

SINTOMAS

El paso del *Daimon* –Mujeres en Aurora Venturini–

Quien quiera saber de mi vida, que lea mi obra.

Aurora Venturini

-I-

El estilo, ese aparecido

Yo digo siempre la verdad: no toda,

porque decirla toda no somos capaces.

Decirla toda es materialmente imposible:

Faltan las palabras.

Jacques Lacan



Enrique Acuña

Analista practicante, miembro de la Escuela de la Orientación lacaniana (E.O.L.) y de la Asociación Mundial de Psicoanálisis (A.M.P.), Director de Enseñanzas de PRAGMA –Instituto de Enseñanza e Investigación en Psicoanálisis de La Plata (APLP) y Director de la Delegación Posadas del Instituto Oscar Masotta (IOM2). Director de la revista gráfica Conceptual –estudios de psicoanálisis y de la revista virtual Analytica del Sur –Psicoanálisis y crítica. Autor del libro Resonancia y Silencio –psicoanálisis y otras poéticas (EduLP, La Plata, 2009). Publicó artículos en revistas especializadas en cultura y psicoanálisis así como en la web: www.aplp.org.ar

» E-mail al autor

Xul Solar

Zodiaco. 1953
Derechos reservados
Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar

En la vida, como en la literatura, puede aparecer el *Daimon* griego, el *Genius* latino, un ser fantasmal que baja cada tanto del Cielo como asciende desde el Infierno, causando un acto creador. Su paso por el lenguaje designa una instancia superior que Sócrates percibía como el relámpago que duraba un instante, iluminando su *Banquete* con la palabra. El *Daimon* es una voz que puede pendular entre lo dulce de un ángel o lo ronco de un demonio, según predominen los prodigios de *Eros* o los destinos funestos de *Tanathos*. De esa posesión testimonia Aurora Venturini.

Pero sucede que ese espíritu inspirador viene a tocar otra instancia, la de la letra, que en el inconsciente del autor se cifra como un jeroglífico y se descifra en el ejercicio de la interpretación según los fantasmas de cada lector. Por eso el escritor -si hace resonar esa cuerda- se anticipa al psicoanalista y le muestra el camino por el que “la práctica de la letra converge con el uso del inconsciente”, operación que elogió Jacques Lacan en la novela de Marguerite Duras.

Así damos paso a la literatura por momentos poseída por este Aladino que se pasea en las mil y una noches de sus cuarenta novelas, cuentos y poemas ya publicados. Pero ella –su persona- no es un genio, sino alguien que se deja tocar por el *Daimon* para fabricar ese hueco, fuera de toda regla

previa, como se define el “gusto” en la crítica de Kant. El estilo es entonces ese objeto silencioso, ese a-parecido que queda por decir, lo robado por una letra que empieza a volar sola como el rizo de Belinda, cortado de la cabellera por su creador. Para acercarnos a ese objeto silencioso como aquello que no está dicho sino en los lapsus de cierta “retórica”, observemos primero que en la literatura de A.V. hay algo que desconcierta a los críticos literarios, por ejemplo el hecho que un insulto se vuelva una ironía: “En Venturini el insulto es de una fineza cruel, irónico, incisivo. Esos monstruos que habitan sus ficciones, seres degenerados, de repulsiva lascivia, son aquí terroríficamente reales, de carne y hueso”.

O bien: “Escribe sus ficciones con una prosa omnívora. Su escritura abarca un abanico muy amplio de registros y asimila asombrosamente bien todos los tonos, modulados a partir de la temperatura de las escenas. Según la exigencia de sus tramas, siempre desaforadas, hace uso de neologismos (*abrupteces, baratijada*), de expresiones latinas o de brutales e ingeniosísimos insultos. Al conjugarlos con una sintaxis erizada, cargada de hiatos, encabalgamientos y silencios, se logra un fenómeno estético de características únicas en español”.

Para mejor desconcierto, escritora y también psicóloga, dice en algún reportaje: “yo soy de la escuela de Lacan”, como si captara que es el discurso analítico el que permite alojar el *protón-pseudos*, la mentira original de esa gran amante de la historia que es la histeria. Su inteligencia radica en tomar el dominio desde su síntoma, desde una división del inconsciente entre lo que sabe y lo que ignora de una verdad. De ese modo, una *hystoria* – con la (y) de *hysterie*– se teje con el hilo rojo que sutura aquello que cada uno recuerda en el placer de la memoria y lo que se reprime como desagradable en el olvido.

