

**LA VOZ LITERARIA DE AURORA VENTURINI Y DE ANA EMILIA LAHITTE:
ARCHIVOS DE ESCRITURA, GÉNESIS TEXTUAL Y EDICIÓN CRÍTICA**



TESIS PRESENTADA PARA LA OBTENCIÓN DEL GRADO DE
DOCTORA EN LETRAS

POR: PROF. Y LIC. MARÍA PAULA SALERNO

TOMO I
(PARTES I Y II: ESTUDIOS)

DIRECTORA: DRA. MARÍA MERCEDES RODRÍGUEZ TEMPERLEY

CODIRECTOR: DR. JOSÉ LUIS MOURE

DOCTORADO EN LETRAS

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

FEBRERO 2020

**LA VOZ LITERARIA DE AURORA VENTURINI Y DE ANA EMILIA LAHITTE:
ARCHIVOS DE ESCRITURA, GÉNESIS TEXTUAL Y EDICIÓN CRÍTICA**

TESIS PRESENTADA PARA LA OBTENCIÓN DEL GRADO DE
DOCTORA EN LETRAS

POR: PROF. Y LIC. MARÍA PAULA SALERNO

TOMO I
(PARTES I Y II: ESTUDIOS)

DIRECTORA: DRA. MARÍA MERCEDES RODRÍGUEZ TEMPERLEY
CODIRECTOR: DR. JOSÉ LUIS MOURE

DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

FEBRERO 2020

**LA VOZ LITERARIA DE AURORA VENTURINI Y DE ANA EMILIA LAHITTE:
ARCHIVOS DE ESCRITURA, GÉNESIS TEXTUAL Y EDICIÓN CRÍTICA**

ÍNDICE GENERAL

Tomo I

AGRADECIMIENTOS	4
-----------------------	---

PARTE I

I. 1. INTRODUCCIÓN	7
I. 1. A. PRESENTACIÓN DEL TEMA	8
I. 1. B. CORPUS, METODOLOGÍA Y OBJETIVOS	11
I. 1. C. ESTUDIOS SOBRE EL PATRIMONIO LITERARIO DE LA CIUDAD DE LA PLATA ..	14
Proyectos institucionales	14
Publicaciones.....	15
Referencias sobre Lahitte y Venturini	18
I. 2. TRAYECTOS LITERARIOS	20
I. 2. A. PRIMEROS CONTEXTOS DE PRODUCCIÓN: LOS AÑOS 40 EN LA PLATA	21
I. 2. B. DERROTEROS EN BUSCA DE ANCLAJES	25
Ana Emilia Lahitte, entre la indagación poética y la actividad sociocultural ..	25
Aurora Venturini, el doblez de lo textual	32
I. 2. C. NÓMINA DE LIBROS PUBLICADOS	39
Ana Emilia Lahitte	39
Aurora Venturini	41
I. 2. D. LA POLÉMICA VENTURINI-LAHITTE	43
Momentos de fraternidad	44
La rencilla	48
Batalla por la consagración	56
La acción final	57
I. 2. E. COMPENDIO	60
Elecciones estéticas	60
Espacios de consagración	62

PARTE II

II. 1. <i>NOSOTROS, LOS CASERTA</i>	64
II. 1. 1. A. <i>NOSOTROS, LOS CASERTA</i> EN EL MUNDO EDITORIAL DE VENTURINI	65
65 años de ediciones sin editor	65
La bienvenida al mercado editorial	72
Algunas estrategias editoriales	75
Del texto hológrafo al libro, la situación de la autora	85
II. 1. 1. B. EL UNIVERSO NARRATIVO VENTURINIANO	86
II. 1. 2. A. LAS EDICIONES DE LA NOVELA	98
Las dos primeras ediciones: paratextos y contextos	101
Las ediciones de 2011: cuestiones de diseño editorial	106
El texto: estructura, enmiendas, reformulaciones	113
II. 1. 2. B. EL MATERIAL PRE-TEXTUAL	117
II. 1. 3. A. RELECTURAS, REESCRITURAS: EL CAMINO DE LA GÉNESIS TEXTUAL	123
Intervenciones autógrafas	123
Otras manos en la génesis	138
II. 1. 3. B. PROBLEMAS EDITORIALES	150
II. 2. <i>SER NUNCA</i>	157
II. 2. 1. <i>SER NUNCA</i> EN EL IMAGINARIO POÉTICO DE LAHITTE	158
Significaciones poéticas en diálogo	160
II. 2. 2. A. LA EDICIÓN PUBLICADA EN 2013	169
II. 2. 2. B. EL <i>DOSSIER</i> GENÉTICO DE <i>SER NUNCA</i>	173
II. 2. 3. A. LA MATERIALIDAD DEL LIBRO: CONTRASENTIDOS DE LO POÉTICO	191
II. 2. 3. B. LOS PAPELES DE TRABAJO: EL CONTEXTO DE LA ESCRITURA DE LOS POEMAS	196
II. 2. 3. C. TEXTUALIDADES INÉDITAS	202
II. 2. 3. D. REESCRITURAS: ENTRE EL JAMÁS Y EL TODAVÍA	209
CONCLUSIONES	223
SIGLAS Y ABREVIATURAS EMPLEADAS	228
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	229

Tomo II

PARTE III

III.1. EDICIÓN CRÍTICO-GENÉTICA DE <i>NOSOTROS, LOS CASERTA</i> , NOVELA DE AURORA VENTURINI	
III. 2. EDICIÓN CRÍTICO-GENÉTICA DE <i>SER NUNCA</i> , POEMAS DE ANA EMILIA LAHITTE	

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación es el resultado de un trabajo colectivo, del espíritu colaborativo de personas interesadas por las Letras y su historia en movimiento. Es por todas ellas y por el respaldo de las instituciones que confiaron en mi proyecto que pude escribir esta tesis.

Gracias, entonces, al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), que hace posible que los jóvenes argentinos consagremos nuestro tiempo y nuestra capacidad intelectual a la investigación; gracias a la Universidad Nacional de La Plata, el espacio al que mis padres confiaron la educación de sus tres hijas desde el jardín de infantes y el que sigo eligiendo para fortalecer mi formación académica; gracias al SECRI, instituto que abrió sus puertas para los años de mi beca doctoral y me permitió conocer el trabajo de colegas dedicados a otros problemas ecdóticos.

Gracias, por supuesto, a la Dra. María Mercedes Rodríguez Temperley, mi directora de tesis, por el valioso tiempo que dedicó a mi formación en la investigación literaria, y al Dr. José Luis Moure, mi codirector, quien me enseñó a leer los problemas editoriales.

Gracias a Giselle Rodas, Erica Janin, Magui López García, Pablo Saracino, Julia Zaparart, Alejandra Aracri, Soledad Pereyra, Soledad Bohdziewicz y José Luis de Diego, por su ayuda cotidiana y excepcional.

Gracias a Estela Blarduni y Claudia Moronell, por la amistad y el espacio de trabajo compartidos desde la cátedra de Literatura Francesa.

La Plata cuenta con maravillosos escritores. Porque responden cada vez que los necesito para entender mejor las historias que se tramaron en nuestras calles y nuestros libros, gracias a César Cantoni, Sandra Cornejo, Osvaldo Ballina, Rafael Felipe Oteriño, María Laura Fernández Berro, Elba Ethel Alcaraz, Silvia Montenegro, Leandro López, Norma Etcheverry, María Elena Aramburú y Guillermo Píla.

Los nombres de quienes transitaron conmigo estos años de búsquedas archivísticas habitan mi memoria y habitan, a veces secretamente, las páginas de esta tesis. Descubro algunos más: Tania Morales, compañera de Ana Emilia Lahitte; Claudia Bernaldo de Quirós, agente literaria de Aurora Venturini; Lucía Ronderos, amante de las tipografías; Jorge Aulicino, poeta de nuestra tierra; Gustavo Castro Venturini, sucesor de Aurora y escultor del hierro.

Agradezco a todos los que diaria u ocasionalmente muestran su interés por este universo literario. Y mi máxima gratitud es para quienes me acompañan de forma incondicional en los rumbos que persigo: gracias a mi familia, la que construimos juntos cada día y nos llena de felicidad.

Por fin, mi agradecimiento a Ana Emilia Lahitte, que hizo florecer el ambiente literario de la ciudad, y a Aurora Venturini, que perfumó con amor y espanto nuestros lazos con el mar y el río, lo familiar y lo extraño, la lengua y la literatura.

PARTE I

I. 1. INTRODUCCIÓN

I. 1. A. PRESENTACIÓN DEL TEMA

Seguramente, pocas ciudades en el mundo puedan celebrar la curiosa coincidencia de que dos de sus mayores escritoras hayan nacido en el mismo año, con solo un día de diferencia, y que, durante nueve décadas, la vida las haya unido y distanciado en los vaivenes de la elección de un mismo destino: la literatura.

Las escritoras argentinas Ana Emilia Lahitte y Aurora Venturini nacieron respectivamente el 19 y 20 de diciembre de 1921 en la ciudad de La Plata, donde residieron durante toda su vida. Crecieron juntas en el espacio sociocultural de la capital bonaerense: compartieron el aula de la escuela, los maestros, el gusto por la lectura y la escritura, intercambiaron correspondencia, frecuentaron los mismos ambientes literarios y forjaron su carrera como escritoras en el mismo escenario histórico, asistiendo a todos los cambios acaecidos desde la década del 20 hasta nuestros días. A lo largo de 85 años, la relación entre ellas varió de la amistad a la enemistad, de la mutua colaboración y admiración a la discordia manifiesta.

En sus pasos iniciales en el mundo de las Letras, las dos autoras se dedicaron a la escritura de poesía y en la década del 40 cada una vio editado su primer libro: *Versos del recuerdo* (1942) de Aurora Venturini y *Sueño sin eco* (1947) de Ana Emilia Lahitte. Ambas obtuvieron un significativo reconocimiento en el ámbito local, publicaban sus producciones en la prensa periódica, participaban de actos literarios, fueron distinguidas con premios en concursos nacionales y fomentaron también relaciones con instituciones culturales internacionales y con reconocidos escritores argentinos y extranjeros. Y aunque ganaron un lugar en la historiografía literaria como integrantes de la generación poética del 40, una vez cerrado ese periodo, sus caminos se diversificaron de manera notable.

Lahitte se dedicó fundamentalmente a la escritura poética. Su obra cuenta con dieciséis libros de poesía editados entre 1947 y 2006. Pero además cumplió una importante labor de promoción cultural que ejerció, sobre todo, en favor del desarrollo de las nuevas generaciones de poetas platenses. En este sentido, se destacan las actividades promulgadas desde su taller, que funcionó en su casa por más de 20 años y fomentó a través de encuentros, lecturas y publicaciones la visibilidad literaria de autores locales. A los libros, cuadernos y pliegos editados con el sello del taller, Hojas y Cuadernos de Sudestada, se añaden diversas antologías dedicadas a la divulgación de la producción poética de escritores vinculados con el ambiente cultural de La Plata. De forma periférica, Lahitte incursionó en la escritura de teatro: publicó dos obras en 1962 y produjo los libretos “El país a través de sus poetas” y “Poesía con patria”,

puestos en escena en 1965 y 1967, respectivamente. También escribió algunos textos ensayísticos y sacó una serie antologías críticas sobre poetas de nuestro país en el periodo 1963-1999. Conforme una vida consagrada a la poesía, entre 2010 y 2013, año de su fallecimiento, trabajó en la génesis textual de su último libro de poemas, *Ser Nunca*, que fue publicado póstumamente por la Municipalidad de La Plata¹.

Venturini, por su parte, luego de una prolífica etapa como poeta, en los años 60 dio un giro hacia la narrativa. A los diez libros de poemas de su autoría editados entre 1942 y 1962 siguieron veinticuatro de narrativa entre 1963 y 2015. Su obra poética quedó solapada por el éxito que fueron adquiriendo sus novelas y sus cuentos, a tal punto que hoy se la valora prácticamente en su totalidad por esta última faceta de su producción literaria, con la que logró imponerse como una voz destacada de la narrativa argentina actual. De una manera distinta a la de Lahitte, también se dedicó a la promoción de la literatura: escribió ensayos, preparó antologías poéticas peronistas y tradujo obras de François Villon, Lautréamont y Arthur Rimbaud. No obstante su incisiva dedicación a la narrativa, no puede decirse que Venturini haya abandonado por entero la poesía: siguió editando y reescribiendo algunos de sus antiguos poemas para nuevas antologías que se imprimieron entre 1981 y 2007. Precisamente este año marcó un hito en su carrera: obtuvo el Premio Nueva Novela de *Página/12* por *Las primas* y a partir de entonces conquistó un amplio público lector. Entre 2009 y 2015, Penguin Random House sacó bajo distintos sellos editoriales una serie de volúmenes con los que se dieron a conocer viejos y nuevos textos narrativos de la autora platense. Seguidamente al éxito de *Las primas* (*Página/12*, 2007; Mondadori, 2009; Caballo de Troya, 2009), se eligió publicar *Nosotros, los Caserta* (Mondadori, 2011; Caballo de Troya, 2011), novela originalmente editada en 1992. Venturini falleció en noviembre de 2015, poco antes de cumplir 94 años y de poder ver impreso el volumen *Cuentos secretos* (Literatura Random House, 2015) con los textos en que trabajó durante los últimos años de su vida. Como heredera de los derechos de autor, Liliana Viola quedó a cargo del futuro de su obra, que comenzó a ser reeditada en 2020 por Tusquets.

Ana Emilia Lahitte es un ícono de la poesía en la ciudad de La Plata, por su obra, su taller, su casa, sus publicaciones, sus relaciones con los escritores nacionales e internacionales. El circuito de recepción y valoración de sus textos se ciñó mayormente a un círculo de poetas y de lectores distinguidos. Juan Gelman (1930-2014), por ejemplo, ha dicho de los poemas de

¹ Se ofrece una nómina completa de los libros publicados de Ana Emilia Lahitte y de Aurora Venturini en el capítulo I.2.c.

Lahitte que “su finura, profundidad y silencio crean una belleza sólo parecida a la antigua cruz de huesos, a su vasto resplandor” (7 dic. 1992)². El rol de “la dama de la poesía” (Romero, 2013) para las generaciones que han seguido a la suya en el ambiente literario de la ciudad resulta todavía matriarcal. Así se expresó César Cantoni, célebre escritor platense, en un correo electrónico personal ante el entonces reciente fallecimiento de la poeta: “También siento que nos vamos quedando huérfanos: primero murió Castillo, ahora Ana Emilia... Como dice *El padre muere*: ‘pronto no habrá nadie / en el lugar de siempre’” (12 jul. 2013)³.

Aunque pueda resultar paradójico por la visibilidad que ha adquirido últimamente, la producción de Aurora Venturini se presentaba para los propios escritores platenses como mucho más controversial. Su literatura no gozaba, hasta el momento del destape ocasionado por el premio de *Página/12*, de un prestigio de la talla del de Lahitte. A menudo se califica su obra como “despareja” y son pocos los que continúan afirmando el valor de su poesía (lo hizo Lahitte, curiosamente, al señalar la omisión de los poemas de Venturini en la antología *200 años de poesía argentina* [2010] preparada por Jorge Monteleone). Sin embargo, ya nadie niega la importancia de su narrativa, que gana hoy cada vez más adeptos, sobre todo en las nuevas generaciones de lectores y escritores⁴.

El nivel de producción y difusión que alcanzó la obra de estas dos escritoras no bastó para que la crítica literaria argentina se interesara en ellas. Los nombres de Lahitte y Venturini están presentes en los catálogos de las bibliotecas, en antologías, diccionarios de poetas, notas periodísticas, actos culturales y blogs de literatura, pero faltan trabajos que aborden su producción desde el campo de los estudios literarios. Al respecto, el único artículo científico que se ocupa del caso Venturini está en realidad dedicado a las narraciones de Armonía Somers (cf. Quereilhac, 2013). Aramburú y Piliá destinaron dos páginas de su *Historia de la literatura de La Plata* (2001) para reseñar la narrativa de Venturini, cuatro para su obra poética y siete para la de Ana Emilia Lahitte. Por su parte, Cristina Piña incluyó un brevísimos comentario sobre la poesía de Lahitte en su estudio preliminar a la antología *Poesía argentina de fin de siglo* (1996). Pero en general, la poeta platense se encuentra ausente de las publicaciones académicas. A la figura de Venturini se han dedicado los libros *Originalidad en la obra de Aurora Venturini* de Fernández (1999) y *Aurora Venturini, la maldita* de Tcherkaski y Seoane

² El extracto está tomado de una carta que Juan Gelman envió a Lahitte desde D. F., México.

³ La cita corresponde al libro de poemas *El padre muere* (2006 [1971]: 16), de Ana Emilia Lahitte.

⁴ Hacia el final del capítulo I.2.d se incluye un facsímil del documento en el que Lahitte consigna el nombre de Venturini a propósito de su crítica al trabajo de Monteleone. Como ejemplos de caso de una influencia declarada de la novelística de Venturini en la producción literaria de otros escritores, mencionamos a José Supera (escritor y periodista platense nacido en 1981), Andrea Stefanoni (Buenos Aires, 1976), Luis May (Buenos Aires, 1979) y Camila Sadi (1997).

(2016), pero no se trata de estudios de perfil académico. La aproximación que se ofrece en este tipo de trabajos, en los artículos y entrevistas publicados en diarios, revistas y blogs, así como en las charlas, conferencias, e incluso en los paratextos de los libros de Lahitte y Venturini, además de su inevitable concisión y su carácter de comentario, carga con el problema de la confiabilidad de la fuente, pues en su mayoría se nutren de información que proviene de lo que las propias autoras han expresado acerca de su vida y su literatura (lo cual muchas veces es parte de una red de estrategias discursivas tendientes a configurar un determinado *ethos* [Maingueneau, 2014]) y del encuentro con textos cuya historia se desconoce.

En este sentido, los materiales que mayor y más fidedigna información pueden aportar para constituir el punto de partida de una investigación que se propone estudiar críticamente la obra de Lahitte y de Venturini son sus propios textos en conjunto con sus contextos de publicación y los documentos de archivo preservados: cartas, correos electrónicos, dedicatorias, folletos y recortes periodísticos, citas, apuntes, anotaciones, libros y artículos que presentan marcas de lectura y, fundamentalmente, los pre-textos literarios que constituyen “la huella visible de un proceso creativo” (Lois, 2001: 2).

I. 1. B. CORPUS, METODOLOGÍA Y OBJETIVOS

La intención de abordar el estudio de estas dos autoras platenses tomando como punto de partida el examen de sus archivos literarios requirió una búsqueda y una intervención sobre el estado de archivación (Derrida, 1998) de sus papeles de trabajo. Para el momento en que se inició la presente investigación, no existía un conocimiento fehaciente acerca de la conservación de materiales inéditos conexos con la labor literaria de Lahitte y de Venturini. Una búsqueda inicial reveló que las instituciones públicas de nuestro país dedicadas al resguardo del patrimonio cultural no contaban con esta clase de documentos. Por consiguiente, la posibilidad de encontrar materiales de archivo valiosos para el análisis de la producción de estas escritoras reposó en una tarea de exploración personal que se sustanció en una serie de entrevistas a distintas personalidades del espacio cultural platense, cuyas historias convergían con la participación de Lahitte y Venturini en el mundo de la sociabilidad literaria.

Como resultado de este trabajo de campo, gracias a la colaboración de un considerable número de escritores (o bien, de sus causahabientes) y con el apoyo de la Comisión de Investigaciones Científicas de la provincia de Buenos Aires, entre 2011 y 2013 me dediqué a

la creación del Archivo de Escritores Platenses (<https://cbm.laplata.gob.ar/aep/>). En el curso de ese proyecto desarrollado con el fin de rastrear, domiciliar y visibilizar documentos literarios inéditos pertenecientes a escritores vinculados con el ámbito cultural de la ciudad de La Plata, tuve la oportunidad de entrevistar a Ana Emilia Lahitte y a Aurora Venturini, de concertar visitas regulares a sus domicilios, de acceder a sus bibliotecas y a una innumerable cantidad de papeles que atesoraban como testimonio de sus trayectorias en el mundo de las Letras. En un principio, autorizaron la consulta y digitalización de los materiales. Más adelante, ambas decidieron legarme una cuantiosa porción de sus archivos, en los que se identifican numerosos pre-textos de obras literarias editadas e inéditas; borradores de trabajos críticos, de charlas, conferencias y artículos periodísticos; apuntes personales; notas íntimas; cartas y correos electrónicos; materiales relacionados con el taller de Ana Emilia Lahitte; pre-textos de las traducciones del francés de Aurora Venturini; recortes de publicaciones periódicas (mayormente de notas sobre las autoras o de textos de su autoría, pero también otros artículos que ellas consideraban de interés literario); noticias y folletos de eventos culturales; libros dedicados; libros leídos, subrayados, anotados en los márgenes y extractos de citas literarias.

La recuperación y el análisis de la masa documental que se conservaba en los domicilios particulares de Lahitte y Venturini, en conjunto con el examen minucioso de las ediciones de sus obras, permitieron detectar una serie de problemas textuales que afectan los procesos de simbolización, los sentidos y los efectos de lectura de sus producciones. Ante la necesidad de practicar un recorte del objeto de estudio, nuestro interés se centró en la novela *Nosotros, los Caserta* de Venturini y el poemario *Ser Nunca* de Lahitte; en particular, por lo que cada obra significa en el proyecto creativo integral de las autoras, por la calidad y cantidad de documentos de archivo conservados referentes a su génesis escritural, por la historia editorial que presenta cada texto y el complejo de relaciones críticas que se descubre a la luz de la lectura de los diferentes materiales editados e inéditos.

La novela y el poemario estudiados presentan problemas editoriales diferentes, pero ambos ponen de relieve una de las cuestiones críticas fundamentales de la literatura de nuestro tiempo: el problema de la intervención de los agentes mediadores sobre la génesis de las obras. Al participar de los procesos que conducen a la publicación de los textos, editores, correctores, impresores, agentes literarios, así como otras instituciones, formaciones y personas que organizan y determinan el espacio social de la producción literaria, generan cambios, tanto

voluntarios como involuntarios, sobre la forma y el contenido de los libros, lo cual frecuentemente resulta en la disminución de la calidad de la literatura que se ofrece a los lectores.

Objetivos

Desde un primer momento, nuestro proyecto de investigación se llevó adelante con el objetivo general de contribuir al conocimiento historiográfico y crítico de la obra de estas dos escritoras mujeres relegadas del canon de la literatura argentina, así como el de trabajar con sus materiales de archivo a fin de favorecer la salvaguarda y valorización del patrimonio de la cultura local y nacional. El enfoque con el que abordamos el objeto de estudio se nutre principalmente del marco teórico metodológico de la ecdótica, la bibliografía material, la archivística y la crítica genética y se orienta, en especial, al examen de la génesis textual de las obras y el devenir de los “textos en el tiempo” (Contini, 1986 [1977]), concepto caro a la ecdótica y que implica tanto la historia de la creación de los textos como la historia de su transmisión y recepción. De esta manera, nuestra tesis se encuadra en la línea de trabajo que propone y funda Germán Orduna en la Argentina, quien adelantó la importancia de que la crítica textual y la crítica genética, como ramas de la filología, “sumen los aciertos metodológicos y no trabajen en campos cerrados o antagónicos” (Orduna, 2000: 90). De forma complementaria, para el establecimiento del panorama crítico se consideran los aportes de otras disciplinas de los estudios literarios, como la historia de la literatura, la sociología de la cultura, la estética de la recepción, las teorías poéticas, la teoría de la enunciación, las teorías del autor y los estudios sobre el libro y la edición.

Se plantean como objetivos específicos de la tesis establecer y describir el *dossier* genético de *Nosotros, los Caserta* y de *Ser Nunca*, estudiar la génesis textual y la historia editorial de cada obra, distinguir y analizar los problemas literarios que se materializan en el devenir de los distintos procesos de textualización y presentar para cada caso una propuesta de edición.

Estructura

De acuerdo con nuestros objetivos, en la PARTE I contextualizamos la producción intelectual y estudiamos la *dimensión escénica* (Meizoz, 2007) de la actividad literaria de las autoras platenses, con especial hincapié en los trayectos que cada una siguió en el mundo de las Letras a fin de alcanzar la consagración literaria y afirmarse como escritoras en el campo cultural argentino.

La PARTE II se propone avanzar sobre el análisis específico de *Nosotros, los Caserta* y de *Ser Nunca*. Se encuentra estructurada en dos secciones, destinada la primera al examen de la novela de Aurora Venturini y la segunda al poemario de Ana Emilia Lahitte. En ambos casos, en primer lugar, se estudia la relevancia de estas producciones en el marco de la obra integral de cada autora. En segundo lugar, se analizan sus ediciones y se describen los documentos de génesis rescatados de los archivos personales de las escritoras. Finalmente, se desarrolla una lectura crítica de los problemas textuales evidenciados a partir del trabajo de cotejo de los distintos testimonios, que representan la historia creativa y editorial de la novela y del poemario. Como cierre del estudio crítico, ofrecemos un apartado con las conclusiones y comentarios finales. Se anexan por último una lista de abreviaturas y siglas empleadas y las referencias de fuentes y bibliografía.

La PARTE III, que se presenta en el Tomo II, cumple con el imperativo de proponer nuevas ediciones para los textos estudiados. Por un lado, en la edición crítico-genética de *Nosotros, los Caserta* se enmiendan los errores con los que cargan las publicaciones previas de la novela y se ofrecen a la lectura las variantes editoriales que signan su historia textual. Por otro lado, en la edición crítico-genética de *Ser Nunca* se establece un texto que da solución a los problemas editoriales del libro publicado en 2013, a la vez que se representan los procesos de génesis y se integran materiales inéditos que, atados a la dinámica escritural del poemario, afectan sus significaciones.

I. 1. C. ESTUDIOS SOBRE EL PATRIMONIO LITERARIO DE LA CIUDAD DE LA PLATA

PROYECTOS INSTITUCIONALES

A lo largo de los años, la ciudad de La Plata contó con diversas iniciativas culturales encaminadas a trabajar en la preservación y el enriquecimiento del patrimonio literario local. En primera instancia, sobresale la existencia de bibliotecas con valiosos repositorios bibliográficos que confieren un cuidado particular al acervo vinculado con la producción intelectual de autores platenses y a la bibliografía de temas relativos a la ciudad. Un ejemplo paradigmático es la Sala La Plata de la Biblioteca Pública de la UNLP, destinada a custodiar tanto la obra referida al desarrollo histórico, arquitectónico y cultural de la ciudad como la producción literaria de escritores platenses: libros, folletos, periódicos, revistas, recortes de prensa e imágenes en CD-ROM. El otro ejemplo lo constituye la Sala de Autores y Temas Platenses del Complejo Bibliotecario Municipal Francisco López Merino, donde se

resguardan las publicaciones de escritores locales, o relacionados con el ámbito cultural de La Plata, y las referentes a la ciudad por su contenido. También la Biblioteca “Profesor Guillermo Obiols” de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP y la Biblioteca Central de la Provincia de Buenos Aires “Ernesto Sábato” poseen colecciones que colaboran en gran medida con la preservación y el acceso al patrimonio bibliográfico de la ciudad.

En otro orden de cosas, en 2005, tras la aprobación de la Dirección de Cultura de la UNLP, se creó la Cátedra Libre de Literatura Platense Francisco López Merino, la cual continuó con la ejecución de sus actividades hasta 2017. Como objetivos básicos, la cátedra asumió incentivar el análisis crítico de los autores de relevancia dentro de la historia literaria de la región, trabajar en la difusión de la lectura de sus obras dentro de la comunidad educativa y desarrollar actividades de extensión cultural, a efectos de participar de sus acciones a toda la comunidad platense. En sus inicios, se desempeñó como su director el Prof. Guillermo Eduardo Piliá⁵, a quien sucedió en 2010 la Prof. Elba Ethel Alcaraz. En el ámbito municipal, a la par de la formación de dicha cátedra, Piliá gestionó la creación del Instituto de Documentación e Investigación sobre la Literatura Platense, proyecto que experimentó un temprano deceso en 2006 ante la falta de apoyo económico por parte de la propia Municipalidad de La Plata.

Poco después de que fuera creado el Archivo de Escritores Platenses (AEP), al que hicimos referencia en el apartado anterior, la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP auspició los proyectos ARCAS (creado en diciembre de 2012) y Orbescrito (iniciado en 2013)⁶, que también se proponen dar visibilidad a colecciones de fuentes y archivos de escritores, aunque hasta el momento no dan cuenta de materiales literarios vinculados al ámbito de la ciudad de La Plata.

PUBLICACIONES

En el terreno de las publicaciones, son las antologías literarias lo que ha predominado como mecanismo de sistematización del conocimiento sobre los autores de la ciudad y sus obras. La *Primera antología poética platense*, de Roberto Saraví Cisneros, data de 1956. Allí se recogen poemas de 37 autores de la ciudad, desde Almafuerte hasta Enrique Mario Rafaelli.

⁵ Actuaban como secretaria de la cátedra la Prof. y Lic. Patricia Dómine; como prosecretaria, la Prof. María Laura Fernández Berro; como catedráticos de número, los profesores Elba Ethel Alcaraz, María Elena Aramburú, Patricia Herminia Coto, María Minellono, Enrique Gaona, Mario Goloboff, Jorge Héctor Paladini y Roberto de Souza.

⁶ Estos son los enlaces a los sitios de los proyectos mencionados: 1) ARCAS, <http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/>; 2) Orbescrito, <http://orbescrito.fahce.unlp.edu.ar/>.

Luego, los años 60 resultaron una época fecunda no solo en antologías sino también en otro tipo de trabajos dedicados a contribuir al conocimiento de la literatura platense. Estos contaron, en su mayoría, con el respaldo de instituciones públicas para su realización o publicación: la Municipalidad de La Plata, la Universidad Nacional de La Plata y el Ministerio de Educación de la provincia de Buenos Aires.

En 1962, el Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP, bajo la jefatura de Raúl H. Castagnino, confeccionó la *Muestra de autores y libros platenses*, la cual incluye una nómina alfabética de autores y libros, así como una nómina de las publicaciones oficiales (tanto de organismos provinciales como de las dependencias de la Universidad). En 1963, bajo la misma autoridad, el Departamento de Letras (Fahce, UNLP), con el apoyo de la Municipalidad de La Plata, del Fondo Nacional de las Artes y del Gobierno de la provincia de Buenos Aires, editó el libro *Universidad “nueva” y ámbitos culturales platenses*, cuyos capítulos aportan útiles testimonios para la construcción de la historia cultural y literaria de la ciudad, deteniéndose tanto sobre las instituciones y personalidades destacadas del ámbito platense, como en las manifestaciones artísticas y literarias. Ese mismo año se dio a conocer el libro *4 poetas platenses*, de Alfredo Tarruela, ensayo y antología sobre López Merino, Ripa Alberdi, Delheye y Mendióroz. También se publicó *Veinte poetas platenses contemporáneos*, editado por la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación de la provincia de Buenos Aires, tras la propuesta realizada por la antóloga Ana Emilia Lahitte. La poeta platense escribió a su vez los opúsculos *Ciudad de los poetas* (La Plata, Colegio de Escribanos de la Provincia de Buenos Aires, 1967)⁷ y *La Plata y sus poetas* (La Plata, Museo y Archivo Dardo Rocha, 1981). En otro sentido, Lahitte realizó en distintas épocas antologías críticas de la obra poética de autores platenses (cf. I.2.b y I.2.c).

A propósito del año del centenario de La Plata, se preparó el volumen *Copayverso de autores platenses*, finalmente publicado en 1985. Por su parte, en los años 90, la Dirección de Cultura de la Municipalidad de La Plata, por iniciativa de su director, Américo Ismael Borean, lanzó una convocatoria para la realización de una antología con el objeto de reunir a “poetas vivos y residentes en La Plata” (Rossi, *s.d.* [¿199...?]: 9), gracias a la cual se publicó *Diagonales, tilos... y poetas*. Pero hubo que esperar hasta 2001 para llegar a la *Historia de la*

⁷ Este volumen, con selección y prólogo de Ana Emilia Lahitte, incluye a seis poetas platenses, cada uno representado por un poema de su autoría y comentado por otro poeta de la ciudad, de quienes se edita a su vez un poema. Almafuerde, por María de Villarino; Pedro Mario Delheye, por Gustavo García Saraví; Francisco López Merino, por Rafael Felipe Oteriño; Alberto Mendióroz, por Hugo Enrique Mendióroz; Héctor Ripa Alberdi, por Horacio Ponce de León; Roberto Saraví Cisneros, por Horacio Núñez West.

literatura de La Plata, escrita por María Elena Aramburú y Guillermo Pilia. El volumen se estructura en dos partes, una dedicada a la poesía y la otra, a la narrativa. El hilo narrativo que articula los distintos apartados sigue un orden cronológico, organiza a los autores según la pertenencia a grupos o generaciones y reseña sus obras trazando líneas de continuidad o ruptura de cada uno con la producción de sus predecesores. Este libro fue publicado por La Comuna Ediciones, la editorial de la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de La Plata, cuya función específica consiste difundir libros de escritores de la ciudad y sobre la ciudad. Entre 1999 y 2005, por ejemplo, se publicó una serie de antologías de poesía, narrativa y teatro de autores platenses contemporáneos (algunos títulos pueden consultarse en: <http://lacomunaediciones.laplata.gov.ar>; 22/07/2019). Y a partir de 2017, con un brillante trabajo editorial, Facundo Báñez reflató el sello, publicando nuevos títulos con más de cien autores que prestigian la colección.

De otra forma, José Luis de Diego preparó el libro *La Plata: Una geografía literaria*, que se propone como una antología de textos de escritores (“algunos consagrados, otros menos conocidos, platenses y no platenses” [de Diego, 2019: 15]) en los que se represente algún sector o ámbito de la ciudad. El eje de este trabajo es la ciudad de La Plata, pero como tema. En este sentido, se lo puede colocar en la línea de otras producciones semejantes, como el libro *La ciudad del bosque: Viñetas platenses*, de Rafael Alberto Arrieta, publicado en 1935 por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP, o las antologías poéticas de textos cuyo tema es la ciudad de La Plata.

En la actualidad, deben mencionarse los blogs de literatura como iniciativas antológicas que contribuyen en gran medida a la legitimación de los autores platenses. En este sentido, sobresalen “Los poetas no van al cielo”, confeccionado por el escritor platense César Cantoni, y “Poesía La Plata”, editado por José María Pallaoro. También dedican un espacio considerable a la producción literaria de los escritores de la ciudad los sitios “Tuerto rey”, de Sandra Cornejo, y “Aromito”, de José María Pallaoro.

El lugar de la literatura platense en el ámbito académico resulta a todas luces marginal. Con excepción de algunos trabajos particulares sobre la obra de Almafuerte, López Merino, Benito Lynch y Horacio Castillo, y fuera de la década de 1960, no ha existido desde el campo de la investigación literaria una dedicación particular al estudio científico de la producción de autores de la ciudad. Sustenta esta afirmación el hecho de que las cátedras denominadas Libres

de la UNLP sean justamente creadas para difundir áreas de la cultura y del saber que no encuentran lugar específico en la currícula de alguna de las carreras que dicta la Universidad⁸.

En cuanto a mis antecedentes de estudio de la literatura local, además de esta investigación sobre Lahitte y Venturini y de la creación del Archivo de Escritores Platenses, para mi tesina de Licenciatura (2011), financiada por una beca de estudio de la CIC, me ocupé de investigar los fondos de archivo conservados en la ciudad y trabajé sobre la obra de Julio César Avanza (1915-1958). También me interesé por la revista cultural *Teseo* (1941). Como resultado, además de diversos artículos y capítulos de libro sobre ambos temas, publiqué los libros *La producción literaria de Julio César Avanza: edición y génesis de escritura* (2011) y *Teseo. Edición facsimilar* (2015), editados por el Archivo Histórico de la provincia de Buenos Aires. En otro sentido, cabe destacar la tesis de Daniel Badanes (2012), *Un pasado para La Plata: Producción editorial y disputa de sentidos sobre la historia de la ciudad en su centenario -1982-*, que, aunque no se desarrolla desde la perspectiva de los estudios literarios, está dedicada a analizar los sentidos asignados a la historia de la ciudad, con foco en su producción editorial.

A todas luces, las actividades de investigación sobre la obra de autores platenses son escasas, y los esfuerzos por su legitimación y visibilidad provienen en su mayoría de la mano de los mismos escritores (Lahitte, Cantoni, Pallaoro, Cornejo, Píla).

REFERENCIAS SOBRE LAHITTE Y VENTURINI

A pesar de la falta de estudios específicos sobre la producción literaria de Ana Emilia Lahitte y de Aurora Venturini, es posible rastrear algunas referencias generales sobre ellas. Las dos autoras fueron clasificadas por sus contemporáneos como integrantes de la promoción platense de poesía dentro de la generación argentina del 40 (Saraví Cisneros, 1956; Ponce de León, 1963; Aramburú y Píla, 2001). Junto con María Mombrú (1922-1992), constituyen para García Saraví (1963: 555) “la trilogía de escritoras representativas de esta generación y esta geografía que es mucho más que ciudadana”. Sus nombres aparecen en la nómina de los poetas más característicos de la ciudad y, específicamente, de la entonces “poesía joven de La Plata” (García Saraví, 1963).

Tanto Lahitte como Venturini están incluidas en la *Primera antología poética platense* (Saraví Cisneros, 1956), en la *Muestra de autores y libros platenses* (1962), en el *Índice de*

⁸ Cf. http://www.unlp.edu.ar/catedras_libres (13/09/2013).

poetas argentinos (Frugoni de Fritzsche, 1963), en los tomos de *40 años de poesía argentina 1920/1960* (Isaacson y Uranía, 1963), en la *Antología poética bonaerense* (Milanta, 1977), en la *Antología poética hispanoamericana* (Ligaluppi, 1979), en *Diagonales, tilos y... poetas* (Rossi, s.d. [1995]), en la *Historia de la literatura de La Plata* (Aramburú y Pilía, 2001) y en el *Diccionario de Escritores de la Provincia de Buenos Aires* (2008).

A su vez, Venturini está presente en los volúmenes *Veinte poetas platenses contemporáneos* (Lahitte, 1963) y *La generación poética del 40* (Soler Cañas, 1981). Sus poemas también aparecen en la antología *¡Viva el Chacho Peñaloza! (Poemas del Centenario 1863-1963)* (1966), editada por la Fundación Raúl Scalabrini Ortiz, y en dos compilaciones que ella misma preparó junto a Fermín Chávez: *Evita, mester de amor* (1996) y *Poemas Paleoperonistas* (1997).

Lahitte, además, forma parte de la *Antología de la poesía argentina* de Raúl Gustavo Aguirre (1979); de la publicación *Poesía argentina contemporánea* (1981), preparada por la Fundación Argentina para la Poesía; de la *Antología del fuego* (Ruiz de Torres, 1993), editada en España, y de los libros *Poesía Argentina de fin de siglo* (Vinciguerra y Piña, 1996), *Naranjos de fascinante música. Poesía contemporánea de amor en La Plata* (Martínez, 2003) y *200 años de poesía argentina* (Monteleone, 2010), volumen que reúne textos de 228 poetas de nuestro país con motivo del Bicentenario.

En un periodo más reciente, Venturini participó con su producción narrativa en *La Biblia según veinticinco escritores argentinos* (Buenos Aires, Emecé, 2009), donde cada autor presenta su versión de un episodio bíblico particular, y también en el libro *Mil bosques en una bellota* (Barcelona, Duomo, 2012), el cual compila las mejores páginas de veintisiete escritores de la literatura hispanoamericana (Juan Goytisolo, Enrique Vila-Matas, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Ricardo Piglia, Horacio Castellanos Moya, entre otros).

La sostenida participación de las autoras en volúmenes colectivos a lo largo de las décadas da cuenta de que su dedicación a la literatura no fue en absoluto ocasional. Tanto Lahitte como Venturini ostentan trayectorias que superan ampliamente los cincuenta años de contribución al mundo de las Letras, durante los cuales han perseverado en la misión de escribir, publicar y buscar un lugar de visibilidad para sus obras.

I. 2. TRAYECTOS LITERARIOS

I. 2. A. PRIMEROS CONTEXTOS DE PRODUCCIÓN: LOS AÑOS 40 EN LA PLATA

Las fechas de edición de los primeros poemarios de Lahitte y de Venturini son testimonio de la convergencia de sus pasos iniciales en el campo de las Letras con el apogeo de la generación literaria del 40 en la Argentina.

La ciudad de La Plata operó en ese entonces como un enclave fundamental de la vida intelectual, universitaria y poética del país. Fue escenario de una cantidad considerable de proyectos editoriales⁹, de reuniones de discusión de temas literarios, estéticos, filosóficos, de charlas de café o de barrio, protagonizadas tanto por intelectuales de cierta trayectoria en el mundo de las Letras como por jóvenes entusiasmados con el lenguaje, el arte y la literatura (Denis-Krause 1963; de Zaccardi 1963): “Siempre transitó la poesía por las calles arboladas y tranquilas de nuestra ciudad. En ese mismo tiempo, también los poetas departían en animado diálogo, impregnado de sugerencias, cargado de sugerencias” (Denis-Krause 1963: 295). Si bien estas prácticas más o menos formales de sociabilidad entre escritores, intelectuales y jóvenes aspirantes a la actividad literaria no siempre derivaron en proyectos sistemáticos compartidos, significaban una vía para promover la creación literaria, divulgar la producción de los escritores y, en su conjunto, representaron una sensibilidad de época.

La generación del 40 experimentó una crisis espiritual ligada al curso de los acontecimientos históricos en el nivel nacional y mundial. El golpe de Estado de Urriburu en 1930 significó una progresiva agudización de las contradicciones económicas, sociales y políticas, e instaló el sentimiento de fracaso tanto en los partidarios de la derecha nacionalista como en las izquierdas tradicionales (Giordano 1983: 787). El clima espiritual que se vivía en el país, agravado por la repercusión de la Segunda Guerra Mundial, marcaba el advenimiento del derrumbe; se extendía la percepción de estar protagonizando una época trágica. La condición humana se pensaba como irremediable y se fue fortaleciendo la idea de la imposibilidad de influir en el curso de la historia, en el devenir de la realidad social. Soler Cañas (1981: 24-25) explica que incluso cuando los poetas del grupo neorromántico de la generación del 40 no se definían —literaria o poéticamente— manifestando una posición política o ideológica, sobre su poesía se proyectaban las sombras de la situación del país y del mundo: el peso de la década del 30 en Argentina, la revolución militar de 1943 y el levantamiento social del proletariado en 1945, sumado a los conflictos bélicos en Europa.

⁹ Tres nombres representativos de emprendimientos editoriales de diversa índole en la ciudad de La Plata son los de Marcos Fingerit (1904-1979), Arturo Cambours Ocampo (1908-1996) y Alejandro Denis-Krause (1913-1969). Para estos temas, cf. Salerno (2015b).

Bajo este contexto, se diseminaron las sensaciones de pérdida y desdicha, que fueron cauce de la expresión melancólica, nostálgica, elegíaca.

Aurora Venturini rememora esa época como una desgracia iniciada en 1930:

vimos el derrumbe en torno nuestro hasta arribar a la generación del 40, y entendimos que sobre tanta destrucción comenzaríamos costara lo que costara, y cayera quien cayera, a construir sin temores ni límites, exponiendo debilidad de adolescencias que se forjaban de hierro alrededor de un ideal único: la grandeza de la patria, palabra que nunca pronunciábamos porque nos excedía. Era demasiado alta y dura para aquellos que fueron testigos de la decapitación del deber y los deberes, del derecho y los derechos, y el agotamiento de la ciudadanía y la dignidad (*John W. Cooke*, p. 7, 2005).

Con sentido poético rimbaudiano, define esa etapa como su “temporada en el infierno”, como una “juventud de infortunio” (*Antología personal*, p. 12, 1981) compartida:

Fuimos los chicos terribles del 40, fuimos bandidos y bandoleros escondidos en los breñales de la pena; pobres pero nunca humildes; ya ningún tipo de posibles explosiones, compulsiones o contra revoluciones nos resultaría extraño o fuera de lugar. Los que escribíamos loábamos a la muerte en los poemas, los demás harían lo suyo desde sus capacidades (*John W. Cooke*, p. 7, 2005).

Los poetas del cuarenta le cantaban al tiempo, a lo irrecuperable pasado y a lo inalcanzable eterno. El idealismo impregnó esta generación, que no tuvo sus aspiraciones puestas sobre la realidad histórica inmediata (vista como contingencia, como lo efímero y pasajero), sino en el plano trascendente, donde habría de existir un esencial humano ahistórico. La literatura significó en muchos casos un medio para la búsqueda de lo superior y eterno, para la aprehensión de lo esencial, del absoluto del hombre y de la vida.

En el opúsculo *La plata y sus poetas*, Ana Emilia Lahitte reseña el contexto en el que creció esta generación platense:

A esta altura de nuestro *racconto*, la ciudad arriba a una época intelectual de madurez expresiva. Al mismo tiempo, el *cambio* se presiente como inminente. No olviden que los años 40 son la frontera decisiva de todas las transformaciones que se han ido gestando más o menos “en término”. Son un detonador de interrogantes y de algunas respuestas memorables. La segunda guerra mundial, la guerra civil española, la terrible bomba de Hiroshima, el estallido del existencialismo sartreano, con algunos de los elementos de juicio que pueden ustedes esgrimir para explicarse la idiosincrasia de la generación del 40, tan conflictual, tan contradictoria en algunas apariencias. (Aquí los equipos de investigación literaria no tendrían respiro!...). Me asombra a mí misma poder enunciar estos nombres con tanta calma, poder nombrar cada hito de nuestra transformación existencial como si solo fueran referencias de viaje... A ustedes les ocurrirá lo mismo, dentro de veinte o treinta años. Recién entonces

comprenderán el precio de las generaciones, de su evolución, o involución de sus logros y frustraciones de sus conquistas y de su desangrarse (pp. 31-32, 1981).

Interiorismo, seriedad y espiritualismo fueron algunas de las particularidades de la poesía de esta época. En lo formal, hubo una tendencia a retomar los moldes tradicionales de versificación. Los tópicos más frecuentes fueron los del paso del tiempo, la muerte, el olvido, la soledad, la infancia perdida, el amor concluso, junto con evocaciones de paisajes (Ghiano 1957; Giordano 1969, 1983; Soler Cañas 1981, Prieto 2006). Estos rasgos literarios generales se cristalizaron en la poética de un considerable número de escritores platenses. La impregnación se debió, a su vez, a que dichos rasgos ya estaban presentes en la tradición literaria de la ciudad desde la generación de 1917 (la “escuela de La Plata”, constituida por López Merino, Delheye, Mendióroz, Ripa Alberdi) y habían perdurado también como una constante literaria en la poesía de la generación intermedia (Duncan, Fingerit, Cambours Ocampo, Ghida, etc.)¹⁰. Martínez (2003: 9) explica el fenómeno de la siguiente forma:

[en La Plata la poesía tiene] una fuerte presencia estimulada por la tradición —dicho esto en el sentido primordial de la palabra, en el sentido del *tradere* latino, *lo que se transmite*. Las generaciones de poetas se han nutrido siempre de sus precursores y han sentido por ellos un gran respeto y veneración. No aparece en esta generación la idea del parricidio generacional, lugar común de nuestra historia literaria; por el contrario, se impone mejor la presunción del legado, tal como lo sentencia León Felipe: “El verso anterior al mío es una antorcha que traía en la mano el poeta delantero que me buscaba, y el verso que me sigue es una luz que está encendiendo otro en las sombras espesas de la noche, viendo mis señales”.

Como se adelantó previamente, tanto Lahitte como Venturini pertenecieron a la promoción platense de poesía dentro de la generación argentina del 40 (Saraví Cisneros, 1956; Ponce de León, 1963; García Saraví, 1963; Aramburú y Pilía, 2001): las características de sus primeras producciones estuvieron a tono con las de este grupo.

De las dos escritoras, se ha subrayado más a Venturini como caso representativo de esta generación, quien en materia poética permaneció fiel a los moldes retóricos tradicionales y persiguió su perfeccionamiento incluso en los procesos de escritura y reescritura que dieron curso a las distintas antologías que publicó entre 1981 y 2007 (*Antología personal*, de 1981; *Lieder I, II y III*, de 1999; *Racconto*, de 2004, *Al pez*, de 2007). Las producciones poéticas iniciales de Venturini fueron publicadas en la prensa periódica local, en el diario *El Día*, con el que continuó colaborando hasta el fin de su carrera. Luego, los diez libros de poemas editados entre 1942 y 1962, más sus

¹⁰ Para esta clasificación en generaciones y sus características literarias, cf. Ponce de León (1963) y Aramburú y Pilía (2001).

participaciones en la prensa nacional y en antologías colectivas, parecieron consolidar su lugar como poeta del grupo de La Plata, en el contexto de una generación de escritores signados por la tradición poética melancólica de la ciudad y hermanados con la generación literaria del 40 en nuestro país. Ella misma, en el relato autobiográfico que prologa su *Antología personal* (1981), se sitúa como integrante del “grupo de La Plata” de esa generación. En general, la atmósfera representada en los poemas de Venturini se mantuvo sobre el eje de la nostalgia, la lejanía espiritual, la sensación de descontento, el tono elegíaco, el acento rememorativo, el ayer doloroso, el presente inconfortable, el futuro incierto, el tópico del tiempo, la muerte, la soledad, el olvido, la pérdida, la ligazón con una edad lejana, la filiación con el universo medieval.

