ana Emilia Lahitte: archivos de escritura, génesis textual y edición crítica”. (Tesis de posgrado). Presentada en Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación para optar al grado de Doctora en Letras.

Tcherkaski, José y Seoane, María José. (2016). *Aurora Venturini, la maldita. Una larga conversación*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Lugar Editorial.

Venturini, Aurora. (2007). *Cantos de Maldoror: Satánica Trinidad*, traducción literaria de “Les Chants de Maldoror” (1868-1869) de Isidore Ducasse, comte de Lautréamont”. Buenos Aires: Quinque.

Venturini, Aurora. (2020). *Las primas*. Buenos Aires: Tusquets.

Venturini, Aurora. (2021). *Las amigas*. Buenos Aires: Tusquets.

Viola, Liliana. (2021). “Prólogo” a Venturini, Aurora. *Las amigas*. Buenos Aires: Tusquets.