De modo que toda biografía particular de un nombre propio puede ser cuestionada desde una historia en singular: lo que no se ha dicho *aún* de ese sujeto, de aquí surge el problema del género biográfico. De creerle a Freud; la historia no es solo “material” –la del archivo realista de los acontecimientos– sino “vivencial”, la realidad histórica construida por los afectos y los intereses de quien la relata. De ahí viene su analogía con el arqueólogo, quien como en toda construcción analítica de un caso clínico, debe poner en juego una hipótesis sobre las piezas que faltan, conjetura que no duda en llamar “delirio”. Por otro lado, Lacan sospechaba de la *psico-biografía*, es decir de la aplicación de motivos psicológicos que explicarían al autor –tal como hiciera Jean Delay con André Gide– porque esta prótesis no hace sino ocultar mejor lo que ya está velado por estructura: en ese caso se trataba de auto-mostrar sus “papeles íntimos” que no completan la verdad que falta en su vida, sino que son un complemento estético, una máscara de la máscara.

El yo de una persona está hecho con retazos de identificaciones perdidas que intentan construir una identidad en función de un otro que la reconoce, de modo que uno es la imagen que devuelve el otro. Esos rasgos fragmentos son huellas que conmemoran el pasado, siguen la lógica de un *shifter*, un conector con el deseo inconsciente, deseo del Otro que en tanto no realizado aun, como futuro, lo comanda. Hay entonces en tod**bio=grafía** un necesario cortocircuito por la ficción –el deseo en el lugar de la letra, y no al revés– para poder acceder a una verdad que será siempre dicha a medias.

Hecha esta advertencia sobre el psicologismo, nos detendremos en algunos personajes que construye la autora, a partir de los divinos detalles de cada uno de ellos. La retórica deja un hueco en el estilo apenas soslayable por los rasgos y nombres que el sujeto ingeniado por el Otro, inventa: *Justina, Yuna, Eva, Chela, Beatriz...* y ella misma, Aurora, una mujer *hystórica*. Dejamos como excepción -algo no imitable- al personaje real que hay en la otra Aurora Venturini: la mujer poseída que corta el aire con el estilete de su bastón, casi cortando el paso de su propio *Daimon* en las cruzadas de un exorcismo real.

-II-

La madre de la necesidad y la minoridad (*Nanina, Justina y el Doctor Rorschach*)

Esta novela es un testimonio de su pasaje como psicóloga por los Institutos de Minoridad, contando con una cierta influencia del psicoanalista húngaro Béla Székely, uno de los que introdujo la obra de Freud a la Argentina, además del Test de Rorschach. Narra la salida literaria ante el horror de casos marginales, cuando asiste a dos adolescentes, ángeles sin culpa: Nanina Paz y Justina. Sobre ellas se aprieta el gatillo que dispara el test de Rorschach que es el supuesto ordenador técnico.

Según archivos Béla Székely arriba a la Argentina en 1938 en la diáspora judía posterior a los campos de concentración nazis. En 1942 trabaja en la ciudad de La Plata, ahí Venturini aprendió los tests que Székely –“un analista a la deriva” como lo llama Germán García- trajo en su valija del exilio. La figura de su otro maestro el psicopedagogo Alfredo Calcagno se retrata de manera ficcional: Székely hombreaba bolsas en el Hotel de Inmigrantes cuando Calcagno lo descubre, junto a su mujer Irene. Dos extraños exiliados: él cuidaba su caja con la batería de tests, mientras ella, como Penélope tejía y mecía un canasto donde arrullaba un niño imaginario que habría perdido en el campo de exterminio.

Székely, funda un Instituto (Sigmund Freud) donde se dedica al tratamiento de la infancia, pero su eclecticismo le permite aplicar tanto las teorías educativas de Adler como las sociales de Wilhelm Reich. Marxista y con formación múltiple, sus libros ya publicados en Europa apabullan a los médicos que fundan la APA, como Angel Garma bajo la égida de una política de la IPA posfreudiana manejada por el Programa de New York armado por Jones, cuyo eje era el didáctico a candidatos médicos. En esa encrucijada de la exclusión y siguiendo a Calcagno, Székely llega en 1942 a la ciudad de La Plata y ahí Venturini aprendió los tests.

Si nos detenemos en el caso de Justina, se demuestra una elaboración por la vía ficcional de A.V. de hacerse testigo de un límite de lo traumático en una vida y de su efecto mortífero. Es un relato verosímil de aquello que para un analista es la clínica como algo real como imposible de soportar. Dice la novela: “Se me moría Justina. El año, 1950 en la ciudad de La Plata (...) Fracasé esta vez y ella ganó su carrera suicida emprendida otras veces y perdida... Al fin ganó.”

Había llegado como niña sola a los 12 años, pidiendo refugio en el Instituto con una frase que machaba como un estribillo insensato: “no fue el perro que me volteó”.

La narradora agrega: “Debía someter a la menor a la batería de tests. Psicómetra del Instituto tal mi función. Advertí en ella peligrosa obstinación. “El perro no me volteó...”, Lo decía con vocecita de infancia o con el bramido de voz de vieja loca (...) Nunca olvidaré la mirada terrible del ser-objeto al que debía examinar (...) Mi caso era Justina. Yo era el caso de Justina. Una obstinación peligrosa.”