La figura de Lahitte, en cambio, acabó por salir del encasillamiento en la generación cuarentista, en particular por las características que su producción fue adoptando con el tiempo. Prieto (2006: 360) afirma que el valor del grupo de poetas del 40 (a los que define como “la generación que no fue”) “lo otorgan los puramente excéntricos, es decir, aquellos que comenzaron a publicar en los años 40, marcados por el mismo signo de la época y enfrentados a los mismos problemas, pero cambiaron por completo el sino generacional por una solución atrevida e individual”. En este sentido, sin renunciar al tono de la lírica intimista ni a la búsqueda de lo trascendente, la solución estética de Lahitte se ha ido modificando con las sucesivas publicaciones (cf. capítulo II.2.1) y su poética, aunque atada a la tensión dialógica entre lo íntimo y lo universal que definió en gran medida a la generación del 40, se constituye como una individualidad en el campo de las distintas líneas que han surgido desde ese periodo en adelante. En su estudio preliminar a los tomos de *Poesía argentina de fin de siglo*, Cristina Piña (1996) no ubica a Lahitte en la generación del 40 sino en la producción de la década del 50, pero tampoco como parte de los poetas que ampliaron y consolidaron las estéticas surrealista e invencionista que habían germinado en los 40, sino como ejemplo de un conjunto de poetas que no caben en las vertientes claramente delineadas de esa época y cuyas peculiaridades exigen considerarlos en forma individual¹¹. De hecho, Venturini reparó en los cambios que venía experimentando la poesía de Lahitte y publicó en 1987 un breve comentario sobre su obra en el periódico *La Razón de La Plata*:

Ana Emilia Lahitte perfila el movimiento del 40 con una producción que cambia con los años, se renueva y se desviste para ser distinta y, no obstante, conservar la raíz y el fluido originales. Estoy de acuerdo con Gustavo García Saraví, en una Ana Emilia dulce, cálida y

¹¹ Los otros ejemplos de “individualidades poéticas” son Horacio Armani y Antonio Requeni.

sencilla en *Madero y transparencia*, *Sueño sin eco* y *El muro de cristal*. Pero hubo algo más profundo en *Los dioses oscuros*, donde se han quitado capas demasiado envolventes y así su poesía pierde sencillez y ordenamiento y gana poesía (*La Razón de La Plata*, La Plata, 3 jun. 1987, p. 14).

I. 2. B. DERROTEROS EN BUSCA DE ANCLAJES

*...más entregada a cultivar lo social literario
y con la clara vocación de crear un cenáculo.*
Rafael Felipe Oteríño, 2014

ANA EMILIA LAHITTE, ENTRE LA INDAGACIÓN POÉTICA Y LA ACTIVIDAD SOCIOCULTURAL

Según Soler Cañas, “en muchos poetas del 40 se observa, con posterioridad a la época de su aparición (...), que su estilo se hace más llano, el verso menos retórico; que se pasa de la poética de tipo clásico, de la ortodoxia de metro, rima y lenguaje, al tipo de verso libre, cortado, abrupto, a un tono más familiar, que el lenguaje se ciñe más a lo cotidiano...” (1981: 29). Esto ocurrió en el caso de Lahitte. Al respecto, Piña ha señalado que la poeta platense, “cuyos primeros libros se mantienen fieles a las formas tradicionales, ha ido evolucionando primero hacia una poesía austera, de cuidada construcción y brevedad en la forma, para luego inclinarse hacia poemas de discursividad más amplia y recursos que los acercan al poema en prosa, sin que ello implique desmedro para la línea musical de sus textos” (1996: 27). Por su parte, Prieto (2006) se refiere a este tipo de transformaciones retóricas como un fenómeno que se evidenció en la poesía argentina de mediados del siglo XX gracias a la fuerza que cobró el proyecto de *Poesía Buenos Aires*,

que al promover de modo tan neto un reordenamiento del pasado, que no solo impugnaba por superficial e inconsecuente a casi todo el equipo de los poetas de la vanguardia de los años veinte, sino que, además, impugnaba por reaccionarios a los impugnadores de la vanguardia, a los poetas del cuarenta, generó una suerte de liberación de fuerzas —respaldada, además, por el giro retórico a favor de la imagen y en desmedro de la metáfora—, la cual permitió que en muy pocos años algunos poetas de la promoción anterior que habían comenzado a escribir al amparo de las convenciones generacionales se volcaran hacia una expresión más personal y, por lo tanto, más artística, y que simultáneamente otros, ya sí de la misma generación pudieran desarrollar una obra nueva pero sin conexiones programáticas con el invencionismo (Prieto, 2006: 374).

La apertura formal permitió a Lahitte experimentar con la palabra y dar curso a una búsqueda escritural inagotable que avanzó siempre con apoyo en el trabajo poético anterior.

La consolidación de su voz literaria se dio de modo gradual, por un camino en el que se fueron entrelazando las aspiraciones originarias con los nuevos interrogantes, en procesos de génesis textual abiertos a jugar con formas líricas diversas y procedimientos de significación que involucran tanto el nivel verbal como el nivel material de la escritura y su disposición en la página en blanco (cf. capítulos II.2.1 y II.2.3). El contraste entre los primeros y los últimos poemarios prueba que, cada vez más, la poesía de Lahitte persiguió la concisión expresiva y la producción de sentidos a partir del encuentro del enunciado mínimo con la inmensidad del silencio y el vacío de la página, cuestión poética medular en *Insurrecciones* (2003) y *Ser Nunca* (2013).

La evolución de su poesía concedió a Lahitte cierta proyección nacional de la que no parece haber gozado la obra poética de Venturini. De allí que haya sido considerada para una serie de antologías colectivas producidas entre 1979 y 2010 (cf. I.1.c Referencias sobre Lahitte y Venturini). Pero también ha de tenerse en cuenta que el realce de su figura como poeta debe mucho al trabajo de sociabilidad literaria y promoción cultural que llevó adelante desde joven con habilidad y determinación (cf. capítulo I.2.d).

Lahitte logró un espacio de publicación en la prensa desde 1939. Diferentes periódicos y revistas del país editaban sus poemas y reseñaban las actividades culturales que ella protagonizaba. Dictaba conferencias y leía sus producciones en los espacios culturales de la ciudad de La Plata, tanto como en otras ciudades argentinas a las que viajaba como figura invitada¹². Participó con audiciones en Radio Provincia y Radio Universidad de La Plata. A lo largo de los años, recibió múltiples distinciones por su obra y su trayectoria¹³.

¹² Ana Emilia Lahitte expresó acerca de sus experiencias de viaje con propósitos culturales: “El primero que me invitó, hace más de treinta años, fue Bernardo Canal Feijóo, desde La Brasa, aquella peña inolvidable que había en Santiago del Estero. De allí me llevaron a Tucumán y a Salta. Desde entonces no dejé nunca de viajar, porque me deslumbró la idiosincrasia entrañable de la provincia. Lo he tomado con un sentido de misión. Aunque siempre he tenido actividades paralelas, ese trabajo de difusión de nuestra realidad sociocultural es realmente lo que me hace feliz” (citado en Orbea Álvarez de Fontanini, 2018).

¹³ Listamos algunos de los premios y distinciones que recibió: 1942, Medalla de oro “Presidente de la Nación” en los Juegos Florales de Luján (texto literario: *Ofrenda*); 1947, Primer premio (compartido con Alfredo Roggiano) en el “Concurso literario para poetas inéditos” organizado por la Comisión de Cultura del Club de Estudiantes de La Plata, en ocasión del LXIV aniversario de la fundación de la ciudad (jurado: María de Villarino, Arturo Marasso, Rafael Alberto Arrieta; texto literario: *Sueño sin eco*); 1948, Premio Anual de Poesía de la Biblioteca del Consejo de Mujeres de la Capital Federal (texto literario: *Partir*); 1959, Faja de Honor de la Sociedad de Escritores de la provincia de Buenos Aires (texto literario: *La Noche y otros poemas*); 1961, Primer premio para teatro en el concurso sobre temas nacionales de la Federación Gaucha Bonaerense (jurado: César Rosales, Pedro Miguel Obligado, Lázaro Seigel y León Benarós; texto literario: *Los nombres de la raza: canto argentino para danza y coro*); 1962, Premio de la Dirección de Cultura de la Municipalidad de La Plata para teatro inédito (texto literario: *La alcoba sin puertas*); 1962, Premio a las veinte mejores obras inéditas de 1960 en el concurso de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE), realizado con auspicio del Fondo Nacional de las Artes (jurado: Fryda Schultz de Mantovani, Ángel Mazzei, Bernardo Ezequiel Korembli; texto literario: *Madero y transparencia*); 1965, Premio anual de poesía, VIII Jornadas Interamericanas de Piriápolis, Uruguay (texto literario: *Todo es valioso y mínimo*); 1969, Premio Municipal de

Fue becaria de la Organización de los Estados Americanos (OEA) en 1966, del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid entre 1969 y 1975 y del Fondo Nacional de las Artes en 1995. Además de los viajes con motivos culturales, mantuvo correspondencia con importantes personalidades del mundo de las Letras: Gabriela Mistral, Juan Ramón Jiménez, León Felipe, Benito Lynch, Enrique Banchs, Manuel Mujica Láinez, Juana de Ibarbourou, Juan Gelman, Joaquín Giannuzzi, entre otros. Y ya en 1962 su casa se había convertido en un espacio consagrado a la literatura y abierto a la comunidad:

Ana Emilia Lahitte nació en La Plata en la acogedora casona de la avenida 53, abierta permanentemente a todas las inquietudes literarias y a todos los encuentros de conferenciantes y amigos que viven o llegan a esta ciudad del espíritu, de la amistad y del intelecto, que en el orbe poético confirma su tradición y consagra el presente con un índice de poetas de calidad excepcional (de Villarino, María. "Presentación de *Madero y Transparencia*", 1962, *La Nación*).

En 1980, con el auspicio de la Dirección de Cultura de la Municipalidad de La Plata, Lahitte dictó el Curso Intensivo de Poesía Argentina Contemporánea (CIPAC), dedicado tanto al estudio de la obra de los principales poetas argentinos ya consagrados de cada época como a la presentación de las nuevas generaciones de escritores. El CIPAC se impartía además en otras ciudades del territorio nacional, promovido por la Secretaría de Estado de Cultura. Al mismo tiempo, Lahitte desarrolló un amplio trabajo como antóloga, prologuista y editora, con el objeto de difundir la obra de escritores reconocidos y promover además la producción de autores noveles: María de Villarino (1905-1994), Horacio Núñez West (1919-2012), Hugo Mujica (1942), Roberto Themis Speroni (1922-1967), Horacio Castillo (1934-2010), Horacio Preler (1929-2015), Osvaldo Ballina (1942), Rafael Felipe Oteriño (1945) y Néstor Mux (1945), a quienes se suman los nombres de los poetas antologizados en *Veinte poetas platenses contemporáneos* (1963), *Ciudad de los poetas* (1967) y *La Plata y sus poetas* (1981).

Por su gran capacidad de gestión, Lahitte consiguió que la mayor parte de sus libros fueran financiados por instituciones públicas, en especial, por la Municipalidad de la Plata y el Gobierno de la provincia de Buenos Aires. También obtuvo apoyo de EDELAP, del Fondo Nacional de las Artes, del Colegio de Escribanos de la provincia de Buenos Aires, de

Literatura. Municipalidad de La Plata (texto literario: *Al Sur de marzo*); 1975, Faja de Honor de la SEP (texto: *Roberto Themis Speroni*. II tomos); 1979, Pluma de Plata del PEN Club Internacional (texto literario: *Los abismos*); 1980, Primer Premio Nacional de Poesía (región provincia de Buenos Aires); 1982, Pluma de Oro de la Fundación Argentina para la Poesía (texto literario: *Los dioses oscuros*); 1994, Diploma al Mérito en Poesía (Quinquenio 1989-1993) de la Fundación Konex; 2001, Ciudadana ilustre de la ciudad de La Plata.

la Municipalidad de Chascomús y de la Universidad Católica de Córdoba. En otra línea editorial, *La noche y otros poemas* (1960) y *Madero y transparencia* (1962) se imprimieron en los Talleres Gráficos de A. Domínguez; *El muro de cristal* (1951), en Moreno; *Al sur de marzo* (1969), en Colombo; *Los abismos* (1978) y *Los dioses oscuros* (1980) fueron editados por Colmegna, de Santa Fe. Durante los años 80, Lahitte lanzó su propio sello, Hojas y Cuadernos de Sudestada (cf. imágenes *infra*), bajo el cual editó varios volúmenes (cf. capítulo I.2.c). La editorial Vinciguerra publicó cuatro de sus obras entre 1996 y 2006. Y el poemario *Insurrecciones* (2003) fue editado por Nuevohacer Grupo Editorial Latinoamericano.

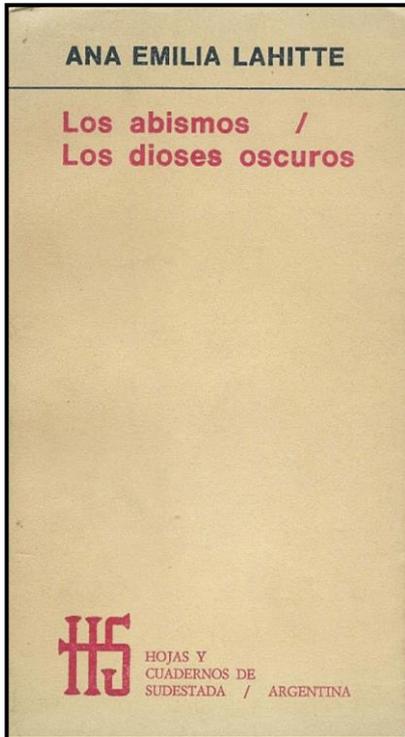
Volviendo sobre la labor de promoción cultural que ejerció Ana Emilia Lahitte, acaso la más importante sea el taller de poesía Sudestada, que funcionó en su casa durante más de veinte años (1980-2003). A estos encuentros en el primer piso de la Av. 53 N° 774 acudían jóvenes escritores que encontraban allí la posibilidad de presentar sus textos, compartir lecturas y conocer a poetas consagrados que Lahitte solía invitar para las distintas sesiones (Joaquín Giannuzzi, Ivonne Bordelois, Octavio Prenz, Horacio Castillo, Luis Tedesco, Hugo Mujica, Paulina Vinderman, Fernando Sánchez Sorondo, María Rosa Lojo, Teuco Castilla). De esta forma lo recuerda Olga Edith Romero (2013):

Cada lunes se cumplía el ritual: un grupo de personas subía las escaleras y entraba al salón en el que alguien, con la presencia de una maestra de ceremonias, se encontraba en la cabecera de una mesa repleta de libros de todos los tiempos, lugares y autores. Allí se olía y rozaba la poesía bajo “la mirada experta y sabia” de Ana Emilia según dijera Giannuzzi.

En la contraportada del cuaderno de Sudestada *Una verde mentira*, de Miruh Almeida, se reseña el trabajo del taller, espacio desde el que se organizaban proyectos editoriales destinados a divulgar la producción literaria de quienes lo integraban:

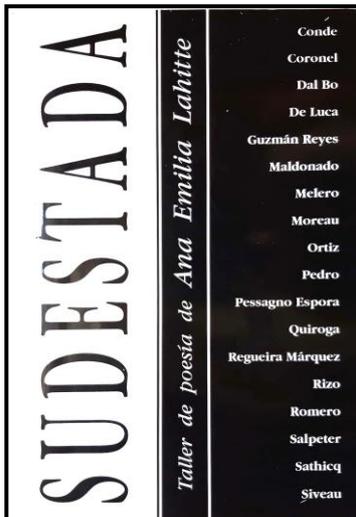
El Taller. Una isla, tal vez una utopía. Pero habitable. Nació hace veinte años y con él las Hojas y Cuadernos de Sudestada que superan ya los 300 números. Integramos un grupo humano que se reúne para leer poesía, tal como creemos que debe hacerse: tomando conciencia del privilegio de rozarla, siquiera, e internándonos en la belleza salvada que, paradójicamente o no, suele ser la más herida. Al reafirmar ahora la experiencia cumplida a través de dos décadas celebramos la verdad de su desnudez, la coherencia fraterna de su entrega.

Seguidamente presentamos imágenes ilustrativas de los distintos formatos de publicaciones que se lanzaron con sello del taller: libros, cuadernos, cuadernillos, pliegos y hojas de Sudestada.



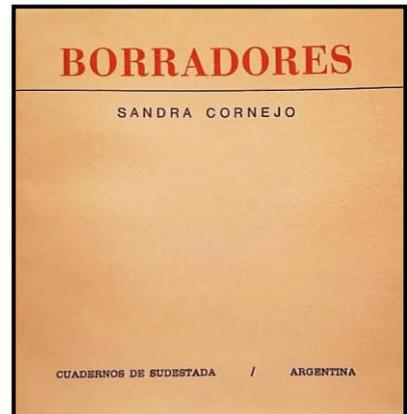
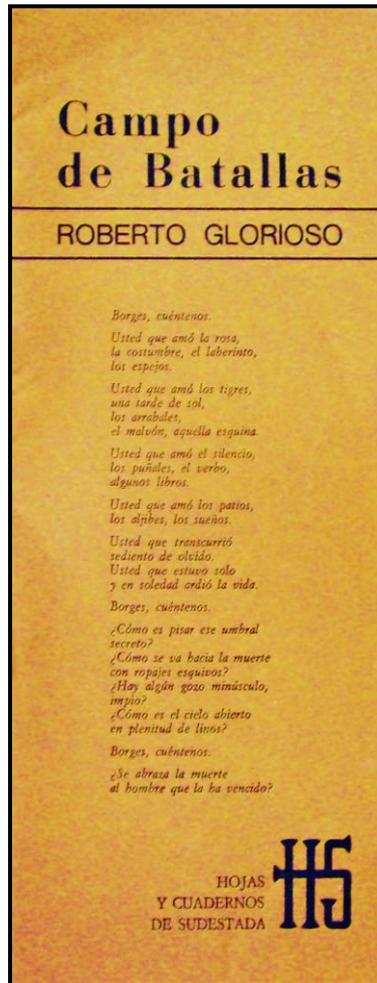
El tiempo, ese desierto demasiado extendido,
poemario de Ana Emilia Lahitte, 1993, 208 pp.

Los abismos. Los dioses oscuros,
poemarios de Ana Emilia Lahitte, 1989, 182 pp.

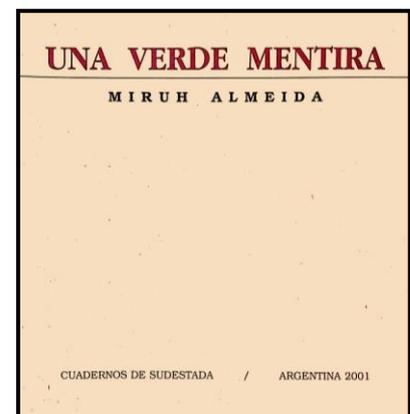


Cuaderno compartido,
poemas de varios autores,
1995, 82 pp.

Campo de Batallas
poemas de Roberto Glorioso,
cuadernillo No. 8, 1990.

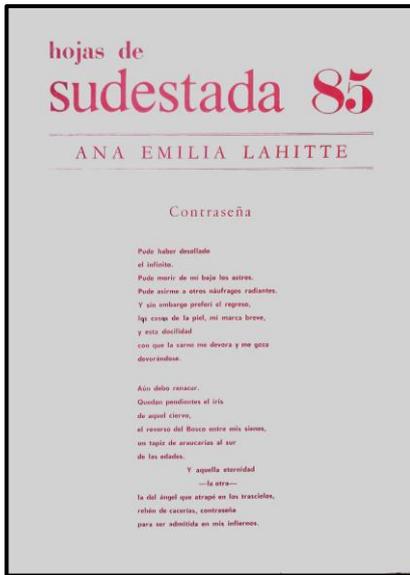


Borradores, libro de poesía de
Sandra Cornejo, 1989, 101 pp.



- I. 2. TRAYECTOS LITERARIOS -

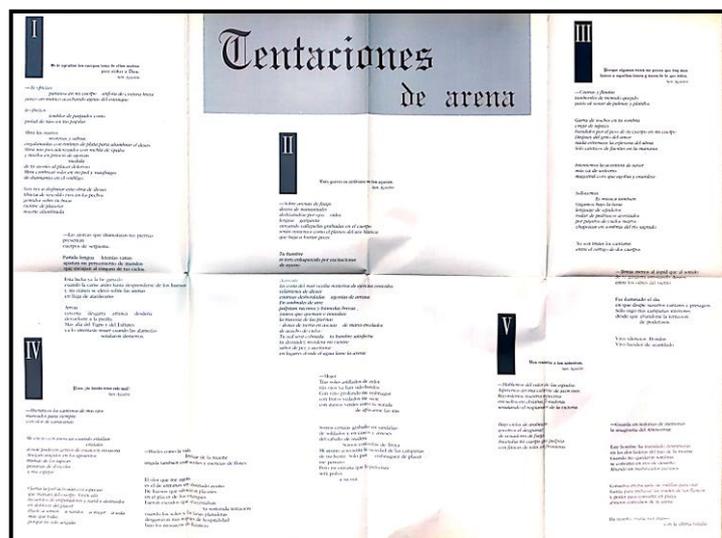
Una verde mentira, libro de poesía de Miruh Almeida, 2001, 118 pp.



Hojas de Sudestada 85, poemas de Ana Emilia Lahitte, 1988.



Hojas de Sudestada 100, poemas de María Inés Ure, 1988.



Pliegos de Sudestada 97. Poemas de Josefina Moreau, 1997.

La vocación de Lahitte por crear un cenáculo apuntó tanto hacia la conquista de espacios de visibilidad cultural y al cultivo de relaciones con personalidades prestigiosas del mundo de las Letras como a la promoción de poetas locales y jóvenes escritores. Esta actitud es recordada por gran parte de los talleristas y poetas de nuestra ciudad. Por ejemplo, Norma Etcheverry (2015) recupera el nombre de Lahitte al evocar la época en que empezó a mostrar sus versos “un poco más allá del círculo íntimo”:

A partir de una iniciativa de La Comuna por la que se editó una antología (en la que no participé porque la política y otras búsquedas me habían alejado de la poesía) se organizaron varios ciclos de lecturas que me ayudaron a reencontrarme con la gente. De esos ciclos,

recuerdo especialmente el de “El Café de los Poetas”. Ana Emilia Lahitte iba a las lecturas y nos escuchaba y, en mi caso, como en tantos, ofreció su ayuda para divulgar mi poesía.

La figura de Lahitte y su trabajo de sociabilidad son inseparables del ámbito cultural de La Plata: en él creció, se enraizó y buscó su desarrollo con una firme convicción sobre el potencial literario de la ciudad y de sus poetas. Su interés se extendió continuamente hacia las nuevas generaciones de escritores y tanto su gestión como sus poemas expresan el valor que ella supo asignar a la posteridad (cf. capítulos II.2.3.b y II.2.3.c):

Pienso que alguna vez —quien sabe en qué edades ni importa averiguarlo— alguien se detendrá a interrogarnos... Yo quiero que nos preste su ser, para asomarnos a otros días del mundo. Lo primordial es que advierta la llama intacta, clara, de la lumbre despierta que nos identifica. Y que también descubra la firme independencia que signó nuestra voz, nada menos que en estos momentos del mundo. Esa es la victoria de esta ciudad callada, que no por capital olvidó la provincia, retirada y absorta, salva en la masendumbre de saberse esperada por un fervor de fuentes, aromas y campanas (*Veinte poetas platenses contemporáneos*, p. 10, 1963).

Las relaciones que Lahitte cultivó, los espacios que generó y los actos culturales de los que participó giraron siempre en torno a la lectura y la escritura. El tema más frecuente de las cartas que se conservan en su archivo son los textos literarios. Las conferencias, charlas y cursos que dictó tuvieron por eje la literatura. El taller se consagró al estudio y a la producción de poesía. Cada texto leído, propio o ajeno, dejó una huella en el horizonte de lectura de la autora platense. Y las huellas, en muchos casos, se volvieron marcas que signaron la producción poética ulterior. Los versos de Lahitte se han construido, en gran medida, en un diálogo intertextual con las lecturas propias, con la literatura de otros. Y en especial en los manuscritos, en los documentos de génesis poética, se sienten los ecos de esas voces literarias compartidas (cf. capítulos II.2.3.b y II.2.3.c).

* * *

...más formada, y por eso mismo con condiciones para ser
más excéntrica y poder explorar lados oscuros,
irreconocibles de la criatura humana
Rafael Felipe Oteríño, 2014

AURORA VENTURINI, EL DOBLEZ DE LO TEXTUAL

Al influjo del neorromanticismo del 40 que dio signo a la obra poética de Venturini debe añadirse una herencia que proviene de la tensión disonante de la lírica moderna (Friedrich 1974 [1956]: 21-23) y que la autora platense recogió de su afición por Charles Baudelaire (1821-1867) y Arthur Rimbaud (1854-1891). Venturini cuidó marcadamente el molde estrófico, limitó sus poemas a las exigencias métricas tradicionales y se ciñó a un léxico y a un universo de referencias eruditos, pero logró también cierta mixtura entre versos de arte mayor y menor, entre formas distintivas de la poesía culta y la poesía popular: “Mi abuelo italiano fue el duende de mis versos. Leía en voz alta, en su bello idioma natal, los tercetos del Dante, y esa cadencia nunca me dejó; él va en mi mester de juglaría, en mi mester de clerecía. En el misterio tremendo del verso y su aventura” (Venturini, *Antología personal*, pp. 11-12, 1981). Su mirada, atenta a los cruces entre valores antinómicos, consiguió proyectar una subjetividad poética que transita los pliegues de lo alto y lo bajo, de la bondad y la crueldad, la belleza y el horror, lo piadoso y lo infernal (cf. Salerno, 2017; Rodas y Salerno, 2018). Este doblez, que es una de las marcas de la firma Venturini (cf. capítulo II.1.1.a y b), quedó de alguna forma estampado en la construcción del sujeto imaginario de *La trova* (1962):

No por este de mí
que es sol y libertad, te pido;
no por este de alcurnia real
que al primer llanto
con un retozo de ala
responderá al minuto.

Sino por este otro
que hiciste a la medida
del cántaro para llevarle;
sino por este otro
que hiciste a la medida
de lo común, bastardo,
sin asidero, solo,
comida de la sombra,

goce de larvas y lemures.

Este de mí, malsano,
herido y maculado
que en la oquedad de un pozo
desecharán los hombres.

(“Trova final”, pp. 65-66 [vv. 1-19], 1962).

Con esta escisión del sujeto enunciativo en un ser que es luz, altura, linaje ilustre y, conjuntamente, oscuridad, caída, desecho común, se cierra el periodo de producción poética de Venturini y se abre el trabajo de una prosa que, en el despliegue de la palabra, busca explorar el lado del doblez que da la clave de lo bajo y sombrío, de lo sufriente e infernal: en la década 60, en consonancia con el *boom* de la novela latinoamericana y, posiblemente, ante la sospecha de un presente de la literatura argentina en el que la narración “ganaría la partida” (Drucaroff 2000: 7), Venturini marginó la producción poética y se consagró a la escritura de relatos, cuentos y novelas.

Desde el giro de su proyecto creativo hacia la narrativa, la poesía de Venturini perdió protagonismo. Sin embargo, pervivió como una arista punzante en su literatura y, a partir de la década del 80, los antiguos poemas se retomaron para ser incluidos en diversas antologías propias: *Antología personal* (1981), *Lieder I, II y III* (1999), *Racconto* (2004) y *Al pez* (2007). Este gesto de retorno fue acompañado por procesos de relectura y reescritura. No hubo, como ya se dijo, una apertura formal que liberara al verso de las estructuras estróficas tradicionales, pero sí un cambio de tono que se dirigió a reemplazar el interiorismo por un valor de tipo escénico y testimonial. El tono intimista se fue atenuando desde las operaciones de reescritura¹⁴: se redujo el predominio de la primera y la segunda persona, se suprimieron elementos léxicos de connotaciones emotivas y sentimentales, se asignó mayor importancia a la mirada como medio de relación con el mundo exterior, y las impresiones afectivas dejaron paso a descripciones derivadas de la actividad observacional: más plásticas, más exteriores, más objetivas, acotadas al campo de la espacialidad y lo visual¹⁵.

¹⁴ Estos cambios son observables, por ejemplo, en las reescrituras operadas sobre los poemas “La estatua”, “Triste pasaje”, “La mansión” y “De profundis”, de *Peregrino del aliento* (1953), para la publicación de los tres últimos en la *Antología personal* (1981) y del primero en *Racconto* (2004). Hemos desarrollado un análisis crítico sobre este corpus en el trabajo “Reescrituras y nuevas ediciones: los poemas de Aurora Venturini a través del tiempo (1953-2004)” (Salerno, inédito), en el cual cotejamos las variantes de los textos publicados y estudiamos las anotaciones hológrafas de Venturini sobre su ejemplar personal de *Peregrino del aliento*.

¹⁵ En el artículo “La *flânerie* de Venturini: viajes a los centros de la cultura europea” (publicado en 2021) nos referimos a esta impronta visual que emerge en los poemas de *La trova* (1962). Por una parte, Venturini hizo manifiesta su afición por Baudelaire, poeta que ha glorificado “*le culte des images*”, “*le vagabondage*” y “*ce qu'on peut appeler le bohémianisme*” (“*Mon coeur mis à nu*”). Por otra, en el campo cultural argentino de los

Venturini insistió en su perfil como poeta porque con ese costado de su producción había logrado cierta visibilidad y reconocimiento en el espacio de sociabilidad literaria, en especial, en el ambiente cultural de La Plata (cf. capítulo I.2.d). Pero también, porque el pasado poético y sus brotes reemergentes cobraban relevancia para la *dimensión retórica* de su *postura literaria* (Meizoz, 2007). Por un lado, su obra poética cimienta la imagen de escritora culta, letrada, capaz de trovar con maestría, de explorar el lenguaje, rebuscar la expresión y de inquirir la cultura y sus manifestaciones; proyecta la figuración de un ser sensible y sapiente que se compenetra con la realidad, con el mundo, y vuelca sus percepciones exigiendo la potencia sugestiva del lenguaje. Por otro, ya desde los poemas se empezaba a representar la imagen del ser escindido, del sujeto que busca el ascenso, el don de lo sagrado, el amparo de la luz divina, pero que se reconoce como ser sufriente, común, bastardo, bajo y sombrío, acosado por las fuerzas infernales.

En este sentido, también fue significativa la filiación simbólica que la autora argentina estableció desde *La Trova* (1962) y desde *François Villon, raíz de iracundia* (1963) entre su propio universo literario y la figura emblemática del poeta francés. Venturini vio en Villon el valor de la doble pertenencia, de la pulsión ambivalente y la posibilidad de su combinación sin conflicto: la marginalidad, las carencias, la falta de linaje, la exaltación de los saberes provenientes de las experiencias directas, del vagabundeo y de la participación en la vida de los bajos fondos de las ciudades caracterizan tanto la figura y la obra de Villon como su condición de estudiante, su bagaje de escritura, lectura y gramática latina, su posibilidad de acceso a las bellas letras y al saber libresco, adquirido primero en el claustro de Saint-Benoît y luego en la Facultad de Artes de la Universidad de París. Venturini lo eligió como mentor y delineó bajo distintas estrategias (discursivas y escénicas) su pertenencia a la tradición que, según su visión, el poeta medieval inauguraba (cf. Salerno, 2017).

Esa no fue la única estrategia que Venturini desplegó para afianzar su postura literaria. De la herencia que le llegaba de los años 40, hizo hincapié en el infortunio y la desgracia (cf. I.2.a) porque buscó anclar su giro estético a un contexto que elucidara el nuevo

años 60 se sentían los ecos del *vagabundeo*, “el ir y venir continuo”, “el deambular urbano” preponderantemente analítico y meditabundo (Deleuze 1984: 289) que había germinado en el neorealismo italiano de los años 40 y en la *nouvelle vague* desde fines de los años 50. En este contexto, las formas literarias se hicieron eco de una cultura en que lo visual cobraba cada vez mayor importancia, de una cultura que transitaba el paso de la civilización del libro a la civilización de la imagen, como había señalado ya en 1955 René Huyghe: “*le monde moderne est sollicité, obsédé par tout ce qui est visuel*” (1955: 9). También, en particular en los años 60, en los estudios de arte y literatura comenzaron a surgir enfoques y líneas de pensamiento centrados en la figura del espectador, en el ojo y la visualidad.

rumbo. Expuso el paso de la poesía a la narrativa como símbolo de un quiebre que se produjo ante experiencias desdichadas, que incluyeron embates históricos, políticos, laborales, personales y literarios: “Ya no puedo hacer poesía. Vi cosas horrendas, muertes, persecuciones y chicos que eran obligados a saltar desde una escalera muy alta de los bomberos” (Barreto, 1989: 4); “A mí se me murió la poesía en Buenos Aires, siempre lo digo, esos 17 años que viví en esa ciudad ruda se me murió la poesía” (Venturini, “Entrevista...”, 25 abr. 2015)¹⁶. Narra, además, en *Los rieles*: “Nací sobredotada, que significa excedida del común; de ahí el verso” (Venturini, p. 96, 2013), y relata un acto en la escuela, donde recitó su primer poema subida a una mesita de madera pintada de color blanco en el patio del recreo: “Hubo aplausos. Yo a mi vez aplaudí al público: chicuelas de escolaridad primaria hasta sexto grado, las maestras y gente lugareña” (p. 97, 2013). En ese acto, la madre de Aurora, sobre quien versaba el poema, la expuso a la burla de los oyentes: “seguramente la mocosa copia del suplemento semanal las poesías que aparecen los sábados” (p. 97, 2013). Tiempo después sucedió algo parecido en una reunión de escritores jóvenes: “vieja de mierda, me ridiculizó delante de una pléyade hambrienta de escandalete y envidia, porque ya Borges me tenía en cuenta”¹⁷. La actitud de la madre provocó un “desaliño espiritual muy intenso” (p. 96, 2013) que marcó el camino de la escritora en el mundo de las Letras: “sobre el desaliño inaugural edificué edificio de desprecio. Cuando superara mi estado poético inervante, no escribiría poesía sino prosa” (p. 96, 2013).

Venturini trabajó en la construcción de su imagen de escritora convirtiendo su vida en historia de ficción y la ficción en relato autobiográfico. Literaturizó el cambio estético operado en su obra integrando la dimensión autorial real con la textual (Díaz, 2007: 17-18): ante las vivencias del horror, surgió una Venturini prosaica, que no calla nada, que ya no arma figuras alusivas sino que expone todo lo que encuentra de nefasto y calamitoso, cuenta lisa y llanamente las ignominias de la condición humana, aferrándose a los tópicos de la crueldad, la perversión, lo macabro, la anormalidad, lo lóbrego, la venganza, la deformidad, la obscenidad y el mal. Ahora bien, el puente entre la dedicación a la narrativa y la exitosa recepción de su obra no fue ni directo ni corto, aun cuando ya para los años ochenta el género novela se había consolidado de manera tal que ocupaba un lugar central en el

¹⁶ Se refiere a los años vividos junto a su segundo marido, el historiador Fermín Chávez (1924-2006), en el departamento de la calle Chile de Capital Federal. Algunos registros de correspondencia prueban que Venturini habitó ese domicilio durante la década del 90.

¹⁷ Se trata de una alusión a la Mención de Honor de la SADE que obtuvo por sus poemas de *El Solitario* en 1951. Venturini recibió el premio de manos de Jorge Luis Borges.

mercado y resultaba ser “una suerte de pasaporte hacia el reconocimiento público” (de Diego, 2014 [2006]: 206-207).

En la lucha por la consagración, Venturini supo articular el trabajo de obra con una *mise en spectacle* (Meizoz, 2007) que contribuyó en gran medida a forjar su postura como escritora maldita: sus declaraciones e intervenciones públicas (algunas de las cuales se narran en el capítulo I.2.d) apuntaron a instalar la idea de su personalidad maligna y alimentar el mito de su espíritu satánico, nacido en el marco de una infancia y juventud sentidas como infernales y simbólicamente unido al malditismo de los poetas franceses Villon, Baudelaire, Rimbaud y Lautréamont (cf. Salerno, 2017 y Salerno, 2019). El juego escénico permitió a Venturini articular lo real con lo textual y lo imaginario y favorecer así el afianzamiento de su proyecto creativo sobre el despliegue de una prosa libre y brutal que ahonda en el complejo de las experiencias penosas y destinos desventurados. Su imagen de escritora quedó ligada de manera firme con la estética de lo maldito, tanto por los tópicos abordados en su narrativa, como por las versiones en circulación acerca de su biografía. De esta suerte, en distintas publicaciones periódicas han salido notas con títulos y copetes como los siguientes: “Quién le teme a Aurora Venturini” / “En 2007, el Premio Nueva Novela del diario *Página/12* lo ganó una mujer que resultó ser octogenaria y tener un pasado lleno de episodios tenebrosos, como los que aparecen en sus libros” (Guerriero, *Gatopardo*, 2012); “Aurora Venturini: ‘mi narrativa es dura porque la vida es dura’” (*Télam*, 2012); “Una salvaje inteligencia” / “Por medio de la voz de una niña, en *Nosotros, los Caserta* Aurora Venturini explora las dimensiones imaginarias del mal bajo todas sus formas” (Quereilhac, *La Nación*, 2011).

A las estrategias textuales y comportamentales mencionadas, hay que añadir otra serie de acciones literarias encaminadas a intervenir el campo cultural en busca de prestigio: Venturini colaboró con notas en periódicos (*El Día*, *La Razón*, *La Prensa*, *Página/12*); participó en múltiples actos culturales; se presentó a una gran cantidad de concursos literarios; viajó y buscó establecer contacto con escritores renombrados (conserva cartas que le dirigieron Juana de Ibarbourou, Vicente Aleixandre, César Tiempo, Nicolás Olivari y Miguel Ángel Asturias, entre otros); vivió algún tiempo en París¹⁸, donde dijo haber

¹⁸ En ocasiones, Venturini ha prestado testimonio de haber vivido en París uno o dos años; otras, veinticinco. También se cuenta que en algunos periodos se escondía en su casa y luego de meses volvía a la escena platense alegando haber estado en París. Acomodó siempre sus declaraciones según conviniera al arreglo de su postura literaria. En las solapas de las ediciones de Mondadori de *Las primas*, *Nosotros, los Caserta* y *El marido de mi madrastra*, se anota: “Estudió psicología en la Universidad de París, ciudad en la que se autoexilió durante veinticinco años tras la Revolución Libertadora...”. No obstante, en la solapa de *Los rieles* el sintagma “durante veinticinco años” fue suprimido. Por otra parte, en la entrada “Venturini, Aurora” de *Alpargatas y Libros*.

conocido a Violette Leduc, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Albert Camus, Eugène Ionesco y Juliette Gréco. Además, realizó traducciones de los *poètes maudits* (de Villon, en 1963; Rimbaud, en 2001; Lautréamont, en 2007), publicó ensayos (por ejemplo, sobre Alberto Ponce de León [1999] y sobre John W. Cooke [2005]), preparó antologías de poemas con temática peronista (algunas de ellas en colaboración con Fermín Chávez) y explotó justamente su ideología política y su experiencia con el peronismo para dar fuerza a su imagen pública.

Venturini aspiraba a cobrar visibilidad y conseguir un nivel de reconocimiento que excediera el círculo de escritores platenses. Su persistencia la llevó a escribir *Las primas* para presentarse, con 85 años de edad, al concurso Premio Nueva Novela de *Página/12* en 2007. Renovados sus contemporáneos y gracias al juicio de críticos literarios jóvenes que la nombraron ganadora, la escritora platense vivió un giro radical en la recepción de sus textos.

Enrique Vila-Matas (2007) reseñó la singular historia de este premio para *El País*:

Hace unos meses, el periódico argentino *Página/12* decidió salir en busca de una narración osada, innovadora y joven y convocó la primera edición del Premio Nueva Novela. Se presentaron más de 600 libros procedentes de Argentina, el resto de América Latina y España. El jurado, compuesto por buenos conocedores de la novela moderna como Sandra Russo, Juan Forn, Rodrigo Fresán y Alan Pauls, entre otros¹⁹, sintió desde el primer momento una especial debilidad por *Las primas*, novela radical, de largos párrafos sin puntuación alguna y un singularísimo estilo que mezclaba humor negro y candor. Se trataba de una novela escrita con enfermiza genialidad por un personaje femenino que parecía sostener el monólogo faulkneriano de una persona ligeramente retrasada, tal vez enajenada, que tenía a Eva Perón de íntima amiga: una historia delirante de iniciación ambientada en unos equívocos años cuarenta, que desplegaba el mundo tortuoso de una familia disfuncional de clase media baja de la ciudad de La Plata. // Los componentes del jurado fueron imaginando que esta novela la había escrito una brillante y desquiciada joven de emergente genialidad. Aunque tal vez tan sólo era —no tenían por qué ser tan candorosos como la narradora de aquella extraña novela— una trampa o gran broma que algún autor famoso les tendía. Quizá tras aquel manuscrito se escondía César Aira, por ejemplo, camuflado de loca faulkneriana. // El hecho es que aquella original novela destacaba muy por encima del resto, y terminaron por premiarla. Las mitologías del barrio, la familia de medio retrasados, la sexualidad femenina y el ascenso social a través del arte aparecían desgranadas por una narradora muy frágil ante la gramática, con problemas de sintaxis: una narradora de voz ansiosa que intentaba superar su debilidad mental buscando palabras en el diccionario para completar sus frases, y luego, de forma tan desarmante como *naïf*, contando dónde las había

Diccionario de Peronistas de la Cultura I, elaborado por Fermín Chávez (su segundo marido) se consigna: “Tras la caída del peronismo y debido a su militancia, en junio de 1956 debió autoexiliarse en París, de donde regresó en octubre de 1957” (Chávez, 2004: 138).

¹⁹ El jurado del premio estuvo compuesto también por Juan Ignacio Boido, Guillermo Saccomanno y Juan Sasturain. A ellos llegó el manuscrito de la novela de Venturini, preseleccionado por el comité de lectura: un anillado de folios mecanografiados con tachaduras, borraduras y enmiendas en letra manuscrita.

encontrado. // ¿Un virtuoso ejercicio intertextual de delirio juvenil que inventaba una senilidad de extrema lucidez y demencia? Al abrir la plica descubrieron que la joven ganadora del premio de Nueva Novela era una señora de 85 años. Se llamaba Aurora Venturini: licenciada en Psicología, viuda del historiador Fermín Chávez, amiga íntima de Eva Perón, exiliada durante la Revolución Libertadora, compañera de juergas en París del grupo de Sartre y Simone de Beauvoir, autora de más de 30 libros desconocidos.

Además de la edición de La Página, inmediata al galardón, *Las primas* se publicó en 2009 en España, por Caballo de Troya, y en Buenos Aires, por Mondadori. A su vez, en 2010 fue traducida y publicada en Italia (*L'anima è un lenzuolo bianco*, Milano, Salani) y Francia (*Les cousines*, París, Robert Laffont). En ese mismo año obtuvo el premio de narrativa Otras Voces, Otros Ámbitos, otorgado por Hotel Kafka y Ámbito Cultural de El Corte Inglés a la mejor obra publicada en España en 2009 cuyas ventas no hubieran superado los 3000 ejemplares durante los doce primeros meses de su publicación. El jurado de este certamen estuvo compuesto por más de cien personas vinculadas con el mundo literario y editorial español, entre las que se encontraban Enrique Vila-Matas y Jorge Herralde. Por otra parte, también en 2010 la novela fue llevada al teatro por Román Podolsky y Marcela Ferradás: *Las primas o la voz de Yuna* se representó en el Teatro Nacional Cervantes, en el Teatro Municipal de Tres Arroyos, en Kafka Espacio Teatral, en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, en el Pasaje Dardo Rocha y, a su vez, fue invitada a una gira internacional para el Teatro Gala de Washington, Estados Unidos. En 2013, se estrenó en el BAFICI *Beatriz Portinari. Un documental sobre Aurora Venturini*²⁰, bajo la dirección de Agustina Massa y Fernando Krapp, y Estruendomudo sacó en Perú una nueva edición de *Las primas*.

Luego del premio, la vieja obra narrativa de Venturini, tan extemporánea como su autora, escrita entre 45 y 15 años atrás, comenzó a ser valorada literariamente, conquistó lectores y ganó un lugar en el mercado editorial. *Nosotros, los Caserta*, producida a finales de la década del sesenta y publicada por primera vez en 1992, salió por Mondadori en 2011; los cuentos de *Hadas, brujas y señoritas*, editados en 1997, volvieron a publicarse en *El marido de mi madrastra* (2012)²¹; *Pogrom del cabecita negra*, la primera novela de Aurora Venturini, con fecha de edición en 1968, se reeditó en el libro *Eva. Alfa y Omega* (2014); varios relatos de *Jovita la osa y otros cuentos*, de 1974, resurgieron con algunas reescrituras en *Cuentos*

²⁰ Beatriz Portinari, nombre de la amada de Dante Alighieri, es el seudónimo que Aurora Venturini eligió para presentarse al Premio Nueva Novela.

²¹ Algunos de estos cuentos ya se habían dado a conocer en *Jovita la osa y otros cuentos* (1974).

secretos (2015). Por otra parte, *Las amigas* (2020), escrita antes de 2015, se reservó para ser publicada como novela póstuma.

Tanto como el giro estético que experimentó su obra al pasar de la poesía a la narrativa, Venturini literaturizó en *Los rieles* la larga espera por la consagración literaria: “Helvio Botana me leyó las manos [...], dedujo que yo obtendría un premio importantísimo devenido de una novela original, presentada ante un jurado exigente [...] Aún faltaba un tramo largo de mi carrera por la gran vía de este mundo” (Venturini, *Los rieles*, pp. 58-59, 2013).

I. 2. C. NÓMINA DE LIBROS PUBLICADOS

Con el objeto de ilustrar la extensa dedicación de Ana Emilia Lahitte y de Aurora Venturini a la literatura, presentamos a continuación un listado completo de los libros de su autoría que se publicaron, ordenado por fecha de aparición. Además del año, lugar de edición, nombre de las imprentas o casas editoras y cantidad de páginas, incluimos la referencia al género de cada obra. Estos datos contribuyen a delinear los derroteros que Lahitte y Venturini siguieron a lo largo de sus carreras (estudiados en los capítulos I.2.a y I.2.b), por cuanto permiten diferenciar periodos de mayor y menor producción, muestran la exploración por distintos géneros, revelan sus preferencias, sus vaivenes y también exhiben cuáles fueron sus espacios de circulación más frecuentes.

ANA EMILIA LAHITTE

Sueño sin eco (1947). Buenos Aires, imprenta Patagonia. 92 pp. poesía.

El muro de cristal (1951). Buenos Aires, Moreno. 64 pp. poesía.

Raíces desnudas (1951). La Plata, Ediciones Término. 76 pp. ensayo.

La noche y otros poemas (1959). La Plata, Municipalidad de La Plata. 80 pp. poesía.

La noche y otros poemas (1960). La Plata, Talleres Gráficos de A. Domínguez. 134 pp. poesía.

La alcoba sin puertas (1962). La Plata, Municipalidad de La Plata. 132 pp. teatro.

Los nombres de la raza: canto argentino para danza y coro (1962). Buenos Aires, Cámara de Diputados de la provincia de Buenos Aires (Colección “Canto Argentino”. Federación Gaucha Bonaerense). 98 pp. teatro.

Madero y transparencia (1962). La Plata, Talleres Gráficos de A. Domínguez. 70 pp. poesía.

Veinte poetas platenses contemporáneos (1963). La Plata, Fondo Cultural Bonaerense. Selección y nota preliminar de Ana Emilia Lahitte. 200 pp. antología poética.

María de Villarino (1966). Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas. 130 pp. ensayo y antología.

Ciudad de los poetas (1967). La Plata, Colegio de Escribanos de la Provincia de Buenos Aires. 60 pp. ensayo y antología.

Poesía con patria (1967). Olavarría, Excelsior. 24 pp. selección de poemas para libreto teatral.

Al sur de marzo (1969). Buenos Aires, Colombo. 62 pp. poesía.

México-mágico (1969). Chascomús, Municipalidad de Chascomús. 34 pp. ensayo.

Roberto Themis Speroni (1975). La Plata, Fondo Cultural Buenos Aires, Ministerio de Educación de la provincia de Buenos Aires. Tomo I: 224 pp.; Tomo II: 240 pp. ensayo y antología.

Los abismos (1978). Santa Fe, Colmegna. 102 pp. poesía.

Los dioses oscuros (1980). Santa Fe, Colmegna. 104 pp. poesía.

La Plata y sus poetas (1981). La Plata, Museo y Archivo Dardo Rocha. 32 pp. ensayo.

Roberto Themis Speroni. Poesía completa (1982). La Plata, Municipalidad de La Plata - Colegio de Escribanos de la Provincia de Buenos Aires. 462 pp. ensayo y antología.

Los abismos. Los dioses oscuros (1989). La Plata, Hojas y Cuadernos de Sudestada. 182 pp. poesía.

El tiempo, ese desierto demasiado extendido (1993). La Plata, Hojas y Cuadernos de Sudestada. 208 pp. poesía.

Sudestada: cuaderno compartido (1995). La Plata, Hojas y Cuadernos de Sudestada. antología poética (varios autores).

Cinco poetas capitales. Ballina, Castillo, Mux, Oteriño, Preler (1996). Buenos Aires, Vinciguerra. 264 pp. ensayo y antología.