Esa identificación a lo oscuro del objeto que deshabita el ser de Justina sin embargo es lo que permite -a distancia- leer las claves significantes de su causa. La inducción asociativa vía el test de percepción permite detectar que su horror a la lámina IV es correlativo a lo que interpreta Justina al verla: “La niña tiene cuatro o cinco años. El hombre acostado la pone sobre su cuerpo, en el catre, intentando violarla. La niña llora”. Luego, en la última lámina: “la niña violada permanece en el catre y la pareja (su madre) dice: ...el perro te volteó -repetiéndoselo hasta el cansancio”. Recién entonces la psicóloga puede descifrar el estribillo loco por la escena traumática infantil: no era el perro, era el padre. Víctima del exceso de goce que retorna en lo real de esa voz, Justina deseaba morir.

Pasaron unos años antes que en una sesión Justina decidiera su destino: hablando de higiene dice: “lástima que fuera mi padre el que me ensució para siempre” cuando ya hubo el reconocimiento de lo vivido y el olvido de la ridícula expresión “el perro...”. Es el momento en que la psicómetra se pregunta acerca de los alcances del método usado como un organizador del caos de una vida en el nuevo orden del recuerdo: “¿No habrá hurgado demasiado el Rorschach? (...) Fracasé. Perdón Justina”.

Lo verosímil del relato permite también una cierta enseñanza sobre la incidencia del deseo del operador “se convierte en la que suple la presencia perdida, la que vuelve a la vida por la literatura” dice en el Prólogo Germán García. En este caso la psicóloga que narra A.V., en el contexto de la minoridad, está obligada a hacerse el Otro de la necesidad, sin duda maternal; que no puede sino intentar salvar al sujeto de su devastación ante la invasión de un goce fuera del orden cósmico del test.

-III-

Mis monstruos, las pasiones de infancia (*Las primas*)

No hay tanta fantasía porque muchas cosas ocurrieron, porque había infradotados y yo los quería y sentía que tenía que llevar también algo de ellos (...) Ella solita (Yuna) se mejora, estudia, lee, siempre anda con el diccionario porque se le ocurren cosas, palabras, porque tiene un espíritu superior. Pero para mí la más interesante es Petra, porque ella es la vida, la crueldad, la venganza. Petra es lo que es el mundo.

A.V.

Un detalle de la novela *Las primas* es que esos personajes de la novela familiar que juegan en el desván entre los celos y las envidias pueden llegar a la crueldad de la venganza. En la trama significativa observamos algunas letras fijas que hablan de un cierto uso del inconsciente cuando el lector se satisface por la identificación a algún personaje.

En una época que convive con las demandas jurídicas de las víctimas que son “perjudicados” por un daño físico o mental y en pleno auge de cierta minoridad generalizada, el discurso de las pasiones recobra valor. En este contexto *Las primas* de Aurora Venturini logra su premio. La eficacia de su literatura está dada porque hace una práctica de la letra como flores de las pasiones. Pero la pasión retórica busca un significado –a cada uno su rosa-, son narrativas del yo que quieren alejarse del mundo de la pulsiones que llevan a la acción, o a una red de significantes, convergencia de la letra y el deseo inconsciente, que pudiera ser un fin de la experiencia de un psicoanálisis.

Aquí se narra *Las primas*, novela de iniciación como también un acercamiento a las pasiones del yo. Describe la retórica de las pasiones y en particular el pasaje de la envidia y los celos a la venganza, no tanto de un género como la de la lógica de ese personaje, mujer, en particular. La trama teje en una familia italiana plena de mujeres que soportan el fantasma de la minusvalía física cuando no de la debilidad mental. Ya en la deformación real de un cuerpo o en una enfermedad genética, ellas se posicionan en relación al lenguaje como un ideal de saber imposible de alcanzar por el aprendizaje escolar pero sí en la vida.

Para estas jóvenes hubo un padre que se marchó para siempre dejando en su nostalgia la marca de su propia falla. En el Cotelengo dos hermanas, Betina y Yuna se entrecruzan con dos primas, Karina y Petra. Son los cuatro vértices de un cuadrángulo femenino que se ordena alrededor del vacío del padre. Esta estructura mínima cambia con sus variantes de intriga: Betina la deforme criatura perjudicada que en su silla recibe el amor piadoso y una relación fetichista con un profesor. Karina, quien une la sexualidad con la muerte después de un aborto.

Yuna, la narradora, sufre de la sintaxis y recurre al diccionario para llenar las frases interrumpidas por su afasia, es la envidiosa de la sexualidad aberrante de las otras. Es quien se acerca a una solución final por la sublimación en la pintura y el olvido del goce. Yuna habla como escribe, no usa puntos ni comas, organiza las líneas de fuerza de su relato a partir del déficit y la misma escritura la va curando. Maniobra a las primas hacia un lugar decisivo: el juego de niñas con el sexo, propia de la novela de iniciación para limitarse con el tabú de la virginidad.

Finalmente Petra, la astuta liliputiense prostituta que lleva a los extremos la pasión del odio y la venganza, castrando salvajemente a quien violaba a su hermana. Ella encarna la paradoja de la deformidad malvada, o la justificación del mal por la desgracia. Freud dio el ejemplo de un carácter

que reivindica este “ser de excepción”, como el parlamento de Gloucester en Ricardo III: “yo...hasta tal punto contrahecho y desgraciado, que los perros me ladran a su paso...si no puedo ser amante ni tomar parte de los placeres de estos días de felicidad, he de determinarme a ser un malvado y odiar con toda mi alma estos goces frívolos”. Tomado como un programa de vida hace de Petra la justiciera de la familia con su catálogo de crueldad.

Por estructura hay un quinto espacio del lenguaje como operador vacío, al cual cada una se engancha o desengancha en un juego mortal de saber más o menos usar la lengua. Ese arreglo con el significante va siguiendo las leyes de la carencia –en la minusvalía y la debilidad- o de la potencia –el diccionario como metáfora del deseo.

Finalmente la pintura como sublimación artística permite a solo una hacerse un nombre: un cuadro con la firma “Riglos” es lo que vende bien en el mercado de las artes donde Yuna logra hacer entrar su sufrimiento en un valor de cambio.

¿Qué serían estas flores retóricas femeninas hasta el final? De este anudamiento entre sexualidad y muerte, el lenguaje del débil se fortalece con la narración fuerte de las pasiones que tocan al lector.

Por un lado la pasión de ignorancia, porque ¿Quién podría saber qué es ser una mujer y qué es la maternidad? ataca la tía Nené, personaje que deviene loca por la muerte de su madre a quien sigue alucinando viva.

Segundo: los celos de Yuna cuando su profesor se enamora de su tía y de su hermana o la envidia, que alude a la pulsión escópica de alguien que “ve con malos ojos” lo que la otra tiene y ella desea. Entre las dos la justicia es vengativa. Es una potencia en acto, cual Antígona que en su vindicación suicida logra lavar la afrenta al destruir al Amo Creonte por lo que tiene de más valioso, entendiendo que en Sófocles como en los griegos la retaliación supone el ascenso a la virtud.

“Venganza de género” falsa, si entendemos que la “violencia de género” es una clasificación relativista que nombra al yo, cuestionable como paradigma de la histeria actual. El género como una clase que nombra una posición sexual no es una identificación simbólica, es decir durable. La “violencia de género” –¿masculino o femenino?- no se corresponde a la venganza de las mujeres, necesariamente. No habría que anticipar ese nombre para el goce de cada una de las mujeres cuando se hallan ante el enigma (y no la certeza) de lo femenino.

Porque se trata del lenguaje de las pasiones como flor retórica de un yo que describe la fijación del sujeto con su objeto en términos de placer o dolor. Formas del discurso que son segundas a otra fijación a la que se está necesariamente alienado. Las pasiones no son las pulsiones sino que siguen un circuito indirecto de modalizaciones que el yo en sus enunciados dibuja para no decir directamente sobre la exigencia del goce.

A diferencia de las emociones que son un mecanismo orgánico en un cuerpo biológico, las pasiones son el discurso del yo como arreglo al mundo aunque traigan una corte de conflictos de intereses. Paródicas, no dicen del fantasma personal, sino por la pantomima de una conducta social.

Finalmente es el humor de fondo el que se escucha en la falla del chiste en estas mujeres trágicas. Se hacen cómicas con ritmo de sainete y vendetta. Por eso la risa escapa en el lector de *Las primas*. Pero Aurora Venturini regala su *boutade* en otro libro (2), en un detalle que llama “Vendetta”: Rubén Darío, a pesar de ser un revolucionario de las letras, se manifiesta ignorante frente a la obra de Isidoro Duchase –Conde de Lautréamont- y se ríe de los cantos de Maldoror: “Un amigo le contó que en Nicaragua hay una estatua de Rubén Darío togado a la que los actuales poetas llaman “La señora embarazada”... Esa sería una suerte de “vendetta”.

“Petra es lo que es el mundo” decía Venturini a unas periodistas que para ella no eran tan normales. ¿Habría acaso tanta castración en lo imaginario de la literatura o en lo simbólico del psicoanálisis como en lo real del mundo? El conventillo de *Las primas* no es solo un caso de familia italiana tocada por la falta de saber y la vendetta sino una costumbre bien argentina. Pasa en las mejores - cuando no las peores- familias cuando ocurrió ya el exilio de Un padre.

-IV-

La falta y el Líder: la dupla mujer-niño (*Eva. Alfa y Omega*).

Si hubiera alguna inexactitud histórica, pido disculpas al paciente lector, porque no soy especializada en la materia sino novelista deseosa de salvar el recuerdo de La Abanderada de los Humildes. (...)

La ciencia histórica deberán ejercerla los historiadores y yo soy una escritora que aunque requiera del apoyo de algo acaecido en la realidad, crea fantasiosamente.

A.V.