Hugo Mujica (1997). Buenos Aires, Vinciguerra. 96 pp. entrevista.

Lo entrañable (1998). Villa María, Plaquetas del Herrero. 6 pp. poesía.

Summa de poemas 1947-1997 (1997). La Plata, Municipalidad de La Plata. 410 pp. poesía.

Canto a la Provincia de Buenos Aires de Horacio Núñez West (1999). Buenos Aires, Cultura Bonaerense. 216 pp. ensayo y antología.

Summa de poemas 1947-1997 (2001). La Plata, Municipalidad de La Plata. 410 pp. poesía.

El cuerpo (2001). Buenos Aires, Artes gráficas San Miguel. 52 pp. poesía.

Insurrecciones (2003). Buenos Aires, Nuevohacer. 162 pp. poesía.

Memorias del Adiós (2004). Buenos Aires, Vinciguerra. 36 pp. poesía.

Speroni. Obra poética (2005). Rosario, Ciudad Gótica. 184 pp. ensayo y antología.

El padre muere (2006). Buenos Aires, Vinciguerra. 36 pp. poesía.

Gironsiglos y otros poemas (2006). Córdoba, Universidad Católica de Córdoba. 100 pp. poesía.

Ser Nunca (2013, póstumo). La Plata, Municipalidad de La Plata. 126 pp. poesía.

AURORA VENTURINI

Versos del recuerdo (1942). La Plata, Talleres Gráficos Olivieri y Domínguez. 34 pp. poesía.

Corazón de árbol (1944). La Plata, Talleres Gráficos Olivieri y Domínguez. 76 pp. poesía.

Adiós desde la muerte (1948). La Plata, Ediciones del Bosque. 87 pp. poesía.

El solitario (1950). La Plata, Moreno. 83 pp. poesía.

Peregrino del Aliento (1953). La Plata, Moreno. 102 pp. poesía.

Lamentación mayor (1955). Buenos Aires, Colombo. 94 pp. poesía.

El Ángel del Espejo (1959). La Plata, Municipalidad de La Plata. 35 pp. poesía.

Laúd (1959). Buenos Aires, Colombo. 45 pp. poesía.

La Trova (1962). Buenos Aires, Colombo. 70 pp. poesía.

Panorama de afuera con gorriones (1962). Buenos Aires, Dirección de Cultura. 4 pp. poema.

Cuaderno de "Angelina" (1963). La Plata, Municipalidad de La Plata. 44 pp. relatos.

François Villon, raíz de iracundia. Vida y Pasión del juglar de Francia (1963). Buenos Aires, Colombo. Prólogo del Dr. Florencio Escardó. 110 pp. ensayo y antología.

La pica de la Susona (leyenda andaluza) (1963). La Plata, Hojas del Simurg. 5 p. relato.

Carta a Zoraida, relatos para las tías viejas (1964). Buenos Aires, Colombo. 81 pp. cuentos.

Muerte del Lobizón y pariciones (1964). Buenos Aires, Colombo. 54 pp. poesía.

Dan del Río. Dinámica historia de la educación (1965). Buenos Aires, Colombo. 168 pp. relato.

Pogrom del Cabecita Negra (1968). Buenos Aires, Colombo. 135 pp. novela.

Jovita la osa y otros cuentos (1974). Buenos Aires, Peña Lillo Editor. 75 pp. relatos.

Antología personal (1981). La Plata, Ramos Americana Editora. 153 pp. poesía.

Zingarella (1988). Buenos Aires, Botella al mar. 45 pp. cuentos.

Nicilina y las Meninas. Cuentos de mogólicos (1990). Buenos Aires, Ediciones Pueblo Entero. 28 pp. cuentos.

Las Mariás de Los Toldos (1991). Buenos Aires, Theoría. 116 pp. novela.

Nosotros, los Caserta (1992). Buenos Aires, Pueblo Entero, 216 pp. novela.

La Plata, mon amour (1993). Buenos Aires, Ediciones Pueblo Entero. 64 pp. novela.

Estos locos bajitos (1994). Buenos Aires, Ediciones Pueblo Entero. 121 pp. relato.

Poesía gauchipolítica federal (1994). Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Históricas Juan Manuel de Rosas. En colaboración con Fermín Chávez. 129 pp. antología poética.

Rita. La espina y la rosa (1995). Buenos Aires, Ediciones Pueblo Entero. 20 pp. relato.

Evita, mester de amor (1996). Buenos Aires, Ediciones Pueblo Entero. En colaboración con Fermín Chávez. 128 pp. antología poética.

45 Poemas Paleoperonistas (1997). Buenos Aires, Ediciones Pueblo Entero. En colaboración con Fermín Chávez. 128 pp. antología poética.

Hadas, brujas y señoritas (1997). Buenos Aires, Theoría. 87 pp. cuentos.

Me moriré en París, con aguacero (1998). Buenos Aires, Corregidor. 122 pp. novela.

Lieder I (1999). Buenos Aires, Theoría. 20 pp. poesía.

Lieder II (1999). Buenos Aires, Theoría. 20 pp. poesía.

Lieder III (1999). Buenos Aires, Theoría. 26 pp. poesía.

Ponce de León y el fuego (1999). Buenos Aires, Corregidor. 93 pp. ensayo.

Con Perón, Mester de clerecía y de juglaría (2000). Buenos Aires, Theoría. antología poética, en colaboración con Fermín Chávez.

Nosotros, los Caserta (2000). Buenos Aires, Corregidor. 222 pp. novela.

Alma y Sebastián. Narraciones insurgentes (2001). Buenos Aires, Editorial Nueva Generación. Prólogo de Pino Solanas. 90 pp. novela.

Venid amada alma. Arthur Rimbaud (2001). Buenos Aires, Theoría. 128 pp. traducción.

Nanina, Justina y el doctor Rorschach (2002, 2003). Buenos Aires, Dunken. Prólogo de Germán García. 104 pp. novela.

Racconto (2004). Buenos Aires, Corregidor. 144 pp. poesía.

John W. Cooke (2005). Buenos Aires, Nueva Generación. 25 pp. relato testimonial.

Bruna Maura - Maura Bruna (2006). Buenos Aires, Editorial Nueva Generación. 90 pp. novela.

Al pez (2007). Buenos Aires, El Búho. 58 pp. poesía.

Isidore Ducasse. Cantos de Maldoror. Satánica Trinidad (2007). Buenos Aires, Quinque - Alberto Verdaguer Editor. 208 pp. traducción y ensayo.

Las primas (2007). Buenos Aires, La Página. 168 pp. novela.

Las primas (2009). Barcelona, Caballo de Troya. 192 pp. novela.

L'anima è un lenzuolo bianco (2010). Milán, Salani. Trad. Elena Rolla. 176 pp. novela.

Les cousines (2010). París, Robert Laffont. Trad. Marianne Millon. 168 pp. novela.

Las primas (2011). Buenos Aires, Mondadori. 200 pp. novela.

Nosotros, los Caserta (2011). Buenos Aires, Mondadori. 176 pp. novela.

Nosotros, los Caserta (2011). Madrid, Caballo de Troya. 176 pp. novela.

El marido de mi madrastra (2012). Buenos Aires, Literatura Mondadori. 240 pp. cuentos.

Las primas (2013). Lima, Estruendomudo. 200 pp. novela.

Los rieles (2013). Buenos Aires, Literatura Mondadori. 192 pp. novela.

Eva. Alfa y Omega (2014). Buenos Aires. Sudamericana. 224 p. novelas.

Cuentos secretos (2015). Buenos Aires, Literatura Random House. 256 pp. cuentos.

I. 2. D. LA POLÉMICA VENTURINI-LAHITTE

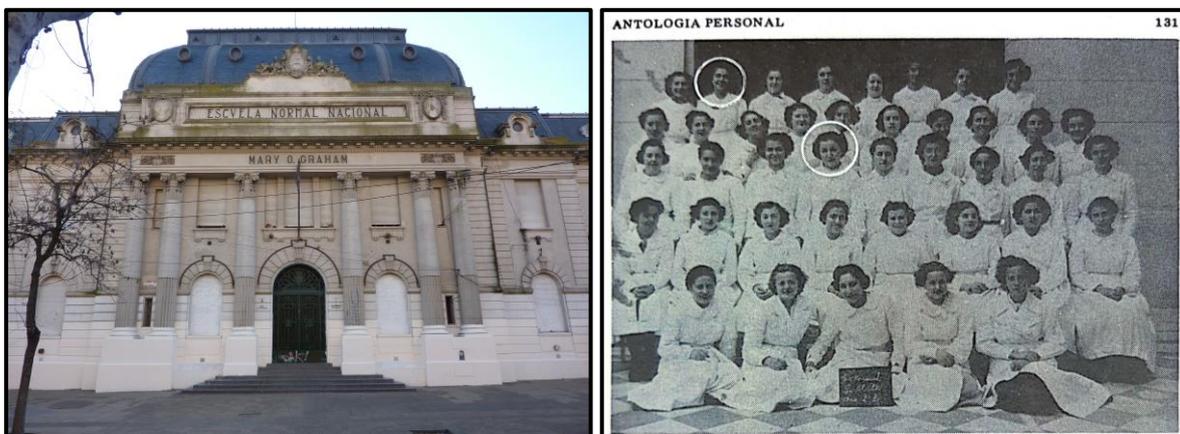
Para quienes las conocieron, e incluso para quienes han oído hablar de ellas, la rivalidad entre Aurora Venturini y Ana Emilia Lahitte sigue siendo uno de los tópicos más frecuentes sobre las autoras, alrededor del cual se han tejido numerosas anécdotas.

En efecto, el examen de sus archivos personales nos permitió identificar una serie de materiales que señalan la existencia de una relación controversial entre las escritoras. Sus trayectorias no solo convergen por los contextos en que desarrollaron su carrera literaria sino porque mantuvieron un vínculo que fue cambiando de tono con el tiempo hasta convertirse en un caso polémico en el ambiente cultural de la ciudad de La Plata.

El objetivo de este capítulo es presentar una serie testimonios que hemos reunido en torno al tema, de modo de abrir el camino para una investigación más profunda y documentada acerca de esta relación conflictiva y sus consecuencias sobre los hechos literarios.

MOMENTOS DE FRATERNIDAD

El primer espacio de la ciudad de La Plata que Lahitte y Venturini compartieron fue el aula de la Escuela Normal Nacional Mary O' Graham, institución en la que justamente Venturini sitúa sus inicios literarios (cf. capítulo I.2.b). Una fotografía cuyo facsimilar se recupera para la muestra documental de la *Antología personal* de Aurora Venturini, publicada en 1981, prueba el hecho:



Fachada de la Escuela Normal Mary O' Graham en 2012

²². *Antología personal* de Aurora Venturini, detalle de p. 131.

Av. 51 e/ 14 y 15 - La Plata.

En la fila superior, Lahitte; en tercera fila, Venturini.

El epígrafe que porta la imagen de las alumnas del curso reza: “En la primavera de 1937, fue obtenida esta fotografía correspondiente al segundo año de la Escuela Normal Nacional Mary O. Graham. Aparecen en la misma, Aurora Venturini y Ana E. Lahitte. Esta última nació el 19 de diciembre de 1921, un día antes que Aurora” (*Antología personal*, p. 131, 1981).

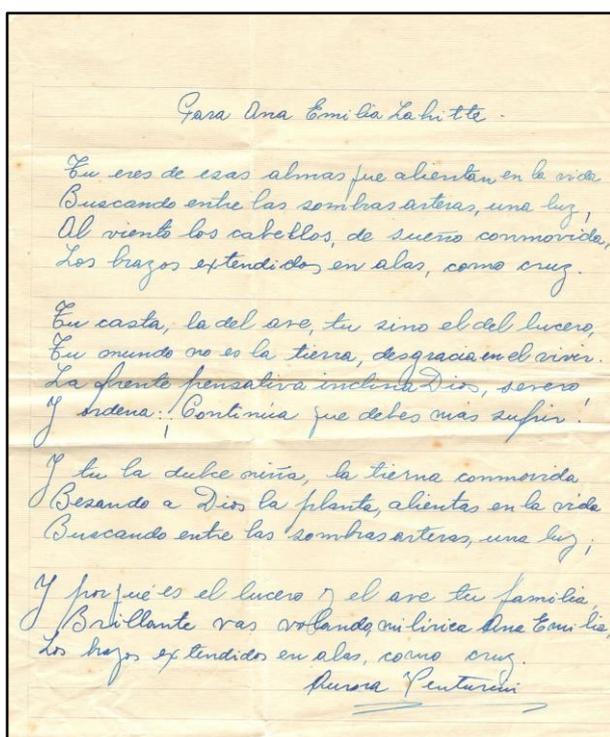
Si bien en sus testimonios orales Ana Emilia Lahitte y algunos de sus allegados²³ relatan que los rencores entre la poeta y la narradora se iniciaron ya en la época escolar, por las marcadas diferencias sociales que se reflejaban, por ejemplo, en el modo en que cada una llegaba a la institución (Ana Emilia Lahitte en auto, aunque vivía a pocas cuadras del establecimiento; Aurora Venturini en transporte público y caminando); en el tipo de

²² Imagen tomada de

[https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Vista_entrada_Escuela_Normal_N.%C2%BA_1_%22Mary_O%27Graham%22_\(2\).JPG](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Vista_entrada_Escuela_Normal_N.%C2%BA_1_%22Mary_O%27Graham%22_(2).JPG)

²³ Contamos con el testimonio oral de Tania Morales, Silvia Montenegro, Sandra Cornejo, Osvaldo Ballina y Leandro López.

guardapolvo que vestían (nuevo, almidonado y tableado el de Ana Emilia; usado y sencillo el de Aurora) y en el trato que recibían de parte de los maestros, lo cierto es que por un largo tiempo las jóvenes mantuvieron una relación cordial. En una caja de cartas especiales conservada por Ana Emilia Lahitte, hemos hallado un poema de arte mayor (un ejercicio de soneto en alejandrino) que Aurora Venturini le dedicó por esos años²⁴:



Para Ana Emilia Lahitte.

Tú eres de esas almas que alientan en la vida
Buscando entre las sombras arteras, una luz,
Al viento los cabellos, de sueño conmovida,
Los brazos extendidos en alas, como cruz.

Tu casta, la del ave, tu sino el del lucero,
Tu mundo no es la tierra, desgracia en el vivir.
La frente pensativa inclina Dios, severo,
Y ordena: ¡Continúa que debes más sufrir!

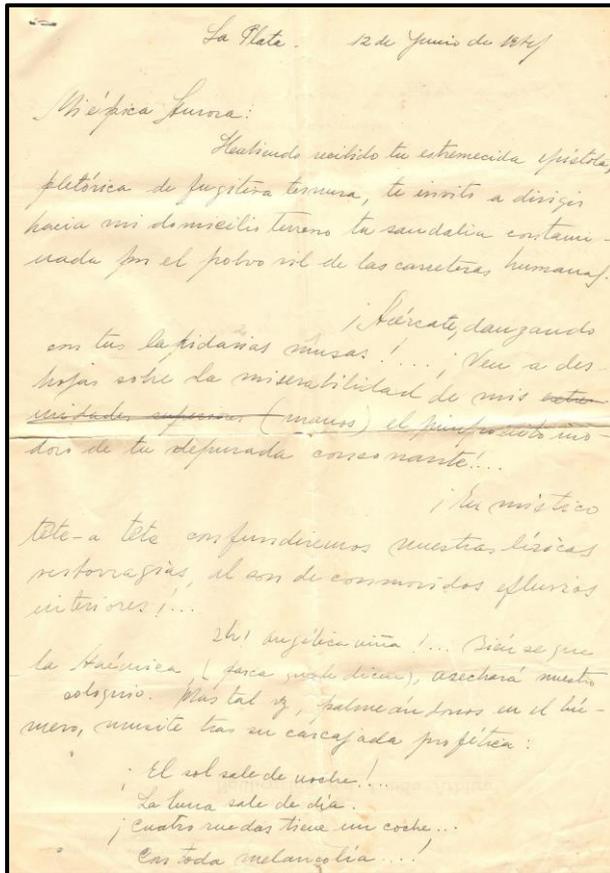
Y tú la dulce niña, la tierna conmovida
Besando a Dios la planta, alientas en la vida
Buscando entre las sombras arteras, una luz;

Y porque es el lucero y el ave tu familia,
Brillante vas volando, mi lírica Ana Emilia,
Los brazos extendidos en alas, como cruz.

Aurora Venturini

En la misma caja, se resguarda el borrador de una carta que Lahitte escribió a Venturini hacia 1941 como réplica a una misiva previa, correspondencia que parece integrar una suerte de querrela literaria de carácter lúdico entablada entre las autoras, cuyos perfiles literarios ya se evidenciaban disímiles:

²⁴ El documento original no está datado. Según Tania Morales, Ana Emilia Lahitte había referido que el poema correspondía a la etapa en que las escritoras compartían el aula de la escuela. La caligrafía que presenta la letra manuscrita de Aurora Venturini, por el contraste con los rasgos que fue adquiriendo con el paso de los años, conduce asimismo a situar la epístola en una época temprana. También contribuye a esto la referencia poética al *tú* como “la dulce niña”.



La Plata, 12 de junio de 1941

Mi época Aurora:

Habiendo recibido tu estremecida epístola, pletórica de fugitiva ternura, te invito a dirigir hacia mi domicilio terreno tu sandalia contaminada por el polvo vil de las carreteras humanas.

¡Acércate, danzando con tus lapidarias musas! ... ¡Ven a deshojar sobre la miserabilidad de mis extremidades superiores (manos) el pimpollito inodoro de tu depurada consonante!...

¡En místico tête-à-tête confundiremos nuestras líricas verborragias, al son de conmovidos efluvios interiores!

Oh! Angélica niña! ... Bien sé que la Aaénica²⁵ (parca que le dicen), asechará nuestro coloquio. Mas tal vez, palmeándonos en el húmero, musite tras su carcajada profética:

¡El sol sale de noche!

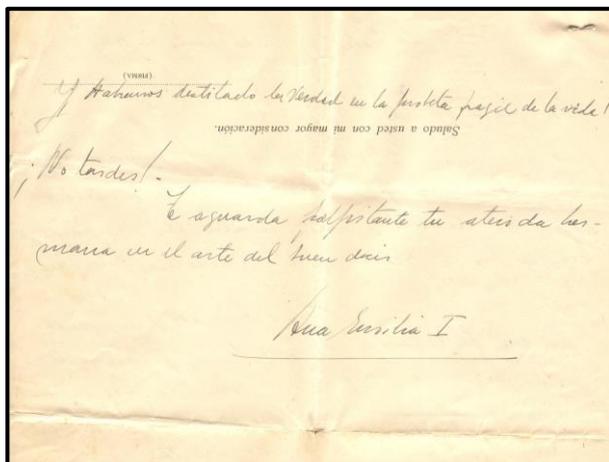
La luna sale de día

¡Cuatro ruedas tiene un coche...
con toda melancolía...!

Y ¡Habremos destilado la verdad en la probeta frágil de la vida! ¡No tardes!

Te aguarda palpitante tu aterida hermana en el arte del buen decir.

Ana Emilia I



La caracterización que a modo de juego retórico cada una hace de la otra en estos escritos tempranos de su historiografía literaria es indicadora de una tendencia que en efecto signó los derroteros que Lahitte y Venturini siguieron en el mundo de las Letras: una *lirica Ana Emilia* distinguida por el vuelo, el sueño, la ternura, la búsqueda poética de la luz, lo elevado y trascendente; una *épica Aurora*, reconocida por sus *lapidarias musas*, su ternura

²⁵ Término de lectura difícil. Conjeturamos un posible juego de palabras derivado del vocablo latino *Aeneis*, que da título a la epopeya de Virgilio.

fugitiva, y la exploración literaria de formas del mal, con los ojos puestos en *el polvo vil de las carreteras humanas* (cf. capítulo I.2.b).

Con respecto a las publicaciones que las vinculan, a comienzos de los 60, Lahitte preparó el volumen *Veinte poetas platenses contemporáneos* (1963). En la “Nota preliminar”, declara la intención de reflejar con esta compilación “el clima espiritual de mi ciudad”, tomando como eje “al poeta en su universo individual” y circunscribiéndose “al ciclo de la Generación del 40” (pp. 7-8, 1963), con el propósito de “documentar una época, a través de sus expresiones poéticas más representativas” (p. 9, 1963). Si bien la selección de autores fue tarea de Lahitte, cada uno de los poetas antologizados propuso su propio corpus de textos. Seis poemas de Aurora Venturini cierran el libro: “Con la memoria alerta”, “Sonoridad”, “Visitantes”, “Desventura del Cid”, “El ser que fui”, “Conversación con el sueño” (pp. 189-196, 1963).

Dos décadas después, en el opúsculo *La plata y sus poetas*, editado en 1981 en conmemoración del centenario de la ciudad, Lahitte volvió a mencionar a Aurora Venturini entre la nómina de autores representativos de la generación del 40 en La Plata (p. 32, 1981). Se trata del mismo año en que se publicó la ya citada *Antología personal* de Aurora Venturini (dedicada también a la ciudad platense: “A La Plata / que le nació a su río / delfina de ojos verdes. En su centenario” [p. 7, 1981]), en la cual aparece una doble referencia al vínculo con Lahitte. Primero, en la introducción, a propósito de la reseña que, asumiendo una postura testimonial, Venturini realiza del grupo del 40:

A todo lo largo y ancho de la dramática lírica-única de Rimbaud, hallo el por qué existencial de nuestra generación; nuestra originalidad no buscada, las razones secretas y excepcionales que nos ligaron al “grupo de La Plata”, nos unieron y escindieron, para arrojarnos, a casi todos, a un *sagrado desorden del espíritu*. [...] Anduvimos juntos desde el 40 hasta el 48. Roberto Saraví Cisneros nos ubicó en su antología que dio a la estampa, *Claridad*. Ese lapso, tramo de vida que no se puede reeditar, tuvo su gracia y su desgracia. Tuvo también, a los que insisten. Aquellos cuyas arpas no se cubren de polvo en un rincón de Bécquer. No son muy numerosos. Los valerosos de un 40 excedido de su vaso, búcaro, lago, río-mar. Ana Emilia Lahitte, es el ejemplo. La chica de la foto escolar que va en esta antología; mi compañera de estudios secundarios de un tiempo adolescente, la rama dorada de la vida, cuya luz aún asoma en su actualidad. Ella nos pone dos libros descarnados: *Los abismos*, *Los ángeles oscuros* [sic]. Nos pone dos varas incisivas hendiendo la carnadura de antes (*Antología personal*, p. 15, 1981).

La segunda referencia es la fotografía mencionada en la cita y mostrada al inicio de este capítulo, la cual se publica en el epílogo de la antología de Venturini (p. 131, 1981), intitulado “Papeles y recuerdos”.

Por otra parte, hemos recuperado una nota crítica escrita por Aurora Venturini para el diario *La razón de La Plata* (miércoles 3 de junio de 1987): “Perfil poético de Ana Emilia Lahitte”²⁶. Se trata de una concisa y aguda reseña de la obra poética de Lahitte, acompañada de la fotografía de Aurora Venturini.



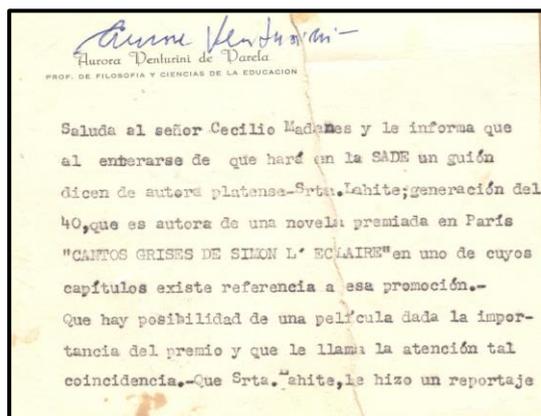
Esta serie de reseñas y referencias bibliográficas, además de testimoniar que Lahitte y Venturini compartieron en efecto un mismo espacio cultural²⁷ y que buscaron afirmar su identidad literaria aprovechando las oportunidades que se ofrecían en el ambiente sociocultural de su ciudad de origen, prueban que existió entre ellas un respeto y reconocimiento mutuos. Sin embargo, ya para la década del 60 su relación había atravesado algunos conflictos vinculados precisamente con el afán de notoriedad y la ambición por ocupar un lugar central en el campo literario del momento.

LA RENCILLA

Entre los documentos resguardados por Lahitte, aparece una carta dirigida por Aurora Venturini en noviembre de 1965 al escenógrafo, productor y director de teatro Cecilio Madanes (1921-2000), en la que acusa a Lahitte de plagio:

²⁶ Cf. la cita de la nota al final del capítulo I.2.a.

²⁷ Otros ejemplos: Lahitte y Venturini fueron socias fundadoras de la Sociedad de Escritores de la provincia de Buenos Aires (SEP) en 1946. El 5 de junio de 1963, ambas leyeron sus poemas en un acto organizado por la Sociedad Argentina de Escritores (SADE), reseñado por *La Prensa*.

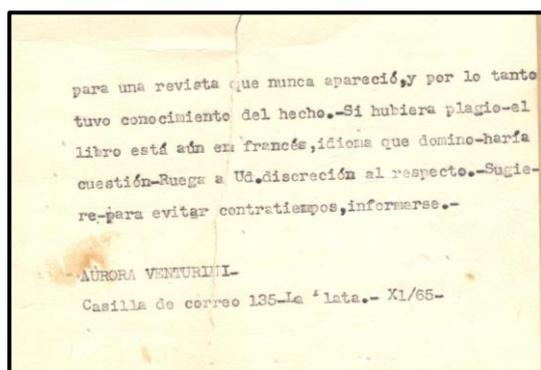


Aurora Venturini de Varela
Prof. de Filosofía y Ciencias de la Educación

Saluda al señor Cecilio Madanes y le informa que al enterarse de que hará en la SADE un guión dicen de autora platense -Srta. Lahitte; generación del 40, que es autora de una novela premiada en París "CANTOS GRISOS DE SIMON L' ECLAIRE" en uno de cuyos capítulos existe referencia a esa promoción.- Que hay posibilidad de una película dada la importancia del premio y que le llama la atención tal coincidencia.- Que Srta. Lahitte, le hizo un reportaje

Aurora Venturini de Varela
Prof. de Filosofía y Ciencias de la Educación

Saluda al señor Cecilio Madanes y le informa que al enterarse de que hará en la SADE un guión dicen de autora platense -Srta. Lahitte; generación del 40, que es autora de una novela premiada en París "CANTOS GRISOS DE SIMON L' ECLAIRE" en uno de cuyos capítulos existe referencia a esa promoción.- Que hay posibilidad de una película dada la importancia del premio y que le llama la atención tal coincidencia.- Que Srta. Lahitte, le hizo un reportaje para una revista que nunca apareció, y por lo tanto tuvo conocimiento del hecho.- Si hubiera plagio - el libro está aún en francés, idioma que domino - haría cuestión - Ruega a Ud. discreción al respecto.- Sugiere - para evitar contratiempos, informarse.-



para una revista que nunca apareció, y por lo tanto tuvo conocimiento del hecho.- Si hubiera plagio - el libro está aún en francés, idioma que domino - haría cuestión - Ruega a Ud. discreción al respecto.- Sugiere - para evitar contratiempos, informarse.-

AURORA VENTURINI
Casilla de correo 135 - La Plata. - XI/65 -

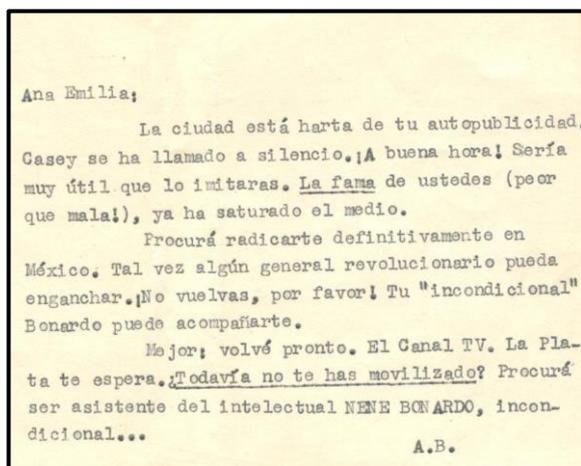
AURORA VENTURINI
Casilla de correo 135 - La Plata. - XI/65

Esta misiva en que se reprueban las supuestas acciones que Lahitte emprendía en pos de hacer crecer su renombre y trayectoria debe leerse en conjunto con otras tres esquelas hostiles que recibió de parte de Venturini y de la escritora platense Matilde Alba Swann (1912-2000)²⁸, las cuales parecen asociadas a los mismos episodios y vuelven a cuestionar las formas de sociabilidad cultural que Lahitte practicaba.

En dichas cartas, se hace particular referencia a la figura de Cecilio Madanes y a la del periodista cultural Augusto "El Nene" Bonardo (1918-1995), quien conducía el programa de televisión *La gente*, creado por él mismo en 1960 con el propósito de realizar entrevistas biográficas a diversas personalidades de las artes, las ciencias o el pensamiento. En ninguno de los documentos se registran fechas que permitan datarlos. Se conserva un único sobre dirigido a la Srta. Ana Emilia Lahitte, enviado a la dirección de su casa (calle 53 No. 774) y con el nombre de Cecilio Madanes como remitente. Por supuesto, las esquelas no están

²⁸ Es evidente que existió también una rivalidad entre Ana Emilia Lahitte y Matilde Alba Swann. Al respecto, cabe destacar un episodio ocurrido en el acto de entrega del Premio Municipal de Literatura 1969, que ambas escritoras debieron compartir por decisión del jurado. Según se reseña en el diario *El Día* (21 abr. 1970), luego de la entrega de la distinción, consistente en 75 mil pesos para cada una de las premiadas en primer término, "hizo uso de la palabra Ana Emilia Lahitte formulando votos para que se modifique la reglamentación en el sentido de prohibir la división del premio, para futuros llamados a concurso, con el propósito de que el escritor no vea disminuida su retribución".

firmadas por él y, a ciencia cierta, la caligrafía del sobre coincide con la de una de las cartas firmadas por Matilde Alba Swann, de lo que se deduce que la consignación del nombre del director teatral se utilizó como un recurso para hostigar a Lahitte²⁹, por los vínculos que esta buscaba establecer con personalidades de renombre y poder cultural³⁰.



Ana Emilia,
La ciudad está harta de tu autopublicidad. Casey se ha llamado a silencio. ¡A buena hora! Sería muy útil que lo imitaras. La fama de ustedes (peor que mala!), ya ha saturado el medio.
Procurá radicarte definitivamente en México. Tal vez algún general revolucionario pueda enganchar. ¡No vuelvas, por favor! Tu "incondicional" Bonardo puede acompañarte.
Mejor; volvé pronto. El Canal TV. La Plata te espera. ¿Todavía no te has movilizado? Procurá ser asistente del intelectual NENE BONARDO, incondicional...
A.B.

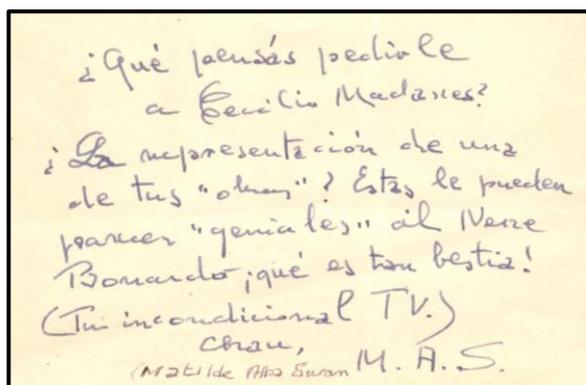
Ana Emilia,

La ciudad está harta de tu autopublicidad. Casey³¹ se ha llamado a silencio. ¡A buena hora! Sería muy útil que lo imitaras. La fama de ustedes (peor que mala!), ya ha saturado el medio.

Procurá radicarte definitivamente en México³². Tal vez algún general revolucionario pueda enganchar³³. ¡No vuelvas, por favor! Tu "incondicional" Bonardo puede acompañarte.

Mejor; volvé pronto. El Canal TV. La Plata te espera. ¿Todavía no te has movilizado? Procurá ser asistente del intelectual NENE BONARDO, incondicional...

A. B.³⁴



¿Qué pensás pedirle
a Cecilio Madanes?
¿La representación de una
de tus "obras"? Estas le pueden
parecer "geniales" al Nene
Bonardo; que es tan bestia!
¡Tu incondicional TV!
Chau,
M.A.S.
(Matilde Alba Swann)

¿Qué pensás pedirle a Cecilio Madanes? ¿La representación de una de tus "obras"? Estas le pueden parecer "geniales" al Nene Bonardo; que es tan bestia! (Tu incondicional TV.)

Chau,

M. A. S.³⁵

²⁹ Esto conduce también a pensar en la posibilidad de que la carta dirigida a Cecilio Madanes, cuyo sobre registra como domicilio del destinatario la dirección de la Sociedad Argentina de Escritores (México 525, donde funcionó la SADE entre 1946 y 1971), haya sido en verdad entregada directamente a Lahitte y sea una más de estas estrategias de hostigamiento propias del espíritu de Aurora Venturini, lo que por otra parte explicaría el hecho de que el documento original se encuentre en el archivo de Lahitte.

³⁰ Con respecto a la relación entre Lahitte y Madanes, en diciembre de 1965, se estrenó "El país a través de sus poetas", con libreto de Ana Emilia Lahitte y puesta en escena de Cecilio Madanes. Según la poeta platense, "Este acto tuvo caracteres de acontecimiento y su repercusión periodística resultó excepcional. Recordemos que el diario *La Prensa* le dedicó las dos páginas centrales de su rotograbado" (Lahitte, *Poesía con patria*, p. 1, 1967). Por otra parte, Lahitte publicó una extensa reseña en el periódico *La Nación* (20 ene. 1966) sobre el reestreno de "La verbena de la paloma" en el Teatro Caminito, obra dirigida y puesta en escena por Cecilio Madanes.

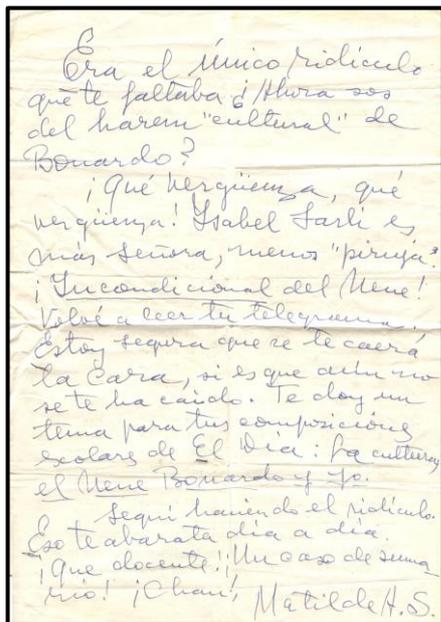
³¹ Se refiere al Dr. Alfredo Casey, personalidad del ambiente cultural de La Plata, quien en 1970 se desempeñó como presidente de la Sociedad de Escritores de la provincia de Buenos Aires (SEP).

³² Ana Emilia Lahitte viajó a México en el marco de una beca otorgada por la Organización de los Estados Americanos (OEA) en 1966. De modo que la referencia al hecho colabora con la tarea de datar la carta.

³³ Aurora Venturini acusaba a Ana Emilia Lahitte de haber mantenido una relación amorosa con el militar Pedro Eugenio Aramburu (1903-1970).

³⁴ Es probable que la carta se haya enviado en un sobre sin remitente y que Aurora Venturini esté jugando con la firma por la proximidad entre sus iniciales (A. V.) y las de Augusto Bonardo (A. B.).

³⁵ Iniciales de Matilde Alba Swann, aclaradas por Ana Emilia Lahitte.



Era el único ridículo que te faltaba. ¿Ahora sos del harem "cultural" de Bonardo?
¡Qué vergüenza, qué vergüenza! Isabel Sarli es más señora, menos "piruja".
¡Incondicional del Nene!
Volvé a leer tu telegrama. Estoy segura que se te caerá la cara, si es que aún no se te ha caído. Te doy un tema para tus composiciones escolares de *El Día*: La cultura, el Nene Bonardo y yo.
Seguí haciendo el ridículo. Eso te abarata día a día. ¡Qué docente! ¡Un caso de sumario! ¡Chau!,
Matilde A. S.

Era el único ridículo que te faltaba. ¿Ahora sos del harem "cultural" de Bonardo?

¿Qué vergüenza, qué vergüenza? Isabel Sarli es más señora, menos "piruja". ¡Incondicional del Nene! Volvé a leer tu telegrama. Estoy segura de que se te caerá la cara, si es que aún no se te ha caído. Te doy un tema para tus composiciones escolares de *El Día*: La cultura, el Nene Bonardo y yo.

Seguí haciendo el ridículo. Eso te abarata día a día. ¡Qué docente! ¡Un caso de sumario! ¡Chau!,

Matilde A. S.

Es de notar que en la carrera por la reputación intelectual, librada especialmente en La Plata, Ana Emilia Lahitte llevó por muchos años la delantera. Desde muy joven dictaba conferencias, recitaba sus poesías en diversos centros culturales del país, publicaba poemas y notas de opinión en periódicos de distintas localidades³⁶, ganaba concursos y becas que le permitían viajar y ampliar su red de contactos. Fue adquiriendo un significativo poder de gestión que le garantizó tanto un lugar de privilegio en los eventos literarios como la publicación de sus obras por parte de diversos organismos culturales. Incluso en la década del 90, seguía siendo una figura sobresaliente de la escena literaria platense, de mayor talla e influencia que la de Venturini. Por citar un ejemplo, durante el Primer Encuentro Cultural de la provincia de Buenos Aires, realizado del 18 al 22 de noviembre de 1996, se otorgaron cinco categorías de premios: menciones, distinciones, consagración, trayectoria y honor. El jurado asignado para para poesía, integrado por Ángel Mazzei, Victoria Pueyrredón y Norberto Silvetti Paz, otorgó a Venturini una distinción y a Lahitte el premio de honor.

³⁶ Por lo menos desde 1939, colaboraba con sus poemas en los periódicos *El Día* y *El Argentino* y en las revistas *Caras y Caretas*, *Chabela*, *Maribel*, *Comentario*. Con menor frecuencia, publicó en el diario *Chascomús*, de Chascomús; *Pregón*, de La Plata; *El Ciudadano*, de Azul; *El Liberal*, de Santiago del Estero; *El Norte*, de San Nicolás; *Los Principios*, de Córdoba y *La Capital*, de Mar del Plata. Años más tarde, colaboró también con *La Nación*, *Clarín* y *El Mundo*. En 1941 participó del VI Salón del Poema Ilustrado, organizado por el Círculo de Artes y Letras en el club del Progreso de Capital Federal. En 1942, fue invitada a disertar y recitar sus poesías en diversos centros culturales de Santiago del Estero, Tucumán y Salta. Los periódicos locales reseñaron la gira. En noviembre de 1946 obtuvo el primer premio en el "Concurso literario para poetas inéditos de la ciudad", organizado por el Club Estudiantes de La Plata.

Frente a esta posición dominante que detentaba Lahitte en el espacio de sociabilidad literaria de La Plata, Aurora Venturini tuvo dos actitudes contrapuestas, ambas encaminadas a cobrar visibilidad en el espacio público y a proyectar un determinado *ethos* en relación con sus modos de intervención literaria.

Por un lado, buscó congraciarse con Lahitte, construir y difundir la imagen de afinidad y pertenencia a un mismo círculo. De allí que, aun luego de la rencilla literaria reflejada en las cartas donde se involucran las figuras de Cecilio Madanes y Augusto Bonardo, Venturini haya dado un lugar importante a Lahitte en el *racconto* de su propia historia literaria presentado en la introducción y el epílogo de la *Antología personal*, en los cuales adopta una retórica autobiográfica y una postura testimonial que cooperan con el objetivo de dar fuerza a su pasado y prestigio a su trayectoria a partir de convertirlos en “pasado de grupo” (Molloy, 1996: 219-220)³⁷, en el pasado del *valeroso grupo de La Plata de la generación argentina del 40* (Venturini, *Antología personal*, p. 15, 1981).

Además de buscar el reconocimiento para su obra³⁸, el trabajo que Venturini realizó con esta antología poética se proponía edificar una imagen de escritora atravesada por la desgracia y abrazada por el malditismo, tarea que venía desarrollando desde otros textos (cf. capítulo I.2.b). Y en este sentido, el libro se enlaza simbólicamente con la segunda de las actitudes que Venturini adoptó frente a la personalidad célebre de Ana Emilia Lahitte.

La narradora platense convirtió a su conciudadana en una figura rival contra la que debía luchar. Para combatir la posición faro y el lugar de consagración literaria que Lahitte había adquirido, puso en marcha algunas estratagemas dirigidas a dismantelar su imagen pública.

En una línea de continuidad con el hostigamiento por correspondencia personal, Venturini inició una serie de agresiones públicas. Por una parte, enviaba regalos perniciosos a Lahitte en plena realización de encuentros culturales que ella protagonizaba. Según el testimonio de escritores platenses que presenciaron los eventos, llegaron en distintas oportunidades paquetes con un sapo, un muñeco vudú pinchado con agujas y una orquídea,

³⁷ Según explica Molloy (1996), estas tácticas de autovalidación son características de gran parte de los discursos autobiográficos, donde se mezclan la memoria individual del *yo* que atesora detalles selectos de su vida personal con la memoria colectiva de un *yo* que se autodesigna como miembro privilegiado de un grupo y testigo de un pasado común. Así, la trayectoria individual del sujeto que se autorrepresenta en el discurso adquiere significación colectiva.

³⁸ Cabe mencionar que Venturini añadió en este volumen, como refuerzo del valor testimonial de su relato autobiográfico, una serie de documentos entre los que se destacan fotocopias de cartas elogiosas que recibió de Vicente Aleixandre, Nicolás Olivari, César Tiempo, Juana de Ibarbourou, Jorge Luis Borges y Miguel Ángel Asturias.

flor que Lahitte desechó de inmediato sosteniendo que seguramente estaría embrujada³⁹. En ocasiones, optó por descartar sin abrir los paquetes que recibía de parte de Aurora.

Otra de las tácticas de Venturini consistió en recurrir a la difamación a través de agresiones verbales, chismes y panfletos. En eventos donde tenía la palabra, hacía referencias ofensivas a Lahitte, atacando su ideología, su intimidad y su imagen física. En cuanto a esto último, se ha referido a ella como “esa flaca *lunga* lesbiana que anda por ahí”. En efecto, Lahitte sostenía en conversaciones cotidianas con su círculo íntimo que otro de los motivos que alimentaban el rencor de Venturini desde la infancia era la diferencia fisonómica entre las dos: Ana Emilia siempre hermosa y esbelta, frente a una Venturini feúcha. Al respecto, es cierto que Ana Emilia Lahitte era continuamente elogiada por su atractivo y elegancia. Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, consignaba en el frente de los sobres que le enviaba por correo “Musa Ana Emilia Lahitte” o “Preciosa Ana Emilia Lahitte”. Y también en artículos publicados en periódicos se hacía referencia a su belleza como una de las cualidades de la poeta. En una nota de los años 60 escrita por Amalia Sánchez Sívori se lee: “La femineidad de Ana Emilia Lahitte es el más seductor atributo de esta seductora mujer, que no necesitó abdicar de ninguna de las condiciones de su sexo para imponer su talento de escritora”⁴⁰. Venturini, por su parte, supo jugar con el doblez de su imagen corporal, entre una joven de linda piel deseada por sus amantes (cf. Guerriero, 2012), comparada en sus memorias inéditas y en otros relatos autoficcionales con la *Maja desnuda* de Goya⁴¹, y la poco agraciada mujer melancólica que se reconoce a sí misma en el grabado de Durero, que se quiere parecida a la *Femme à la cravate noire* de Modigliani y que fue torpe y fea desde su infancia, relegada como bicho del desván (cf. *Nosotros, los Caserta*). En lo concerniente a las habladorías, Venturini se ocupó de difundir el rumor de que Ana Emilia Lahitte había sido amante de David Kraiselburd, director del diario *El Día* de La Plata, lo que habría motivado que el periódico dejara de publicar escritos con la firma de Lahitte. Venturini arremetía también contra la ideología política conservadora de su enemiga y divulgaba la voz (tal como apuntamos en la nota 33) acerca de una relación íntima entre Lahitte y Pedro Eugenio Aramburu, lo cual puede

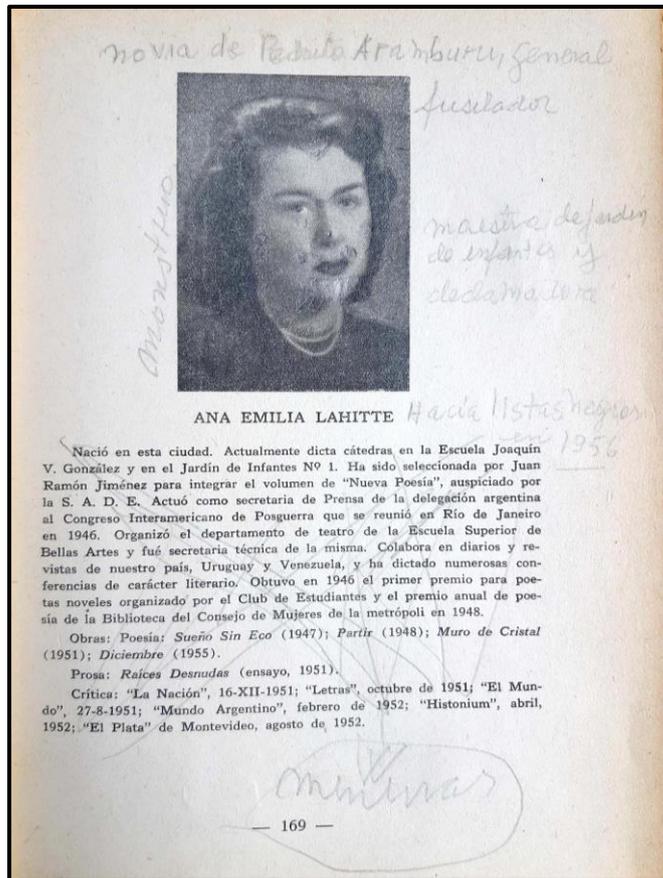
³⁹ Entre los intereses de Aurora Venturini pueden contarse la magia negra, el espiritismo y la brujería. En su biblioteca conservaba, por ejemplo, el libro *Historia de la brujería* de Frank Donovan. Para ahondar sobre el gusto de la escritora por lo esotérico y su filiación con el malditismo francés, cf. Salerno (2017; 2019).

⁴⁰ Se conserva una fotocopia del recorte de la nota en el Archivo Lahitte. No aparecen allí las referencias bibliográficas de la publicación. Podemos datarla en la década del 60 porque se incluyen poemas del libro *Madero y transparencia* (1962).

⁴¹ También expresa en sus memorias inéditas: “En esos tiempos oí los piropos más lindos de mi vida. Un caballero trajeado y ensombrerado me dijo al pasar ‘delicada mujer’. Ese día me sentí hermosa. Carlos Ringuelet, que cursaba Letras, un día me dijo ‘tus ojos anduvieron por el Mediterráneo’ y me sentí odalisca” (Venturini, “Texto inédito”, 2015).

observarse en la *marginalia* de su ejemplar de la *Primera antología poética platense* (1956) de Roberto Saraví Cisneros (cf. imagen *infra*).

Con el cambio de siglo, la rencilla parece haberse agudizado. Venturini adquirió la costumbre de intervenir los libros y los artículos en los que aparecía su antagonista. Así, en los ejemplares de la *Primera antología poética platense* (1956) de Roberto Saraví Cisneros y de *Claves en Diagonal. Revista cultural editada en La Plata* (Año VIII, No. 18, 2005)⁴², recuperados del domicilio personal de Aurora Venturini, aparecen tachaduras y comentarios en los márgenes, de su puño y letra:



novia de Pedrito Aramburu General
fusilador

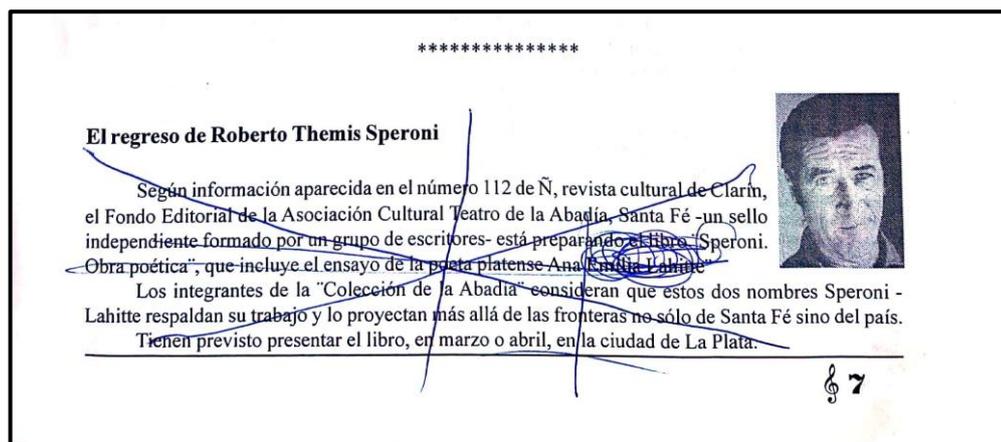
monstruo
maestra de jardín de
infantes y
declamadora

Hacia listas negras
en 1956

mentiras

Saraví Cisneros (1956), p. 169, ejemplar de Aurora Venturini.