Interesante advertencia que destruye las pistas, los papeles de archivo, las huellas dactilares; para que el relato se convierta no tanto en un mito como en un *mitema*, un fragmento afectivo pero verosímil de su “amiga” Eva Duarte.

Por un lado la novela *Eva. Alfa y Omega* retoma la infancia de Evita, allá en Los Toldos donde como niña justiciera escapaba para hacer arengas con sus amigos, esos indiecitos de cerámica que luego se transformarían en sus privilegiados, “mis gracitas”. Por otro, y esta es una hipótesis; se trataría de la construcción de la dupla *mujer-niño* que no pasa por el deber maternal. Por momentos ese “faltante” será el niño desvalido que requería su lugar de protección en el Estado que opera en la *Fundación Eva Perón*.

Venturini conoce a Eva cuando era Asesora del Instituto de Minoridad en La Plata y como psicóloga consistía para ella en tratar “la infancia alienada”, esa que se marca en el significante “minusválido”. Otra muñeca que se imaginariza podría completar la falla estructural del deseo de una mujer. Pero no. La novela arranca y termina con dos “insultos” que hieren el costado femenino de ambas mujeres. El primero, “En alguna pared se leía un insulto, el último” toca la muerte de Eva (“Viva el cáncer”), el segundo la sexualidad de Aurora (“prostituta como la Eva”). La injuria marca una voluntad, desafiante, de existir. Pero para la narradora queda el deber de contar una nueva versión, es la posibilidad para la que quedó viva de redimir por la literatura una historia sufrida. Con el paso del tiempo, la trama biográfica de Eva se hace legible de otra manera a instancias de la letra en Aurora.

El primer recurso son los recuerdos de infancia. Recurso donde la significación del presente tiene la posibilidad de decirse de nuevo en el pasado, conjugado como futuro anterior para poder repetir en la diferencia. Es la causa del deseo de otra cosa. Así aparece el hermano menor (Juan Duarte) en un diálogo imaginado donde lo que se evoca es una “niña muerta”, frase sacrificial, insistente; que parece estar de antemano. Dice A.V.: “Evita resultó mártir de una obsesión, el pobrerío, los viejos, los niños. Los infames victimaron su bello cuerpo, lleno de gracia plena y elaborado con bálsamo: rasgaron, ensuciaron, violaron.” Antígona trágica, para ser heroína debe cometer una falta en el desvarío de su infatuación.

Antes del horror, Evita fue primero la bella mujer del Líder, y después la gestora de una política, la militante de la Justicia Social, que a Perón le hizo falta. Hija de Juan Duarte y Juana Ibarguren, encontrará en otro Juan, Perón, un hombre al cual entregar sus armas y hacerse por procuración, un nombre en la historia. De esa bisagra del amor ya se ha escrito bastante. Se sabe, la novela histórica vende rosas de color negro, pero lo que aquí se ofrece es la crítica a un amor puro. Dice A.V.: “Es misterioso porque cuando recuerdo a Evita joven-rozagante-enamorada, llega junto a la niña de Guatemala, la que se murió de amor” y más adelante “La fierecilla domada de amor al líder. Líder ella misma.”

En el capítulo “Años infames y Eva aventurera” A.V. evoca una Eva que en 1945 dejaría de ser actriz para acompañar activamente el ascenso del compañero hasta hacerse su autoridad. La dicotomía sartreana –o militancia o aventura- se cruza. Algo sabe de cómo pueden terminar las

cosas. Para Venturini se trata de su propia aventura militante, por ejemplo cuando detuvieron a Perón: “El 17 de octubre salimos a romper la Casa Rosada. No pudimos llegar pues levantaron los puentes. Algunos compañeros decididos de Berisso y Ensenada, se tiraron al río, y no sé que habrá pasado con ellos. Nosotros nos consolamos con bombas Molotov (...) “Compañeros” entró esplendoroso en los pechos lacerados de injustas decadencias”.

Pero aunque se recuerda que “Perón para Evita es todo. La vida por Perón”, desde esa posición de sierva se vuelve un Amo: Ella sabe conducir las cosas hasta al voto femenino como a la seguridad social, el judo con los sindicatos y el combate contra la oligarquía, o las damas patricias ante las que se enarbola su bastardía -su síntoma- desde donde se hace Evita, Capitana.

Llegado el final la autora nos lleva al “Monólogo interior de Eva” que como el de Molly Bloom del *Ulises* de Joyce convoca a un hombre que, cual un Dios en su pura ausencia, ya no responde. La conversación es un rezo de tono cristiano, donde repasa su falla: “Los hijos que me vinieron de afuera son extraños a mi naturaleza campesina. Loca de pasión por salvar al enfermo, cautivar el ánimo del anciano para que no decaigan. Fundar, fundar sin tener en cuenta los gastos y me gasté Dios gasté mis energías. Si hubo algo vanidoso en mi ya no cabe se ha secado cual mi torrente sanguíneo. Células criminales me invaden”.

Y luego: “Hizo confeccionar un *corsette* durísimo que sostendrá la mitad de su cuerpo junto al marido cuando asuma. Plaza de mayo (...) Sabemos que *Esa mujer*, la de Rodolfo Walsh, estará ardidada junto al Presidente Juan Domingo Perón, saludando...Cuando vuelva no se levantará nunca más”.

El relato de A.V. sobre el diálogo entre Rodolfo Walsh y el coronel Moori Koenig—ese “carancho” que corrompía el cadáver de Eva— hace que el lector experimente la vergüenza y el asco de la historia: “el carancho por las noches los maderos arañaba//su impotencia onanista con el ver el cuerpo se alzaba”.

Más adelante es la amistad con Blanca Duarte de Alvarez Rodriguez, hermana mayor de Evita, la que permite a Aurora Venturini otro diálogo, ya sobre su dolor por el cadáver robado, la procesión infinita de la profanación (“El cadáver de la Nación” poetiza Perlongher). Por fin llegamos a un cierto oasis, cuando se narra un hipotético encuentro en la quinta de Madrid donde A.V. tomaría unos mates con el mismísimo General. Pero ni hablar de la vuelta a la Argentina: “A Perón no le da el cuero”....aún.

Después vendría la matanza de Ezeiza, el retorno y la caída del Líder cuando elige otra política. Pero aquí se alude también a su elección amorosa: la liliputiense “minúscula hembra para compartir mesa y cama”. Esa caída y ese reverso del otro Perón le permite decir que “Los Perón fueron dos”, jugando con el equívoco entre Evita y Juan, pero también y fundamentalmente con la inversión del Líder: el primero, el del cuarenta y cinco, evitista y el segundo de los setenta, Padre feroz de lo ominoso que se vendría. Es el corte temporal que genera este otro Perón, el que dejaría al “Brujo de las bolas de vidrio” y “La Minúscula”, decidir la declinación del peronismo más que adivinar un futuro para una Patria con nostalgia de Eva.

El relato de los años setenta y la devastación que vino después no puede reducirse a una frase pero rescatemos una de este libro: “Desaparecieron. Murieron los niños, los adolescentes, los jóvenes y los ancianos, las mujeres pequeñas, medianas, mayores, las embarazadas con las pancitas muy crecidas”. Y luego el desenlace, donde escribe su propio poema “Esa mujer, dormida”, donde captamos la función del escrito de *fixionalizar* lo real al fabricar una letra viva ahí donde se había retirado el deseo:

“Busca un acento, fuera de mujer o de niño,

En la Plaza escuchar la voz del hombre amado

Oímos del puro labio que entreabrió cuando dijo:

“En las profundidades aún no me han llamado”

Observamos que en la insistencia de la dupla “mujer-niño” para la Eva de Aurora, y no la necesaria “madre=niño”, se eleva un goce vivificante y más allá de la falta. Una palabra que nombra su deseo. Ese par mujer-niño con un intervalo separador entre ambos, es una pareja que funciona como una invención para Aurora y como una acción política para Eva. Pero esa pareja nunca se realizará del todo, insatisfecha...

Algunas veces se logra una solución literaria como respuesta al enigma del deseo de una mujer -el falo como una “x”- que por su vida excepcional deja un hueco en cualquier intento de restituir su verdad en una biografía. Así, el último capítulo de esta novela culmina con un dato autobiográfico de Aurora fechado en 1955 cuando una delación de sus colegas docentes hizo que el golpe de la “militadora” quemara sus libros intentando borrar su nombre y su persona. Luego vino la cárcel y el empuje a un exilio obligado a París. Dice Aurora Venturini: “La sombra de Esa mujer estaba pegada en mi piel, yo era ella, así me leían así me insultaban”.

La re-escritura de la historia por la literatura es un relámpago que limpia el cielo de ángeles, es decir de inocentes. Leer esta cifra secreta nos enseña de la falta que causa el deseo, de mujeres que se conforman con ser madres, del gran Hombre que ya no hay; y de una historia que sigue por identificaciones una paradoja lógica: “La sombra de Esa mujer se me hizo luz”.

-V-

Trazo de un viaje o cómo decir la muerte. (*Los Rieles*)

El camino que regresa a la vida es el mismo que conduce a la muerte. Hay rieles, por donde transitan tranvías, trenes, barcos del viaje literario. Uno se sienta sobre ellos y ve pasar, premoniciones de la inundación de una ciudad, el agua que moja el cuerpo donde los injertos metálicos quirúrgicos después de la casa natal, como en el amor, primero que no regresa sino haciendo a uno, otro.