⁴² En la página 15 de este número de la revista salió una reseña de la novela *Nanina, Justina y el Doctor Rorschach* de Aurora Venturini. Vale aclarar, por otra parte, que si bien Ana Emilia Lahitte fue quien más se dedicó al estudio y difusión de la obra de Speroni a lo largo de los años (publicó ya en 1975 la antología comentada en 2 tomos), también Venturini se ocupó del poeta platense. El 28 de septiembre de 1996 presentó una disertación titulada "Speroni: su vida y su obra" en la Casa del Poeta (calle 13, no. 1882, e/ 70 y 71), dirigida por Julio César Mastay. Esto muestra una vez más la convergencia y el choque entre los intereses de las dos literatas platenses.



Claves en Diagonal. Revista cultural editada en La Plata.
Año VIII, No. 18, 2do semestre 2005, detalle de p. 7, ejemplar de Aurora Venturini.

Redoblando la apuesta, en junio de 2004, Aurora Venturini y su marido, el historiador, poeta y periodista argentino Fermín Chávez (1924-2006), dieron curso a un escrache para desplazar una vez más a Lahitte del escenario.

Durante la noche previa al I Encuentro Nacional de Escritores⁴³, con sede en el Pasaje Dardo Rocha, la pareja peronista se dirigió a las inmediaciones del centro cultural platense para empapelar los postes de luz de la vía pública con un panfleto anónimo alusivo a la figura de Lahitte, confeccionado con letras recortadas de publicaciones periódicas y fotocopiado en papel tamaño carta, que rezaba:

Platenses:
No queremos visitas
de gorilas
hemarfroditas.

Sí poetas
conocidas,
no cachuchas
invertidas.

Junio de 2004 Comando Almafuerite

⁴³ El Encuentro tuvo lugar del 23 al 26 de junio de 2004. Se realizó en homenaje a los poetas Francisco López Merino y Almafuerite (Pedro B. Palacios) y fue organizado por la Dirección de Bibliotecas de la Municipalidad de La Plata. Una reseña del evento fue publicada en *Página/12* (cf. Isola, 2004).

Como consta en los folletos de difusión del evento, el acto de apertura, programado para el miércoles 23 de junio a las 19 hs., estaría a cargo de la Prof. Marita Minellono y de los escritores Rafael Felipe Oteriño, Ana Emilia Lahitte y Guillermo Pilía. Frente a lo sucedido, Pedro López, por entonces director de Bibliotecas de La Plata y máxima autoridad del Encuentro, con la ayuda de su equipo de trabajo, se ocupó de retirar los carteles horas antes de la inauguración. Por su parte, Lahitte, enterada de los hechos, renunció a participar de la jornada.

BATALLA POR LA CONSAGRACIÓN

La serie de documentos y testimonios presentados conduce a colocar a Aurora Venturini como primer término en esta polémica que, más allá de las rivalidades personales, giró en torno al problema de la consagración literaria. Venturini, segregada del canon de la narrativa argentina y como figura secundaria del ambiente cultural de La Plata, disparó múltiples estrategias a fin de intervenir en las relaciones de poder que rigen las instancias de consagración intelectual y conseguir un lugar de visibilidad en la competencia por la legitimidad cultural⁴⁴. Los esfuerzos por socavar la imagen pública de Lahitte (que podrían en algún caso interpretarse como lo que Bourdieu [2002 (1996): 120] denomina “la lucha entre los pretendientes y dominantes”) no solo tuvieron como objetivo afectar el lugar de consagración que su antagonista había ganado, sino también proyectar una imagen de sí misma asociada al escándalo, la polémica, la provocación, la venganza y la malignidad, ejes sobre los que se consolidó su obra a partir de la década del 60 (cf. capítulo I.2.b).

La polémica fue una herramienta más de las que se valió Venturini en la tarea de construir una imagen de escritora en sistema con su *ethos* discursivo y sus voces narrativas, en el empeño por difuminar las fronteras entre vida y obra y alimentar desde sus textos y desde sus intervenciones en los distintos espacios de sociabilidad literaria el mito de su personalidad maldita, de la que se nutren, a su vez, sus personajes de ficción. Precisamente esta peculiaridad de su postura literaria fue una de las más explotadas por las editoriales y la prensa para lanzar al mercado la obra de la narradora platense (cf. capítulo II.1.1.a).

Como se enunció en los capítulos precedentes, el año 2007 fue clave para el proceso de destape que terminó de poner en valor la narrativa de Venturini: con *Las primas* se inauguró

⁴⁴ Bourdieu (2002 [1966]: 40) explica precisamente que “cada intelectual inserta en sus relaciones con los demás intelectuales una pretensión a la consagración cultural (o a la legitimidad) que depende, en su forma y en los derechos que invoca, de la posición que ocupa en el campo intelectual”.

una nueva y exitosa etapa editorial en su carrera literaria (cf. capítulo II.1.1.a). Inversamente, los últimos libros de Lahitte, que por lo demás consistían en reediciones y nuevas compilaciones de poemas escritos en otro tiempo, se publicaron en 2005 y 2006. La poeta de La Plata había perdido protagonismo en el espacio de sociabilidad de la ciudad: su participación en los actos culturales se había reducido tanto como su lugar en la prensa periódica. A pesar de que seguía escribiendo, recibiendo a los poetas en su casa y manteniendo relaciones con distintos agentes del campo literario por correspondencia, su visibilidad disminuyó y no se conoció un nuevo libro de su autoría hasta la publicación póstuma de *Ser Nunca*.

La transformación en las posiciones que ocuparon estas autoras en el campo literario coincide con el cambio sociopolítico operado en nuestro país: la creciente centralidad del peronismo otorgó a Venturini una soltura sin precedentes en su carrera literaria y permitió a los interesados en consagrarla explotar su pasado peronista como otro de los matices de su personalidad que coadyuvarían al éxito de su obra. Por su parte, Ana Emilia Lahitte, quien en otro tiempo había gozado de la habilidad de penetrar sin restricciones en los más diversos ámbitos de sociabilidad literaria, identificada colectivamente con una ideología más conservadora, tuvo que enfrentar en este periodo un acceso condicionado a los nuevos espacios de circulación de la cultura.

LA ACCIÓN FINAL

Aunque Lahitte y Venturini habían dejado de hablarse y de nombrarse, en los años finales de sus vidas cada una tuvo muy presente la imagen de la otra. Desde la soledad de sus hogares (ya ninguna salía prácticamente de su casa), tuvieron un gesto final para con esta historia controversial que las separaba y las unía.

El 2 de abril de 2015, Aurora Venturini publicó en el suplemento *Soy* del periódico *Página/12* el cuento “El frustrado amor de Genaro Gennaresi con María Aurelia”, cuya protagonista, una artista plástica de la ciudad de La Plata llamada María Aurelia, resulta de la ficcionalización de la figura de Ana Emilia Lahitte. Referido en primera persona por una narradora testigo, Aurora, confidente del personaje de Genaro Gennaresi, este relato forma

parte de la serie de venganzas literarias que particularizan el proyecto creador de Venturini⁴⁵, puesto que apunta nuevamente a desacreditar la figura de María Aurelia/Ana Emilia.

Por un lado, se ataca su imagen como mujer:

Era monumental de casi dos metros fuerte y fornida, musculosa estilo boxeador (algunos másculos la prefieren así) carecía de encanto femenino dulzón y quebradizo. Hija única. La mamá contó que nació con cinco kilos. Cómo le habrá quedado la acobardada cotorra a la doña. [...] [discurso directo de Genaro Gennaresi] —Ella ¡mamma mia! me acarició los párpados. ‘Cierre los ojitos’, dijo. Los cerré. Noté que corrió el cierre del sobre dorado y que accionaba... Aurora, ¡mamma mia! Se puso un cinturete con un pene rojo que se movía igual a los penes humanos; con voz de mando ordenó: ‘Date vuelta’. Puse los pies en el piso y hui... Tuve miedo. María Aurelia ya no era la dama hermosa que me enardeció sino un capitán de Carabinieri frente a la tropa. [...] La inmensa mole visitaba a menudo la isla de Lesbos; preciosa ínsula greca frente a Turquía de donde le llegan sonos de Eros y de Venus a cuyas finezas trata de corresponder la Gran Cotorra. Había entre las lesbianas una vieja erótica musicóloga, que emparejaba con ella. Planeaban casarse igualitariamente pero la platense llevaba con lentitud la consumación del hecho por aquello del pene rojo que asustó a Genaro Gennaresi. Prefería los firuletes másculos a los fémicos sáfcicos.

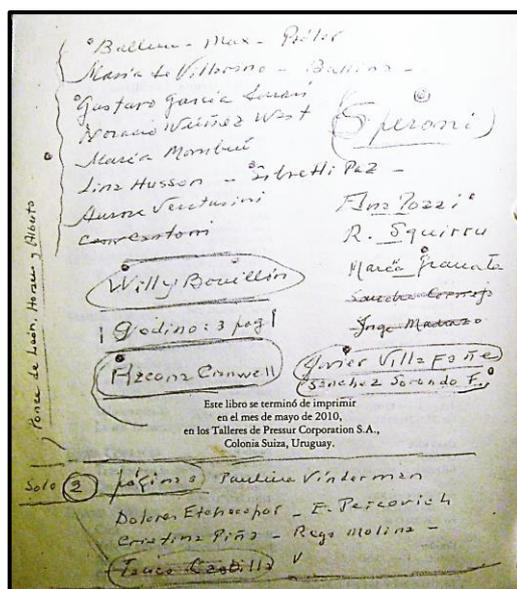
Por otro lado, se apunta contra su reputación artística, menoscabada por el tenor de sus ambiciones y de sus estrategias de consagración:

Era Genaro Gennaresi un napolitano millonario que vivía en un barrio privilegiado de La Plata, en una casona divina. [...] Por naturaleza dadivosa fue mecenas de plásticos e instituyó un premio nada despreciable en dólares a la pintura y a la escultura sobresalientes cuyo autor optara. / La cruel María Aurelia, pintora platense, optó. / María Aurelia se presentaba en Buenos Aires en salones excéntricos de Barrio Norte y diarios importantes elogiaban sus cuadros, columnas, columnas los elogiaban; a ella la motejaron María Aurelia al Cotorrazo Limpio. Sin arredrarse ni protestar, guardaba en su enorme pecho odio sin par [...] Los amables y pacientes lectores imaginarán, y no se equivocan, que el interés de María Aurelia crecía desmedidamente como el fervor de Genaro. [...] —Debí haber dado el primer premio de pintura a la María Aurelia y no hubiera pasado nada.

En contraste, Ana Emilia Lahitte no parece haberse involucrado en la polémica pública tanto como lo hizo Venturini. En parte, esto responde a su postura de dama intelectual elegante, segura de sí misma, de formas cuidadas y decorosas, hábil para las relaciones, para arrogarse un lugar en los espacios de circulación cultural en los que le interesaba participar y

⁴⁵ En relación con esto, anotamos que el personaje de “Carbúncula” (cuento publicado originalmente en *Página/12*, 15 ene. 2012) está inspirado en Haydée Bambill, escritora de La Plata con quien Venturini mantuvo una larga amistad, pero de quien luego se distanció. El personaje Inés Orete, de *Los rieleles*, está proyectado sobre Marta Darhanpé, otra escritora platense que trabajó como secretaria de Aurora Venturini y a quien terminó por excluir de su círculo de confianza. A ambas está dedicado el libro *Venid amada alma* (2001), la traducción que hizo Venturini de los poemas de Rimbaud. En otro sentido, Luis, personaje clave de *Nosotros, los Caserta*, se construye sobre la imagen de Jorge Luis Hirschi, un viejo y entrañable amor de Aurora Venturini.

para guardar reserva ante circunstancias inconvenientes. Conforme la construcción de una imagen de poeta encumbrada, que persistió en la búsqueda de lo elevado y trascendente a través de la poesía, no suscribió a las formas combativas extremas que se le planteaban. Según los testimonios de quienes la conocieron, a pesar de las afrentas y el rencor, Lahitte respetaba la producción literaria de Venturini. Y en efecto, en los últimos años de su vida, anotó el nombre de su “contrincante” entre la nómina de poetas que Jorge Monteleone omitió al preparar el volumen *200 años de poesía argentina* (mencionamos este hecho en el capítulo I.1.a):



Monteleone (2010). Detalle de la página final del ejemplar de Ana Emilia Lahitte.

La pugna Venturini-Lahitte constituye un capítulo ineludible para el estudio de sus trayectorias, para pensar los modos en que cada una obró con el objeto de edificar una imagen literaria y de alcanzar un lugar de prestigio en la escena cultural.

Con sus cruces y bifurcaciones, la lucha que ambas autoras emprendieron por la legitimidad es también parte de la historiografía literaria de la ciudad, cuyos escritores perseveran en los esfuerzos por abrirse un camino en el mundo de las Letras, atado indefectiblemente a una lógica de reputación intelectual que —parafraseando a Pecourt (2008: 129)— es histórica y socialmente variable, depende de unas coordenadas precisas y de una coyuntura favorable, y por lo tanto no es el resultado exclusivo de las capacidades racionales y retóricas de los sujetos ni de las cualidades estéticas y literarias de sus obras.

I. 2. E. COMPENDIO

Los derroteros que siguieron Ana Emilia Lahitte y Aurora Venturini, tanto como las características estéticas de sus obras, responden en gran medida a las tensiones generadas por la incansable búsqueda de la propia voz literaria y la lucha por afirmarse en un espacio de consagración que les valiera el reconocimiento como escritoras y les permitiera llevar adelante una vida como tales.

Como ya se ha expuesto, ambas se iniciaron en el mundo editorial en la década de 1940 y en el mismo espacio de circulación de la cultura. En ese entonces, se dedicaron predominantemente a la creación poética. Abordaron temas coincidentes y escogieron modelos formales y retóricos similares, nada ajenos a los de la generación poética del 40 en nuestro país y, en particular, al enclave de esa generación en la ciudad de La Plata. Con el tiempo, esas vías se diversificaron: si bien continuaron con sus carreras literarias desde el espacio de sociabilidad cultural que ofrecía la ciudad y muchas veces manifestaron preocupación por los mismos temas, en materia de creación literaria se aplicaron a formas expresivas disímiles, para cuyo perfeccionamiento ensayaron procesos de génesis textual opuestos.

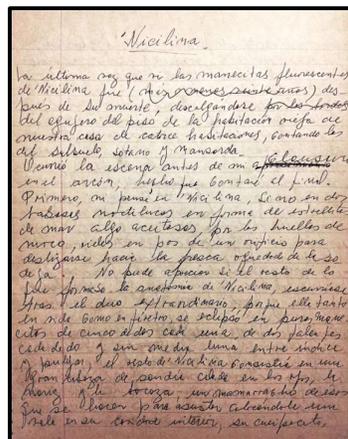
ELECCIONES ESTÉTICAS

Ana Emilia Lahitte alternó su escritura poética con la publicación de ensayos sobre temas literarios y de antologías o colecciones de poesía dedicadas a promocionar la producción de otros autores. En efecto, esta línea de intervención fue la que siguió a lo largo de su trayectoria en el campo cultural. Buscó afirmarse como poeta en un círculo literario de poetas, con el cual interactuaba a través de una amplia red de correspondencia, de su participación en actos culturales y de su taller literario. Trabajó la palabra con laboriosidad: incluso para la creación de nuevos poemarios retornó una y otra vez sobre sus escritos poéticos precedentes (cf. capítulos II.2.1 y II.2.3). La solución estética de su obra se fue reconfigurando con el tiempo. Así, se alejó progresivamente de los tópicos y las formas que caracterizaron a las poéticas del 40 en la Argentina. Al respecto, Píla (2001: 176-183) resalta tanto la paulatina ampliación de su registro formal, que sin perder musicalidad ha ido migrando desde moldes de versificación tradicional hasta llegar al verso libre; como la evolución hacia tópicos que se apartan de los neorrománticos, en un camino que imprimió una tendencia metafísica a sus últimos libros y marcó a la poesía como instrumento de búsqueda religante con lo trascendente. En un sentido macrogenético, cada vez más, sus textos “en el tiempo” experimentaron procesos de *replieque*

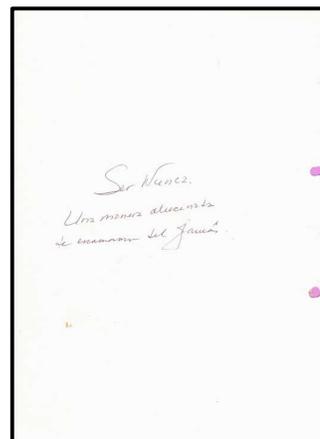
y condensación, persiguiendo la expresión de lo máximo en la palabra mínima. Con el fin de volverse más precisa, la poesía de Lahitte se fue afinando en el diálogo constante entre la palabra pronunciada y el silencio, entre la palabra escrita y el blanco de la página (cf. capítulo II.2.3.a).

Contrariamente, la escritura creativa de Aurora Venturini tuvo como eje la poesía solo hasta los años 60. A partir de entonces, la narrativa fue ganando un lugar cada vez mayor en su literatura, se convirtió en el género dominante y acabó por opacar la condición de poeta de la autora. Luego de su libro de poemas *La Trova* (1962), de tópicos medievales, la incursión de Venturini en la poesía adquirió un carácter de retorno: ya no produjo “nuevos” textos poéticos sino que reconfiguró o extrapoló para sus libros venideros los ya escritos en otro tiempo. Fue también hacia los 60 cuando las publicaciones de Venturini se pluralizaron: además de sus textos narrativos y de algunas antologías con sus poemas, se conocieron artículos críticos, ensayos, antologías de poesía peronista y traducciones literarias. La escritora buscó cobrar visibilidad a partir de su intervención directa en distintos ámbitos del campo literario y cultural. En una mirada global de los procesos de génesis textual que modelaron su obra, además del mencionado gesto de retorno (el cual no fue exclusivo de la producción poética sino que también definió buena parte de su obra narrativa), se distingue una propensión a *des-plegar* la palabra, a extender el discurso y liberarlo de las estructuras que lo aprisionaban (los moldes de versificación, las normas de sintaxis, el imperativo del “buen decir”) hasta cubrir (o descubrir aquello que se oculta en) “todos” los silencios y espacios en blanco.

Por el modo en que la escritura se materializa en la página, las imágenes de los documentos de génesis de sus obras dan cuenta de estos movimientos contrapuestos: el despliegue del discurso en Venturini; el repliegue y la palabra mínima en Lahitte.



“Nicilina”, Aurora Venturini



Ser Nunca, Ana Emilia Lahitte

ESPACIOS DE CONSAGRACIÓN

Lahitte fue distinguida en el campo de la poesía; Venturini se consagró como autora de narrativa. Los caminos que recorrieron para afirmarse como escritoras en el universo literario estuvieron sin lugar a duda signados por la búsqueda de la voz literaria que actualmente singulariza la producción de cada una de ellas. Sin embargo, no fue el hallazgo de la propia voz en particular lo que las condujo al éxito en los ámbitos culturales en que les interesaba destacarse; más bien resultó ser el reconocimiento obtenido en el seno de estos (gracias a diversas estrategias y mecanismos de sociabilidad y participación de la literatura) el que les reportó una mayor libertad en su creación literaria y les permitió practicar las operaciones textuales que más las aproximarían al encuentro con su propia voz. Al mismo tiempo, el género literario que cada una finalmente eligió, así como las características distintivas que esos géneros adoptaron en sus respectivas escrituras, acabó por ser el más apropiado para lograr el fortalecimiento en el espacio específico de consagración al que cada autora aspiró.

El ámbito de consagración que interesó a Lahitte se ciñó al de un círculo literario reducido, de especialistas, compuesto mayormente por poetas. Buscó llegar a un público selecto, íntimo, de aguda sensibilidad poética. De allí la centralidad de la red de relaciones literarias que estableció con autores nacionales e internacionales, consagrados y noveles, a través de la correspondencia, los actos literarios y su taller de poesía. El afianzamiento de su pluma se dio a través de un proceso gradual y acompañado del progresivo reconocimiento por parte de los actores de dicho círculo literario específico.

El espacio de consagración por el que luchó Venturini fue de amplio espectro. Le interesó la valoración de las grandes figuras de la literatura tanto como la de sus pares y la de un extenso público lector. Fue un hecho literario puntual el que le valió la notoriedad que tanto ansió a lo largo de su carrera: la obtención del Premio Nueva Novela de *Página/12* en 2007. Aunque tardía, esta distinción la colocó en un lugar de visibilidad sin precedentes en su trayectoria como escritora, que se consolidó gracias al interés general que su postura literaria despertó en la prensa, a su frecuente participación en *Página/12* y la relación contractual con la editorial Penguin Random House.

PARTE II

II. 1. *NOSOTROS, LOS CASERTA*

II. 1. 1. A. NOSOTROS, LOS CASERTA EN EL MUNDO EDITORIAL DE VENTURINI

Nosotros, los Caserta es la primera obra que Penguin Random House eligió publicar luego del éxito que tuvo la voz de Yuna, narradora protagonista de la historia familiar relatada en *Las primas*. Aunque no son pocas las menciones que la propia Aurora Venturini ha hecho a la existencia de ediciones previas de *Nosotros, los Caserta* (en italiano o en siciliano y bajo otros títulos) que situarían su proceso de escritura en la década del sesenta, la primera edición conocida de esta obra data de 1992 (Buenos Aires, Pueblo Entero). La segunda es la de Corregidor, del año 2000. Esto haría de las ediciones más conocidas y leídas de la novela, la de Mondadori en Buenos Aires y Caballo de Troya en Madrid, publicadas en 2011, las terceras en orden de aparición (cf. capítulo II.1.2.a).

Como *Las primas*, *Nosotros, los Caserta* presenta la historia de una familia disfuncional, narrada en primera persona por la voz de su protagonista, María Micaela Stradolini, alias Chela: una mujer de alma melancólica, intelectualmente brillante y segregada, que revisita sus recuerdos de infancia y cuenta su propia historia de vida, anclada en La Plata y en City Bell, sitios a los que ha retornado luego de peregrinar por Chile, París y, en especial, Italia, la tierra de sus ancestros. Para apuntalar su relato, Chela recupera la voz de la niña que fue, superdotada, traviesa, marginada, compasiva a veces, pero también perversa, escritora precoz que leía incansablemente la poesía de Rimbaud, Baudelaire y Lautréamont.

La historia de las publicaciones de *Nosotros, los Caserta* y el impacto que estas tuvieron en el público lector sitúan la novela en dos etapas editoriales distintas y bien delimitadas de la producción literaria de Venturini.

65 AÑOS DE EDICIONES SIN EDITOR

Entre 1942 y 2007, antes del Premio Nueva Novela de *Página/12*, Aurora Venturini publicó 45 libros. Financió la mayor parte de estas publicaciones con dinero proveniente de sus sueldos de docente, de su empleo en periódicos y su trabajo de psicóloga en institutos de minoridad. Algunas de sus obras contaron con el respaldo de instituciones públicas: *El Ángel del espejo* (1959) y *Cuaderno de "Angelina"* (1963) se editaron con el auspicio de la Municipalidad de La Plata; *Panorama de afuera con gorriones* (1962) fue publicado por la Dirección de Cultura de la provincia de Buenos Aires y *Poesía gauchipolítica federal* (1994), por el Instituto de

Investigaciones Históricas Juan Manuel de Rosas. Según sus propias declaraciones, obtuvo en distintas oportunidades préstamos del Fondo Nacional de las Artes:

Todavía no había entrado a esa antología, ¿cómo se llama...? wiki, wiki, Wikipedia. Tenía que editar mis propios libros en las editoriales y pagar. En más de una ocasión saqué anticipos de sueldo. En un tiempo me serví del Fondo Nacional de las Artes, una institución muy valiosa fundada por Victoria Ocampo. Y muchos de los libros de poesía los edité por el Fondo (Venturini, “Entrevista...”, 25 abr. 2015).

Los dos primeros libros de Venturini se imprimieron en los Talleres Gráficos Olivieri y Domínguez. *Adiós desde la muerte* (1948) se publicó en las Ediciones del Bosque. Los dos poemarios siguientes, en Moreno. Entre 1955 y 1968, Venturini editó ocho libros por Colombo. De forma salteada, entre 1963 y 1988, aparecieron algunos volúmenes por Hojas del Simurg, Peña Lillo Editor, Ramos Americana y Botella al mar. Desde la década del 90, predominaron las ediciones en Pueblo Entero y Theoría, sellos vinculados a la figura de Fermín Chávez (cf. capítulo II.1.2.a). A finales del siglo XX y principios del siglo XXI, se registra una serie de ediciones en Corregidor, Dunken y Nueva Generación. En 2007, Venturini publicó el poemario *Al pez* por El Búho (editorial dirigida por Elba Ethel Alcaraz, amiga de Aurora Venturini) y su traducción de *Les chants de Maldoror* por Quince - Alberto Verdaguer Editor.

En su mayoría, estos libros comportan ediciones de autor a las que la escritora accedía a un costo elevado: “Antes de tener fama, pagaba mis ediciones a precio de oro, sacaba adelantos de mis sueldos de psicóloga y profesora para pagar a los editores que como siempre ocurre hubo algunos deshonestos. La mayoría de ellos fueron aceptables” (Venturini, “Texto inédito”, 2015). Las editoriales cumplían más bien el rol de imprentas: los libros de Venturini no formaban parte del programa editorial de las casas que ponían en circulación sus textos; ni su poesía, ni sus cuentos, ni sus novelas eran contemplados por los editores para la elaboración de sus catálogos, ni por el hecho de buscar enriquecer el fondo editorial con obras de calidad literaria ni por la posible expectativa de ventas que redundaran en rentabilidad.

Tanto es así que, la colección de libros de esta etapa editorial de la obra de Venturini, frente a la evidente dispersión de las publicaciones y la falta de inserción en un proyecto editorial que acompañara su proyecto creador, resulta ser materialmente desigual y heterogénea. Coexisten ediciones muy económicas, de baja calidad, con letra pequeñísima, márgenes mínimos, caja de escritura desencuadrada, con mala encuadernación y de fácil

deterioro, con otras de mayor jerarquía, en las que se distinguen el diseño editorial, el cuidado en la edición del texto, un papel de mejor calidad e incluso la incorporación de imágenes a color en papel ilustración. En particular, las de Moreno y Colombo son ediciones cuidadas⁴⁶. Los libros presentan una estética que en su época se volvió canónica para la producción de textos breves o poesías: tapa en caja centrada con tipografía en mayúsculas, generalmente Garamond o Bodoni; cubierta plegada en papel blanco o tono apagado; datos editoriales al pie; composición centrada. También suelen presentar ilustraciones originales. Por ejemplo, la tapa de *Lamentación mayor* (Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1955) exhibe un dibujo de Ofelia Venturini, hermana menor de Aurora.

Respecto de las ediciones, la autora expresa:

Algunas editoriales pésimas hicieron libros que hay que hacerlos de nuevo; hasta en lugar de “la guerra gaucha” me han puesto “la guerra guacha”, un horror. Buenas editoriales han sido Theoría, ha sido Quinque también muy buena, y Corregidor. [...] No me acuerdo de los nombres de los editores, los editores no eran amigos, eran personas, pero regios, de manera que no han entrado en mi memoria con fuerza (Venturini, “Entrevista...”, 25 abr. 2015).

Venturini fue consciente de la escasa difusión y repercusión de su obra. Señaló la falta de divulgación y la exclusión de su nombre en los grandes periódicos: “Por cierto los libros tenían una resonancia apenas. Los grandes diarios no se ocupaban. El diario *El Día* siempre se ocupó. El tiempo que yo trabajé en *Clarín*, sí” (Venturini, “Entrevista...”, 25 abr. 2015). En la construcción de su relato autobiográfico, hace resultar esta circunstancia de su condición de perseguida política (por su adhesión al peronismo), que la condujo al autoexilio, limitó su campo de acción laboral, cercenó las posibilidades de difusión de su literatura y, por tanto, postergó su consagración en el mundo de las letras: “Yo estaba cesante, me habían echado de todo porque yo soy peronista y en cada revolución entran esas porquerías que había, enseguida me echaban porque yo estaba en la lista negra, había trabajado con Eva Perón en la Fundación, de manera que era así la cosa” (Venturini, “Entrevista...”, 25 abr. 2015). Sobre el mismo tema, declara:

⁴⁶ El interés por el libro de arte y las ediciones de lujo, género de publicaciones que había adquirido un auge inusitado en Francia a partir de 1930, tuvo sus cultores en Buenos Aires y esto “ha servido, no solo para formar un ambiente artístico en el país, sino, también, para plasmar en nuestros incipientes impresores una nueva conciencia estética tendiente a obtener ese codiciado sello de austeridad y belleza, ideal distintivo de las grandes obras maestras de la tipografía europea y norteamericana” (Buonocore, 1974). Francisco A. Colombo (1878-1953) fue, según Buonocore (1974), “el más admirable arquitecto del libro argentino” y quien inició en Buenos Aires las “ediciones auténticas de bibliófilo”, destacadas por “la elegante destreza de la puesta en página”, “los tipos de letras escogidos”, “la intensidad uniforme de las tintas”, “el perfecto interlineado y la armoniosa distribución de blancos y negros”, “el espaciado justo” y la “calidad del papel” (Buonocore, 1974).

Debo agradecer a *El Día* de la ciudad de La Plata, cuyo director Kraiselburd me otorgó los años que me faltaban para jubilarme dado que en mi última cesantía por traición a la patria me faltaban algunos años. Los otros diarios también me negaron colaborar con artículos y columnas, haciendo eco a la acusación. Tanto David como Raúl, padre e hijo, de apellido Kraiselburd me permitieron seguir trabajando y así me costeaba la vida enviando trabajos a Chile, a París y a Milán, y en algunos semanarios y revistas. También daba clases particulares de psicología y de idioma francés (“Texto inédito”, 2015).

En el transcurso de estos 65 años —como se señaló en capítulos previos— la obra de Venturini dio un giro hacia la narrativa. *Pogrom del cabecita negra*, editada por Colombo en 1968, fue su primera novela. Curiosamente, las circunstancias editoriales de esta obra la convirtieron también en el último texto de su autoría que Venturini vio publicado en formato libro, como consecuencia de su inclusión en el volumen *Eva. Alfa y Omega* (Buenos Aires, Sudamericana, 2014)⁴⁷. La historia de la recepción de *Pogrom...* es, según el testimonio de la autora, muy singular:

La historia de Colombo es interesante, no era una editorial, era una imprenta. El dueño era Francisco Colombo, una persona muy buena que me hizo varios textos. Mi primer *Pogrom del cabecita negra* lo hice en esa imprenta. Por cierto, una impresión muy escueta, muy humilde, de letra muy pequeña, que no llamaba la atención, que tuvo un gran disgusto. Porque yo en esa época trabajaba en *Clarín*, hacía la contratapa. Había un periodista que agarró el libro y me lo destrozó. En ese tiempo yo también trabajaba en *Propósitos* con Leónidas Barletta, que era el dueño, el autor de *Historia de perros* y todo eso, un extraordinario escritor, extraordinario. Ahí César Tiempo me defendió el libro a capa y espada, como un caballero de izquierda que era, se echó contra *Clarín*, diciendo que un diario dirigido por una mujer (lo cual significa un machismo que no tiene nombre, no me gustó eso, una mujer puede dirigir tan bien un diario como un hombre, pero él era un señor muy antiguo), nombraba a la señora de Noble, y escrito por un periodista entrado por la ventana había denigrado una obra maestra... Le hizo una distribución... vendió más que nunca. De *Clarín* me echaron, pero yo no tenía culpa, la cosa la hizo César Tiempo (Venturini, “Entrevista...”, 25 abr. 2015).

Las declaraciones de Venturini confirman una de las constantes de la lógica de funcionamiento del mercado editorial: el escándalo vende. Pero por sobre todo señalan el

⁴⁷ Recordamos que Aurora Venturini falleció en noviembre de 2015, pocos días antes de que estuviera preparada para salir a la venta la edición de *Cuentos secretos*.

carácter controversial de la recepción de su obra: otro de los puntos que ella explotó desde la gestión del discurso para vestir su figura autoral con tintes de persecución ideológica. Tanto es así que, para completar el relato acerca de la particular historia de *Pogrom del cabecita negra*, aseveró haber visto su propio libro arder en llamas en una quema pública realizada como acto de censura política en el centro geográfico y simbólico de la ciudad de La Plata: la Plaza Moreno⁴⁸. En las inmediaciones de la plaza, se encuentra la escuela Mary O' Graham, donde estudió Venturini (cf. capítulo I.2.d) y donde acaso padeció el primer descrédito en relación con su producción literaria: el desprecio y la burla de su madre (cf. capítulo I.2.b y *Los rieles*, 2013: 96-97).

En esta misma línea de rechazos, Venturini sitúa el caso de los premios literarios. Durante la presentación de *El marido de mi madrastra* en junio de 2012 (libro que reúne dieciséis cuentos de los cuales solo cuatro son “nuevos”⁴⁹ y los restantes, extraídos de *Hadas, brujas y señoritas*, publicado en 1997 por la editorial Theoría), el escritor y lector José María Pallaoro, quien conocía el libro de 1997, preguntó a Venturini si había reelaborado los textos y cómo los había preparado para esta nueva edición. Ella respondió:

Hadas, brujas y señoritas fue publicado en el año 97 y transcripto tal cual, porque yo escribía bien entonces. Yo escribí bien siempre, pero siempre me persiguieron, porque yo soy peronista, ¿sabés?, entonces abrían el sobre y decían “no, esta mujer no”, y así fue durante muchos años... (“Presentación de *El marido de mi madrastra*”, 2012).

Otro relato de Venturini sobre la problemática de los premios literarios refiere un episodio de disidencia del jurado en el otorgamiento del premio de la Fundación Fortabat. Ella se había presentado con *Nosotros, los Caserta*, obra por la que, según su testimonio, votó el Dr. Guillermo Ara⁵⁰, quien sostuvo con firmeza que la novela de Venturini debía ganar: “no lo gané, por cierto, [...] estaba la señora de Fortabat, Amalia, me dice ‘usted está nerviosa’,

⁴⁸ Estos datos provienen de la entrevista realizada a la autora en abril de 2015. Aún no hemos podido corroborar su veracidad con otras fuentes de información. En cualquier caso, la historia forma parte de la construcción de la imagen de escritora que Venturini buscó edificar hasta el final de su carrera, mezclando su biografía con hechos literarios, difuminando las fronteras entre vida y obra.

⁴⁹ Decimos “nuevos” en el sentido de producidos en la segunda etapa editorial de la obra de Venturini. Pero a ciencia cierta, “Carbúncula”, el cuento que abre el volumen, también se había publicado previamente, el 15 de enero de 2012 en *Página/12*. Cf. <http://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/subnotas/23-57388-2012-01-15.html> (25/05/2019).

⁵⁰ Guillermo Ara (1917-1995) fue profesor, doctor en Filosofía y Letras y crítico literario. Estudió especialmente la obra de Guillermo Hudson, Leopoldo Lugones y Ricardo Güiraldes. Fue director interino del Instituto de Literatura Ricardo Rojas y Miembro del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. En 1984 se desempeñó como jurado de los Premios Konex de Letras.

‘no’, le digo, ‘este es un concurso de su casa, si fuera un concurso de la nación sí me quejaría, pero usted en su casa hace lo que quiere’” (Venturini, “Entrevista...”, 25 abr. 2015)⁵¹.

Venturini también recuerda haberse presentado con sus cuentos a un concurso del diario *La Nación*, en el cual “perdieron los cuentos, no los encontraban” (Venturini, “Entrevista...”, 25 abr. 2015). En otra oportunidad en que llevó a concurso su texto sobre François Villon se encontró con que un domingo “publica una escritora de ese diario ‘cuando Villon andaba por el país, por la tierra’, se había copiado de mí” (Venturini, “Entrevista...”, 25 abr. 2015). Al final, para siguientes concursos, como astucia, Aurora Venturini optó por intercalar entre los papeles presentados una piedrita o un papelito “a ver si los leen: si los leen, se cae la piedrita...” (Venturini, “Entrevista...”, 25 abr. 2015).

A pesar de que sus posibilidades de consagración se veían restringidas y sus esfuerzos por lograr el reconocimiento no generaban resultados visibles, Venturini siguió insistiendo (cf. capítulo I.2.b y I.2.d). Su dedicación a la escritura fue incansable: tomó la literatura por profesión (aun cuando no fuera, en absoluto, una actividad rentable) y luchó por alcanzar la profesionalización, por llegar a vivir de la pluma.

En este largo camino, trabó amistad con escritores reconocidos y otras personalidades de prestigio del campo cultural que encontraron mucho antes que ella un lugar de consagración. Conoció a Leónidas Barletta, César Tiempo, Victoria y Silvina Ocampo, María Granata, Helvio “Poroto” Botana, Miguel Ángel Asturias, Horacio Rega Molina, Pino Solanas, Nicolás Olivari, Antonio Zamora y otros más, aparte de todos aquellos que frecuentaban el ambiente literario de la ciudad de La Plata. Pero ninguna relación parece haberle facilitado el ingreso al mercado editorial o haber contribuido al contacto con editores. En 1968, Miguel Ángel Asturias le expresaba en una carta enviada desde París:

Busca un editor para *Jovita*; aunque ganes todos los premios del mundo, no saldrás a la necesaria palestra escrita con solo tus notas en algún diario. Aurora, firma con el otro apellido familiar, ‘della Rovere’; acaso les endulces la píldora... Aurora Venturini della Rovere, llena de humanidad, ternura y gracia.

⁵¹ Cabe mencionar que las controversias en torno a los premios literarios otorgados por la Fundación Fortabat son conocidas. Recuérdese el polémico caso de Carlos Federico Andahazi en 1996, elegido por unanimidad como ganador del Premio Joven Literatura, por *El anatomista*: “la Fundación Fortabat se distanció de la decisión del jurado de su propio concurso y cuestionó la distinción al mejor novelista joven” (*La Nación*, 21 nov. 1996). Si esta resolución fue tomada por la Fundación porque la obra premiada “no contribuye a exaltar los valores más elevados del espíritu humano” y porque es “de alto contenido erótico” (*La Nación*, 21 nov. 1996), no es de extrañar que *Nosotros, los Caserta* haya provocado un sentimiento similar de disconformidad en Amalia Lacroze de Fortabat, tal como lo enunció Aurora Venturini.

Es indudable que para conseguir un editor o impactar en el mercado editorial la producción textual no era suficiente, había que generar una imagen y poner en juego otras estrategias escénicas que impulsaran el salto a la visibilidad.

Los tiempos prosiguieron infecundos para Venturini, cuya obra permanecía en la penumbra. La periodista Raquel Barreto preguntó a la escritora por qué su último libro, *Zingarella*, no había sido bien recibido por algunos de sus colegas. Aurora Venturini respondió:

Deben estar viejos. No hay otra explicación. Narro la historia de dos ancianas descendientes de guerreros argentinos que viven de pensiones graciosas, en una casa destaralada, con medallas y uniformes de improbable gloria. Son patricias, están cercadas y no conciben que haya nada tan bueno como ellas. Así terminan acurrucadas, tía y sobrina, en una suerte de terror lésbico, en algo que yo defino como la decadencia de la carne repetida. El tema, al parecer, molesta. Peor va a ser lo que estoy escribiendo. Se llama *La asquerosa historia del marqués de Vientre* y es una verdadera chanchada (Barreto, 1989: 4).

Quereilhac (2013) homologa el caso Venturini con “las precarias condiciones de legibilidad” que padecieron los textos de Armonía Somers (1914-1994) y Silvina Ocampo (1903-1993) en las décadas del cincuenta y del sesenta, de parte de una crítica que definía los parámetros de normalidad y excepción en la historia literaria y se encontraba sujeta a un sistema de valores que juzgaba negativamente el escándalo moral y la obscenidad que pudieran irradiar los textos. Pero a partir de la década del setenta, “gracias a la renovación de la teoría literaria, junto con la consolidación de los estudios de género volcados a la literatura”, nuevos marcos de lectura “lograron detectar el valor de sus proyectos narrativos” (Quereilhac, 2013: 13-14).

Los motivos crueles y obscenos no fueron lo único que ponía trabas a la recepción de la obra de Venturini. El escritor y periodista Eduardo Desein (1922-2004) tituló su reseña de *Me moriré en París, con aguacero* (1998) “Exhibición cultural, dificultad de hallar lector idóneo” y se refiere al problema de las excesivas referencias eruditas que articulan la trama narrativa de la novela. Concluye: “Walter Benjamin señala que un libro podrá esperar un milenio hasta que el lector idóneo lo encuentre en su camino. Admito no ser el lector idóneo de este libro”. Venturini tardó en encontrar sus lectores y “las causas de esa parcial invisibilidad están tanto dentro como fuera de su propia literatura” (Quereilhac, 2013: 14).

Con respecto al lanzamiento de *Nosotros, los Caserta*, Venturini presentó su novela a diversos premios literarios, pero con los títulos *Las islas* y *Los bichos del desván*. Recibió distinciones por esta obra en 1969, 1982 y 1988, cuya noticia dio el diario *El Día* de La Plata

en distintas publicaciones (cf. capítulo II.1.2.a). En mayo de 1993, tras la publicación de la primera edición y gracias a la organización de la Agrupación Amigos de Universitario, se hizo la presentación del libro en La Plata, con comentarios de Raquel Sajón de Cuello y apertura de Lilly Rossi. Ruth Fernández reseñó la obra en el periódico *La Prensa* (6 jun. 1993). Pero incluso luego de su segunda edición (año 2000), *Nosotros, los Caserta* permaneció en esa zona de *parcial invisibilidad* a la que se refiere Quereilhac, lo cual la lleva a afirmar con equívoco que esta novela salió a la luz recién en 2011: “Leída actualmente con los parámetros de lo ‘nuevo’, Venturini ha comenzado a reeditar sus novelas y a editar otras jamás publicadas, escritas hace décadas, como *Nosotros, los Caserta*, terminada en 1969, pero dada a conocer en 2011” (Quereilhac, 2013: 14).

Como decía Venturini, sus libros *tenían una resonancia apenas*. Las ediciones en circulación correspondientes a esta primera etapa editorial eran y siguen siendo escasas. Ella misma llamaba de cuando en cuando a las librerías platenses que venden libros usados para preguntar si tenían sus obras y si se vendían. Por lo mismo, consideró un hecho extraordinario volver a tener en sus manos la edición de *Me moriré en París con aguacero*, obra que había dado por perdida porque ni ella contaba con ejemplares propios⁵².

LA BIENVENIDA AL MERCADO EDITORIAL

A partir de haber obtenido el Premio Nueva Novela de *Página/12*, la obra narrativa de Venturini cobró una visibilidad inusitada en el campo literario. Como sugiere su nombre, el premio estaba destinado a encontrar nuevas voces narrativas; nuevas, es decir, jóvenes. El resultado sacó a la luz una autora vieja con una narrativa labrada a lo largo de medio siglo, que aguardaba sus lectores, esperaba su público.

Las primas es sin lugar a duda una novela distinguida en el marco del proyecto creativo de Venturini, fue la que más repercusiones tuvo (cf. capítulo I.2.b) y la que más se vendió. Llegó a la escena cultural en un momento en que los parámetros de lectura habían cambiado, tras décadas de experimentación literaria, de expansión de los modos del relato y diversificación de las formas de organización de la cultura. Los usos disruptivos de la lengua y la radicalidad enunciativa de temas escabrosos que presentaba esta novela merecían, bajo la lupa de las nuevas coordenadas teórico críticas modeladoras del canon, ser destacados por su valor literario.

⁵² Gracias a la ayuda de María del Carmen Baspino, de Corregidor, conseguí en agosto de 2015 dos ejemplares de *Nosotros, los Caserta* y uno de *Me moriré en París con aguacero*.

Entonces sí los grandes diarios se ocuparon de la escritora. Su nombre y su imagen poblaron páginas completas, vinieron años de numerosas entrevistas, notas y columnas en publicaciones periódicas de diverso calibre (*Página/12*, *Clarín*, *El Día*, *El País*, *Télam*; revistas literarias y culturales variadas, por ejemplo, *Debate*, *Gatopardo*, *Letras* y hasta *RollingStone* y *Los Inrockuptibles*). El 5 de enero de 2008 Venturini finalmente entró en Wikipedia y en muchos otros sitios de Internet. La prensa y el premio literario le dieron la bienvenida al mercado editorial. La segunda bienvenida la recibió por teléfono y desde España, de parte de quien fue luego su agente literaria: ante la repercusión de *Las primas* en *Página/12*, Claudia Bernaldo de Quirós llamó para ofrecerle publicar en Caballo de Troya. Este sello, fundado en 2003, es un emprendimiento editorial de Random House Mondadori para la publicación exclusiva de “nuevas voces y autores emergentes tanto de la ficción como de la no ficción en lengua española” (“Random House Mondadori inicia...”, 2003). Entre 2003 y 2014 se desempeñó como director literario del sello Constatino Bértolo; su misión, volcada en estrategia editorial, residía en “descubrir textos y manuscritos de autores nuevos y desconocidos” (“Random House Mondadori inicia...”, 2003). Aurora Venturini no era, lo que se dice, nueva, pero sí desconocida. Gracias a esta propuesta de publicación, adquirió fama en España. Llegó por fin el proyecto editorial para su proyecto creador. Venturini se ganó su editor.

“Después Caballo me vendió a Mondadori y así me han vendido como a los jugadores de fútbol” (Venturini, “Entrevista...”, 25 abr. 2015). Lo que ocurrió con sus publicaciones luego del contacto con Claudia Bernaldo de Quirós escapó de las manos de Aurora. Ya no tuvo que ocuparse de preparar sus textos para mandar a editoriales que sirvieran de imprentas, no tuvo que conseguir dinero para pagar sus ediciones. Su tarea se acotó a escribir, escribir sin parar, con la ayuda de sus secretarías (o escribas, como ella las intitulaba), que fueron sucesivamente Marta Darhanpé, María Laura Fernández Berro y María Paula Salerno. Las decisiones acerca de los textos a publicarse dejaron de pertenecer a la autora para responder a las políticas editoriales de la empresa. También conforme esas políticas, los libros de Venturini salieron primero por Caballo de Troya, luego por Mondadori, Sudamericana y el último en Literatura Random House. Todos los sellos, aun cuando mantengan su grado de autonomía, según es la tendencia actual de las multinacionales de la edición (Vila-Sanjuán, 2003: 245), pertenecen hoy a Penguin Random House Grupo Editorial, entretejido empresarial que Venturini parecía desconocer⁵³.

⁵³ El 1 de julio de 2013, tras la fusión de la división editorial de Bertelsmann, Random House, con la del grupo Pearson, Penguin, surgió Penguin Random House Grupo Editorial. Desde enero de 2014, con la reorganización

Los jurados de concursos literarios se ocupan en general de galardonar, además de una novela de calidad, un libro o a un autor comercial, “vendibles” (Conte, 1999), pues en la lógica de estos premios suelen estar combinados el interés por el capital simbólico y el interés por el capital económico. No es difícil captar el primero en la obra de Venturini, como tampoco lo es para los expertos en *marketing* editorial potenciar el capital económico a partir de su figura autoral, la de una vieja escritora de larga trayectoria pero muy poco reconocida en el mundo de las letras, que escribía *verdaderas chanchadas* y traía consigo mucha tela para cortar.

La representación que las instituciones tienen del público lector es decisiva para el planteamiento de estrategias de *marketing* editorial con el objetivo de impactar en el mercado. Para responder a las expectativas de ese público, o seducir al consumidor, las empresas trabajan sobre la imagen del escritor cuya obra se busca vender. Así, el arte se convierte “en un juego entre tres: productores, mediadores, receptores” (Heinich, 2002: 69). Y la producción literaria, la puesta en texto, debe estar atenta a la lógica de ganancias expresada en las exigencias de los gerentes editoriales, que son quienes transmiten las demandas de los lectores. Sin ir más lejos, se trata de comprender lo que en un sentido Miguel Ángel Asturias quiso comunicar a su amiga escritora a fines de la década del 60: no basta con escribir, hay que saber jugar en el mercado editorial.

El caso Aurora Venturini confirma el rol fundamental que ha adquirido la mediación para el desarrollo de las carreras profesionales de los escritores, sobre todo tras los sólidos procesos de profesionalización y mercantilización del sector editorial. Desde la sociología del mercado, se identifican como intermediarios culturales, por un lado, las instituciones que instalaron el nombre y la obra de Aurora Venturini en el mundillo editorial con la lógica de colocación de una marca (*Página/12* y Penguin Random House a través de sus distintos sellos) y, por otro, las personas que coadyuvaron a su consagración como escritora. Los mediadores consiguieron en un corto lapso lo que la escritora no logró en 65 años de publicaciones y trabajo de escritura. En el último periodo de su carrera, la relación de Venturini con sus editores estuvo mediada por las figuras de la agente literaria Claudia Bernaldo de Quirós y la periodista de *Página/12* Liliana Viola, directora editorial del suplemento *Soy*. Con su editor, Juan Ignacio Boido, intercambiaba apenas algunos *e-mails*. Lo llamaba “insigne editor”: “y él también me pone ‘insigne escritora’; tenemos una relación escueta pero muy buena” (Venturini, “Entrevista...” 25 abr. 2015).

del conglomerado, el sello Mondadori perdió su nombre, pasó a llamarse Literatura Random House. Ya no habrá nuevos libros en el mercado argentino con el resabio de la marca editorial creada por el editor italiano Arnoldo Mondadori (1889-1971) en 1907.