Pacto autobiográfico que hace al lector la otra mitad de una vida, que el Otro ponga su parte y la interprete a su manera. En *Los Rieles* la realidad de una caída al piso de cemento donde el chirriar de los huesos duele hasta el alma barroca que grita: “No estoy muerta”. A.V. sufrió una caída, fracturas e internación en terapia intensiva. Ahí intentan salvarla mientras alguien quiere destruirla. Ahí “alucinaciones”: “la cápsula asesina me sumergió tres días con sus noches en la casa del Diablo”. Es la experiencia de la angustia cuando la casa del Otro se vuelve siniestra, que Freud llamo *Umheimlich* -lo familiar que de pronto se hace extraño-.

El odio de un personaje -la envenenadora Inés Orete- su secretaria doméstica; tan ladrona como rencorosa, que nos recuerda al personaje de Nanina Paz una de aquellas jóvenes que fueran alguna vez corrompidas por un Monseñor, causa que no justifica la maldad. Pero lo central es el viaje de descenso al infierno, el Averno donde escupe fuego *Monsieur Le Diable*, capanga con facciones de chivo y bisexuado quien la somete a la parrilla donde se quema el cuerpo viviente.

Lejos del infierno de Dante, hecho político para el Renacimiento; aquí se trata del infierno que relatara Catalina de Siena, santa mística del siglo XIV. Su escrito en el *Diálogo de la Divina Providencia*, es una verdad plena producida después de un éxtasis religioso que testimonia de la revelación sucedida en su martirio. Es el infierno del goce el que se relata, cuyo sentido último está dirigido a ese Otro divino, que no engaña a la mística. Dios, único amor de La Mujer.

Lo que en otros libros de A.V. aparece como la “infancia” traumática -recordemos la minusvalía en los institutos- aquí retorna como el “Infierno” vivido como un “topoide”, espacio de reserva del significado de la angustia. Un arcón semántico de donde se obtiene una significación que explica el extraviado presente. A ese recurso a una referencia surge justamente ante la muerte próxima y de ahí se extrae un desafío: “No, no estoy muerta”.

María Laura Fernández Berro comenta este libro desde la perspectiva de quien acompaña y escucha a la escritora en esos días aciagos en su internación: “Nadie creía que sobreviviría a semejante complicación post operatoria, pero ella hizo de su obstrucción gravísima un túnel, de su parálisis un par de rieles y partió de allí enfurecida con la muerte, con el infierno mismo”. (...) La admiro, sí. ¿Cómo no admirar una mujer que volvió de la muerte para seguir escribiendo?” Será un Padre-Cura, el mismo exorcista que impedirá la posesión diabólica. Luego de esa experiencia de lo ominoso, la narradora se pregunta sobre la naturaleza del sueño, de las alucinaciones y del deseo. Los diferencia uno a uno. Pero se implicará como autora de ese viaje a la muerte, para volver a vivir, constatando en el testimonio escrito de esa travesía por los rieles, su deseo de seguir escribiendo...

Agrega su biógrafa crítica: “Los cuerpos como materia de caída, flujos sanguinolentos, secreciones protagonizan el universo ficcional de Venturini en *Los Rieles*. Sin embargo la opacidad de ese imaginario tiene sus puntos de fuga. El más presente en esta novela se relaciona con la grieta que se abre gracias al mundo del arte y al del humor. La experiencia estética, ese contacto con lo bello y con lo inefable, funciona y se contrapone a la locura, la decrepitud, lo real.”

Es claro que el arte como forma de aislar un vacío que es un semblante de lo real, de lo imposible de decir de la muerte, es único contrabando para hacer pasar por la frontera de lo real eso que no tiene ninguna representación. Lejos de un uso religioso del infierno y el mal, de lo que aquí se trata es de llevar a lo simbólico-imaginario ese decir de la muerte.

El ropaje para disfrazar la muerte y atravesar el límite del Mal son de cierta influencia surrealista: Aurora Venturini tradujo e interpretó de manera poética el manifiesto del Conde de Lautrémont. Armó una “Satánica Trinidad” entre Isidore Ducasse –Lautrémont hijo y Maldoror como “Espíritu satánico”. Un libro dedicado a la memoria de Violette Leduc -la autora de aquel *best-seller* de los años sesenta *La Bastarda*- su amiga francesa, compañera de cuarto en el París sartreano que murió en los oscuros rieles del amor pasión. Esa misma que viajó al infierno sin volver, esa otra que escribió: “*Tengo una fiebre de buscador de oro para encontrar esa palabra: el diamante de una obrera. Si no la encuentro voy a arrastrarme a lo largo de los cafés cerrados a las once de la noche. Las sillas, una sobre otra, son elocuentes, y yo estoy muda. ¿En qué te has convertido, tú, que querías escribir? Un pedazo de diario pisoteado con el que se divierte el viento en una calle pisoteada. (...) Las tres de la mañana. Las cuatro de la mañana. El alma es friolenta, el corazón no está tranquilo, las manos están vacías, el pie que movemos dentro del zapato no demuestra que estemos vivas, estamos lívidas hasta la punta de los dedos, nos apretamos las unas contra las otras, esperamos el día. La vieja reinita desteje su bufanda, destruir la embellece.*”