Vila-Sanjuán (2003: 424) afirma que “un premio no hace ni mejor ni peor escritor al que se presenta a él”. Esto es atinado para el caso de Venturini, máxime considerando que la mayoría de los textos que se publicaron desde *Las primas* en adelante no eran nuevos, no fueron escritos con posterioridad a la obtención del premio, sino viejos, producidos tiempo atrás. No obstante, la distinción de *Página/12* significó para Venturini un mecanismo de supervivencia y reconocimiento, el ingreso al mercado editorial, un golpe eficaz para la afirmación de su imagen de escritora y el consiguiente impacto en las ventas y visibilidad de su obra, con la garantía de calidad literaria que le brindó la rúbrica de un puñado de especialistas que juzgaron su producción y la señalaron como sobresaliente.

ALGUNAS ESTRATEGIAS EDITORIALES

Los editores y periodistas que mediaron la producción editorial de Venturini a partir de 2007 repararon en especial en dos aspectos de su obra que habrían de permitir instalarla sin problemas en el mercado editorial contemporáneo.

Uno de esos aspectos es el eje temático sobre el que se consolidó el estilo literario de la autora: el que guía su prosa despiadada en la explotación permanente de tópicos crueles, temas perversos, anormalidades, oprobios, humillaciones y miserias. Este núcleo, que no es mérito de los mediadores sino de la propia escritora (como ya vimos, se viene tejiendo desde las primeras incursiones de Venturini en la narrativa), fue uno de los más aprovechados por la prensa y las editoriales para la “producción del valor de la obra” (Bourdieu, 1995 [1992]: 339) y estuvo indisolublemente unido, como las dos caras del signo, a la imagen de una señora escritora que había nacido en 1921 y siguió escribiendo hasta 2015 con una prosa de cabal actualidad.

En el imaginario de los lectores, como lo fue en el del jurado del premio, impacta por su carácter antagónico la revelación de una viejita de 93 años configurando “una orquesta de personajes” que responde a “a fenotipos exagerados, al igual que las situaciones en las que se desenvuelven”, donde “lo grotesco es su común denominador”, personajes que “follan, se embarazan, abortan, vomitan, orinan y cagan; también asesinan y cercenan órganos genitales”. Las frases entrecomilladas pertenecen a la descripción de *Las primas* presentada por el prologuista de la edición peruana de la novela, quien a su vez revela el efecto experimentado en su propio acto de recepción de la obra: “Mis manos temblaron cuando, al acabar de leer *Las primas*, me enteré de la edad de Aurora Venturini. Creí tener delante de mí a una suerte

de *Trainspotting* escrito por Barbara Cartland, sin exagerar” (Salvatierra, 2013: 9). En síntesis, la imagen de la escritora vieja y aficionada a lo perverso suscita interés, vende.

El otro aspecto deriva casi naturalmente del primero: no es la obra en sí, es decir, los textos aislados, lo que más llama la atención, sino esos textos unidos a la imagen de su escritora. Es la figura autoral lo que se vuelve interesante para muchos, de allí que hayan tenido mayor resonancia las novelas de Venturini que incorporan figuraciones del yo, de sus experiencias íntimas, privadas y sociales, en comparación con algunos de sus textos que no lo hacen. Además, al apuntalar el valor de su obra sobre el aspecto autobiográfico, se sitúa de lleno a la autora en el marco de nuestra actualidad cultural, caracterizada según Alberto Giordano (2011) por un “giro autobiográfico”. No es casual que después de *Las primas*, los editores hayan optado por *Nosotros, los Caserta*, autoficción (Gasparini, 2012: 179) más radical que la primera, y que luego de *El marido de mi madrastra*, volumen en el que las experiencias del yo y el carácter vivencial de lo narrado se diluyen, apuntaran a sacar un libro plenamente autobiográfico en el que Venturini narra su propia historia de vida, *Los rieles*.

Tras este texto, y en consonancia con un estado de la cultura en el que “las condiciones que orientan la producción y el consumo de escrituras del yo desde fines del siglo pasado inscriben el gusto por lo ‘vivencial’ dentro de parámetros inéditos” (Giordano, 2011: 11), la curiosidad por la biografía de Aurora Venturini se recostó sobre un valor más específico: el del testimonio. La escritora platense vivió casi un siglo, conoció a personalidades importantísimas de nuestra literatura y nuestra historia, su voz en ejercicio permanente la instauraba como testigo de épocas pasadas, se le encargó, entonces, desde la editorial, que escribiera sobre su etapa peronista, sobre su vínculo con Eva Duarte y Juan Domingo Perón. Como Venturini trató siempre de responder a las demandas de sus gerentes editoriales, les envió *Eva. Alfa y Omega* (2014), novela en la que asume una voz testimonial para contar, desde los recuerdos de su amistad con Evita y con una perspectiva en la que se mezclan los hechos históricos, la intimidad y la ficción, la historia de María Eva Duarte de Perón. Como se declara en la “Nota del editor” que prologa el libro:

De todas las amistades rutilantes que a lo largo de su vida cultivó la autora de *Las primas*, acaso la de Eva Perón haya sido la más sugestiva, por mitológica, y por lo tanto la más plausible de ser transformada en artefacto narrativo. Esa es la operación que Aurora Venturini lleva adelante en *Eva. Alfa y Omega*, un mosaico de impresiones y memorias, con engarces de ficción, tan caprichosos y deslumbrantes unos como otros (Venturini, *Eva. Alfa y Omega*, “Nota del editor”, p. 7, 2014).

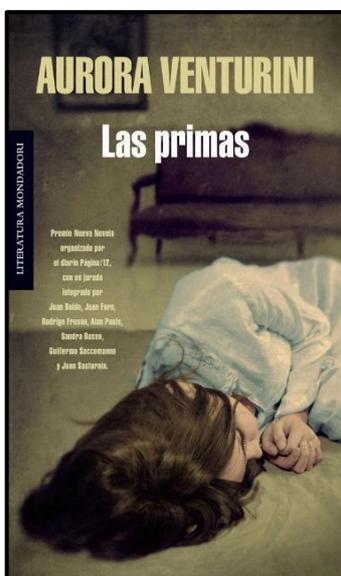
El posicionamiento de la voz literaria de Aurora Venturini en el marco de la narrativa actual no está dado como derivación intocada de la obtención del Premio Nueva Novela, sino que resulta de operaciones editoriales calculadas y decisiones empresariales que se practicaron una y otra vez. Así, por ejemplo, al ingresar “Venturini” en el motor de búsqueda de la página web www.megustaleer.com.ar, de Penguin Random House, su obra aparecía catalogada bajo los rótulos de “literatura universal” y “ficción moderna”. Sus libros no se encontraban cuando se buscaba “narrativa argentina”, a pesar de que ese es el único encabezamiento de materia que se consigna en los puntos de acceso secundarios de las fichas catalográficas de todas sus obras editadas por este grupo.

Como consecuencia del trabajo que la autora realizó para modelar su postura literaria y de la serie de operaciones que los mediadores pusieron en práctica luego de 2007⁵⁴, la firma Aurora Venturini porta el signo de narraciones monstruosas y exposición de hechos vivenciales con valor testimonial. En esta tarea de instalar el nombre de un autor como marca, la comunicación visual y el diseño editorial emergen como un factor determinante: “no hay texto fuera del soporte que lo da a leer, no hay comprensión de un escrito, cualquiera sea, que no dependa de las formas en que alcanza a su lector” (Chartier, 1994: 46). Contenido y forma, texto e imagen, impactan sobre los procesos de recepción de las obras y afectan su posición en el mercado, de modo que en esta segunda etapa de la producción editorial de Venturini el trabajo de la puesta en libro quedó exclusivamente a cargo del grupo editor.

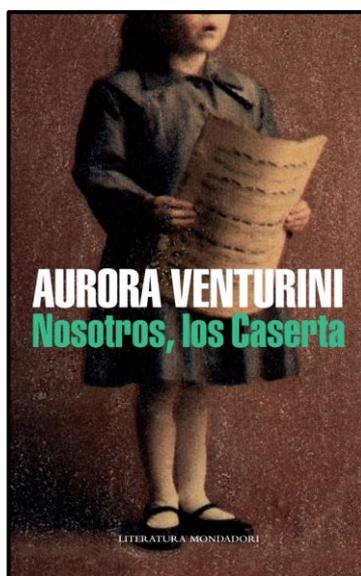
Tomemos por caso el ejemplo del diseño del tercer libro de Venturini en Mondadori. Los editores eligieron el título “El marido de mi madrastra”, asignado en realidad a uno de los relatos individuales incluidos en el volumen, y lo combinaron con el nombre de la escritora y con una determinada imagen de cubierta: la de una niña con el brazo extendido horizontalmente hacia adelante y la palma abierta en posición vertical, perpendicular a la línea

⁵⁴ Penguin Random House Grupo Editorial exhibe en su sitio web la serie de tareas que la empresa lleva adelante en el proceso de producción y promoción de los libros que se editan: redacción (traducción del manuscrito, revisión del manuscrito, maquetación y corrección, coordinación de contenido); diseño (diseño de cubiertas e interiores, concepto y desarrollo, materiales y acabados, gestión de imágenes, cierre artes finales); realización técnica (revisión material, maquetación, retoque imágenes, cierre artes finales, edición digital); estrategia y costes de fabricación (compra y gestión material, coordinación, logística, escandallo de producción, control de calidad); *marketing* y comunicación (posicionamiento del libro, escandallo comercial, precios, relanzamientos, reimpresiones, destrucciones, campañas, publicidad, análisis del mercado y competencia, gestión web, redes sociales, metadatos, *consumer insight*, acciones *online*, contenidos audiovisuales, relación con medios e *influencers*, presentaciones, eventos, promoción autor/libro, reportajes, entrevistas); red comercial (preventa y venta, compra de espacio para punto de venta, control de ventas, stock y devoluciones, gestión con clientes, implantación de campañas, eventos en puntos de venta); logística (almacén y transporte, gestión de devoluciones, destrucciones, distribución a canales, preparación de pedidos, control de calidad); puntos de venta (tienda física, tienda *online*) (cf. <https://www.penguinrandomhousegrupoeditorial.com/trabaja-con-nosotros/departamentos/>).

del brazo, ocultando su cara, en expresión de rechazo, temor y deseo de apartamiento. La conjunción de estos elementos permitió a los editores gobernar el encuentro del lector con el libro, sugiriendo la reaparición de los mundos sombríos característicos de la firma Aurora Venturini y definiendo una línea de continuidad entre esta nueva obra y las novelas anteriores de la autora aparecidas con este sello⁵⁵: *Las primas* y *Nosotros, los Caserta*. En efecto, en lo que respecta a la cubierta de *El marido de mi madrastra*, hubo dos conjuntos de bocetos propuestos por la editorial, claramente diferenciados. Ambos se inclinan a la representación de los entornos familiares abusivos, pero en el primero predominan las figuras de adultos, mientras que el segundo opta por imágenes de niñas temerosas, sufrientes, escondidas. La cubierta definitiva deriva de este segundo conjunto, que es el que trae la reminiscencia de las voces narradoras femeninas con puntos de vista infantiles propias de la prosa de Venturini y, a su vez, genera desde lo visual la idea de unidad o familiaridad con las cubiertas (es decir, con las obras) precedentes. Además, colaborando con este propósito de crear identidad entre los libros, las imágenes de las cubiertas de *Las primas* y de *Nosotros, los Caserta* se reproducen en las solapas de *El marido de mi madrastra* (cf. imágenes incluidas a continuación).



Cubierta de *Las primas* (2009).

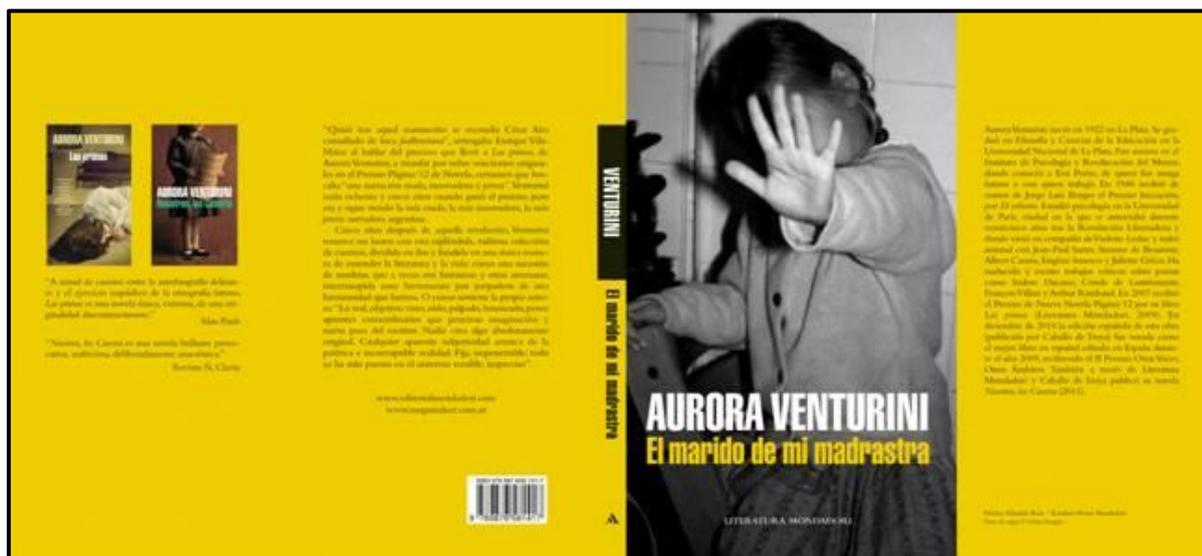


Cubierta de *Nosotros, los Caserta* (2011).



Cubierta de *El marido de mi madrastra* (2012).

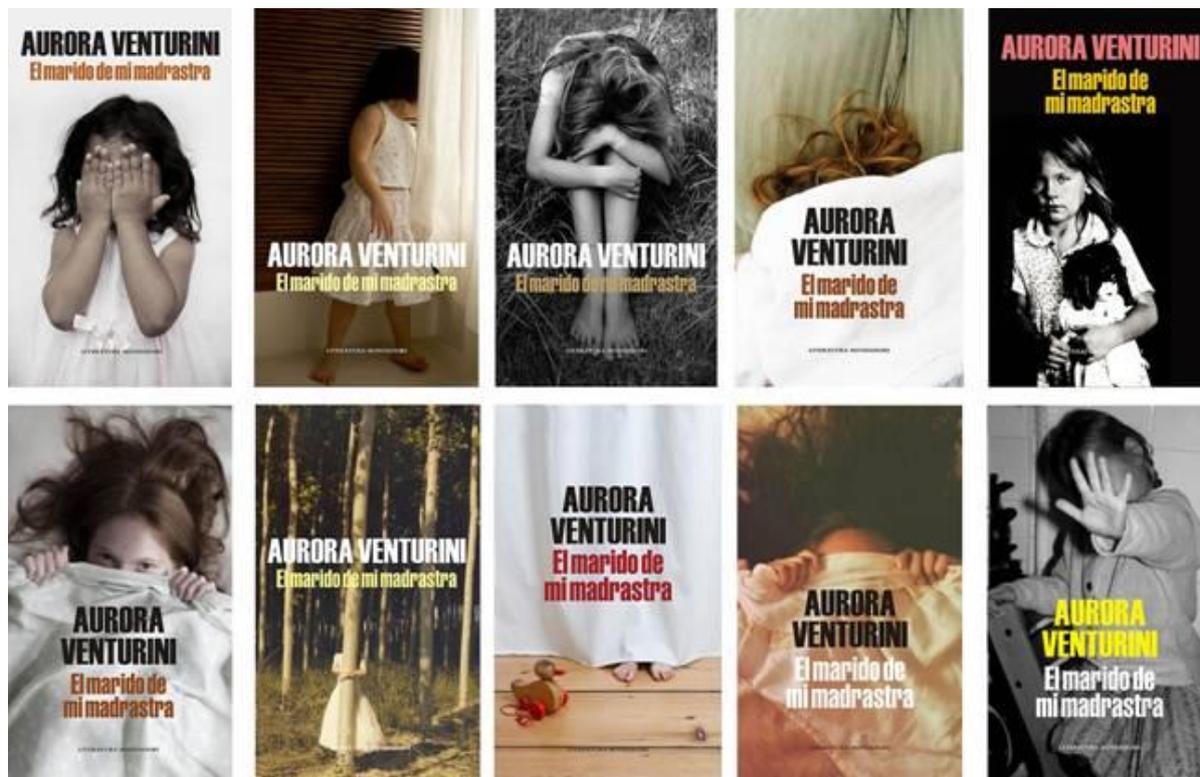
⁵⁵ También favorece esta continuidad la elección final concerniente a la disposición gráfica del nombre de la autora y el título de la obra. Si se observan en simultáneo las cubiertas de los tres libros, hay un efecto de escalonamiento dado por la posición del texto: en la parte superior, *Las primas*; en el medio, *Nosotros, los Caserta*; en la parte inferior, *El marido de mi madrastra*.



Cubierta, contracubierta, lomo y solapas de *El marido de mi madrastra* (2012).



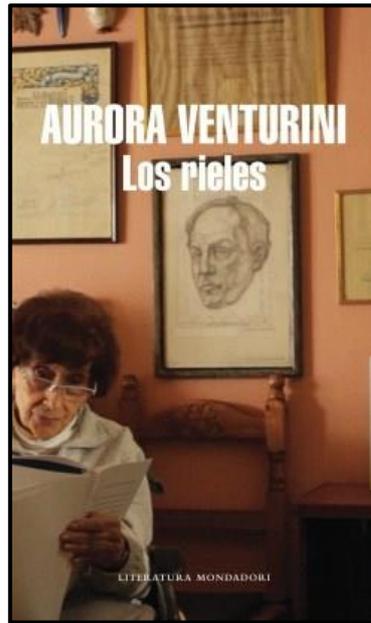
Bocetos para cubiertas de *El marido de mi madrastra*.



Bocetos para cubiertas de *El marido de mi madrastra*.

En el marco del proyecto editorial para Aurora Venturini, otra cubierta significativa es la de *Los rieles*, con la que se produce un corte, en el sentido de que no presenta imágenes de niñas. Es una fotografía de la escritora, sentada en el *living* de su casa, leyendo sus propios manuscritos, la que se nos ofrece en la tapa. En este caso, la operación funciona como “gancho editorial”, porque el interés, como dijimos, estaba ya mayormente puesto sobre la figura de la escritora: las versiones y posibilidades de su biografía resultaban intrigantes para el público lector. Además, dado que el título por sí mismo no adelanta el tema de la obra, la imagen colabora con la sugerencia de que esta vez el tema es Venturini y el relato es autobiográfico⁵⁶.

⁵⁶ Las cubiertas de *Nosotros, los Caserta* se analizan en el capítulo II.1.2.a.



Cubierta de *Los rieles* (2013).

Por fuera de la puesta en libro existen algunos mecanismos asociados a la comunicación visual que cooperan con la codificación del sentido y el delineamiento de la postura literaria de la autora. Un ejemplo claro se revela en la tapa de la revista peruana *buensalvaje*: el rostro de Venturini ocupa un lugar central y su apellido aparece escrito debajo, superpuesto al torso, en una tipografía gestual que escapa a los modelos tradicionales⁵⁷ y se opone a la identidad gráfica de los demás elementos de la tapa, en especial por la prominencia que le otorgan el color rojo, el gran tamaño, la anchura, el grosor y la irregularidad de los caracteres.

⁵⁷ Según la clasificación tradicional, las tipografías se agrupan en *serif* (letras de adorno, con terminales transversales) y *sans serif* (letras etruscas, con bastones limpios).



Revista *buensalvaje* 7, sep.-oct. 2013.

Por un lado, la morfología tipográfica elegida asegura a la palabra una carga de identidad que la corre de todo sistema: no responde a ninguna estructura de proporciones que emparente las letras en ancho y alto, se desliga del imperativo de que los signos repetidos sean idénticos entre sí y tampoco busca la alineación en un espacio contenedor imaginario que dé apoyo al grupo de caracteres. Además, aunque esté digitalizada, esta tipografía emula los efectos del *lettering* (o “letra dibujada”), orientado a enfatizar y establecer distinciones más que a perseguir la delineación de rasgos comunes. En su imitación de la escritura manual, estas letras resaltan la tensión en el trazo, la presión del instrumento de escritura sobre el papel y el paso repetido por encima de cada signo. Al mismo tiempo, sugieren una firmeza y velocidad comparables a las de la escritura de una firma. Por otro lado, el rojo, como color de la sangre y de la vida, es exponente de una carga agresiva y vital, está asociado con la violencia, el peligro, el diablo y el infierno (Biedermann, 1993 [1989]: 400)⁵⁸. Así, las características materiales que reviste la escritura del apellido de la autora guardan una relación de sentido con la representación de su voz y su postura literarias y tratan de reforzar semánticamente la imagen configurada en torno a la firma Venturini, su estilo y sus universos narrativos: frescura y naturalidad, intensidad y contravención, crueldad y espanto. La sugerencia simbólica que se

⁵⁸ Es de notar que en la imagen de la autora que se publica en la revista, se exagera el color rojizo de su cabello.

consigue desde el trabajo con la morfología y el color de la letra acompaña el sentido del texto que aparece al pie de la portada de la revista:

Una de las voces más intensas, frescas y subversivas de la literatura en español tiene 91 años. Casi una marginal, tras treinta libros publicados y una vida de novela, a la argentina Aurora Venturini le llegó el reconocimiento que siempre mereció hace apenas un lustro. Como no podía ser de otra manera, la autora de *Las primas* habla fuerte y desparejo (*buensalvaje* 7, 2013: portada).

Con respecto a los usos del color rojo, también en la puesta en escena de *Las primas o la voz de Yuna* (2010) se le dio centralidad⁵⁹. Debussy (2011) describe la obra en su trabajo “Yuna Riglos y la vida puerca: reflexiones sobre *Las primas*, de Aurora Venturini y *Las primas o la voz de Yuna*, de Román Podolsky”:

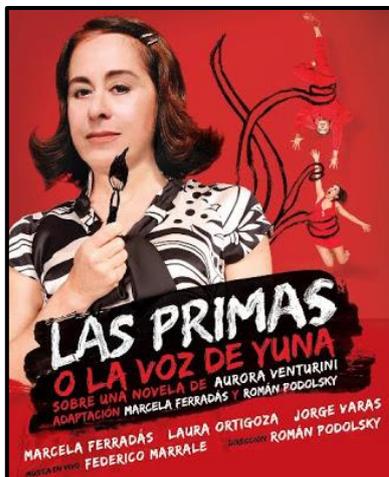
Las paredes del fondo del escenario son rojas, así como la ropa que viste el resto de los personajes, evidenciando nuevamente, como sucedía con la protagonista, una sintonía entre el decorado y el vestuario. Desde el aspecto visual, puede efectuarse una división entre Yuna y los demás (Petra, Carmelo, Clelia, Betina, José Camaleón): Yuna es la que sobresale, la individualidad resaltada, en oposición a un grupo de sujetos enteramente vestidos de rojo. [...] La iluminación, por su parte, también contribuye a dotar al espacio escénico de un carácter pictórico, enfocando la puesta como si se tratara de un cuadro a partir de una gama de colores cálidos, que en ocasiones dejan paso a tonalidades rojizas, en consonancia con las paredes del fondo del escenario.



Imágenes de la puesta en escena de *Las primas o la voz de Yuna* (2010) tomadas de la página web del Teatro Nacional Cervantes (<https://www.teatrocervantes.gob.ar/obra/las-primas/>).

⁵⁹ Como se expuso en el capítulo I.2.b, esta obra de Podolsky y Ferradás se representó en el Teatro Nacional Cervantes, en el Teatro Municipal de Tres Arroyos, en Kafka Espacio Teatral, en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, en el Pasaje Dardo Rocha y en el Teatro Gala de Washington, Estados Unidos.

Además, la apuesta por el color rojo es visible en el diseño de los folletos publicitarios:



Folleto de la obra *Las primas o la voz de Yuna*.

Como puede verse, las prácticas editoriales y mediáticas que contribuyeron a delinear la imagen de escritora de Aurora Venturini no estuvieron exclusivamente a cargo de Penguin Random House, pero este grupo editor, conforme su política, se ocupó de intervenir el campo con diversas estrategias de *marketing* y comunicación.

Por ejemplo, en lo que respecta a las ediciones propiamente dichas, en esta segunda etapa se evidencia la intención de producir una colección de libros que genere la ilusión de homogeneidad. Desde el diseño editorial, como se vio en el caso de las ediciones de Mondadori de *Las primas*, *Nosotros, los Caserta* y *El marido de mi madrastra*, se persigue la idea de unidad: se trabaja con los formatos, los colores, las tipografías, los cuerpos, las disposiciones, las imágenes y la organización visual para lograr una línea de continuidad entre las publicaciones que llevan la firma Aurora Venturini y, por supuesto, la rúbrica del sello editorial. De esta manera, agrupados en una biblioteca, los nuevos libros de Venturini conforman un bloque homogéneo, que contrasta con la plural disparidad de las ediciones publicadas en su primera etapa de producción.



Lomos de libros correspondientes a la primera etapa de producción editorial de Venturini.



Lomos de libros correspondientes a la segunda etapa de producción editorial de Venturini.

La continuidad estética de las ediciones busca ser indicio de la continuidad del proyecto creador y se propone, junto con otras marcas, como garantía de calidad de la literatura o del objeto libro que se vende.

DEL TEXTO HOLÓGRAFO AL LIBRO, LA SITUACIÓN DE LA AUTORA

Bajo el cobijo de su agente literaria y una gran casa editorial, Aurora Venturini escribía de modo infatigable. Entre sus manuscritos y el libro publicado se sucedía un gran número de decisiones que escapaban a su alcance: la agencia y la editorial se ocupaban de ajustar el texto y darle la forma material conveniente para introducirlo en el mercado. La publicación de un nuevo libro dependía siempre de la empresa: “Ahora estoy esperando a ver qué me publican, si me publican los cuentos o *Casta diva. Peludos y orejudos* [...] Ellos me iban a publicar *Casta diva. Peludos y orejudos* pero después se entusiasmaron con los cuentos” (Venturini, “Entrevista...”, 25 abr. 2015). Los cuentos conformaron finalmente el volumen *Cuentos secretos*, cuyo título sugirió la editora, Glenda Vieytes. Venturini dio su beneplácito para la publicación, para el título y la compilación. Ella no planificó la edición de un volumen de cuentos y, por lo tanto, tampoco trabajó en su estructura. La selección y el orden de los relatos fueron idea de la editorial. Venturini había escrito los cuentos de forma individual y semana tras semana, uno a uno, los enviaba a los mediadores. Algunos se elegían para ser publicados en revistas o en *Página/12* (como “El frustrado amor de Genaro Gennaresi con María Aurelia” o “El estilista Caruso Pertuso”). Esta vez, surgió la oportunidad del libro. En septiembre de

2015, llegaron al domicilio de Aurora, en calle 37 entre 10 y 11, las pruebas de imprenta con comentarios de los correctores para la revisión final⁶⁰.

En algún punto, entregarse a un editor significó para Venturini la pérdida del control sobre la producción del texto. No todos los procesos de génesis de sus obras dependieron de su mano. Como explica Chartier (1994), el autor se convierte en un ser dependiente y coaccionado. En el camino de publicación del texto, sus intenciones no se imponen sobre quienes producen el libro y queda a merced de los distintos tipos de determinaciones que organizan el espacio social de la producción literaria. Sin embargo, para Venturini esto no significó un gran problema: delegaba con naturalidad y confianza las tareas de corrección y enmienda de su obra⁶¹. Estaba agradecida por el lugar de visibilidad que *Página/12*, la agencia CBQ y la editorial le habían conseguido. Durante la corrección de pruebas, solamente mostraba enojo al detectar errores que probaban que quien había leído su texto no comprendía su lengua, su marca, lo singular de su estilo narrativo.

II. 1. 1. B. EL UNIVERSO NARRATIVO VENTURINIANO

La historia editorial de las obras de Venturini ha hecho de *Las primas* el epicentro de su universo narrativo. En general, es esta la primera novela de la autora que los lectores leen y la que lleva a descubrir a la escritora.

El mérito de *Las primas* reside en la construcción de la voz de la narradora protagonista, Yuna, una joven con diversidad funcional. Dada la disminución de las facultades mentales de quien escribe, el discurso está articulado de manera *a-normal*, falta a las reglas gramaticales (sobre todo en lo que atañe a la puntuación) y cosecha un ritmo atípico, a tono con la atípica visión de mundo de quien lo enuncia. Becerra (2018 [2012]) se refiere a “la composición de una escritura ‘irregular’ —un español de Marte—”. 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 infortunados, de aguda crueldad y perversión:

⁶⁰ De hecho, los editores decidieron incluir en *Cuentos Secretos* algunos textos que tomaron de libros previos de Aurora Venturini, sin aclarar su proveniencia.

⁶¹ El 27 de mayo de 2015, Venturini remitió el texto “Alberto Ponce de León, poeta alucinado” a Facundo Báñez, director del suplemento literario de *El Día*, para su publicación en el periódico. Adjuntó al envío la siguiente nota: “Querido Facundo, si decidís publicarlo y creés que necesita alguna enmienda, hacete cargo de la misma”.

el mundo de la infancia y la juventud en el que ocurren estas desgracias forman un espacio fronterizo en el que soplan vientos de inestabilidad y el elenco familiar se presenta como una comedia negra de enredos protagonizada por los peores monstruos de la realidad: los monstruos parientes (Becerra, 2018 [2012]).

La novela es monstruosa y, en parte, 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 voz narradora consciente de su retraso y anormalidad⁶². En cuanto al público lector, no puede sino enfrentarse con lo monstruoso. Pero en el acto de recepción “se disculpa” que el foco esté puesto sobre tales atrocidades, “se disculpa” la narración explícita de “los aspectos negros, densos, profundos y arborescentes del universo íntimo” (Becerra, 2018 [2012]) porque, en definitiva, la narradora “no se da cuenta”, se la dispensa por su discapacidad cognitiva.

Aun así, y a pesar de aparecer en un contexto de la literatura argentina en el que habían proliferado e ingresado al canon narrativas corridas de los paradigmas estético-ideológicos tradicionales⁶³, cuando Liliana Viola le preguntó a Venturini cuál creía que sería la reacción de los lectores frente a *Las primas*, ella respondió: “Y, yo creo que se van a caer de culo” (Viola, 2007).

En los otros cuentos y novelas que circundan *Las primas* y extienden el universo narrativo venturiniano, la transgresión formal desaparece del primer plano. Sí persisten los juegos con niveles de lengua heterogéneos, que contribuyen a la mixtura y los dobleces textuales característicos de la voz literaria de Venturini⁶⁴; también proliferan las voces infantiles, pero ya no tan candorosas como la de Yuna. Desde lo temático, se explotan los tópicos crueles, las deformidades, lo lóbrego y macabro, pero no solo como aspecto constitutivo del entorno que habitan los protagonistas y del que buscan diferenciarse (como es el caso de Yuna): muchas veces, los personajes (que son mayormente femeninos) encarnan por sí mismos el espíritu maldito, vengativo y desalmado, el cual se homologa, por lo demás, al espíritu satánico que se arroga Venturini y que dice recoger de las desgracias vividas en su

⁶² Esto está en estricta relación con los problemas de recepción que padeció la obra de Venturini (cf. capítulo II.1.1.a).

⁶³ Por ejemplo, Dalmaroni (2004) sitúa hacia mediados de los años noventa la “emergencia de nuevas narrativas de la memoria del horror”: una nueva novelística sobre la dictadura que contrasta con la oblicuidad, la fragmentación o el ciframiento alegórico y que procura “abrir la posibilidad de narrar refiriendo *por completo*, y de modo *directo*, los sucesos y acciones más atroces o *inenarrables*” (2004: 158-159).

⁶⁴ En su reseña de *La Plata, mon amour*, Ruth Fernández expone: “Destacamos en Aurora Venturini la fluidez del lenguaje y una expresividad no convencional que permite pasar de un tema a otro con absoluta responsabilidad y sin que se pierda la coherencia interna del discurso” (*La Prensa*, 23 oct. 1994).

propia infancia y juventud y de su comunión con los *poètes maudits* (cf. capítulo I.2.b). Estos puentes simbólicos imbrican la ficción con la realidad: los personajes se alimentan de las experiencias de vida y de la singular personalidad de Aurora Venturini y esta se va coloreando con cada nueva ficcionalización.

Como ya dijimos, la obra que secundó a *Las primas* en la segunda etapa editorial de la producción de Venturini fue *Nosotros, los Caserta*. La mirada de Chela, incluso cuando corresponde temporalmente a los años de su infancia, aparece despojada de toda inocencia⁶⁵:

En realidad, ella fue joven una sola vez en la vida, y yo agosté de un golpe esa novedad [...] Soy rebelde y mamá me pega, pero yo le doy más fuerte sin levantar un solo dedito [...] Sabe que nunca podrá dominarme [...] Sabe que estoy en un nivel muy superior a todos los chicos de mi edad, que ha engendrado su desgracia y la de su hija predilecta. Me teme y yo lo sé (*NIC*, pp. 12-13).

La novela presenta también una historia de monstruosos enredos familiares, pero en boca de un personaje de enorme racionalidad, capaz de interpretar la desavenencia moral de los sucesos y sentimientos que expone. Consecuentemente, la malignidad exhibida desde el discurso es para el lector más difícil de disculpar:

A Lula le he puesto hormigas en los pañales, mamá atribuyó la invasión a un descuido de la muchacha. Le he puesto figuras de animales feos sobre su tul del mosquitero: reptiles, hipopótamos, manadas de seres antediluvianos, de las hojas brillantes y coloreadas de *Caras y Caretas*. Lloro cuando la pellizco, o aguanta la picadura de avispa simulando dormir. La odio. Le llevo dos años a mi hermana y estoy elaborando obstinadamente otra enemiga (*NIC*, p. 17).

Cuando nuestros padres se fueron, tomamos posesión de la casa. Invadimos la cocina y la cocinera huyó, agarramos los embutidos que colgaban de sus ganchos y les mordimos las puntas, masticamos la piel de los salamines, jugamos al fútbol con los quesos redondos. Comimos como nunca. La cocinera lloraba en el patiecito y Juan Sebastián se limpió los mocos en su delantal, después la metimos a la fuerza en la despensa y le pegamos. Mi hermanito patinaba en la mesada, iba hasta un borde y otro borde con agilidad de alpinista, yo lo imité. // Nos vengábamos del lugar donde guardaban los alimentos. // Dueños absolutos de la casa de la gente aullamos en la noche como lobos y nos revolcamos en el coqueto dormitorio de Lula, en la colcha blanca, en la almohada inicialada, en la alfombrita azul (*NIC*, p. 58-59).

Acaso sea este uno de los motivos que retrasó la venturosa recepción de *Nosotros, los Caserta*. Sin embargo, el éxito de *Las primas*, obra que triunfó en dar a leer una narración

⁶⁵ Las citas de *Nosotros, los Caserta* están extraídas de la edición que presentamos en la Parte III de la tesis. Para anotar las referencias, utilizamos la abreviatura del título y consignamos luego los números de página pertinentes.

monstruosa, porque lo hizo con disimulo y oblicuidad, preparó al público para leer esta otra y anterior novela, que “vuelve” a incursionar en el terreno de las realidades familiares crueles y desgraciadas, ambientadas en la Argentina del siglo XX. A su vez, los mundos ficcionales y las voces narradoras de estas dos obras prepararon a los lectores para la recepción de *El marido de mi madrastra* (2012) y de *Cuentos secretos* (2015), libros donde se mezclan textos de ayer y de hoy (cf. capítulo I.2.b).

La fusión de “textos viejos” y “textos nuevos” es siempre posible para Venturini porque su narrativa persiste desde el comienzo en una lógica creativa que le otorga unidad. Esta se basa fundamentalmente en una capacidad perceptiva singular asignada a personajes (o voces narradoras) con una destreza expresiva (y, a veces, una facultad de acción) extraordinaria. Así, respecto del encuentro de cuentos “de antes” y “de ahora” en *El marido de mi madrastra*, dice Becerra (2018 [2012]):

[...] por sus formas y su agenda se encuentran integrados. En ellos regresa un estado de percepción propio de Venturini, la misma posición adoptada en *Las primas* frente a los hechos aparentemente biográficos que serán narrados *por deformación* (la posición es la del radar que barre el espacio buscando su objeto mientras descarta todo lo que lo rodea) y que consiste en una indiferencia muy notoria sobre lo que no le interesa percibir, aquello que la percepción no siente: el mundo común que surge del acuerdo, y sus retóricas.

Entonces, la fuerza centrífuga que da identidad al proyecto narrativo de Venturini proviene no solo de la configuración de los argumentos y la temática puesta en escena en los textos, sino también del modo en que construye los personajes: su percepción de mundo, sus posibilidades expresivas y su tendencia a la acción. Esto, entre otras cosas, permite considerar al personaje de Yuna, la narradora protagonista con discapacidad, como *alter ego* de Chela, la narradora protagonista superdotada; al tiempo que ambas constituyen un *alter ego* de la autora, quien ha tenido la audacia de pensarse y decirse —con la lógica antagónica que la caracteriza (cf. Rodas y Salerno, 2017)— anormal y deficiente y de una inteligencia extraordinaria⁶⁶. Yuna es ella, la pobre desdichada que se abre camino como puede, que tiene un talento artístico que le permite salir de su familia de anormales, independizarse y comprar un departamentito en La Plata, igual al que se compró Aurora en su juventud. Chela es ella, la joven superdotada,

⁶⁶ En el capítulo II.1.2.a se hace referencia a la posibilidad de lectura de *Nosotros, los Caserta* en clave autoficcional. En ese mismo capítulo, al final del apartado “Las dos primeras ediciones: paratextos y contextos”, se cita la entrevista con Viola (2007) en la cual Venturini orienta la lectura de *Las primas* en un sentido semejante.

lectora, enamorada de un hombre inalcanzable; la joven rebelde, sombría y genial que sufre el desprecio de su familia, que tiene talento para la escritura literaria y recorre el mundo retornando siempre a su tierra, a la ciudad de La Plata.

A estas narradoras mujeres pueden sumarse, por ejemplo, las de *Me moriré en París, con aguacero* (1998), *Alma y Sebastián. Narraciones insurgentes* (2001), *Los rieles* (2013) y “El frustrado amor de Genaro Gennaresi con María Aurelia” (2015). En algún sentido, todas ellas contribuyen a la codificación de la postura literaria de la autora. Como dice Combe (1999: 144-145), “es mediante un cierto grado de ficción como puede alcanzarse la verdad autobiográfica [...] Lejos de excluirse, la ficción y la verdad se favorecen mutuamente [...] La ficción es también un instrumento heurístico, de ningún modo incompatible con la exigencia de verdad y de realidad”.

Es preciso aclarar que la convergencia entre las ficciones de Venturini no está dada solamente por la familiaridad de los modos de narrar, la estrategia constructiva de los personajes, la configuración literaria de la experiencia y la serie de correspondencias simbólicas con referentes identificables fuera del texto. También ocurre que, sin que se dé una estricta lógica o continuidad argumentativa entre las distintas obras, se va urdiendo una particular red narrativa, a causa de una serie de repeticiones que al cumplirse tienden lazos de un texto a otro. Muchas veces esto sucede a partir de nombres que remiten a otros nombres y, consiguientemente, personajes que sin ser cabalmente los mismos evocan a otros personajes. Otras veces, son frases, motivos, descripciones, espacios, situaciones, escenas o historias completas lo que se repite. “Lo mismo” aparece con frecuencia en otro lugar, dislocado. “Lo similar” aparece a veces en contextos idénticos.

Estos corrimientos hacen que cada personaje, episodio, descripción, voz o frase que se repite se lea como una reescritura, una variante o una versión de lo mismo, pero siendo siempre de alguna manera otro. Juan Sebastián es el hermanito con diversidad funcional de Chela en *Nosotros, los Caserta*; Sebastián es el hermanito con discapacidad de Alma en *Alma y Sebastián*. La narradora del cuento “Fulvia”, de *Hadas, brujas y señoritas* (reeditado en *El marido de mi madrastra*), al igual que Chela en *Nosotros, los Caserta*, utiliza versos de Rimbaud (salteados, mezclados, reelaborados) para hilar su narración: aquella da sentido con ellos a la historia del personaje Fulvia (una hija de irlandeses de sesenta años “inverosímiles” que vive sola, soltera, retraída, juega al ajedrez y está jubilada); Chela acude al poeta francés para clarificar su propia historia, su condición de “bicho extraño”. A ambas narradoras, además, se les representan “los mismos” versos cuando se topan con los murales que adornan

la entrada del Museo de Ciencias Naturales⁶⁷. Los Ucelli de Caserta protagonizan “*Amore, tu lo sai, la vita è amara*” (*Hadas, brujas y señoritas* y *El marido de mi madrastra*), cuento que comienza con una referencia a *El Gatopardo*, de Tomasi di Lampedusa, presente en la dedicatoria de obra de *Nosotros, los Caserta*. Como Lula (*Nosotros, los Caserta*), Nicilina (“Nicilina” de *Hadas, brujas y señoritas* y *El marido de mi madrastra*) y Betina (*Las primas*) son versiones de hermanas menores aborrecidas. Y las dos últimas son, además, deformes, antítesis de la belleza de Lula:

Ah, describir a Nicilina... diríamos: una gran cabeza de sandía calada en el lugar donde los humanos mueven los ojos, respiran y comen; un mamarracho de esos que se hacían para asustar a los chicos —aclaro que a los chicos de antes—, colocando dentro de la calabaza una vela encendida; el cuerpo una nadita con piernas como clavos, gordas arriba, delgaditas abajo, sobre dos pies de empeine caído y con juanetes [...] // Nicilina fue, o es, y será por siempre un bicho lábil y elástico. // Expectante, aguardé algún deslizamiento nocturno —la noche es horario de gusanos—, con un paquete de sal gruesa para volcárselo al engendro y disolverlo, pero no volvió (“Nicilina”, *Hadas, brujas y señoritas*, 1997, pp. 55-56).

Rum... rum... rum... murmuraba Betina, mi hermana paseando su desgracia por el jardincillo y los patios de laja. El rum solía empaparse en las babas de la boba que babeaba. Pobre Betina. Error de la naturaleza [...] // Mi hermana padecía de un corcovo vertebral, de espalda y sentada semejava un bicho jorobado de piernecitas cortas 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 [...] // Cuando Betina daba vueltas alrededor de la mesa rumroneando, empecé a observar que arrastraba una colita que salía por la abertura del espaldar y el asiento

⁶⁷ Transcribimos algunos fragmentos de *Nosotros, los Caserta* y, luego, de “Fulvia”, para ilustrar los cruces textuales: “Mi amor por Rimbaud me impulsaba, por catarsis o como resignación, a su lectura; claro que leía también para Juan Sebastián quien me escuchaba con adoración: ‘Seres imprevisos y perfectos / se ofrecerán a tus experiencias... / Zumbarán flores mágicas, / acunadas en las pendientes, / genios de una belleza / inefable, más inconfesable’” (*NIC*, p. 56). “Empezaban mis clases de Antropología. Subí la escalera de piedra entre los dos tigres de dientes de sable y tras el busto del perito Moreno, mi hallazgo fue un mural con motivos antediluvianos; al principio no comprendí por qué unos versos de Rimbaud invadieron mi alma: ‘Zumban flores mágicas. / Las pendientes las acunaban. / Circulaban animales / de una elegancia fabulosa’” (*NIC*, p. 78). “Ella fue hermosa. De una belleza inefable, mas inconfesable [...] Los versos de Rimbaud le parecen dedicados porque: ‘Los senderos son ásperos. Los montículos / se cubren de retamas. El aire está inmóvil... No puede ser sino el fin del mundo, más allá’” (*El marido de mi madrastra*, “Fulvia” p. 121, 2012). “Si encuentro la puerta de Fulvia, llamo; si no, entro al Museo de Ciencias Naturales. Apareció el Museo, sus escalinatas de mármol y el recorromano en bosque de araucarias y cipreses, marco verde y límpido [...] Entré al Museo. ‘Seres perfectos, imprevisos / se ofrecerán a tus experiencias. / Zumbarán flores mágicas. Las pendientes / las acunaban. / Circulaban bestias de una elegancia fabulosa’. El friso del muro, el de la inexpugnable fronda, desde donde avanza el creodonte, nos hunde en un pantano de saurios y nos remonta a la época de inocencia gloriosa del mundo [...]” (*El marido de mi madrastra*, “Fulvia” pp. 123-124, 2012).

de la silla ortopédica y me dije debe ser el alma que se le va escurriendo [...] // Cuando llegaba la hora de las comidas, yo tenía que darle la comida a mi hermana y a propósito erraba el orificio y metía la cuchara en un ojo, en una oreja, en la nariz antes de llegar a la boca. Ah... ah... ah... gemía la sucia infeliz. // Yo la agarraba de los pelos y le metía la cara en el plato y entonces callaba. Qué culpa tenía yo de los errores de mis padres. Tramé pisarle la cola de alma. El relato del infierno me contuvo. Yo leía el catecismo de comulgar y “no matarás” se me había grabado a fuego. Pero un golpecito hoy, otro mañana, crecían la cola que los demás no veían. Sólo yo la veía y me regocijaba (*Las primas*, 2007, pp. 8-10).

Siguiendo con la serie de repeticiones, los encuentros con *Monsieur le Diable* que se relatan en *Me moriré en París, con aguacero* retornan en *Los rieles*. Cristofredo Jacob, emplazado en la historia de *Nosotros, los Caserta* (cf. capítulo II.1.2.a, nota 80), también cumple su papel en “Laura Láinez”. El encuentro con Villon, narrado en *François Villon, raíz de iracundia*, reaparece en *La Plata, mon amour*. El personaje de Julia de la edición 2014 de *Pogrom del cabecita negra* (incluido en *Eva. Alfa y Omega*) se llamaba Yuna en la edición de 1968, igual que la narradora de *Las primas*. “Didí dormía en el almohadón” (de *Hadas, brujas y señoritas* y *El marido de mi madrastra*) es una reescritura de “El gatito”, de *Jovita la osa y otros cuentos* (1974)⁶⁸. La dedicatoria de obra de *Hadas, brujas y señoritas* expresa “In memoriam de mi Bisabuela inglesa M. Margarita Leyton de Melo”, quien regresa como personaje en “El abuelo Melo” de *El marido de mi madrastra*. “Las Vélez” es el nuevo título de *Zingarella* (1988), publicado años más tarde en *Hadas, brujas y señoritas* (1997) y *El marido de mi madrastra* (2012). Lo mismo ocurre con “Ventre de osa” (publicado con este título en los volúmenes *Zingarella, Hadas, brujas y señoritas* y *El marido de mi madrastra*): una variante de título para la historia de “Jovita la osa” (publicado con este nombre en *Jovita la osa y otros cuentos* y en *Cuentos secretos*). Los ejemplos abundan.

En esta línea de solapamientos, la ciudad de La Plata se erige como la morada real e imaginaria de Aurora Venturini⁶⁹. La autora se formó en sus calles, en su arquitectura, en su ambiente universitario y sus círculos intelectuales (cf. capítulo I.2); también en sus paseos, en las plazas, confiterías, en el bosque y el Museo de Ciencias Naturales. La tradición de la ciudad, sus escuelas, su notable despliegue cultural y su literatura hicieron mella en la

⁶⁸ En esta reescritura, la narración pasa de primera a tercera persona.

⁶⁹ Cf. el fragmento del discurso pronunciado por Aurora Venturini durante la presentación *Nosotros, los Caserta* (21 may. 1993), que se cita en el apartado “Las dos primeras ediciones: paratextos y contextos” del capítulo II.1.2.a.

escritora, a tal punto que La Plata se constituyó en centro geopolítico de su historia de vida y de gran parte de sus narraciones.

Por consiguiente, el espacio ficcional predilecto de los relatos de Aurora Venturini remite de continuo a la ciudad de La Plata y sus alrededores. Como se lee en la reseña de Vila-Matas (2007), citada en el capítulo I.2.b, *Las primas* transcurre en La Plata. También La Plata y sus alrededores se instalan como uno de los polos geográficos dominantes de la historia de *Nosotros, los Caserta*. Muchas de las obras que atañen a la etapa escritural que medió la producción de estas dos novelas (ficciones poco difundidas, mayormente publicadas en ediciones de autor y que solo se consiguen por medio de la adquisición de libros usados) persisten en la elección del escenario platense. *La Plata, mon amour* (1993) lo explicita desde el título; *Me moriré en París, con aguacero* (1998) comienza: “Viajaba en colectivo de corta distancia, desde City Bell a La Plata, una tarde de otoño amarilla de hojas y nostalgia” (p. 9); en *Alma y Sebastián. Narraciones insurgentes* (2001) reaparece el escenario platense: “Llegué a La Plata a las tres de la mañana. // Oí tiros y carreras, llantos y maldiciones. Abrí la puerta de mi departamento al interior de la suprema soledad y fui a la habitación de las muñecas” (p. 31); las coordenadas espaciotemporales se repiten en el incipit de *Nanina, Justina y el doctor Rorschach* (2002): “Se me moría Justina. // El año 1950 en la ciudad de La Plata, un diecinueve de noviembre, día de la fundación cuando perfuman los tilos recién en flor...” (p. 13). Incluso en las obras de la última etapa creativa de Venturini se insiste en la filiación ficcional con la ciudad de sus orígenes:

Esta desoladora visita fue durante un frío invierno; los inviernos de La Plata y alrededores, indecisos entre lluvia fina, viento y sol perturbador. La indecisión convertida en tiempo de la ciudad y sus vecindarios (*El marido de mi madrastra*, “El abuelo Melo”, 2012, p. 33).