Para Aurora, quien usa los rieles de la literatura para volver a vivir, no rechaza su genealogía poética; el gusto por los malditos en sus traducciones de Francois Villon y Arthur Rimbaud, pero no se identifica al suicidio. Prefiere el París de Sartre, Simone de Beauvoir y Ionesco. Luego, otros nombres que marcan en este libro de Aurora su mapa genético y su guiño en *Los Rieles*, Sade, Rilke, Lugones... Al final se toca fondo: el miedo al miedo, a la locura, que logra su exorcismo justo con la pasión de escribir sobre su propio viaje al inconsciente. El método es un mecanismo de sustitución de lo vivido en la realidad por la letra en tanto instancia material de un deseo. El producto un objeto sublime, efecto de la sublimación, el libro como valor social cuyo efecto en el lector será la risa, la carcajada, pero también la tristeza por el duelo de una muerte que no llega.

-VI-

Mujeres de excepción en la tierra de las letras (*lo que vendrá*)

Para evocar nuestro título de comienzo ¿cómo localizar al *Daimon* que habita la pluma de Aurora Venturini, cuando construye sus personajes, la mayoría femeninos? ¿Quiénes son estas mujeres, con sus rasgos de excepción, una por una diferente intentando decirse a sí mismas alguna verdad?

Hablamos de la historia y la histeria, de la mentira originaria que habita lo traumático, de los fluidos

que escapan a los cuerpos dejándolos como organismos de puro goce. El pícaro ánimo, como siempre hace las suyas en el chiste –eso que se desliza entre los terceros como ingenio-. La literatura de mujeres no existe sino aquí, una mujer, Aurora Venturini dice bien de la muerte, la imbecilidad, las madres sin niños, los hombres grandes y pequeños, de los otros y de cada uno. Hablamos de mujeres, personajes que siendo no-todas, sensibles a lo real de la castración, saben hacer con la falta en la mascarada femenina como semblante, sublimando en la otra cosa, una obra.

Hace unos meses cuando fui al cine a ver *Beatriz Portinari -Un documental sobre Aurora Venturini-* que intenta retratar su obra-pensamiento, pensé: ella que parece contar toda la verdad, se ofusca cuando la cámara indiscreta se mete curiosa y desvergonzada en su intimidad. Anda ejercitando sus piernas recién destrozadas en un caminador. Su ojo ve al intruso y lo expulsa de su casa que parecía tan familiar y extraña a la vez, con la autoridad de quien puede decidir el guión de su vida. Ella finalmente mantiene en sus pliegues históricos un enigma irresuelto para seguir escribiendo su propia cifra; con los músculos del pudor bien firmes. Dice sobre su propio real. Ella es “una” mujer.

.....

Bibliografía:

- Acuña, Enrique: “Béla Székely –la excepción judía y el psicoanálisis” en: *Resonancia y Silencio- psicoanálisis y otras poéticas-*, Ed. EDULP, La Plata, 2008.
 - Enriquez, Mariana: *Mis Monstruos* (Nota en suplemento literario Radar. Diario Página 12.)
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4709-2012-06-26.htm>
 - Fernandez Berro, María Laura: “No estoy Muerta. Los Rieles. Aurora Venturini” en: revista *Conceptua/Nº 14*, Ed. El Ruiseñor del Plata, La Plata, 2013.
 - Freud, Sigmund: “*Lo Siniestro*” en O.C. Ed. Biblioteca Nueva, Tomo III.
 - García, Germán: “Béla Székely, un analista a la deriva”, cap. 11 en: *El psicoanálisis y los debates culturales*, Ed. Paidós, 2005.
 - Íd.: “Presentación a *Nanina, Justina y el Doctor Rorschach*”. Nota preliminar de Fátima Alemán en: Revista *Conceptual Nº 14*, Ed. El Ruiseñor del Plata, La Plata, 2013.
 - Lacan, Jacques: “Juventud de Gide o la letra y el deseo” en: *Escritos II*, Editorial Siglo XXI, 1983.
 - Székely, Béla: *Psicoanálisis. Teoría-Práctica*, Ed. Claridad, Buenos Aires, 1945.
 - Venturini, Aurora: *Las Primas*, Ed. La Página, 2007. (Premio Nueva Novela Página 12)
 - Íd.: *Cantos de Maldoror, Isidore Ducasse. Lautrémont. Satánica trinidad*, Quinqué editores, Buenos Aires, 2007.
 - Íd.: *Nanina, Justina y el Doctor Rorschach*, Ed. Dunken, Buenos Aires, 2003. (Prólogo de Eric Calcagno).
 - Íd.: *Los Rieles*, Ed. Mondadori, Buenos Aires, 2013.
 - Íd.: *Eva. Alfa y Omega*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 2014.
 - Íd.: *Nosotros los Caserta*, Ed. Mondadori, Buenos Aires, 2011.
 - Íd.: *El marido de mi madrastra*, Ed. Mondadori, Buenos Aires, 2012.
-