Los sucesos que continúan a esta presentación, que intenta ser relato, ocurrieron en aquellos años neorrománticos por cuyos rieles corrían rodando las décadas de 1940-1950, en nuestra ciudad de La Plata (*El marido de mi madrastra*, “Laura Láinez”, 2012, p. 41).

Luego de la desintegración del Diablo por el poder del exorcista, depredación momentánea, dado que aún sigue adolorando al mundo, me vi en plena plaza Moreno de La Plata, disertando no sé qué ante cincuenta personas (*Los rieles*, 2013, p. 25).

Los estudiantes universitarios platenses inventamos la sigla DLDL, convirtiendo un logo verde nilo para solapa. [...] Yo lucía esa escarapela en mis trajes con solapas. // En el patio de la

Facultad de Humanidades, Gustavo García Saraví me dedicó un cuarteto (*Eva. Alfa y Omega*, 2014, pp. 33-34).

En ese burdel vivía el galán del momento, en buena parte del día, en el centro ciudadano de La Plata. Las señoritas que paseaban alrededor de los canteros de la plaza San Martín y por las veredas circundantes, coqueteaban con los señoritos admiradores de escotes y piernuchas expuestas. // Nacho figuraba en el grupo de los maduros. // Tuve ocasión de hablar con él una tarde, a la salida de la Facultad de Humanidades, en ocasión de que Alberto Ponce de León había concertado una reunión de escritores con fines societarios, opinando que La Plata, “ciudad de poetas en Latinoamérica”, merecía centro cultural (*Cuentos secretos*, “El rincón”, 2015, p. 112).

En la vida como en la ficción, el carácter medular del entorno platense no redujo la notoriedad de otros espacios. Las vivencias de la ciudad operaron como punto de fuga hacia distintos centros cuya distancia geográfica y cultural tensionó la existencia de Venturini, que se batía entre su ser argentino (provinciano, por una suerte de determinismo social) y su ser europeo (siciliano, por sus antepasados; parisino, por pulsión literaria; medieval, por fascinación por los rasgos culturales de la Edad Media). En la “Introducción” a su *Antología personal* (1981), reafirmó su origen platense y rural, tanto como su alcurnia italiana:

Aquí empieza la verdad rural, opinó Alejandro de Isusi, del aldeaño platense donde pasé mi infancia y mi adolescencia. // Vieja casona en medio de un alfalfar que, en febrero, subía al verano, con alas, porque todos los gusanillos del verderol, ya las tenían. // Infancia animalera: perros, gatos, lagartijas y hasta una lechucita de tierra que se llamaba Bertoldo [...] // Mi abuelo italiano fue el duende de mis versos. Leía en voz alta, en su bello idioma natal, los tercetos del Dante, y esa cadencia nunca me dejó; él va en mi mester de juglaría, en mi mester de clerecía. En el misterio tremendo del verso y su aventura (pp. 11-12).

Sobre esta filiación con Italia, y en particular con Sicilia, relevante para las ficciones de *Nosotros, los Caserta*, *Cuaderno de Angelina* (cf. capítulo II.1.2.a) e incluso “*Amore, tu lo sai, la vita è amara*” (mencionado en este capítulo), Venturini vuelve en las entrevistas:

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 (Friera, 2008).

Entre intervenciones públicas y discursos literarios, Venturini proyectó para sí y para sus personajes una aspiración cosmopolita. Ella vivía con el deseo atribulado de ser de París, de pertenecer al cenáculo de escritores y artistas, de ser partícipe de la sociabilidad literaria parisina, del Barrio Latino, las buhardillas, los cafés, encuentros, charlas, amistades. De hecho, frecuentó la ciudad, aunque las diversas declaraciones acerca de lo largo de su estancia, de las actividades que allí desplegó o las personalidades que conoció, varían de un discurso a otro (cf. capítulo I.2.b, nota 20). Su biografía se fue ficcionalizando en función de la imagen de escritora que quiso construir y su amor por París se cristalizó en múltiples testimonios orales y escritos:

Entre estar en La Plata, en City Bell y a veces en Buenos Aires viajaba a Europa todos los años por lo menos seis meses. Ciudad de mi preferencia siempre fue París. En mi novela *Nosotros, los Caserta* hablo extensamente de mis estancias en la ciudad más culta del mundo. Ahí viví la *belle époque* de las letras y mi exilio lo pasé en la ciudad luz habitando un departamento que compartía con Violette Leduc. Estas aventuras las he descrito en columnas del diario *Página/12* durante años los días viernes. Sería extenso entrar analíticamente en todo lo que hice en París, que además está implícito en casi todas mis novelas y cuentos (Venturini, “Texto inédito”, 2015).

En efecto, hacia el final de la novela *Alma y Sebastián. Narraciones insurgentes*, la protagonista declara: “Los años vividos en París fueron lenitivos de alivio sobre llagas y fricciones, único reducto donde hallé serenidad que después perdí para siempre” (2001, p. 86).

En esta misma línea, hay que considerar las distintas estrategias discursivas y comportamentales que Venturini puso en escena a lo largo de su carrera literaria con el objeto de forjar una figura autoral y un proyecto de escritura que pudieran enlazarse con la tradición del malditismo francés (en particular, con la literatura y la imagen de Villon, Baudelaire, Lautréamont y Rimbaud). La escritora argentina apuntó con esto a posicionarse en “la patria universal de los escritores” desde un lugar de proximidad estética con “el meridiano de Greenwich literario” y, en razón de esa cercanía con París, “capital de la modernidad” (Casanova, 2001 [199]: 121-123), alcanzar la consagración en el campo literario argentino y el ingreso al canon de la literatura nacional (cf. Salerno 2013, 2015, 2017, 2019).

En el caso puntual de *Nosotros, los Caserta*, Chela es una escritora precoz que desde niña tuvo por lecturas de cabecera las obras de Baudelaire, Rilke, Lautréamont, Proust, Rimbaud, Romain Rolland y André Gide. Cursó la secundaria en un instituto donde, como acto de censura, le quitaron sus libros: “*Montaron una operación comando en el departamento de Chela, y sustrajeron: Los cantos de Maldoror, Una temporada en el Infierno, las Iluminaciones, Las flores del mal, la colección de revistas francesas, un cuaderno lleno de notas y dos atados de cigarrillos*” (NIC, [68] A-B, p. 63). Luego, en diálogo con la madre superiora, la protagonista irreverente inquiriría: “—*Señora, ¿cuándo me devolverán mis libros, mis desnudos, mis revistas y mis cigarrillos?*” (NIC, p. 49)⁷⁰. Dichas obras fueron censuradas porque alimentaban el espíritu de la joven protagonista, seguidor desde temprano de las líneas del malditismo, por sus gustos extravagantes, su genio incomprendido, su rebeldía, el encanto por lo salvaje y brutal y por una tendencia a estetizar las formas de la vida cotidiana.

Chela conocía al pie de la letra, desde la infancia, los versos de los poetas franceses, de los *poètes maudits*. Tantas veces leídos y hasta memorizados, esos textos se volvieron parte de su lengua: ella piensa, habla y narra con la poesía de Rimbaud y de Lautréamont. La comunión con los autores que lee es tal que muchas veces sus obras y sus biografías, internalizadas, intervienen en los procesos de figuración de su propia historia, en el inventarse a sí misma durante el curso de la narración:

Llegué a París el tres. Tenía suficiente dinero para vivir sin trabajar. Me ubiqué con Bertha en el desván Saint-Germain y me sentía a punto de arrojar mis harapos llenos de parásitos, como Rimbaud arrojara los suyos desde el desván que le cediera Theodore de Banville (NIC, p. 124).

Un poema de Rimbaud me ayudaba a armar el rompecabezas de nuestras vidas, cuyas piezas separadas carecían de significado, y que al ensamblar borduras cóncavas y convexas se hacían un todo inteligible: *Mi triste corazón babea a la popa, / mi corazón cubierto de basura. / Lanzan sobre él chorros de sopa. / Mi triste corazón babea a la popa* (NIC, p. 58).

Una operación idéntica a la que realiza la narradora de *Nosotros, los Caserta* fue puesta en juego por Venturini en el relato autobiográfico que escribió como introducción para su *Antología personal* (1981), donde narra su infancia y los derroteros de la generación argentina

⁷⁰ Estas citas pertenecen en la novela al informe redactado por la tutora de Chela, es decir, a una voz narradora diferente de la principal. De allí que los fragmentos estén consignados con cursiva en las ediciones. El extracto correspondiente a la primera cita, proveniente de las ediciones A y B, fue suprimido en las *Ed. 2011*.

del 40. Una vez más, la repetición discursiva en contextos disímiles lleva a tender lazos y sugiere desde otro lugar los solapamientos entre vida y ficción⁷¹.

Son múltiples los ejes discursivos que hacen funcionar el artilugio del pliegue en la obra venturiniana. Las voces ingenuas tienen su doblez en las voces perversas; la fealdad y la deformidad encuentran su antítesis de belleza; la anormalidad es tanto fruto de la diversidad funcional como de la descomunal inteligencia; la afición por lo erudito no se desanuda del anclaje en lo popular; en la condición provinciana habita el doblez de lo cosmopolita y en las múltiples versiones de la ficción escrita anida la verdad autobiográfica:

A veces los acontecimientos difieren, aparentemente, y es necesario dejar abierta una ventana hacia el criterio reflexivo, para que a su luz, retroceda intimidada la fantasiosa imaginación. Todo debe ser incluido para tomar impulso y correr afuera de nuestra intimidad, y tramar un argumento, en apariencia dislocado, más allá del hermetismo tradicional —o cursi— de una novela (Venturini, *La Plata, mon amour*, 1993, p. 9).

La voz literaria de Aurora Venturini se nutre del doblez. Como sus personajes, no se limita a lo uno, explora combinaciones, transita distintos espacios, hurga en otras lenguas, inquiere otras épocas y se alimenta de otras literaturas.

Las primas es sin duda la obra que constituyó el punto de partida de la segunda etapa editorial de la obra de Venturini y que paradójicamente puede ser leída como el punto de llegada de su proyecto creador. Pero en dicho camino, *Nosotros, los Caserta* representa una realización excelsa y anterior de ese proyecto, en tanto que supo condensar tempranamente los distintos aspectos que dieron identidad al conjunto del universo narrativo venturiniano.

⁷¹ Otra estrategia textual que contribuye a esta urdimbre emana del tipo de apropiación que Chela realiza de los textos franceses en *Nosotros, los Caserta*. En la novela, estos se leen, se interpretan, se citan, se recuerdan, se dicen de memoria, se recitan: prácticas que los transforman y los hacen aparecer no solo traducidos al español sino modelados, reinventados a propósito de los requerimientos discursivos de los nuevos contextos de enunciación. Este modo particular de apropiación de la literatura extranjera no solo se da en el marco novelesco y como obra de un personaje de ficción, también Aurora Venturini efectúa estas operaciones en sus propias traducciones-recreaciones (Oseki-Dépré, 1999) de los *poètes maudits* (muy especialmente en *Cantos de Maldoror. Satánica Trinidad*). Para un análisis de este tema en *Nosotros, los Caserta*, cf. Salerno (2013), donde se estudian ejemplos concretos de las traducciones que aparecen en la novela como injerto, como fragmentos implantados que germinan y abren las posibilidades del texto original, constituyendo una nueva textualidad. Para un estudio de la traducción *Cantos de Maldoror. Satánica Trinidad*, cf. Salerno (2019).

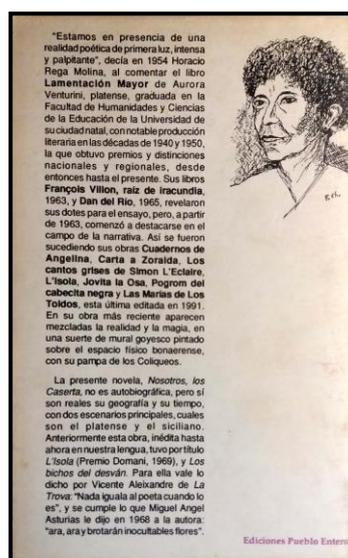
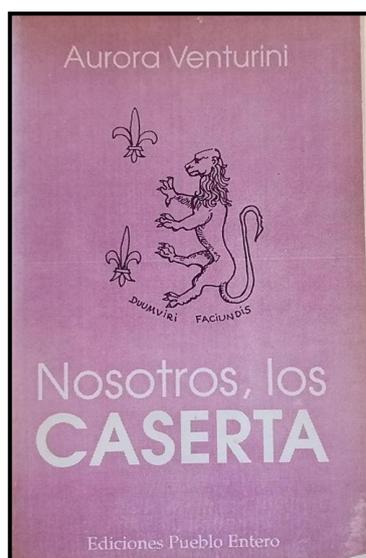
II. 1. 2. A. LAS EDICIONES DE LA NOVELA

A pesar de que existen referencias que intentan situar la primera aparición de *Nosotros, los Caserta* en 1969 (ligada a la obtención del premio literario de la Fundación Guglielmina Truzzoli⁷²), tanto como otras que la emplazan en la década del 80 (Mención honorífica en el Certamen bienal de novela de la Unión Carbide Argentina, 1982; Premio Pirandello d'Oro della Collegiatura di Sicilia, 1988⁷³), la primera edición conocida de esta obra de Aurora Venturini data de 1992 y corresponde al libro publicado en Buenos Aires por Ediciones Pueblo Entero⁷⁴.

⁷² Venturini conservaba enmarcado y exhibido en su casa el diploma obtenido por este *Premio letterario di narrativa* «Guglielmina Truzzoli». El diploma está datado en Verona, el 30 de febrero de 1969. En él se lee: “La commissione esaminatrice delle opere concorrenti ha conferito con deliberazione unanime a Aurora Venturini de Varela il premio ex aequo con medaglia d'oro”. No consta el título de la obra premiada. Es de notar que en las referencias a esta distinción, generalmente registradas en las solapas y contratapas los libros de Venturini, se fue alterando el nombre del premio, mezclando las instituciones otorgantes y las fechas. Así, por ejemplo, en la edición de *Nosotros, los Caserta* de 1992 figura como Premio de la Fundación Giovanna Tuzzolli, Verona, 1969. En la edición de 2000, se lo consigna como Premio “Domani” de la Fundación Giovanna Truzzolli, Verona, pero también como una instancia de edición de la novela, con fecha de 1991. El 10 de septiembre de 1969, una nota periodística de *El Día* señala: “La escritora platense Aurora Venturini y el autor italiano Franco Martini obtuvieron el premio correspondiente al concurso de la revista *Domani*, consistente en un millón de liras, medalla de oro y diploma. Correspondió al rubro narrativa y cuento”. El 22 de octubre del mismo año, *El Día* publicó: “La Asociación Dante Alighieri de La Plata invita a sus asociados al acto de entrega del premio de la Fundación Truzzoli a la escritora Aurora Venturini, que se realizará en el Instituto de Cultura Italiana de la Capital Federal”. El 28 de octubre, la nota aporta información más extensa: “Con la presencia del cónsul de Italia, Dr. Eros Vicari, y autoridades de la cultura, las letras y el periodismo, se procedió a la entrega del premio de la Fundación Guglielmina Truzzoli a la escritora platense Aurora Venturini. Auspiciaron el acto el consulado de Italia y la Asociación Dante Alighieri. Abrió el acto el doctor Alfredo Galletti y a continuación habló el señor Juan Truzzoli. Acto seguido se procedió a entregar el premio a Aurora Venturini, que consiste en medalla de oro, pergamino y la suma de un millón de liras por su obra *Las Islas*. El segundo premio correspondió a la escritora marplatense Pérez Speranza, ausente en el acto por razones de salud. Pronunció palabras de agradecimiento la Sra. Venturini. Concluyó el acto con una copa de champagne servida en los salones del Instituto de Cultura Italiano”. En la década del 80, una nota dedicada a la trayectoria literaria de Venturini recuerda: “Finalmente, completó su extensa nómina de obras y premios con *L'isola* por la que obtuvo en 1969, en Verona Italia, el premio de la Fundación Guglielmina Truzzoli” (*La Razón de La Plata*, 19 nov. 1986: 10).

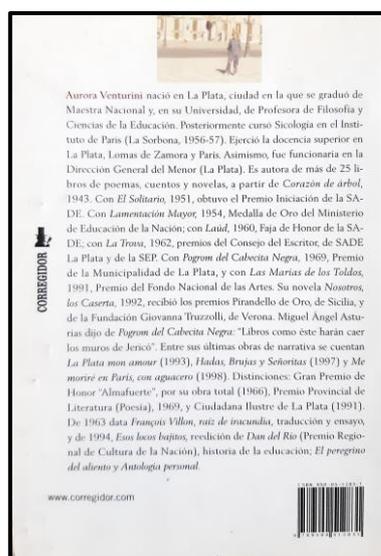
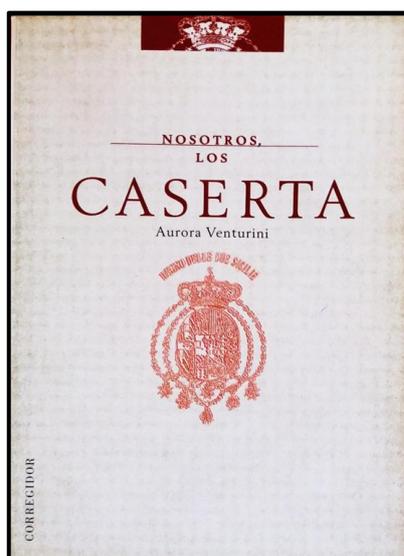
⁷³ La entrega del premio de la Unión Carbide Argentina se realizó el miércoles 22 de diciembre de 1982, en el Salón dorado del Plaza Hotel de Capital Federal. El primer premio fue para Edna Pozzi; la primera mención, para Andrés H. Atanasiú y la segunda, para Aurora Venturini. En cuanto al premio Pirandello, hemos hallado un recorte periodístico (con referencias bibliográficas faltantes) que informa: “Aurora Venturini obtuvo el premio Pirandello de la Colegiatura Académica de Palermo, Sicilia, República Italiana, por su novela, aún inédita *Los bichos del desván* cuyo argumento hace referencia a ciertos aspectos de la vida y costumbres de Messina, donde ha transcurrido la existencia de su familia, desde hace más de 200 años. Aurora Venturini viajó el 3 de enero próximo pasado a la isla para recibir el premio”.

⁷⁴ Luego de *Nosotros, los Caserta*, Aurora Venturini publicó una serie de obras con el sello Pueblo Entero: *La Plata, mon amour* (1993), *Estos locos bajitos* (1994), *Nicilina y las Meninas. Cuentos de mogólicos* (1995), *Rita. La espina y la rosa* (1995), *Evita, mester de amor* (1996) y *45 Poemas Paleoperonistas* (1997). Los dos últimos son compilaciones realizadas en colaboración con Fermín Chávez, historiador argentino casado con Venturini. La dirección de la razón social Ediciones Pueblo Entero —Chile 685 2° (1098)— coincide con el domicilio del departamento en el que habitaban Venturini y Chávez en Capital Federal. La mayoría de los libros publicados con este sello son de su autoría. Con lo cual, resulta probable que la pareja estuviera vinculada con la fundación y administración de la editorial.



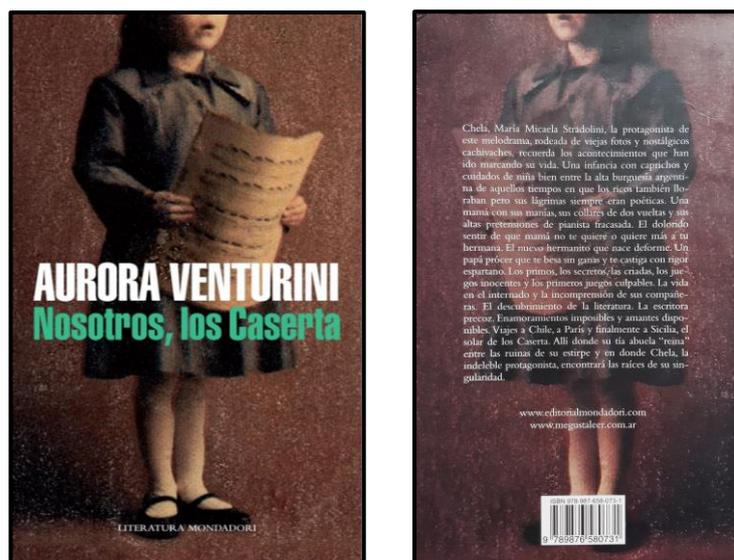
Tapa y contratapa de *Nosotros, los Caserta*, Buenos Aires, Pueblo Entero, 1992.

La segunda edición de *Nosotros, los Caserta* fue publicada en el año 2000, también en Buenos Aires, por la editorial Corregidor.

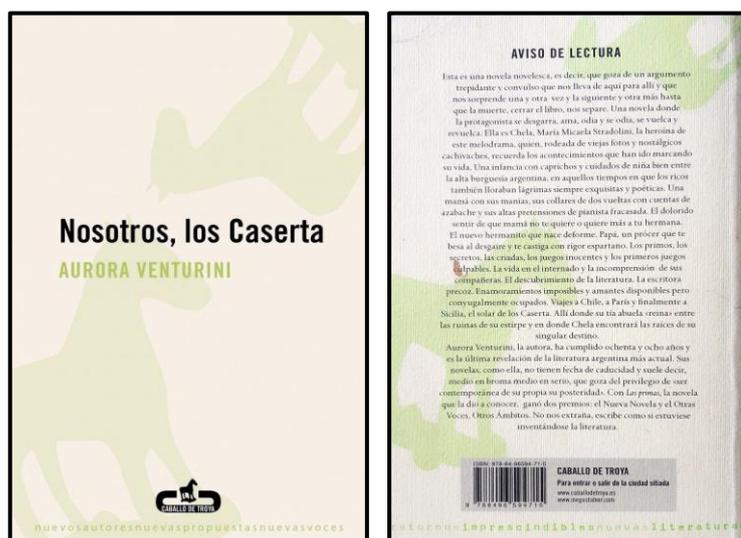


Tapa y contratapa de *Nosotros, los Caserta*, Buenos Aires, Corregidor, 2000.

Pero las más recientes y conocidas ediciones de esta obra aparecieron en 2011, en el contexto de lo que se definió como la segunda etapa de producción editorial de Aurora Venturini (cf. capítulo II.1.1.a): *Nosotros, los Caserta* volvió publicarse con los sellos Caballo de Troya en Madrid y Mondadori en Buenos Aires, ambos nucleados por Penguin Random House Grupo Editorial.



Tapa y contratapa de *Nosotros, los Caserta*, Buenos Aires, Mondadori, 2011.



Tapa y contratapa de *Nosotros, los Caserta*, Madrid, Caballo de Troya, 2011.

Desde la bibliografía material se ha insistido en la importante articulación entre el orden del discurso y el orden de los libros, en la adopción de una perspectiva analítica que considere el conjunto de los procesos de producción, transmisión y recepción de los textos (McKenzie, 2005 [1999]; Chartier, 1999), con el objeto de comprender “cómo las sociedades humanas han construido y transmitido los significados que atribuyeron a las palabras y a las cosas” (Chartier, 2005: 18). Por ello, para contribuir con el estudio crítico de *Nosotros, los Caserta*, además de detenernos a examinar las variantes que las cuatro ediciones presentan en el nivel textual (cf. capítulo II.1.3.b), estudiamos los aspectos vinculados con las formas materiales de circulación y su articulación con las formas simbólicas.

De acuerdo con esto, a pesar de que las cuatro ediciones portan el mismo título, sus contextos de producción y recepción, tanto como sus características materiales y las variantes textuales con que la novela se dio a conocer en cada caso, conducen a clasificarlas en dos grupos. En primer lugar, las más antiguas, que son ediciones de autor. Llamaremos A a la edición de 1992 y B a la de 2000. En segundo lugar, las más recientes, cuya producción deriva del trabajo empresarial de Penguin Random House Grupo Editorial. Nos referiremos a estas ediciones en conjunto como *Ed. 2011*.

LAS DOS PRIMERAS EDICIONES: PARATEXTOS Y CONTEXTOS

La edición A presenta una encuadernación en rústica cosida, mide 200 x 129 mm y consta de 216 páginas en papel obra blanco de 80 g/m². El texto está impreso en tinta negra, la tipografía es de tipo *serif* (Claremont Medium o similar), en cuerpo 10 y se dispone en la caja de escritura con alineación justificada⁷⁵. La encuadernación de la edición B es en rústica fresada, se compone de 224 páginas en papel obra blanco de 80 g/m² y mide 192 x 140 mm. Al igual que en A, el texto está impreso en tinta negra, la tipografía es de tipo *serif* (Times New Roman o similar), en cuerpo 10 y se dispone en la caja de escritura con alineación justificada.

Las mayores diferencias entre A y B corresponden al aparato paratextual. Como se observa en las imágenes incluidas más arriba, los diseños de cubierta y contracubierta de estas ediciones son distintos. También cambian los epígrafes. En B se registra una dedicatoria de obra (ausente en A) y, como epílogo, aparece una noticia sobre la autora, la cual repite y amplía los datos biográficos y las referencias sobre las publicaciones y distinciones de Venturini mencionados en el texto de la contratapa. En la portadilla de A, se incorporan tres referencias a los premios que obtuvo la novela, previos a la edición. Estos datos vuelven a aparecer en la página de legales de B, con algunas variantes en las fechas y los nombres y mezclados con referencias inexactas a las ediciones previas de la obra (cf. notas 72 y 73 en el presente capítulo). En otro nivel, señalamos que, en A, la numeración de las páginas se encuentra en la parte inferior, recostada sobre el margen externo del libro; mientras que, en B, aparece en la parte superior, también sobre el margen externo y acompañada por un encabezado: el nombre

⁷⁵ El pie de imprenta indica que la composición y el diseño gráfico del libro estuvieron a cargo de Paula Blaser y Ricardo Chávez y señala que esta es la primera edición de la obra, impresa en Buenos Aires el 1º de noviembre de 1992. La contracubierta muestra un dibujo del rostro de Aurora Venturini, firmado con las iniciales F. Ch., de lo que se deduce la autoría de Fermín Chávez.

de la autora en las páginas pares y el título de la obra en las páginas impares, ambos en versalitas.

LAS EDICIONES DE 2011: CUESTIONES DE DISEÑO EDITORIAL

Como se adelantó en el capítulo II.1.1.a, la posibilidad de relanzamiento que halló la antigua producción literaria de Aurora Venturini se debió al éxito de *Las primas* (2007). En el siglo XXI, los procesos de edición de su obra estuvieron mediados por distintos actores que se ocuparon de asignar a los viejos textos nuevas formas, de *re-motivarlos* (Rivalan Guégo, 2004a), con el objeto de impactar en el mercado y hacer ingresar a Venturini en el proyecto de lectura de un amplio público. En general, se aspiró a que el conjunto de las nuevas ediciones pusiera a la vista la consistencia de un proyecto literario y esto se materializó en el intento por reflejar, en los diversos niveles, una unidad obra y marcar la pertenencia de las publicaciones individuales a un proyecto editorial de mayor envergadura.

En otro nivel, también con el objetivo de ampliar el público lector de la obra de Venturini (y las ventas de la empresa), la editorial comercializa la novela en formato digital a través del sitio Megustaleer, Google Play y Amazon, tornando la edición compatible con diversos soportes electrónicos: computadoras, *tablets*, *Ebook readers* y teléfonos celulares.

EL TEXTO: ESTRUCTURA, ENMIENDAS, REFORMULACIONES

El cotejo filológico de las cuatro ediciones de *Nosotros, los Caserta*, complementado con el análisis de los documentos genéticos de la novela, permite identificar una serie de problemas editoriales. En este apartado nos referiremos sintéticamente y de forma general a dos cuestiones sustanciales que serán retomadas en el capítulo II.1.3.a: la estructura de la obra y las variantes textuales.

Las *Ed. 2011* también organizan el texto en veintiséis partes, a cada una de las cuales se le asigna un título. Así, la novela se estructura en capítulos, referenciados en un índice al final del libro. La separación entre estos no se efectúa por medio de un salto de página sino por un blanco tipográfico de tres líneas. A pesar de que la cantidad de capítulos de estas ediciones coincide con la cantidad de apartados que presenta la novela en A y B, sus límites textuales difieren.

En lo referente a las variantes textuales, en líneas generales, las ediciones A y B se corresponden. Sin embargo, se registran algunas diferencias. Mayormente, estas derivan de una serie de enmiendas que se realizan en B sobre el texto fijado en A. Citamos dos casos a título ilustrativo:

1. A. “Y metía en mi mundo de Matemáticas y Lógica, y en los paraísos y vericuetos de los Diálogos de Platón” (p. 42).
B. “Y *me* metía en mi mundo de Matemáticas y Lógica, y en los paraísos y vericuetos de los Diálogos de Platón” (p. 48; subrayamos la enmienda).
2. A. “Isla de Santos de Tracia” (p. 161).
B. “Isla de *Samos* de Tracia” (p. 167, subrayamos la enmienda).

En este tipo de ejemplos, la variante que se introduce en B busca corregir un error o una errata y volver así al texto de los *Mcs*⁷⁶.

El cotejo entre las distintas versiones indica que el texto base tomado por las *Ed. 2011* para la reedición de *Nosotros, los Caserta* fue el de B (en efecto, la dedicatoria de obra y el epígrafe que abren la novela en estas últimas ediciones son los de B)⁷⁷. Entre sí, las ediciones de Caballo de Troya y la de Mondadori son análogas. Sus mayores diferencias, como ya se expuso, atañen al aparato paratextual y la puesta en libro. Ahora bien, el texto que presentan dista significativamente del de A y B y, por lo tanto, del de los *Mcs*. La re-motivación de la obra no afectó únicamente la puesta en libro y la estructura del texto, sino también su contenido. La novela es en estas últimas ediciones más breve. Algunos fragmentos fueron suprimidos y esto generó arreglos textuales encaminados a reajustar el hilo de la narración. Además, entre otras modificaciones, se alteraron las fórmulas de introducción de los diálogos, se añadieron y suprimieron alternativamente conectores lógicos de frases, hubo simplificaciones léxicas o sustituciones de lecciones en busca de un ajuste de la variedad lingüística, se cambiaron algunas formas de tratamiento (voseo/tuteo) y también tiempos verbales de la narración.

Al respecto, no debe perderse de vista que, si bien y desde luego estas reediciones de *Nosotros, los Caserta* han contado con el beneplácito de la autora, no fue ella quien intervino

⁷⁶ Estos mismos errores registrados en A se reproducen en las *PI* (cf. capítulo II.1.2.b), donde fueron señalados y enmendados por Aurora Venturini.

⁷⁷ Algunos ejemplos que muestran que A y B a veces difieren textualmente y que las *Ed. 2011* siguen el texto de B pueden leerse en la nota *a* del capítulo “Vuelta a casa” (*NIC*, p. 104) y el registro [1] del capítulo “Iniciación parisina” (*NIC*, p. 107).

en última instancia sobre la fijación del texto que se dio a leer. El proceso de la puesta en libro estuvo a cargo de agentes mediadores del campo editorial y no de la propia Aurora Venturini (cf. capítulo II.1.1.a).

A grandes rasgos, muchas de las variantes editoriales que presentan las *Ed. 2011* respecto de las dos primeras ediciones de *Nosotros, los Caserta* derivan de decisiones voluntarias que los agentes mediadores del circuito de producción literaria tomaron con miras a ofrecer una obra de calidad, que respondiera a las expectativas del público contemporáneo y que alcanzara un considerable número de ventas, lo cual redundaría en beneficios económicos para la empresa y en el crecimiento del capital simbólico de Aurora Venturini (cf. capítulo II.1.3.b). Coincidimos con Rivalan Guégo (2004a) cuando afirma que la re-motivación del texto es necesaria “para garantizar la continuidad de lectura” (2004a: 277), que “de modo general, los textos no conservan eternamente su forma de origen” y que sus estados sucesivos muestran cómo los editores inducen un programa de lectura y revelan la importancia de las formas de acceso al texto (Rivalán Guégo, 2004a: 277-278).

Sin embargo, existe otro cúmulo de variantes que prueba que el proceso de reedición de la vieja novela de Venturini fue descuidado. Se detectan numerosos errores editoriales que afectan los sentidos de la ficción y van en detrimento de su calidad literaria, tal como se demuestra en el capítulo II.1.3.b de esta tesis. A pesar de su “naturaleza polimorfa”, —vuelve a decir Rivalan Guégo 2004a— “el texto no lo permite todo y puede resistir en ciertos casos” (2004a: 278).

Por tal motivo, y desde la perspectiva de los estudios ecdóticos, amerita realizar una nueva edición de *Nosotros, los Caserta*, en la cual se enmienden los diversos errores presentes en las publicaciones previas y se dé a leer el conjunto de las variantes editoriales que signan y enriquecen su historia textual. Para cumplir con este objetivo, es necesario estudiar los materiales pre-textuales de la novela, que, además de contribuir al conocimiento de los procesos de génesis creativa que alimentan la prosa de Venturini, significan un material fundamental para auxiliar la tarea filológica de detectar y enmendar errores editoriales. De acuerdo con esto, dedicamos el próximo capítulo a describir los documentos de archivo concernientes a la génesis escritural de *Nosotros, los Caserta* y, en la Parte III de la tesis, presentamos una propuesta de edición crítico-genética de la obra.

II. 1. 2. B. EL MATERIAL PRE-TEXTUAL

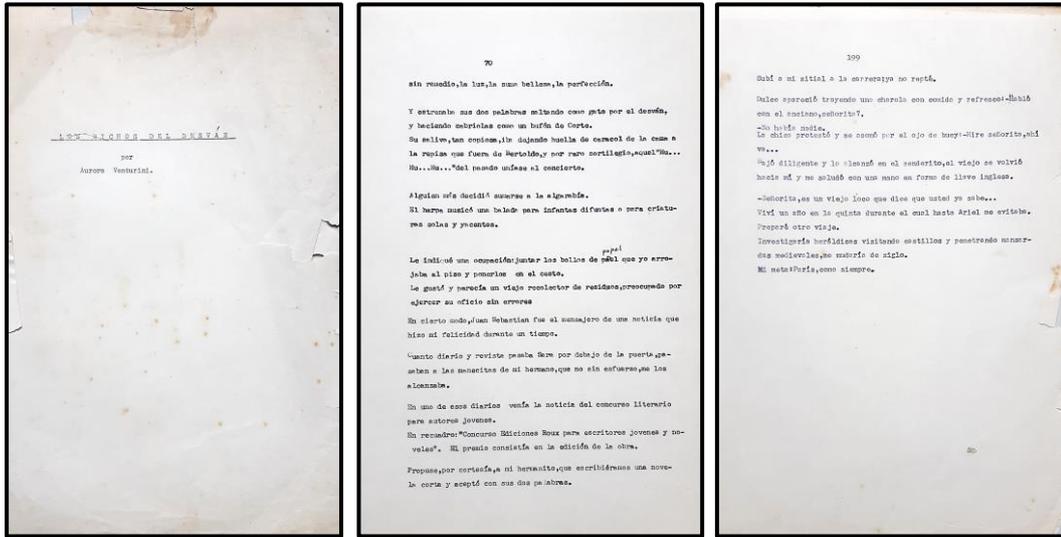
El *dossier* genético de *Nosotros, los Caserta* se compone de diversos materiales con valor redaccional, que pueden clasificarse según el periodo de creación literaria al que corresponden.

En primera instancia, existe una serie de documentos mecanografiados en soporte papel concernientes a la etapa que precedió la primera publicación de la novela por la editorial Pueblo Entero, en 1992. Estos fueron hallados en el domicilio particular de Aurora Venturini, durante la labor de búsqueda archivística que realicé con motivo del proyecto del Archivo de Escritores Platenses y de la presente investigación (cf. la sección I.1 de la tesis).

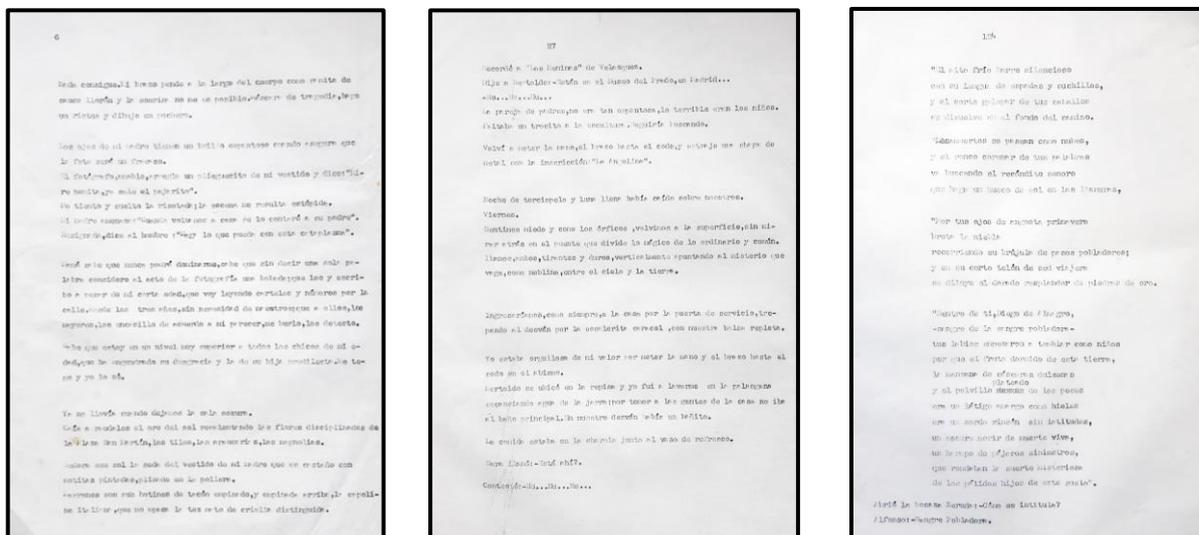
Seguidamente, se presenta una clasificación de los documentos, con las respectivas siglas de identificación que les hemos asignado.

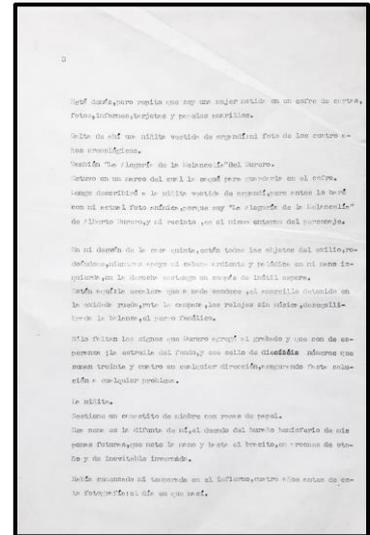
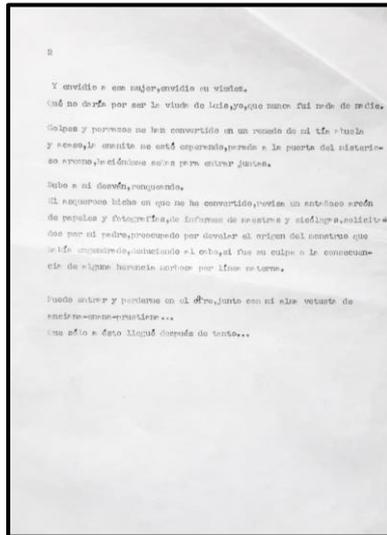
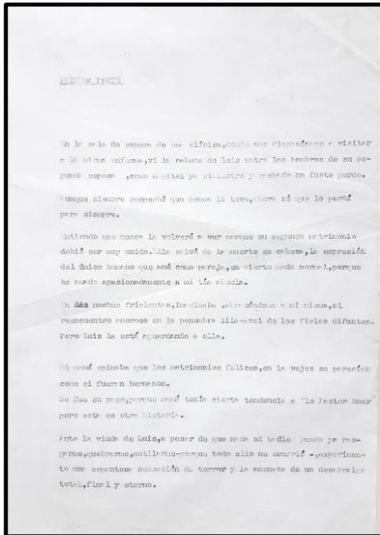
Mc. I. [Mecanograma I]. Un mecanograma conformado por 196 folios sueltos, de 337 x 220 mm, escritos en una sola cara. Se encuentran numerados por la autora en forma sucesiva desde el segundo hasta el último folio, que alcanza el número 203, lo que denota que hay folios perdidos. El primer folio no presenta numeración, corresponde a la carátula, donde se lee un título distinto al de las ediciones de la obra, *Los bichos del desván*, y el nombre de Aurora Venturini. En su conjunto, se trata de una versión redaccional completa de la novela *Nosotros, los Caserta*, aunque se han perdido algunos folios (faltan, según la numeración de la autora, los folios 1, 2, 25, 26, 27). En este testimonio, la novela se estructura en dos partes: la primera llega hasta el folio 111; la segunda comprende los folios 112 al 203. El mecanograma presenta algunas enmiendas en letra manuscrita autógrafa, identificables en los folios 41, 48, 81, 99, 103, 105, 113, 118, 119, 128. Al término del texto, aparece la firma de Aurora Venturini. Destacamos que del folio 53 hay un salto al folio 55, así como del 82 al 84 y del 181 al 183, sin embargo, no hay

indicios de que se hayan perdido fragmentos textuales, más bien se trata de errores de numeración. Seguidamente, se reproducen las imágenes digitales de la carátula y de los folios 70 y 199.

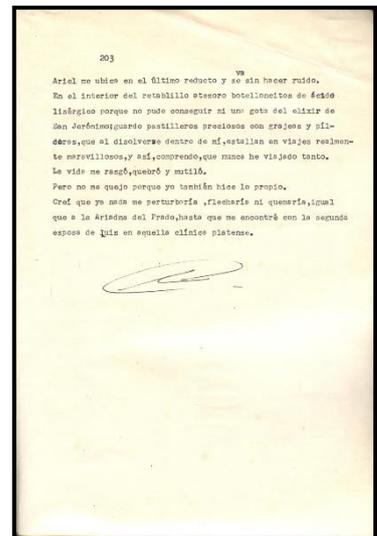
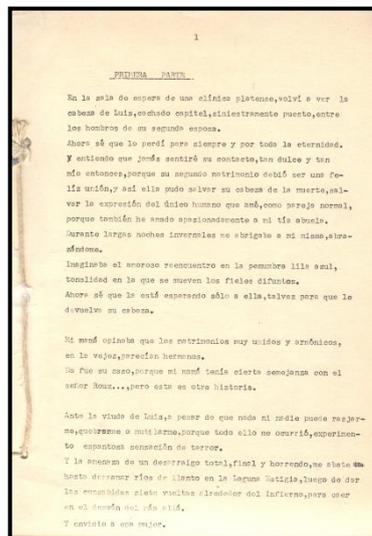
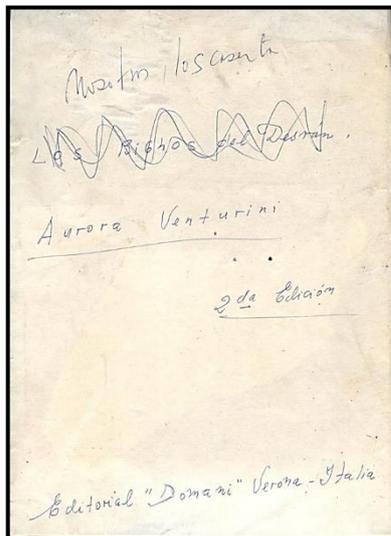


Mc. I.a y Mc. I.b. [Mecanograma I.a y Mecanograma I.b]. Dos duplicaciones del *Mc. I* por medio del método de calco en máquina de escribir con papel carbónico negro, sobre papel cebolla de 335 x 219 mm. Las dos reproducciones son idénticas y representan una versión incompleta de la novela, en tanto faltan los folios correspondientes al último tercio de la obra. Se conservan 140 folios rectos en cada una, originalmente ordenados sin intercalar. Siguiendo la numeración de la autora, se preservan los folios del 1 al 143, a excepción del 5, que se ha perdido. Al igual que en el *Mc. I*, se produce un salto del folio 53 al folio 55, y del 82 al 84. Ambas duplicaciones presentan mínimas enmiendas manuscritas autógrafas, inscriptas en los folios 61, 62, 63, 86, 103, 105, 109, 111, 125 y 137, sin que signifiquen variantes de reescritura respecto del *Mc. I*. Se reproducen imágenes digitales de los folios 6, 27 y 124 del *Mc. I.a* y los folios 1, 2 y 3 del *Mc. I.b*.



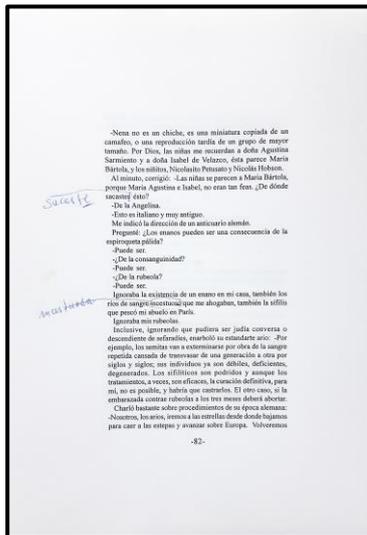


Mc. II. [Mecanograma II]. Un mecanograma compuesto por 200 folios de 354 x 214 mm, con encuadernación artesanal cosida. Se trata de una reproducción en fotocopia de los folios del *Mc. I*, hecha sobre un papel de mayor gramaje. Al igual que en aquel, la escritura se presenta sobre el folio recto. La versión de la novela se conserva completa, organizada en dos partes: siguiendo la numeración de la autora, la primera abarca del folio 1 al 111; la segunda, del folio 112 al 203. De forma idéntica al *Mc. I*, se repiten en este testimonio los saltos del folio 53 al 55, del 82 al 84 y del 181 al 183. En la cubierta de la encuadernación, consignado con letra manuscrita, figura el título “Los Bichos del Desván” tachado. Encima de este aparece, como una adición, el título “Nosotros, los Caserta”. También constan con letra manuscrita los siguientes datos: “2^{da} Edición. Editorial ‘Domani’ Verona-Italia”. La contracubierta exhibe un texto a modo de comentario acerca de la novela y su autora. Se registran algunas variantes respecto del *Mc. I* en los folios 22, 56 y 124. A continuación, se reproducen imágenes digitales de la cubierta y de los folios 1 y 203.



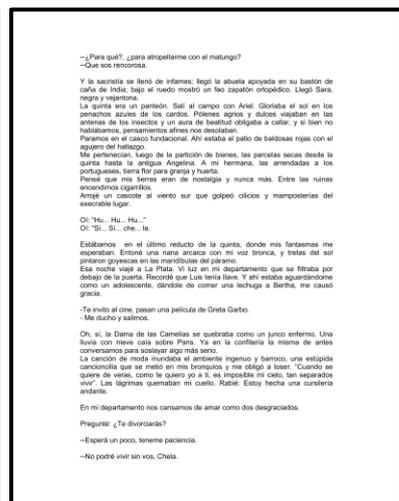
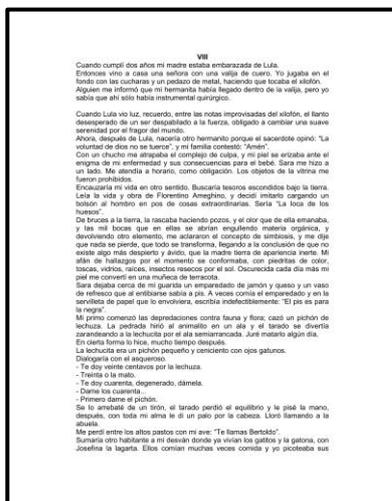
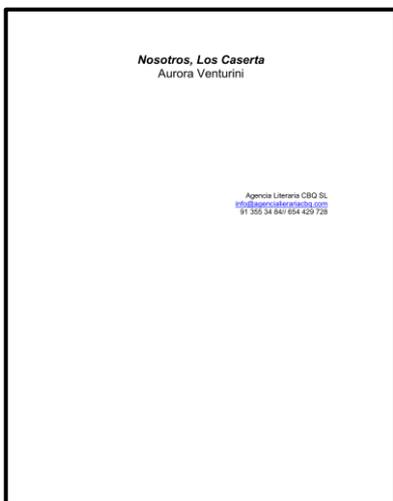
En segunda instancia, se conserva un documento impreso en soporte papel correspondiente a unas pruebas de imprenta realizadas con motivo de una futura edición de la novela. Su datación resulta conflictiva, dado que no presentan carátula, ni título, ni fecha u otros datos que permitan ligarlas a una edición en particular. Sumado a ello, en general, las correcciones manuscritas autógrafas hechas sobre el impreso no se han incorporado en las ediciones conocidas de la novela. Muchas de ellas, sin embargo, son significativas para la comprensión de algunos procesos textuales que atravesó la obra. Al igual que los mecanogramas descriptos más arriba, este testimonio, cuyas características detallamos a continuación, fue recuperado del domicilio particular de Aurora Venturini:

PI. [Pruebas de imprenta]. Documento impreso de 152 folios rectos sueltos, tamaño carta, numerados sucesivamente desde la página 7 hasta la 161. Contiene una versión completa de la novela, aunque faltan los folios correspondientes a las páginas 50, 52 y 53. Las características de la puesta en página, los aspectos tipográficos y las intervenciones en letra manuscrita autógrafa dan cuenta de que se trata de pruebas de imprenta. Las correcciones de manos de la autora constan en las páginas 16, 22, 24, 25, 33, 34, 35, 37, 42, 57, 66, 71, 72, 73, 74, 75, 79, 81, 82, 87, 91, 93, 99, 103, 106, 110, 117, 124, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 135, 138, 145, 148, 149, 150, 154, 157, 158, 161. Al igual que en los *Mc. I y II*, la novela se encuentra dividida en dos partes. La primera comprende las páginas 7 a 88; la segunda, 89 a 161. No hay carátulas, no se registra título de la obra ni fechas. Se reproducen imágenes digitales de los folios 1, 82 y 161.



Por último, hemos logrado incorporar al archivo literario de Aurora Venturini una copia de un documento digital de Word que registra una etapa inicial del proceso de edición de la novela para las publicaciones de 2011. El archivo y las variantes que este testimonio presenta respecto de las versiones anteriores de la obra son apógrafos. Fue creado por Liliana Viola, editora vinculada a *Página/12*, y enviado a Claudia Bernaldo de Quirós, agente literaria de Aurora Venturini. Este documento es de cabal importancia para la comprensión de algunos de los cambios operados sobre el texto original de *Nosotros, los Caserta* y para el estudio de la incidencia de los agentes mediadores sobre la génesis escritural de las obras:

DDW. [Documento digital de Word] Archivo de 107 páginas A4, creado por Liliana Viola y modificado por Claudia Bernaldo de Quirós. Se trata de una versión redaccional completa de la novela *Nosotros, los Caserta*. La última modificación del archivo data del día 9 de junio de 2010, a las 12:53 pm. En la portada constan el título de la obra (*Nosotros, los Caserta*), el nombre de la autora (Aurora Venturini) y los datos de la Agencia Literaria CBQ SL (página web y teléfonos). No se trata de una versión autógrafa sino de un documento al cuidado de agentes mediadores del campo editorial, quienes gestionaban por entonces la reedición de esta obra. El documento es de una extensión de 35.582 palabras. El texto aparece organizado en 26 partes. Además, estas presentan intertítulos que hacen referencia al contenido novelesco de los pasajes a los que anteceden. Coinciden casi plenamente con los publicados en las ediciones de 2011. Solo “París que llama” aparecerá con una variante en las ediciones: “París que me llama”. Otra diferencia respecto de las ediciones que tomaron esta transcripción como base es que el primer capítulo, “La foto”, se subdivide en el documento digital en 12 secciones numeradas, encabezadas por guarismos romanos. Se reproducen imágenes digitales de los folios 1, 14, 52.



El estudio de este material pre-textual concerniente a la génesis creativa y a la historia editorial de *Nosotros, los Caserta* permite explorar los recorridos escriturales que sufrió el texto a lo largo de los años. El cotejo de estos documentos entre sí y con las versiones publicadas de la novela ayuda a resolver algunos interrogantes acerca de las sucesivas metamorfosis que atravesó la obra. Esta labor filológica permite dar solución a la serie de errores editoriales que continúan circulando en los ejemplares de los libros publicados y que, aun cuando afectan significativamente los sentidos de la ficción y los efectos simbólicos de la urdimbre textual, pasan inadvertidos para la mayoría los lectores. Y en un sentido más amplio, como explica Lois (2001), la observación de los fenómenos de génesis y el seguimiento de la obra a través de su variación éditada, en tanto objeto de análisis “que recoge en su interior las tensiones del proceso social en que está inmerso” (2001: 4), contribuye a la comprensión de los modos en que se construye lo literario, de lo que es literatura y triunfa o se visibiliza en un momento dado del campo.

II. 1. 3. A. RELECTURAS, REESCRITURAS: EL CAMINO DE LA GÉNESIS TEXTUAL

INTERVENCIONES AUTÓGRAFAS

Como se adelantó en otros capítulos, diversos testimonios recuperados de los documentos de génesis de *Nosotros, los Caserta*, de los paratextos de los libros de Venturini y de una serie de artículos de prensa revelan que esta novela había sido creada décadas antes de su primera edición (1992) y que había sido premiada en certámenes literarios de distinto calibre en 1969, 1982 y 1988, fechas en las que circuló con otros títulos: *Los bichos del desván*, *L'Isola*, *L'Isola. (Crónicas sicilianas)* y *Las islas* (cf. capítulo II.1.2.a, en particular, las notas 72 y 73; capítulo II.1.2.b y *NIC*, p. 3)⁷⁸.

Con respecto a la datación del proceso creativo, además de la información que aportan las ediciones y las notas periodísticas —consignada en capítulos previos—, algunas operaciones de reescritura practicadas sobre el *Mc. II* indican, por un lado, que las fases de textualización de la novela que resultaron en la producción de los distintos mecanogramas conservados se desarrollaron con anterioridad a la fecha del fallecimiento del escritor argentino Jorge Luis Borges, 14 de julio de 1986; por otro, que el proceso de relectura y corrección de la versión redaccional del *Mc. II* (el cual presenta intervenciones autógrafas en letra manuscrita) se llevó a cabo con posterioridad a esa fecha.

En comparación con los anteriores (*Mc. I*, *Mc. I.a* y *Mc. I.b*), el *Mc. II* presenta signos materiales de ser un ejemplar encaminado a la edición. Si bien es una reproducción en fotocopia del *Mc. I*, lo que implica que no haya grandes variantes textuales entre uno y otro, se realizó en un papel de mayor gramaje, se le añadieron cubiertas y se encuadernó de forma artesanal (cf. capítulo II.1.2.b). En dichas cubiertas, la autora incorporó en letra manuscrita algunos datos editoriales: fecha de 1986, Banco di Taormina, Editorial Domani, Verona-Italia. También dejó constancia de que este mecanograma fue elaborado en ocasión de la presunta segunda edición de la obra y señaló la existencia de una edición previa, la primera, en dialecto siciliano. No cabe duda de que este documento redaccional apuntó al traslado del texto al libro y se produjo con miras a ser entregado a un editor. En este sentido, se destaca una anotación marginal metaescrituraria explicativa de una operación de supresión de un fragmento textual

⁷⁸ Recordamos que las referencias bibliográficas de la novela *Nosotros, los Caserta* que se consignan al final de las citas y en los distintos envíos a confrontar el texto corresponden a la edición que presentamos en la Parte III de la tesis, en cuyo aparato crítico fuimos registrando las variantes entre las diversas ediciones de la obra (A, B y *Ed. 2011*) y sus pre-textos. Para anotar las referencias, seguimos la siguiente estructura: abreviatura del título, página/s, número de la/s entrada/s de variantes entre corchetes (las cuales aparecen en la columna de la izquierda de la edición) y letra/s de la/s nota/s al pie, según corresponda en cada caso. Por ejemplo: *NIC*, p. 96 [43], nota I.

vejatorio de la figura de Borges: “Escrito antes del fallecimiento del ilustre poeta, pienso borrarlo, si fuera preciso” (folio 56). Es justamente esta nota la que da cuenta de que el proceso de corrección del mecanograma se realizó con posterioridad al fallecimiento de Borges. En cuanto al fragmento problemático, fue finalmente descartado en el mismo *Mc. II*: tanto aquel como la nota al margen se cubrieron con un trozo de papel en blanco pegado con cola sobre el folio original⁷⁹.

Cabe mencionar otro dato significativo para la datación del proceso de producción de *Nosotros, los Caserta*: en la contracubierta de *Zingarella*, libro de Venturini publicado por Botella al mar en 1988, Alejandrina Devescovi afirma que “la autora ya tiene preparada una novela sobre estos seres y sus acontecimientos que obtuvo el premio Pirandello de Oro-Sicilia-1988”⁸⁰. Aunque no se remite el título, la mención del premio, la proximidad con la fecha de publicación de *Nosotros, los Caserta* y el conocimiento de los mecanogramas de esta novela hacen evidente la referencia.

El conjunto de los testimonios que hemos reunido retrotrae la génesis de escritura de la novela a décadas anteriores a la de su primera edición en la Argentina, a una época en que la narrativa de Venturini carecía de resonancia en el campo literario, a un momento en que su nombre permanecía opacado: “Tu nombre, mi nombre, nuestros nombres fueron palabras prohibidas hace tiempo, nos retacean, y este retacearnos, que es una forma en que ejercitan su autodefensa, no habla de otra cosa que de la pobreza humana e intelectual en que se debaten”. Venturini reprodujo estas líneas que le destinara Miguel Ángel Asturias en su carta del 9 de enero de 1968⁸¹ como prólogo a *Jovita la osa y otros cuentos* (1974), como muestra documental en la *Antología personal* (1981) y como un juicio crítico sobre su obra en la solapa de *Zingarella* (1988).

⁷⁹ El fragmento en cuestión corresponde al capítulo “El informe”, es decir, a la voz narradora de María Assuri, profesora de psicología que tuteló a Chela durante un periodo de su niñez. En dicho pasaje (*NIC*, p. 47, nota *i*), Borges aparece calificado como “bobo genial”, quedando así en realidad equiparado con Chela, a quien ya se había descrito en dos instancias previas como “boba genial”. Aunque el juicio crítico general de María Assuri queda al inicio del capítulo siguiente descalificado por la voz de Chela (“Medio siglo después releo los papeles que María Assuri rotuló ‘Informe’; cuántos errores, cuánto desconocimiento de la siquis y sus zonas luminosas y de las oscuras y de todo. María no era sicóloga, era ‘profesora elemental de sicología’, una docente semiculta” [*NIC*, p. 55]), Venturini opta por suprimirlo.

⁸⁰ Al decir “estos seres y sus acontecimientos”, Devescovi se refiere a los seres que pueblan las páginas de *Zingarella*: una vez más, la propuesta de lectura de la obra de Venturini como una red narrativa en la que se tejen lazos a veces más y a veces menos evidentes entre los distintos textos (cf. capítulo II.1.1.b). Alejandrina Devescovi, poeta argentina, trabajó junto a Luis Seoane en Botella al Mar desde 1975 y fue quien se hizo cargo de la editorial luego del fallecimiento de sus fundadores.

⁸¹ Otro fragmento de esta misma carta fue citado en el capítulo II.1.1.a, en el cual se estudia el tema de la falta de visibilidad de la obra de Venturini.

Nosotros, los Caserta tardó años en impactar efectivamente sobre el mundo editorial y, cuando lo hizo, se leyó como una *novedad* en el marco de la literatura argentina contemporánea, se leyó como si su escritura fuera inédita, como si el contexto de recepción y de producción de la novela fueran coincidentes (cf. capítulo II.1.2.a). Este hecho conduce a reflexionar sobre los modos en que se organiza nuestra literatura y los procesos de historización que la definen: si la narrativa de Venturini importa en la historia de la literatura argentina para el periodo que va desde 2007 hasta 2015 mucho más que para el periodo de su emergencia, ello obedece a que el estado del campo literario le debe más a ciertas operaciones de lectura que a los textos escritos y publicados en cada época.

OTRAS MANOS EN LA GÉNESIS

Como se viene exponiendo, *Nosotros, los Caserta* es una novela que muestra diferentes modalidades de inscripción a lo largo de su historia genética y editorial. Entre los *Mcs.*, las *PI*, las ediciones A y B y las *Ed. 2011* se registran variantes en el nivel de la estructura interna de la novela, de su extensión, de la sintaxis, de la distribución visual del texto en la página y también variantes léxicas que afectan tanto el estilo narrativo como el contenido de la obra y que parecen provenir mayormente de manos ajenas a las de la autora, de actores que mediaron la producción de los libros y que obraron de forma voluntaria modificaciones en el texto. Por supuesto, los testimonios escritos que se conservan solo permiten conocer parcialmente la dinámica de los cambios que fue experimentando la obra a lo largo de sus diferentes fases de textualización, lo cual quiere decir que no siempre las huellas visibles de los procesos escriturales bastan para determinar con cabal certeza si ciertas modificaciones tuvieron lugar por voluntad de la autora o de los otros agentes intervinientes en su producción. No obstante, todas ellas forman parte de su historia textual.

La proximidad que el texto presentado en las ediciones A y B guarda con el de los *Mcs.* prueba que la intervención de manos ajenas a las de la autora en estos libros fue menor a la que exhiben las *Ed. 2011*. Ciertamente, hubo también en ellos mediación y sus huellas son sobre todo verificables en una serie de errores editoriales (cf. capítulo II.1.3.b). Ahora bien, no hay materiales que permitan determinar si el borramiento de la estructuración de la novela en dos partes (como esta aparece en los *Mcs.* y en las *PI*) correspondió a una decisión exclusiva de Aurora Venturini o si tuvo que ver con quienes agenciaron la producción de los libros. Lo cierto es que tal partición nunca llegó a instancias de publicación y la novela se conoció tanto en 1992 como en 2000 como un solo bloque textual organizado en veintiséis apartados por medio de la inserción de saltos de página (cf. capítulo II.1.2.a).

Por su parte, la versión de *Nosotros, los Caserta* que se da a leer en las *Ed. 2011* difiere considerablemente de las anteriores y esto está ligado al hecho de que su proceso de publicación estuvo a cargo de un grupo editorial con estándares fijados para llevar adelante la edición del texto original, proceso que “comienza cuando la editorial ha adquirido los derechos para intervenir en ese original/manuscrito” (Gazzera, 2016: 80)⁸².

⁸² Un *grupo editorial* es un conglomerado de sellos editores: “Cada uno de ellos tiene su público lector, cada uno de ellos se caracteriza por dirigirse a un perfil de lector y busca obtener una posición en dominante en un nicho o fragmento de mercado. Estos grupos editoriales están asociados a capitales y sellos transnacionales en los que el objetivo primordial de sus catálogos es abarcar y dominar los nichos más rentables. Reúnen en sus estructuras a personal altamente calificado para cada área, poseen el capital económico suficiente y editan autores de mucho renombre entre los lectores. La búsqueda de la máxima rentabilidad de todo lo que se edita no es un mero principio económico de organización, es también un modelo de catálogo” (Gazzera, 2016: 55).

En definitiva, los cambios que experimentan los textos y sus formas de inscripción no solo comunican algo acerca de las voces autorales y los procesos de génesis creativa, sino también acerca de las condiciones de legibilidad de esos textos, de su público lector y de los contextos en que se realizan y divulgan. Por lo tanto, al estudiar la historia de las obras, la reflexión sobre los movimientos de la escritura debe extenderse a interrogar acerca de quiénes detentan el poder de la lectura, cómo leen, por qué y qué hacen de lo escrito.

II. 1. 3. B. PROBLEMAS EDITORIALES

Al momento de preparar una edición, todo texto es sometido a una serie de intervenciones que ineludiblemente colabora con la construcción del sentido de las obras y la postura de sus autores. Como se mostró en otros capítulos, en la segunda etapa de la producción editorial de Venturini, el trabajo de puesta en libro estuvo a cargo del grupo editor y se orientó fuertemente a los lectores (cf. capítulo II.1.1.a). No puede desconocerse que la re-motivación de *Nosotros, los Caserta* apuntó a dar a leer un mejor libro; no obstante, debe hacerse hincapié en el hecho de que ciertas reformulaciones abrieron fallas en la novela. Tanto es así que, en las *Ed. 2011*, se descubren instancias textuales que rezuman un defecto o implantan una incongruencia, abriendo interrogantes acerca de su sentido o de su génesis.

Como error nuevo, las *Ed. 2011* desdibujan el nombre del escritor Romain Rolland (1866-1944): “oigo que lee, a gritos, una página de Romain Rola. Se dirige a una lechuza” (*Ed. 2011*: 48). Las obras de este autor francés se cuentan entre las lecturas de cabecera de Chela, como las de Lautréamont, Rimbaud y Rilke. De hecho, apenas unas páginas antes del fragmento citado, se encuentra su nombre en la lista de autores que Chela escogería para leer, otra vez mal escrito, pero con una ortografía más cercana a la correcta: “Seleccionaría bibliografía para llevar al instituto: Rilke, Romain Roland, Gide, Proust, Wilde; también los poetas franceses Rimbaud y Baudelaire; revistas francesas del siglo pasado, y las novelas de Benito Lynch, que vivía en La Plata y era amigo de mi papá” (*NIC*, p. 38). Como ya se ha dicho, y como hemos estudiado en trabajos no incluidos en esta tesis (cf. Salerno 2013, 2015a, 2017), Aurora Venturini construyó su imagen autoral en constante diálogo con los escritores franceses, con quienes buscó filiarse literariamente. Por lo tanto, su mención en la novela, y sobre todo a propósito de la historia de un personaje que puede leerse como su *alter ego* (cf. capítulo II.1.1.b), no es ocasional sino un artilugio para tejer lazos intertextuales, señalar una postura literaria y fortalecer la articulación vida y ficción que atraviesa su obra y se robustece con la explotación de este tipo de recursos.

Otro error nuevo, semejante al anterior, se hace notar en el momento en que Chela está ideando su propia muerte: “Tramaba mi universo íntimo con hilos de prosapia ilustre, aspiraba a una muerte personal, fuera de lo común, que permitiera grabar mis huellas notables en el recuerdo de los otros. // Oh, sí... muerte a lo Rilke” (*NIC*, p. 37). La protagonista de la novela quiere una muerte singular y se inspira en Rilke, piensa en una “muerte a lo Rilke”. Bajo ningún concepto está tramando dar muerte “a los Rilke”, como queda estampado en las *Ed. 2011*, como si acaso estos fueran unos vecinos, una familia enemistada con ella.

Otro ejemplo ilustrativo aparece en el episodio en que Chela espía a su mamá y al Sr. Roux, a quien ella misma había presentado a la familia, y descubre que ambos mantenían cierta relación amorosa. Entonces reflexiona: “Recordé a mi papá y la risa me ahogó porque yo había introducido, sin querer, al autor de sus cuernos” (*NIC*, p. 75). Ya en el *DDW* aparece la lección “cuentos” en lugar de “cuernos”, error de copia que se trasladó a las ediciones. Posiblemente, en el proceso de transcripción del texto original se haya leído de manera rápida “cuentos” por “cuernos”, bajo la influencia del hecho de que “autor” y “cuentos” están más próximos semánticamente que “autor” y “cuernos”. El descuido hace que se borre el sentido del pensamiento de la protagonista, quien socarronamente festeja la justicia poética, que sin

verdadera intención ella misma había provocado, por la antigua infidelidad del padre hacia su madre (cf. *NIC*, p. 19).

Este tipo de descuidos no dista demasiado del error que se viene cometiendo de manera repetida en las sucesivas reimpressiones de la novela más vendida de Venturini, *Las primas* (Buenos Aires, Mondadori, 2009). En la contracubierta del libro, uno de los primeros umbrales que atraviesa el lector antes de ingresar al texto, el nombre de la protagonista, Yuna, aparece dos veces escrito como “Y una”: “Y una, la narradora protagonista, tiene algunos problemas con el lenguaje que resuelve consultando el diccionario”; “Y una nos lo va contando en clave un tanto optimista...”.

Gazzera (2016: 37) afirma que en la edición moderna “la meta del ‘error cero’ [...] es un objetivo para todos y cada uno de los que intervienen en el flujo del proceso de edición”. Pero,

por razones de sustentabilidad económica, algunos procesos de edición han ido suplantando o descartando los distintos pasos de la corrección. Así, la ‘velocidad’ por editar que tienen muchas editoriales, la necesidad de ahorrar en costos que tienen los *publisher*, la reducción en la inversión de personal calificado dentro de las oficinas de edición, han terminado naturalizando la convivencia con la imperfección de los libros (Gazzera, 2016: 37).

Los libros que leemos son inevitablemente productos generados por una pluralidad de agentes y determinados por una serie de condiciones que organizan el espacio social de la producción literaria. Antes de ser llevado a la imprenta, el texto autoral es objeto de numerosos procesos que lo modifican y modelan: operaciones de lectura, de reescritura, copias, transcripciones, enmiendas, correcciones, puesta en página, puesta en libro y más. Por lo tanto, la obra no puede ser considerada como una creación exclusiva de un autor, sino entendida como un diasistema (Weinrich, 1954: 389-390) en el que dos o más sistemas entran en conflicto: el del autor y los de otros agentes mediadores que intervienen en el proceso de elaboración del libro.

En la medida en que el choque entre los sistemas involucrados en la creación de las obras continúe siendo problemático, será preciso reflexionar y cuestionar la facultad de los agentes mediadores de la producción literaria, aquellos cuyas operaciones de lectura ejercen un poder sobre el texto y sobre las lecturas de otros. El estado de nuestra literatura depende en gran parte de ellos, de los procesos textuales a los que someten las obras. Y si bien hubo detrás de *Nosotros, los Caserta* operaciones de lectura crítica orientadas a producir un mejor texto que pudiera insertarse con éxito en el mercado editorial y pudiera llegar a un público lector amplio, sin precedentes en la historia de la recepción de esta novela, esa misma lectura fue

acrítica y descuidada en una sucesión de casos textuales, desatenta a ciertas instancias en que el texto requería soluciones diferentes. Para ciertos casos, habría bastado con que alguien más leyera con un poco de atención, con un poco de conocimiento o actitud crítica a fin de detectar algunos errores simples; o que, como Yuna, resolviera los problemas con el lenguaje a través de la consulta de otras fuentes de saber. Es evidente que existen casos en que quienes detentan el poder de la lectura editan o reeditan sin leer, sin releer, y esto tiene por consecuencia una disminución en la calidad de la literatura que llega a todos los lectores.

II. 2. *SER NUNCA*

II. 2. 1. *SER NUNCA* EN EL IMAGINARIO POÉTICO DE LAHITTE

Ser Nunca es el poemario que Ana Emilia Lahitte escribió durante los últimos años de su vida. El proceso de génesis textual de este libro se remonta, por lo menos, hasta 2010. Con la colaboración de Silvia Montenegro y Leandro López¹¹⁷, dos escritores amigos que ayudaban a la autora en la tarea de transcribir el texto a documentos electrónicos y en las comunicaciones por *e-mail*, Lahitte consiguió entregar el 3 de noviembre de 2011 una versión de la obra a la Dirección del Complejo Bibliotecario de la Municipalidad de La Plata, institución que se había comprometido a publicar el libro.

La edición saldría con motivo de la conmemoración del 90 aniversario de la autora, a cumplirse el 19 de diciembre de ese año. Lahitte la esperó con ansias en 2011. Sin embargo, la publicación se demoró y como ella continuaba trabajando en la escritura del poemario, en febrero de 2012 se envió por correo electrónico una nueva versión del texto a quien fuera la directora del Complejo Bibliotecario, Liliana M. Pérez¹¹⁸. Lahitte esperó entonces con paciencia para su cumpleaños en 2012, pero finalmente el libro acabó para ella por *ser nunca*. El volumen vio la luz en agosto de 2013, poco después del fallecimiento de la autora, y se presentó como un homenaje póstumo.

Ser Nunca se compone de 62 poemas breves que alternan entre las formas métricas de versificación regular y el verso libre, con un predominio de rima blanca. Se combinan versos de arte mayor y menor, versos simples y compuestos: desde trisílabos hasta alejandrinos. Las piezas más extensas aparecen conformadas por un máximo de cinco versos, organizados en dos bloques estróficos; mientras que las composiciones más concisas constan de un solo verso. En lo que concierne a las clasificaciones genéricas, los rasgos de la formulación expresiva de estos textos permiten asociarlos con formas de literatura paremiológica, como el aforismo, cuyas propiedades tipológicas más evidentes son la extrema brevedad, su carácter de enunciado autónomo y acabado, su función cognoscitiva y su efecto sugestivo y estético. Los aforismos, que son —para Franz H. Mautner— “una configuración en la que la reflexión humana alcanza por fin el sosiego después de una laboriosa búsqueda”, “siempre fruto de una

¹¹⁷ Silvia Montenegro nació en la ciudad de La Plata en 1961. Es egresada de la Universidad Nacional de La Plata. Reside en City Bell. Asistió al taller literario Sudestada, de Ana Emilia Lahitte. Publicó los poemarios *Sobredosis de alma* (2001), *El diablo pide más* (2004), *Los príncipes oscuros* (2008), *La bruma* (2014) y *El borde* (2019). Además de participar de festivales de poesía nacionales e internacionales, su obra integra antologías editadas en Argentina, México, Perú y Alemania. Leandro López nació en La Plata en 1978. También participó del taller de Ana Emilia Lahitte. Su obra poética incluye los libros *Caidas sobre caídas* (2001), *Postales anacrónicas* (2007) y *El reino paralelo* (2013). Además, se desempeña como docente y corrector literario.

¹¹⁸ Las cuestiones de génesis textual se trabajan en los capítulos II.2.3.a, II.2.3.b, II.2.3.c y II.2.3.d.

reflexión intensa o de una intuición del autor”, se han entendido “como interpretación o incluso descubrimiento personalísimo de la realidad formulados en un núcleo energético insólito y estimulante” (Spang, 2000 [1996]: 67). Si la forma literaria se manifiesta sujeta a la experiencia vital, es inevitable la pregunta sobre el binomio literatura/vida.

La subjetividad lírica de *Ser Nunca* se construye a partir de diversas modulaciones del yo que van delineando, en el mismo suceder de la escritura, una identidad que permanece incierta y que se indaga a través de la palabra¹¹⁹. Esto nos aleja del tipo de poesía personal e intimista —heredera del romanticismo— que privilegia la introspección meditativa y se proyecta como expresión del alma del poeta (esto es, del sujeto empírico) en su interioridad y profundidad (cf. Combe, 1999: 128). Más bien nos acerca una concepción de la poesía atada a la *Erlebnis* (Hamburger, 1995 [1977]), en la medida en que el fundamento de “los procesos psíquicos en los que se forma el mundo poético (...) son siempre las vivencias y la base del captar creada por ellas” (Dilthey, 1945 [1905]: 148). Siguiendo la tesis de Hamburguer (1995 [1977]: 185-186), sin ser expresión inmediata del yo del artista¹²⁰, el poema se concibe como enunciación ligada al “lirismo de lo vivido” (*Erlebnislyrik*), al “campo vivencial del yo enunciativo”, entendidos en un sentido fenomenológico y epistemológico amplio (que engloba, como propone Husserl, todos los fenómenos de conciencia: percibir, representarse, conocer, fantasear). El yo lírico es de esta manera un sujeto enunciativo de *erlebnis*, una forma que se configura a partir de la “realidad vivencial subjetiva” (Hamburguer, 1995 [1977]: 192), del sentimiento (en tanto *ethos* o *pathos*) y de las experiencias fundamentales del ser humano (cf. Combe, 1999: 149-151).

La poética de *Ser Nunca* se formula sobre la base de reflexiones y observaciones subjetivas, concisas e independientes derivadas de la experiencia y la intimidad de un *sujeto imaginario*¹²¹ femenino que interroga la vida y la muerte ya sin tiempo de indagar y traza los poemas como corolario de su tránsito por el mundo.

¹¹⁹ En su análisis de la génesis del concepto de sujeto lírico, Combe demuestra que este es “inseparable de la cuestión de las relaciones entre la literatura y la biografía y del problema de la referencialidad de la obra literaria” (1999: 139). Y explica que “la noción específica de un *lyrisches Ich*”, en la medida en que subsiste, se define “por su carácter conflictivo”, “por la dificultad de ser fijada e identificada” (1999: 137): “lejos de expresarse como un sujeto ya constituido que el poema representaría o expresaría, el sujeto lírico está en perpetua constitución en una génesis constantemente renovada por el poema, fuera del cual aquel no existe” (Combe, 1999: 153).

¹²⁰ El yo lírico está separado “de la circunstancia, del cuadro espaciotemporal en el cual se inscribe el yo empírico individual del autor, cargado con su historia personal, con su estado social y su psicología” (Combe, 1999: 149). Esto no resuelve, sin embargo, el carácter problemático del sujeto lírico, “que no podría categorizarse de manera estable por consistir precisamente en un incesante doble movimiento desde lo empírico hacia lo trascendental” (Combe, 1999: 153).

¹²¹ Tomamos el concepto teórico de *sujeto imaginario* formulado por Jorge Monteleone (2016), en especial, por la lúcida articulación que plantea para la tensión nunca resuelta entre el sujeto de enunciación de los poemas, el

SIGNIFICACIONES POÉTICAS EN DIÁLOGO

Los procesos de simbolización y los sentidos literarios que se modelan en *Ser Nunca* dialogan con ciertas articulaciones del imaginario poético hispanoamericano que habían impactado ya sobre la obra más temprana de Lahitte y que fueron objeto de diversas formulaciones escriturales, desplegadas en su poesía a lo largo de más de medio siglo: la preocupación por lo trascendente, la confluencia de lo fugaz y lo eterno y la eclosión en los modos de concebir y representar la subjetividad, marcados por una “lógica de la alteridad” (Monteleone, 2004).

El primer libro de la autora platense, *Sueño sin eco*, se publicó en 1947. Como se expuso en los capítulos iniciales de esta tesis, en ese entonces, La Plata, “ciudad de los poetas”, se afirmaba como un polo de intensa sociabilidad literaria donde floreció la poesía de la generación argentina del 40. En la lírica intimista de los neorrománticos, el desasosiego provocado por la conciencia de la caducidad y la imagen de la muerte impulsaba la figuración del cruce posible entre lo transitorio y lo eterno. Los “jóvenes serios del 40” (Soler Cañas, 1981: 98) escribían aquejados por las “añoranzas de un mundo invadido por el tiempo que transforma y consume, en cotidiana prefiguración de la muerte” (Ghiano, 1957: 200). Estos tópicos despuntan en el primer poema de *Sueño sin eco*, “Libro mío”, y encarnan luego en las distintas etapas de configuración del imaginario poético de Lahitte.

En ese poema inicial, el problema de la mortalidad halla solución en una concepción del poetizar como fijación de lo que es carnal y efímero y en la noción del libro como materialidad que resiste el paso del tiempo. El libro se celebra como refugio de lo humano, posibilidad de permanencia:

Guárdame para siempre, libro mío!
Que sea en ti la vida, en mí la muerte.
Soy simplemente humana. Tú eres fuerte.
Eres acantilado, yo navío...

(*Sueño sin eco*, “Libro mío”, p. 11 [vv. 1-4], 1947).

La palabra permite al hombre vivir incluso después del fin, después de la desaparición del cuerpo. El poeta se desdobra en sus propios versos y su alma pasa a habitar otro cuerpo, el del libro, que espeja al sujeto imaginario, lo contiene y resguarda:

“sujeto simbólico” y la “figura de autor” (2016: 12). La noción de sujeto imaginario es propuesta para nombrar, en su conjunto, las diversas formas que adopta en el poema lírico el “fantasma huido” del yo, eludiendo “la noción demasiado autónoma de sujeto poético o sujeto lírico”. Se trata, como explica Monteleone, “de la enunciación poética que se articula con todas las inscripciones de la persona en el corpus de cada autor, donde el pronombre yo es dominante, aunque no exclusivo” (2016: 11).

En tu espejo leal he recibido
el tiempo de mi alma hecho rocío.

(*Sueño sin eco*, “Libro mío”, p. 11 [vv. 9-10], 1947).

Desde entonces me llevas de la mano
y tu cuerpo es mi sombra de milagro... (vv. 13-14).

(*Sueño sin eco*, “Libro mío”, p. 12 [vv. 13-14], 1947).

Estos contenidos vinculados con la concurrencia de lo efímero y lo perdurable y la consecuente figuración de un sujeto duplicado, que se proyecta en una imagen de sí, en un otro de sí, estaban siendo articulados de otra manera en las obras de José Lezama Lima, Octavio Paz, José de Gorostiza y Gonzalo Rojas¹²², escritores que comandaron la reconfiguración del imaginario poético hispanoamericano entre 1940 y 1950 (Monteleone, 2004). Sin embargo, las transformaciones que ellos generaron en los modos de entender y representar la temporalidad impactaron tardíamente en el imaginario poético de Lahitte, enraizado todavía en una estética heredera del simbolismo y los postulados modernistas, abrazada a la ley de las semejanzas y la analogía universal.

De este modo, ante la pregunta por la continuidad temporal a la que obliga la prefiguración de la muerte, en los poemas de Lahitte emerge con solidez la fe en un plano trascendente, ilusión que impregnaba la literatura de la generación argentina del 40, orientada a alcanzar “lo universal e intemporal del arte” y anclada en la “concepción de un esencial humano ahistórico” y de una esencia poética asociada a “un trascendental del ser eterno e inmutable” (Giordano, 1969: 26-27)¹²³. Al respecto, María Rosa Lojo (1998) afirma que la interrogación metafísica atraviesa los poemas de esta primera etapa de producción de la autora platense y se refiere en particular a los textos de *El muro de cristal* (1951) y de *La noche y otros poemas* (1959), donde despuntan “los dioses de la sed que rigen una continua y fecunda

¹²² Nos referimos, por ejemplo, al sujeto abierto a la otredad, al sujeto dual y desdoblado de *Muerte de Narciso* (1937) de Lezama Lima; al sujeto escindido de *Muerte sin fin* (1937) de José Gorostiza; a la noción de heterogeneidad del ser y la tensión entre lo transitorio y lo eterno que atraviesan el imaginario poético de Octavio Paz; al engendramiento y las metamorfosis de lo mismo en Gonzalo Rojas (cf. Monteleone, 2004).

¹²³ Como explica Ghiano, la “fuerte inclinación estética hacia lo permanente” (1957: 202) que distinguió al neorromanticismo argentino del 40 es deudora de la lírica de Baudelaire. Su concepto de modernidad y su visión unitaria del universo atienden al cruce de lo inmutable y eterno con lo transitorio, fugitivo y contingente. Para Baudelaire, la misión del artista consiste en descubrir la belleza, la naturaleza profunda de las cosas, en un mundo que es un bosque de símbolos (*des forêts de symboles*), un templo de analogías y correspondencias: “*La Nature est un temple où de vivants piliers / laissent parfois sortir de confuses paroles [...] dans une ténébreuse et profonde unité, / vaste comme la nuit et comme la clarté, / les parfums, les couleurs et les sons se répondent*” (“*Correspondences*”, vv. 1-2 ; 6-8). En Baudelaire, “el alma, por su origen y su destino, solo encuentra su verdadera patria en el más allá espiritual donde se sumerge la naturaleza. La misión de la poesía consiste en abrir una ventana a ese otro mundo, que es de hecho el nuestro, en permitir al yo que escape a sus límites y se dilate hasta lo infinito. En ese movimiento de expansión se esboza o se realiza el retorno a la unidad del espíritu” (Raymond, 1960 [1933]: 18).

preocupación existencial” (Lojo, 1988); pero la exploración de estos asuntos se extendió aún más. En la progresión de los poemarios *Sueño sin eco* (1947), *El muro de cristal* (1951), *La noche y otros poemas* (1959), *Madero y transparencia* (1962) y *Al sur de marzo* (1969), el sujeto imaginario proclama la existencia de una vía de acceso a lo eterno, anhela la confirmación de un fundamento que ampare la existencia humana y, sobre todo, persiste en la indagación de sí, en completa concordancia con el juicio de Giordano: “en su búsqueda de lo permanente, el poeta no puede sino volverse sobre sí mismo, ya que su única posibilidad de aprehender lo esencial humano está en aprehenderlo en su propia participación, como individuo, de esa esencia” (1969: 28):

Saber partir. Dejar nuestro silencio
arraigado a la tierra, como un árbol.
(...)
Sin otro amparo que el perfil de un sueño
ir en busca de Dios, en la distancia.
(...)
Unirnos al camino de lo eterno
sin que advierta la vida que nos vamos.

(*Sueño sin eco*, “Partir”, p. 23 [vv. 1-2; 7-8; 11-12], 1947).

Qué largo fue el silencio! ¿Por qué has tardado tanto
en descubrir tu nombre, dulce hermana? María...
Lo guardaban las rosas, los pájaros, los cielos,
los genios de los bosques y las gacelas niñas.
(...)
Ahora que los vientos del alba son tus párpados
y tu dolor, magnífico de luz y de vigilia,
arde ya consumado sobre los altos campos,
sueño en ti, vivo en ti. Quizá sea tú misma...

(*El muro...*, “Canto a María Bashkirtseff”, p. 11 [vv. 1-4; 11-14], 1951).

Soy apenas un instante de Dios. // Y prosigo la búsqueda ferviente de mi revelación, a través de lo creado. Quizá por eso ahondo las voces inaudibles de la tierra y del aire, del fuego y la distancia, de lo imaginario y de lo real, con la misma ternura con que hablo a la muerte, sonrío a una alondra, acaricio a un niño, un árbol, una piedra, o me detengo a vivir mi sombra inanimada, junto a la soledad. // Amo las cosas mínimas, pues también ellas han de conducirme a mi país de eternidad. Amo la vida, más allá de mi pequeña vida y de mis breves muertes cotidianas. (Epígrafe de *La noche...*, p. 9, 1959).

Yo sólo sé que Dios está conmigo.
Que la noche es hermosa. Que la vida es verdad.

(*La noche...*, “Advenimiento”, p. 13 [vv. 1-2], 1959).

Tu cuerpo no es un trozo de carne y soledades. / No podrá serlo nunca, aunque lo deshabites de ti mismo. / Llevas el universo contra la piel desnuda / y por tu sangre corre la historia de los hombres. (*Madero y transparencia*, p. 21 [vv. 1-4], 1962).

Yo soy mis muertos. / Yo soy la noche, soy la piedra, / el tiempo / que azotó sus perfiles / y dispuso / tumbas para la sombra. (*Al sur de marzo*, p. 45 [vv. 1-6], 1969).

Lahitte sabía que su postura estética entraba en conflicto con la temporalidad a la que se asistía en el mundo occidental, signada por los procesos de secularización de las culturas (cf. Marramao, 1989 [1983] y 1998 [1994]) y desplazamientos epistemológicos cuya “consecuencia ideológica es la crisis de la afirmación y de las ideas netas, la relativización de todos los absolutos” (Yurkievich, 1976: 15). Pero el conocimiento de un contexto histórico, social y literario en el cual se habían desbarrancado la concepción animista del cosmos, la idea de una naturaleza trascendente y de un universo unitario, un contexto en el que se habían multiplicado las poéticas marcadas por el nihilismo (en el sentido nietzschiano de la muerte de Dios y la desvalorización de los valores superiores), por la mundanización de lo sagrado y la desacralización de los sentidos (cf. Gutiérrez Girardot, 2004 [1983]; Foffani, 2010), no bastó para dismantelar de su imaginario poético el componente sacro y su resabio de deseo de eternidad: “Creo / en cuanto ha dejado de creerse, / llámese amor, alondra, rocío, transparencia” (epígrafe de *Madero y transparencia*, p. 9, 1962). Sin embargo, en los poemarios publicados en la década del 60 comienzan a sentirse los ecos del silencio de Dios, de su impiedad:

El tatuaje del ser / nos sobrecoge, / transfigurado en un fulgor / desierto. / Y nacemos del aire / o del recuerdo, / mucho después que Dios / nos aniquila / sabiamente, / acaso sin quererlo. / Sin su obstinada, bella / lejanía, / no tendría razón / el universo; / no podríamos ser / lo que no somos, / ni aprender del silencio / a disolvernos / en una bruma lenta / e infinita.

(*Al sur de marzo*, pp. 11-12 [vv. 2-21], 1969).

A partir de entonces, en los versos de Lahitte coexisten expresiones que reafirman la confianza en una *trascendencia verdadera*, atada a la imagen de Dios capaz de asignar un sentido sacro a la existencia, con otras en que aquello desconocido a lo que se aspira, aquello sobre lo que indaga el poema, cobra la forma de anhelos y de interrogantes y acaba por asemejarse a una *trascendencia vacua*¹²⁴. Allí donde la figura de Dios pierde entidad resta una

¹²⁴ A propósito de Baudelaire, Friedrich plantea que frente al “cristianismo en ruinas” cae la imagen de una posible trascendencia verdadera, con fundamento en la existencia de Dios, y surge en su reemplazo un “ideal vacuo”, que resultó una “característica consubstancial de la lírica posterior”. Es decir, la idea de lo trascendente se sostiene pero se va desembarazando de la herencia cristiana, se vacía de la imagen de Dios y resta como forma falta de contenido preciso y lógico, como trascendencia indeterminada (1974 [1956]: 60-66).

imagen de lo perdurable que persiste como realidad indeterminada, como forma vacía cuya sustancia se desconoce:

Solo nos queda el mundo, / nuestro cuerpo, / la intacta soledad: / interrogantes / para pedirle a Dios / que se defina. / Que sea. / Que por fin nos recupere.

(*Al sur de marzo*, pp. 19-20 [vv. 13-20], 1969).

Ha de haber / algo más. / Tiene que haberlo. / ¿Detrás del llanto? / No. / Detrás del último / instante / en que creemos. (*Al sur...*, p. 49 [vv. 1-8], 1969).

No obstante, con el paso de los años y ante la falta de pronunciación de Dios, la esperanza comienza a confundirse con el recelo:

Todo / ha sido arrasado. // Hasta lo eterno. (*Los dioses...*, p. 19 [vv. 3-5], 1980).

Yo / carnadura, / médula y abismo, / mandrágora de sal, tiniebla intacta, / selva de la ansiedad, yesca del ángel, / nada soy. // Todo ha sido. // Lo que resta / de mi sombra y de Dios / es mi secreto. (*Los dioses...*, p. 85, [vv. 1-10], 1980).

Y así durante el fin del siglo XX y los umbrales del siglo XXI un sujeto imaginario insurrecto arrebató la mayúscula del nombre de Dios, lo empequeñece, lo humaniza y deja traslucir su desconfianza en la unidad a partir de la designación pluralizada:

Suelo humillar a Dios / creándolo a mi propia semejanza. (*El tiempo...*, p. 181, 1993).

Después de Dios. // Después / de padecerlo en la humana versión / de sus sosías / vislumbramos un dios que se transforma en soledad de dios / antes de serlo. (*Insurrecciones*, “Génesis”, p. 29, 2003).

Vivo el temor / de que la soledad no esté desnuda / y exista el tiempo más allá de la hierba. // Los dioses callan todavía. (*El tiempo...*, p. 19, 1993; *Insurrecciones*, p. 132, 2003)¹²⁵.

Esta serie de formulaciones poéticas, que se extiende desde *Sueño sin eco* (1947) hasta *Insurrecciones* (2003), resuena con ímpetu en la articulación de una última voz, la que dice *yo* en *Ser Nunca*, emplazada en un tiempo imaginario en el que adviene la muerte, en el que el tránsito por el mundo se ha agotado y la modulación del *todavía* deja de ser posible. En esta nueva inflexión de un sujeto imaginario que se pregunta por el sino de su existencia brota la

¹²⁵ Estos versos pueden rastrearse tanto en *El tiempo, ese desierto demasiado extendido* (1993) como en *Insurrecciones* (2003), donde reaparecen con pequeñas variantes: hay un salto de línea entre “Los dioses callan” y “todavía” y la alineación del texto es centrada. El poema de *Insurrecciones* que recupera estos versos se tituló, precisamente, “Los dioses callan todavía”.

sospecha de que eternidad y vacío se corresponden, acechan la intuición y el temor de la nada¹²⁶:

Qué es más doloroso. Dejarse lastimar
por el vacío o por la eternidad. (*SN*, p. 14)

Cuando el horizonte ya no es lejanía
asume nuestra sombra su eterno desamparo. (*SN*, p. 21)

Confíe en lo ignorado.
Y fui despedazándome con la cabal certeza
de estar recuperando mi pulso original. (*SN*, p. 36)

Con infinito amor y desengaño la palabra agoniza.
El silencio agoniza. También la eternidad. (*SN*, p. 42)

En las últimas escrituras de Lahitte, se presagia el final de aquella *búsqueda ferviente de la revelación* y el añorado *país de eternidad* se descubre incierto:

Seduce el pavor de guarecernos en cielos
siempre errantes e improbables. (*SN*, p. 18)

Los hombres.
Esas breves criaturas del caos
que saquean la impiedad. (*SN*, p. 20)

Huiré al cielo. Qué es el cielo. Dónde está. (*SN*, p. 27)

Asumo mi esqueleto. Su soberbia de huesos
para el fuego. (*SN*, p. 31)

¿Qué es el infinito? (*SN*, p. 41)

No buscaré salvarte ni salvarme. (*SN*, p. 46)

Ser Nunca modela un sujeto imaginario que asume su no ser y la nada detrás del horizonte; constata el silencio de Dios, acepta la improbabilidad del cielo y resigna la idea de salvación. Desbaratando toda confianza en el fundamento trascendente del ser, la poesía prorrumpo: vacío, soledad, abismo, silencio, desamparo, nada, ya nunca, siempre nunca. Desde esta posición, el sujeto mira hacia atrás y se extraña de sí, de la criatura inocente que supuso ser o habitar. Ocurre entonces la huida, la fuga de su propia personalidad. Quien dice

¹²⁶ Todas las citas de *Ser Nunca* se realizan según nuestra edición, presentada en la Parte III de la tesis (Tomo II). Para consignar las referencias, empleamos la abreviatura del título y señalamos la/s página/s pertinentes.

yo en el poema vaticina el final de aquel ser obligatorio que nunca pudo realizarse, se vacía y anonada: “Me he vaciado de mí y sin embargo / jamás he desertado del vacío” (*SN*, p. 13).

Pese a ello, la experiencia del adiós se prolonga y la otra de sí permanece como anterioridad abandonada, como resto, como ceniza, como infancia. Desde el lugar simbólico en el que se sitúa, después de la muerte, donde el horizonte ya no es lejanía, el sujeto imaginario se reconoce como el fantasma de un no-ser, de una figuración subjetiva que se ha desmoronado pero que no se aniquila sino que se comprende, se asume (cf. capítulo II.2.3.d). Así, quien dice *yo* en *Ser Nunca* se proyecta como un sujeto escindido que pondera su doblez (“Celebro estar asida a mí misma. Sin mí” [*SN*, pp. 22, 51, 68]), un sujeto que deshabita ya la criatura de fe que ansiaba la llegada del tiempo sagrado y sin embargo no arriba a sumergirse por completo en el jamás:

No he aprendido a morir lo suficiente
como para morir mi propia lejanía. (*SN*, p. 30)

Permanezco aferrada a un adiós posesivo.
Intento despedirme mucho antes de llegar. (*SN*, p. 40)

Nos afirmamos en la fe de aún estar. (*SN*, p. 64)

Su espacio es el dominio del *entre* y deambula prisionero del pliegue: “Sigo atrapada entre lo que no fue / y el jamás enamorado de mi sombra” (*SN*, p. 51). La evidencia del eterno desamparo y del ser nunca no son suficientes para desasirse de la fe en la posibilidad de quebrar los silencios: “Soy la precariedad de la impostura que se atreve a llamarse Todavía” (*SN*, p. 40).

Este tipo de pronunciaciones, que fluctúan entre hallazgos categóricos discordantes, objetivados en enunciados líricos acabados pero cuya contigüidad evidencia su carácter no definitivo, consueña con la lógica de la formulación aforística, a la cual nos hemos referido en el apartado anterior y sobre la que añadimos la explicación que aporta José Luis Trullo (2013) a propósito de la definición de Maurice Blanchot:

[el aforismo] nace de la posesión instantánea y simultánea de una multitud de experiencias (“cosas sentidas, vividas”), para expresarlas, sin embargo, en un lenguaje claro de “ritmo plano y sintaxis estable”, sintético y durable. Del movimiento total de la creación en constante metamorfosis, el aforismo ofrece la versión pura y simple (es decir: no compuesta, sino

esencial). Aun así, el aforismo, a pesar de llegar hasta el fondo único de la realidad múltiple, no es el resultado de la abstracción y la especulación filosófica, sino de la experiencia inmediata de la realidad en toda su intensidad de sentido [...] Como si obedeciera a la prohibición fundamental que impide pronunciar la palabra definitiva, el aforismo parece prometer una clausura que nunca acaba de llegar, la solución a un enigma que no podemos resolver.

Esta característica vinculada con la articulación de una voz poética que realiza sus declaraciones pero que luego reviene sobre lo dicho y vuelve a pronunciarse se manifiesta de forma clara en la génesis textual de *Ser Nunca* (como se demostrará en capítulos posteriores de la tesis); pero, a la vez, resulta un procedimiento que organiza la obra integral de Lahitte pensada en un sentido macrogenético: es un mecanismo que hila solapadamente sus poemas, desde *Sueño sin eco* (1947) hasta las reescrituras inéditas de *Ser Nunca* (2013)¹²⁷. De hecho, la vacilación entre la huida y el retorno, entre la sospecha del jamás y la mácula del todavía, contribuye a delinear en la poética de Lahitte la lógica del *punto atrás*: cada nueva formulación retrocede hacia un instante imaginario anterior para sobrepasarse y avanzar. De este modo, la configuración de su imaginario poético se presenta como una reconfiguración que explora estados anteriores para cristalizarse (“Hay una saciedad de exilios y regresos en mi corteza de abandonos” [SN, p. 17]). Y así, el sujeto imaginario de *Ser Nunca* resulta la encarnación manifiesta de un extenso recorrido por laberintos secretos (SN, p. 52), paradójicos y nocturnos: “Mi diálogo en la noche tajea su milagro / de no pertenecerme ni dejarme olvidar” (SN, p. 25).

Sobre el final del trayecto global, la proximidad de la experiencia fundamental de la muerte provocó en Lahitte un impulso literario de religación con las mutaciones del imaginario poético hispanoamericano que se habían generado entre 1940 y 1950 y de las cuales derivó un “modelo imaginario de la discontinuidad temporal, vinculada con la muerte y, por consiguiente, con las figuras del vacío y del hiato” y la proyección de “un sujeto imaginario que se duplica en una figura disyuntiva, donde lo ‘otro’ abre un espacio alternativo que puede ser llenado por lo sagrado, por lo erótico o por lo colectivo y cuya vía de formalización y de realización es el lenguaje” (Monteleone, 2004). En este sentido, en *Ser Nunca* se modulan diferentes figuras de lo otro (estudiadas en el capítulo II.2.3.d de esta tesis) como formas de alteridad en las que se apoya el sujeto imaginario en la batalla por su propia constitución. Por supuesto, ni las mencionadas figuras ni la batalla son inéditas, ellas derivan de las sucesivas

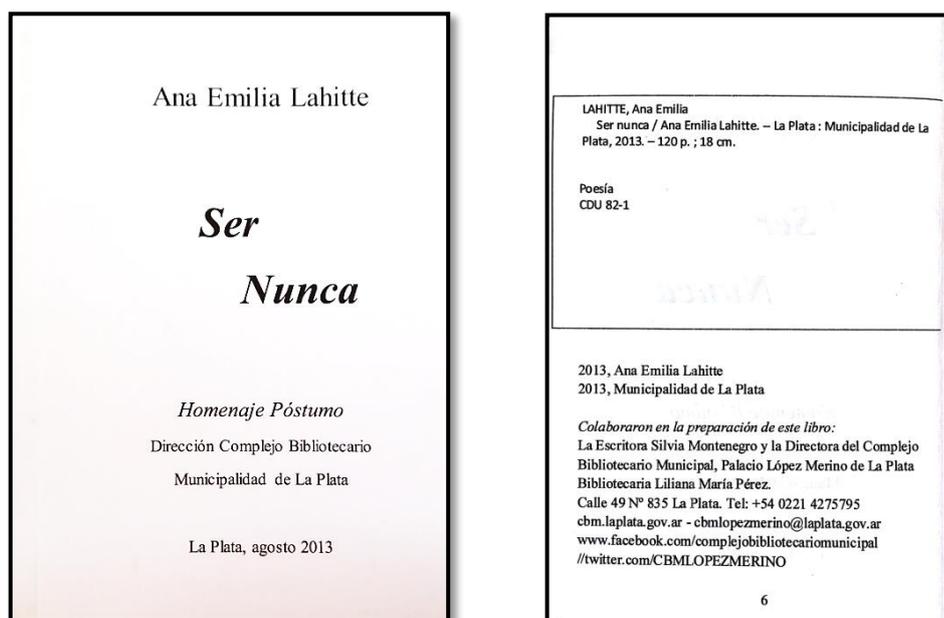
¹²⁷ En parte, Lahitte tenía conciencia de estar forjando una obra que pudiera leerse como sistema. En el preámbulo a *El tiempo, ese desierto demasiado extendido* (1993) escribe: “No ha sido fácil ordenar estos poemas, escritos en su gran mayoría a lo largo de más de una década [...] No he querido o no he sabido salvar escollos evidentes (palabra y temas obsesivos). Preferí respetar los textos originales, apoyándome en aquello de *que el poeta, a través de toda su obra, escribe un mismo poema*” (texto inscripto en la solapa del libro, la cursiva es nuestra).

metamorfosis que fue atravesando el imaginario poético de Lahitte a lo largo del tiempo y, como toda escritura, se libran “en un territorio conflictivo, de conflagración, de antagonismos entre las determinaciones de esa historia íntima del escritor y las determinaciones del campo cultural en el cual se inscribe su obra” (Colla, 2010: 336).

II. 2. 2. A. LA EDICIÓN PUBLICADA EN 2013

Como se expuso en capítulos previos, en agosto de 2013, un mes después de la muerte de Ana Emilia Lahitte, la Dirección del Complejo Bibliotecario de la Municipalidad de La Plata publicó *Ser Nunca*. La edición del poemario se anuncia desde la cubierta como un homenaje póstumo, en cuya preparación colaboraron la escritora platense Silvia Montenegro y la entonces Directora del Complejo, Liliana María Pérez¹²⁸. El libro se distribuyó en forma gratuita desde la Biblioteca y se presentó como un reconocimiento hacia Lahitte, producido a instancias de su fallecimiento.

A pesar de haber recibido una versión del poemario para su edición el día 3 de noviembre de 2011 y otra con el texto reelaborado el 25 de febrero de 2012, la Dirección del Complejo Bibliotecario postergó la publicación. Ahora bien, ante la muerte de la poeta, el proceso se aceleró y en pocos días se imprimió *Ser Nunca*.



El libro mide 136 x 189 mm y consta de 126 páginas. La encuadernación es en rústica fresada. Se compone en su totalidad de papel obra blanco. El texto está impreso en tinta negra y ocupa solo las páginas impares, a excepción de los datos legales, consignados en la página 6 del volumen. El gramaje del papel de las hojas interiores es de 80 g/m²; el de la tapa, lomo y contratapa es de 150 g/m², aproximadamente. La fuente tipográfica empleada para texto y peritextos es Times New Roman, con la salvedad del recuadro de legales, impreso en Calibri.

¹²⁸ Esta es la información que figura en la página 6 de la edición. La participación de Silvia Montenegro, según ella misma refiere, residió en ayudar a Lahitte en algunas instancias del proceso de génesis textual del poemario y oficiar de nexos entre la escritora y el Complejo Bibliotecario.

La cubierta exhibe, en la parte superior, el nombre de la autora. Más abajo, distribuido en dos líneas consecutivas y escalonadas, en un cuerpo mayor, con negrita y cursiva, aparece el título del libro. En la parte inferior, se leen la inscripción “Homenaje Póstumo”, los datos de la casa editorial (Dirección Complejo Bibliotecario, Municipalidad de La Plata) y el lugar y la fecha de edición (La Plata, agosto 2013). Las dos caras de la contratapa están en blanco, al igual que el interior de la tapa. No hay solapas ni encabezados. Tampoco aparecen imágenes ni se consignan datos de la autora. Luego de una página de guarda se presenta la nómina de autoridades municipales: Intendente, Secretario de Cultura y Educación y Directora del Complejo. Sigue la portada y, en su contracara, se publican los datos legales. No se registra ISBN. La página siguiente, numerada con el dígito 7, corresponde a la portadilla, donde se exhibe el título del libro con características físicas idénticas al de la cubierta. En la página 9 se inician los poemas.

- II. 2. *SER NUNCA* -

- II. 2. *SER NUNCA* -

II. 2. 2. B. EL *DOSSIER* GENÉTICO DE *SER NUNCA*

El *dossier* genético de *Ser Nunca* (*Mss.*) se compone de una serie de documentos que registran las huellas del proceso de escritura del poemario. Se trata mayormente de materiales redaccionales, pero también se preservan otras anotaciones literarias, personales o metaescriturarias vinculadas con las etapas de producción de la obra e incluso un conjunto de correos electrónicos que aportan datos relativos a la escritura y la edición del libro.

Estos documentos forman parte del archivo literario de Ana Emilia Lahitte y fueron rescatados de su domicilio personal entre fines de 2011 y principios de 2013. Gracias a una donación de materiales de parte de la autora, en muchos casos contamos con los originales en soporte papel. Asimismo, por la generosidad de Silvia Montenegro, accedimos tanto a copias de documentos digitales que contienen versiones redaccionales apógrafas completas de *Ser Nunca*, como a los intercambios de correo electrónico entre ella, Leandro López y Liliana Pérez¹³⁵. En otros casos, conservamos imágenes digitales de los materiales originales, tomadas en el domicilio de la autora durante las entrevistas que realizamos en el periodo mencionado.

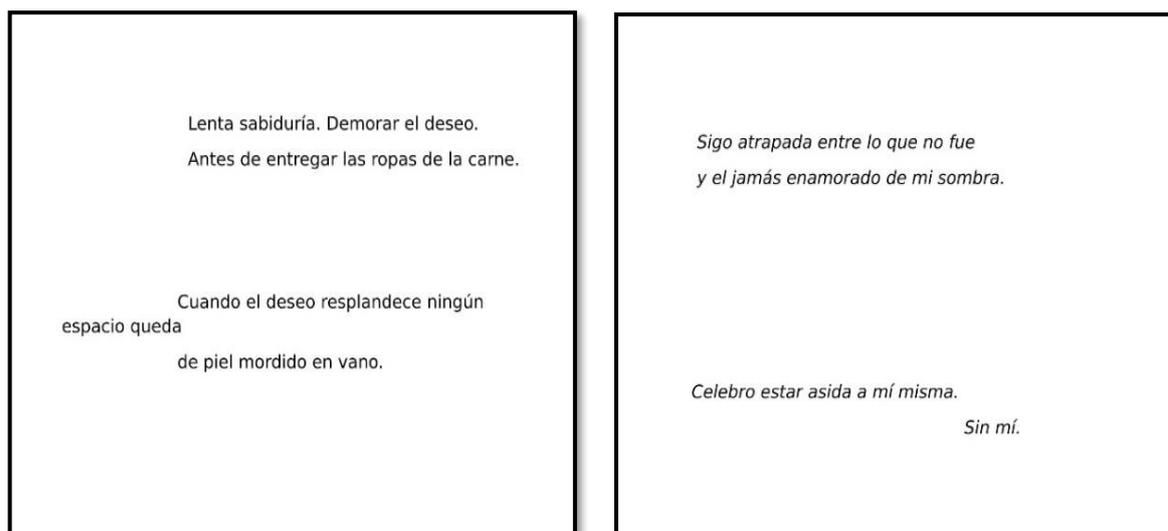
Las fechas consignadas en los papeles de trabajo indican que el proceso de escritura del libro se extendió, por lo menos, desde 2007 hasta octubre de 2012. No obstante, la versión definitiva enviada a la imprenta data del 25 de febrero de 2012. De modo que la edición de 2013 no contempla las últimas reescrituras de los poemas. En general, la génesis literaria del libro fue desordenada. Los papeles empleados como soporte textual se han ido mezclando y reutilizando con el paso del tiempo. Es por ello que la clasificación cronológica de los documentos resulta una tarea de dificultosa consecución. Los materiales se han preservado agrupados en distintos conjuntos y hemos optado por no alterar esa ordenación final con la que se encontraban en el domicilio de la autora.

Para facilitar su referencia, clasificamos las series documentales según la materialidad del soporte de la escritura, asignamos una sigla de identificación a cada una y numeramos sus folios o imágenes digitales, tal como se especifica a continuación.

¹³⁵ Para referencias sobre Silvia Montenegro, Leandro López y Liliana Pérez cf. capítulo II.2.1.

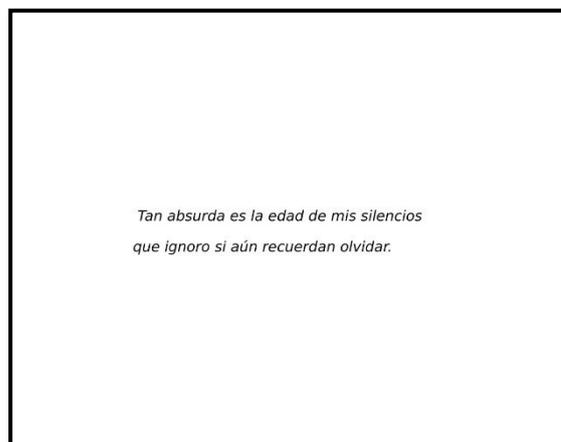
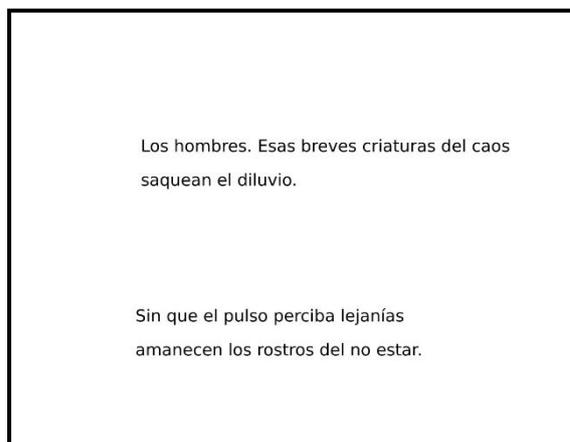
DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS:

W def. [Word definitivo]. Documento de Word creado y editado por última vez el 25 de febrero de 2012, por Silvia Montenegro, escritora que trabajó junto a Ana Emilia Lahitte durante el proceso de escritura del libro. Este archivo fue enviado por Silvia Montenegro a Liliana Pérez, representante del Complejo Bibliotecario Municipal, vía correo electrónico el 25 de febrero de 2012 a las 11:47:16. En el asunto del mensaje se aclara “este es el que vale”, para evitar la confusión con un archivo anterior, cargado por error. El propósito del envío es la publicación del libro. Cantidad de páginas: 107. Cantidad de palabras: 1059. La tipografía empleada para los poemas alterna entre Calibri cuerpo 16 en redonda y en cursiva. El título del libro aparece en la primera página. Las páginas 11, 19-20, 25-42, 51, 55, 59-60, 69, 75, 79-81, 89, 94-102 y 104-107 están en blanco. Se reproduce un detalle de las páginas 27 y 28.

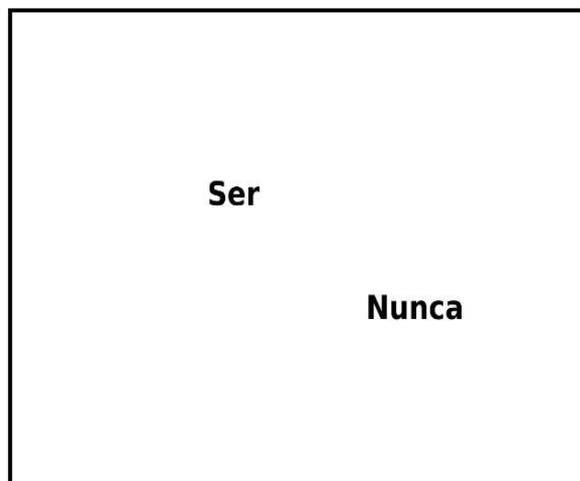
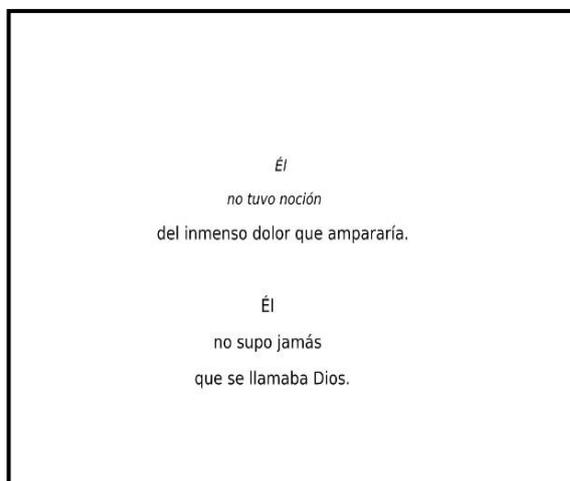


Wa. [Word, versión *a*]. Documento de Word creado el 23 de mayo de 2010 y editado por última vez el 22 de junio de 2010. El archivo fue enviado a la casilla de correo de Silvia Montenegro por Leandro López, escritor que colaboró con la autora en la tarea de transcribir los poemas del papel a un documento digital. El mensaje lleva fecha del 1^{ro} de noviembre de 2011. Cantidad de páginas: 126. Cantidad de palabras: 1922. La tipografía empleada para los poemas alterna entre Calibri cuerpo 14 en redonda y Calibri cuerpo 12 en redonda y en

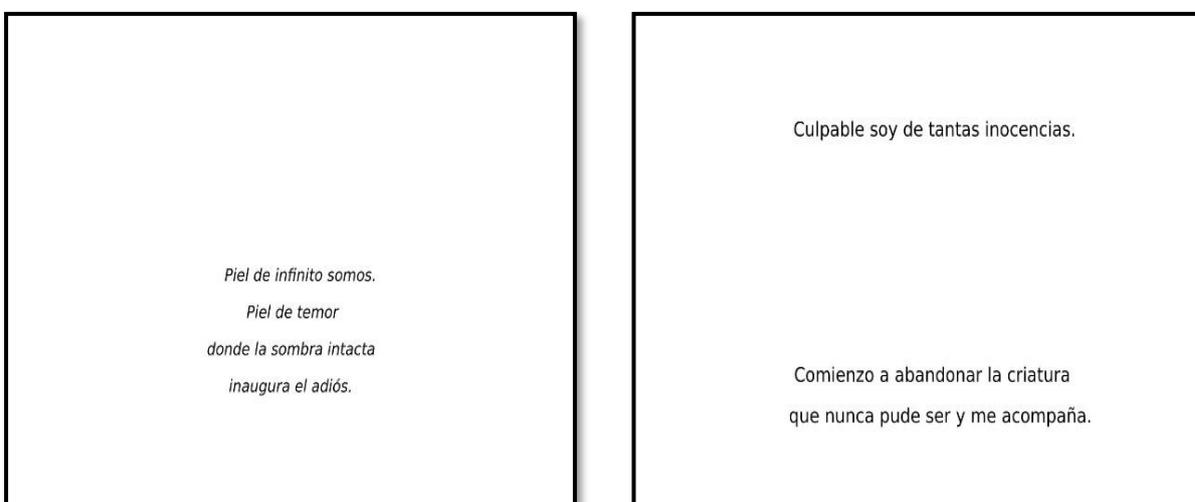
cursiva. El título del libro aparece en la página 122. Las páginas 123-126 están en blanco. Se reproduce un detalle de las páginas 59 y 60.



Wb. [Word, versión *b*]. Documento de Word creado y editado por última vez el 3 de noviembre de 2011, a las 18:33. El archivo fue enviado el 25 de febrero de 2012 a las 11:39:59 desde la casilla de correo de Silvia Montenegro a Liliana Pérez, en un mail con varias especificaciones acerca de ciertas características formales a tener en cuenta para la edición definitiva del texto. Sin embargo, este archivo —que es prácticamente idéntico a *Wa*— se seleccionó como documento adjunto por error. Cantidad de páginas: 126. Cantidad de palabras: 1922. La tipografía empleada para los poemas alterna entre Calibri cuerpo 14 en redonda y Calibri cuerpo 12 en redonda y en cursiva. El título del libro aparece en la página 122. Las páginas 123-126 están en blanco. Se reproduce un detalle de las páginas 121 y 122.



Wc. [Word, versión *c*]. Documento de Word creado 3 de noviembre de 2011 a las 18:35 y editado por última vez el mismo día a las 19:09. El archivo fue enviado por Silvia Montenegro a Liliana Pérez el 3 de noviembre de 2011 con el objeto de ser enviado a un diseñador o editor para armar la publicación del libro. El mensaje incluye indicaciones acerca de algunas características formales para la puesta en página del texto. Cantidad de páginas: 79. Cantidad de palabras: 1126. La tipografía empleada para los poemas alterna entre Calibri cuerpo 14 en redonda y Calibri cuerpo 12 en redonda y en cursiva. El título del libro aparece en la primera página. Las páginas 18, 34, 38, 68-74 y 76-79 están en blanco. Se reproduce un detalle de las páginas 3 y 4.

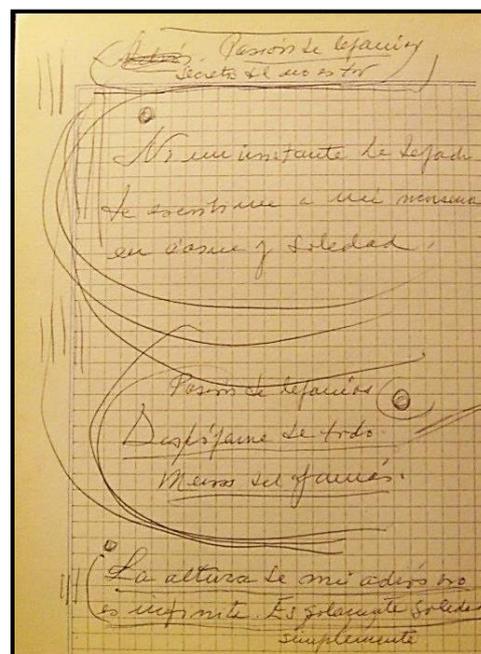
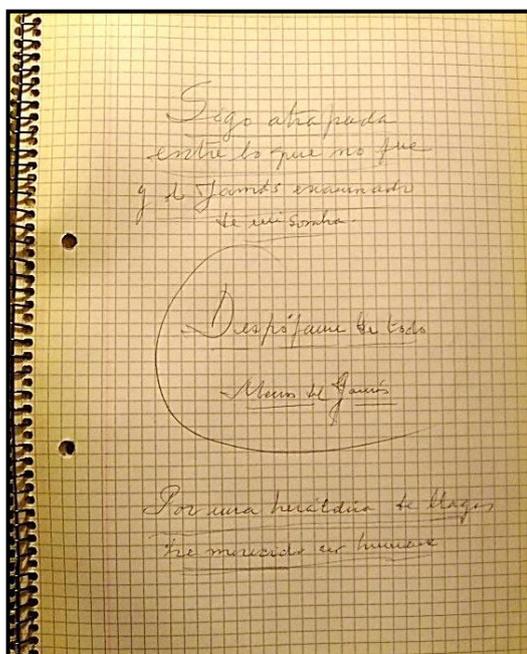


e-mails. Cinco mensajes extraídos de la cuenta de correo electrónico de Silvia Montenegro. Corresponden a *e-mails* conservados en las carpetas de mensajes enviados y mensajes recibidos: 1) de Leandro López para Silvia Montenegro, 1 de noviembre de 2011, 12:16; 2) de Silvia Montenegro para Leandro López, 1 de noviembre de 2011, 16:21; 3) de Silvia Montenegro para Liliana Pérez, 3 de noviembre de 2011, 19:15; 4) de Silvia Montenegro para Liliana Pérez, 25 de febrero de 2012, 11:39; 5) de Silvia Montenegro para Liliana Pérez, 25 de febrero de 2012, 11:47.

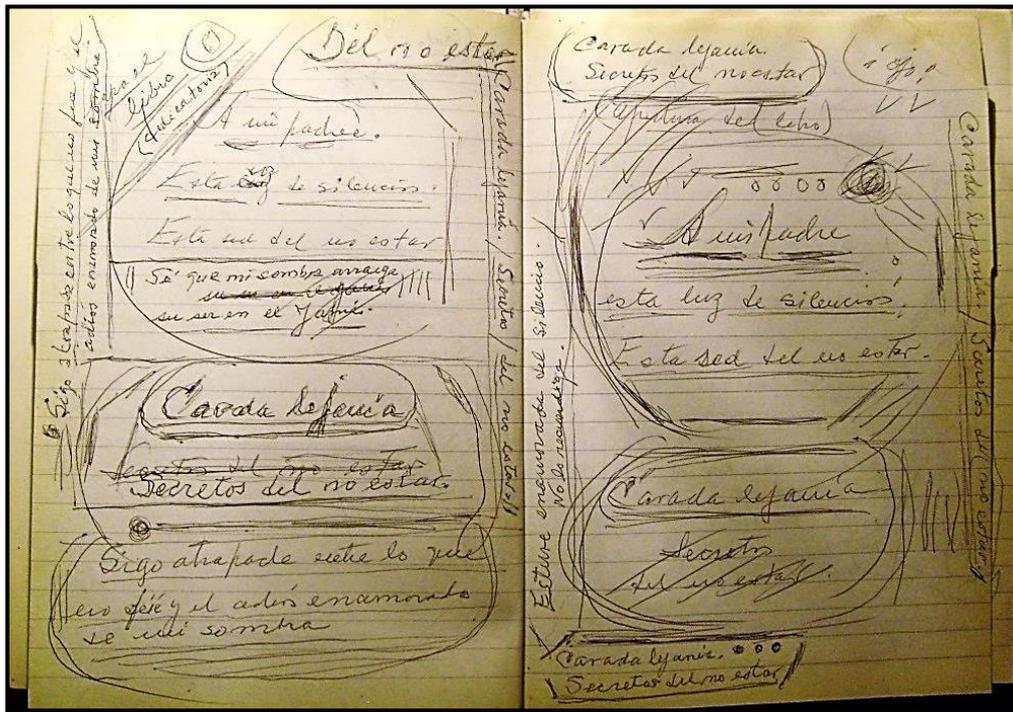
DOCUMENTOS EN SOPORTE PAPEL:

Cuadernos:

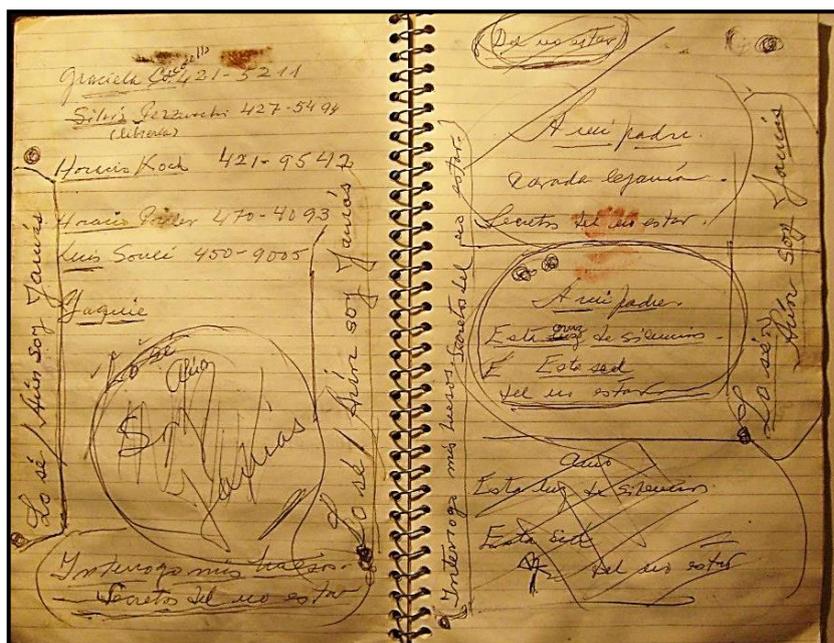
C1. [Cuaderno 1]. Cuaderno Ledesma Classic A4 con espiral, tapa con rayas verticales de colores, hojas cuadriculadas, escrito en letra manuscrita autógrafa, birome negra. Incluye folios sueltos de diversos tamaños, colocados en el cuaderno como si este fuera una carpeta. Presenta material literario inédito, citas de otros autores y pre-textos de *Ser Nunca*. La autora no consignó fechas, pero estimamos que su producción se circunscribió al año 2011. Se conserva una copia digital del original. Fecha de digitalización: 6 de noviembre de 2012. Cantidad de imágenes digitales: 32. Se reproducen una página del cuaderno (imagen 7) y el recto de un folio suelto (imagen 23).



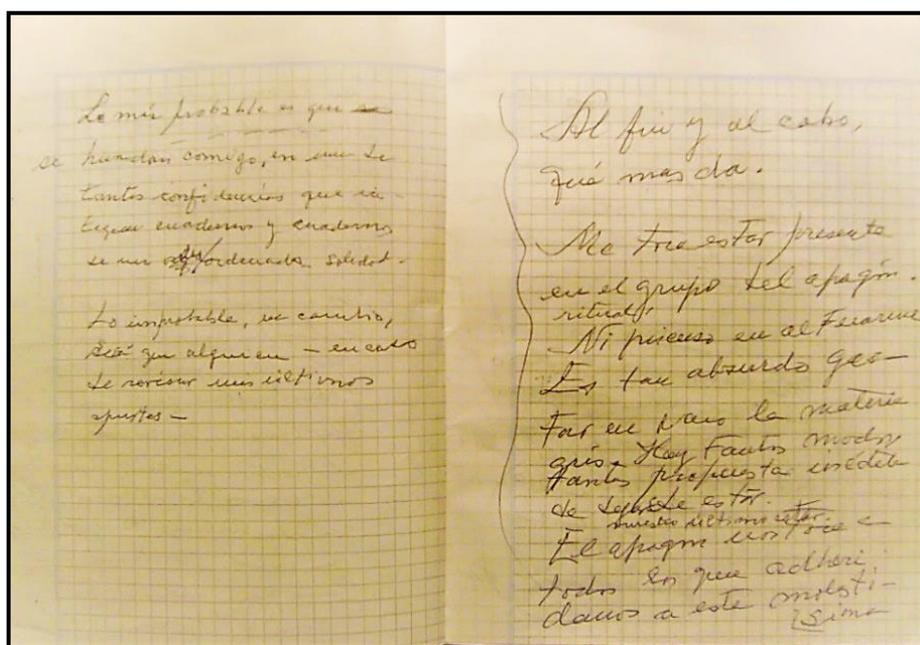
C2. [Cuaderno 2]. Cuaderno Índice Norte cosido, 210 x 160 mm, tapa negra, hojas rayadas, escrito en letra manuscrita autógrafa, birome negra y azul. Incluye folios sueltos. Se registran anotaciones de agenda, direcciones, teléfonos. Presenta material literario inédito, apuntes personales, citas de otros autores, pre-textos de *Ser Nunca* y notas metaescriturarias. Pegado en la contratapa de la cubierta aparece un calendario de 2004. Fecha consignada por la autora: 2012. Se conserva una copia digital del original. Fecha de digitalización: el 17 de abril de 2013. Cantidad de imágenes digitales: 39. Se reproduce la imagen 4.



C3. [Cuaderno 3]. Libretón Norte con espiral, N° 5110, 215 x 140 mm, tapa con líneas horizontales oblicuas en colores, diez hojas rayadas, escrito en letra manuscrita autógrafa, birome negra. Empleado como anotador y agenda telefónica. Contiene material redaccional de *Ser Nunca*. Fecha consignada por la autora: 2013. Se conserva una copia digital del original. Fecha de digitalización: 17 de abril de 2013. Cantidad de imágenes digitales: 15. Se reproduce la imagen 3.

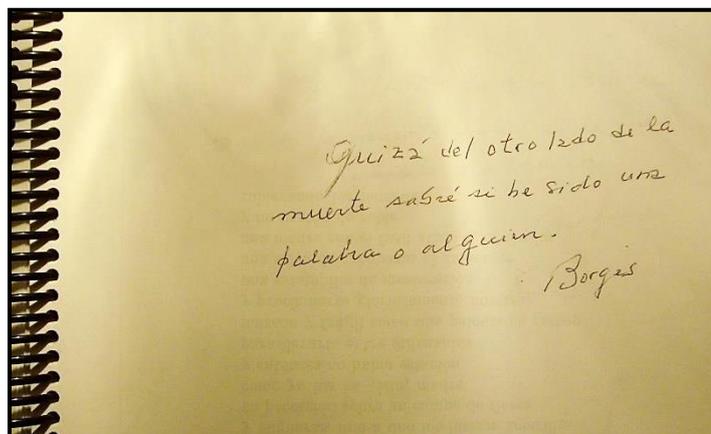
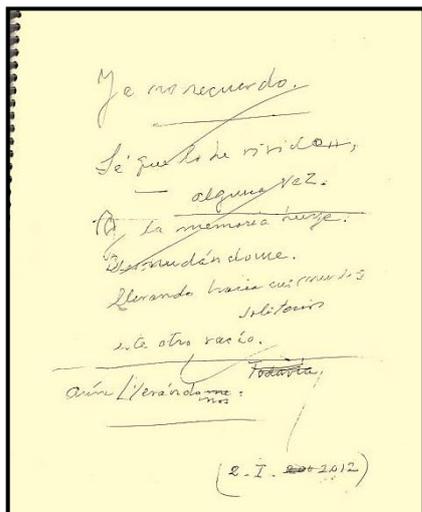


C4. [Cuaderno 4]. Cuaderno grapado de tapa azul, 210 x 160 mm, hojas cuadriculadas, escrito en letra manuscrita autógrafa, birome negra y azul. Incluye folios sueltos. Lahitte lo utilizó como diario personal. Contiene algunos versos poéticos de su autoría. La autora no consignó fechas, pero estimamos que su producción se circunscribió al año 2012. Se conserva una copia digital del original. Fecha de digitalización: 6 de noviembre de 2012. Cantidad de imágenes digitales: 19. Se reproduce la imagen 3.



Anillados de hojas:

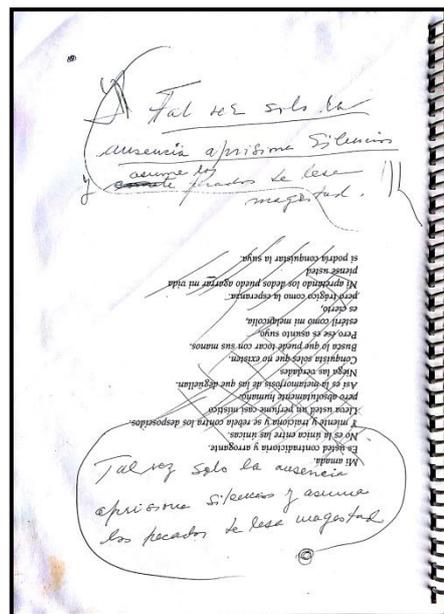
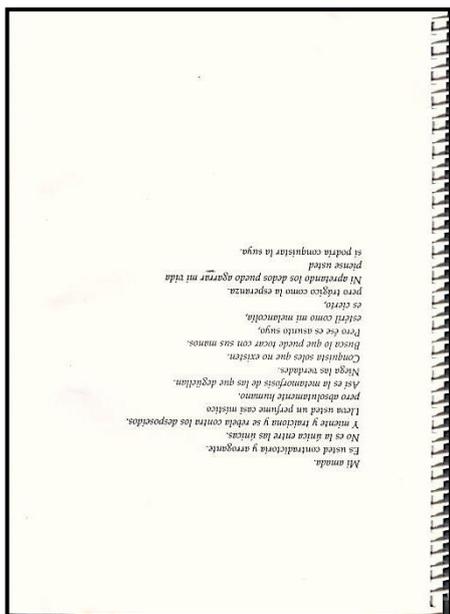
A1. Anillado de hojas tamaño oficio, tapa de cartulina color azul, letra manuscrita autógrafa, birome negra. Soporte original de textos mecanografiados y fotocopias de libros (de contenido asociado a la literatura). Los folios habían sido empleados solo en una carilla. Tras la inversión del sentido de apertura del anillado, los vueltos en blanco (convertidos en recto) fueron reutilizados por Lahitte para la producción de sus poemas. Se registran poemas inéditos, pre-textos de *Ser Nunca* y, mayormente, citas de otros autores. Incluye un conjunto de folios sueltos intercalados en el anillado. Fecha consignada por la autora: 2 de enero de 2012. Se conserva una copia digital de los folios originales. Fecha de digitalización: 4 de abril de 2012. Cantidad de imágenes digitales: 41. Se reproducen detalles de las imágenes 39 y 11.



A₂. Anillado de 16 hojas tamaño A4, tapa de acetato color azul y contratapa transparente, letra manuscrita autógrafa, birome negra, presenta algunas marcas con fibra marrón. Soporte original de una versión pre-textual impresa de *Los príncipes oscuros*, poemario de Silvia Montenegro publicado por la editorial Último Reino en 2008. Los poemas correspondientes a Montenegro aparecen tachados. Lahitte invirtió el sentido de apertura del anillado y empleó los espacios en blanco de los folios para la producción de *Ser Nunca*. Se registran borradores de los versos de *Ser Nunca*, poemas inéditos, y citas de otros autores. Fecha estimada de producción: 2011-2012. Se conserva tanto el original como una copia digital del documento que exhibe un estado textual anterior al actual:

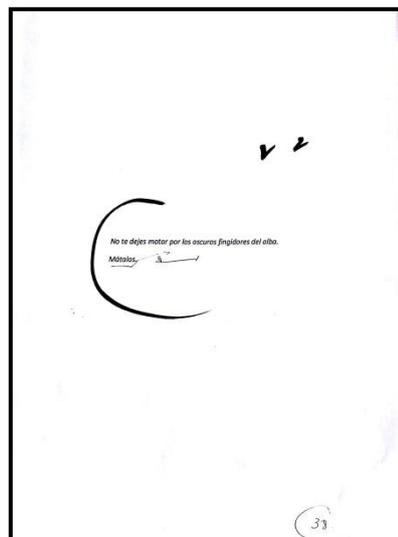
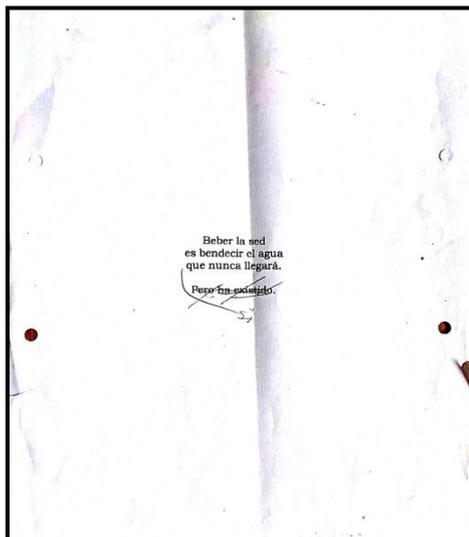
A_{2a}. Copia digital del anillado. Fecha de digitalización: 13 de marzo de 2012. Incluye un folio faltante en **A_{2b}** (entre el 7 y el 8). Cantidad de folios: 16. Cantidad de imágenes: 32. Se reproduce la imagen 24, correspondiente al vuelto del folio 12.

A_{2b}. Original en papel. Presenta reescrituras posteriores al 13 de marzo de 2012. Cantidad de folios: 15. Se reproduce el vuelto del folio 7. Se reproduce el vuelto del folio 11 (equivalente al vuelto del folio 12 de **A_{2a}**).

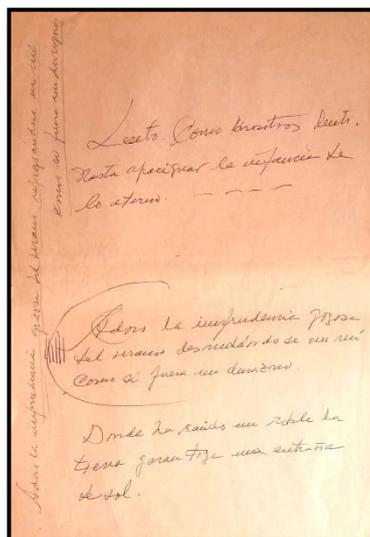
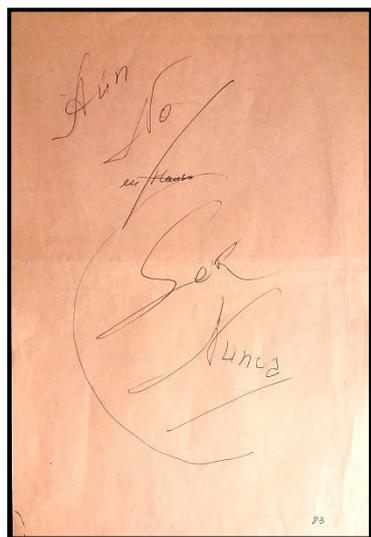


Series de papeles sueltos:

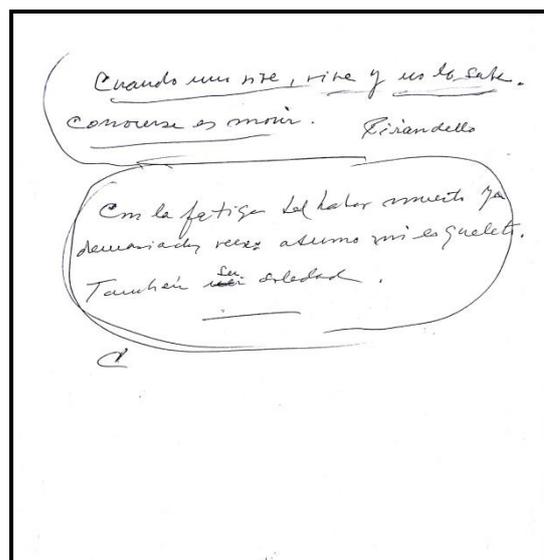
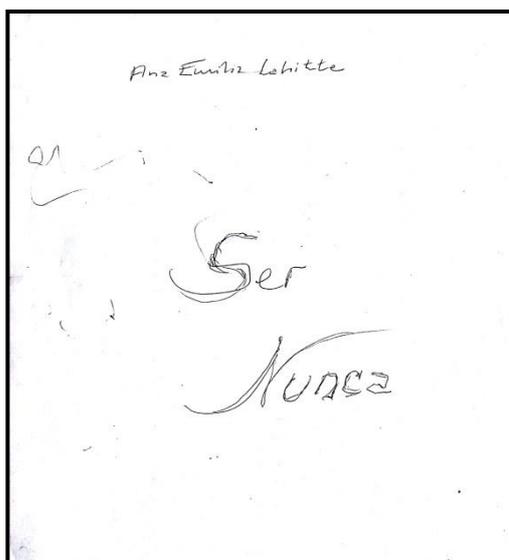
P₁. [Papeles sueltos, serie I]. Folios sueltos de materialidad diversa en lo que respecta al tipo de papel, tamaño, elementos de escritura y tipografías de los impresos. Predominan los tamaños carta y A4. Pero el folio 27 es más pequeño: 220 x 165 mm. Los folios están agujereados con perforadora de papel, a excepción del 22, 28, 36 y 47. Algunos son impresos; otros, impresos con correcciones en letra manuscrita autógrafa; otros aparecen solamente escritos en letra manuscrita autógrafa. En general, las escrituras de mano de la autora se realizan con tinta negra. Hay algunas inscripciones con birome verde y con fibras de color negro, rojo, lila, violeta y marrón. Se registran *pre-textos* de *Ser Nunca*, poemas inéditos, versos que coinciden con poemas de Lahitte ya publicados en otros libros, citas de otros autores y anotaciones metaescriturarias. Los folios de este conjunto documental parecen corresponder a etapas de escritura diversas. No se identifica un orden intencional en el modo en que se han agrupado. Algunos presentan antiguas numeraciones. Se conservan los originales. La autora no consignó fechas, pero estimamos que su producción se circunscribió al año 2011. Cantidad de folios: 48. Se reproducen los rectos de los folios 1 y 28.



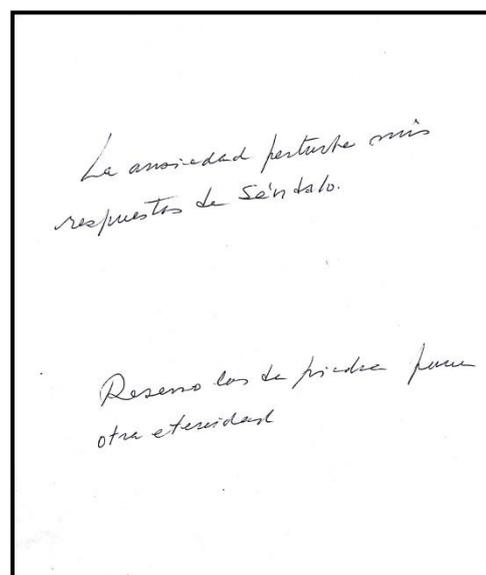
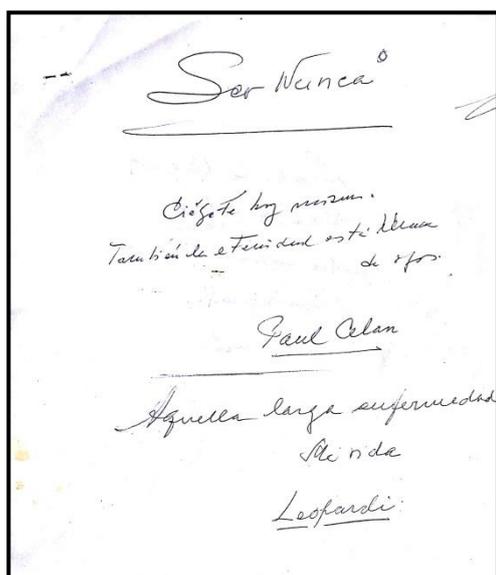
P₂. [Papeles sueltos, serie 2]. Folios sueltos de color anaranjado, tamaño 295 x 195 mm y 326 x 195 mm (folios 3, 7, 9, 11, 15). Escritos en letra manuscrita autógrafa con tinta de color negro. Presentan algunas marcas con fibra color azul y algunas reenumeraciones con birome azul. Contiene títulos, citas de otros autores, dedicatorias, pre-textos de versos publicados en *Ser Nunca*, poemas inéditos e indicaciones metaescriturarias. Casi todos los folios (el 4 y el 6 son la excepción) presentan diversas y antiguas numeraciones hechas de mano de la autora, ninguna de ellas coincide con el orden actual de los papeles. Se conservan los originales. La autora no consignó fechas, pero estimamos que su producción se circunscribió al año 2011. Cantidad de folios: 15. Se reproducen los rectos de los folios 1 y 12.



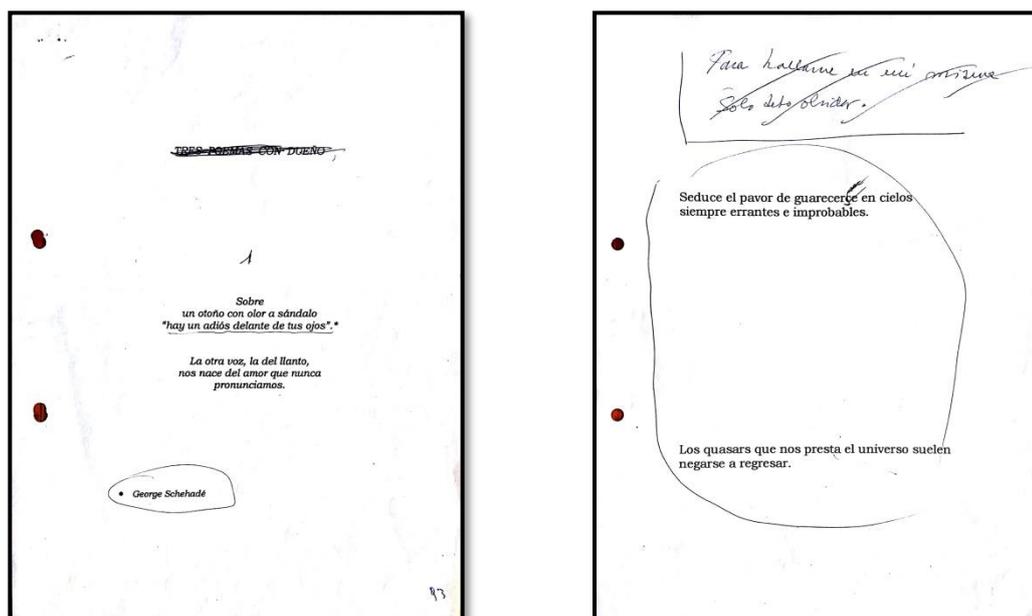
P₃. [Papeles sueltos, serie 3]. Folios sueltos tamaño 222 x 216 mm (excepto el folio 12, de tamaño carta), escritos en letra manuscrita autógrafa con tinta negra. No se encuentran numerados. Están precedidos por una carátula con el título *Ser Nunca* y el nombre completo de la autora. Contienen pre-textos del libro, poemas inéditos y citas de lectura. Se conservan los originales. La autora no consignó fechas, pero estimamos que su producción se circunscribió al año 2011. Cantidad de folios: 42. Se reproducen los rectos de los folios 1 y 6.



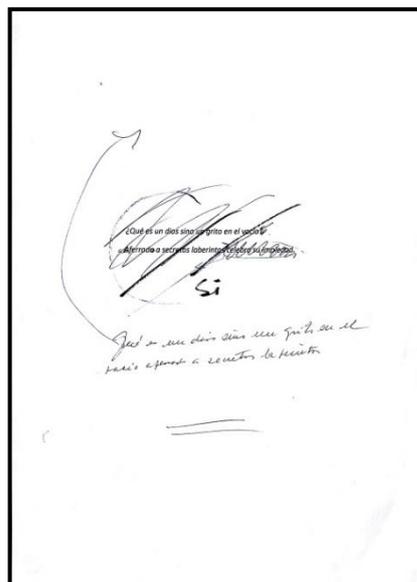
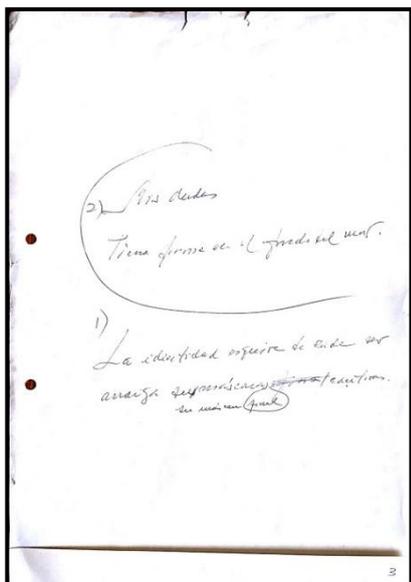
P₄. [Papeles sueltos, serie 4]. Folios de 213 x 165 mm escritos en letra manuscrita autógrafa con birome de color negro. Los folios 1 a 5 se encuentran abrochados. Los otros están sueltos. Contienen citas de otros autores, poemas inéditos, pre-textos de *Ser Nunca* y el título del libro. Se conservan los originales. Fecha consignada por la autora: octubre de 2012. Cantidad de folios: 12. Se reproducen los rectos de los folios 1 y 12.



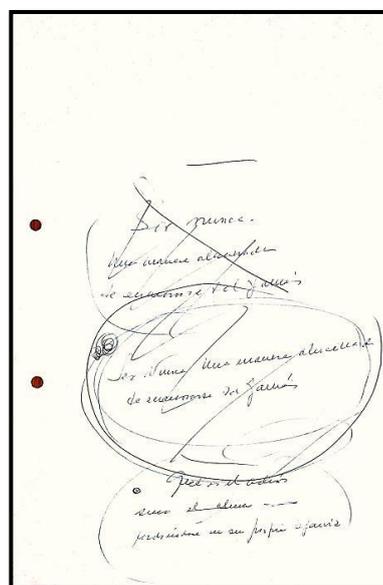
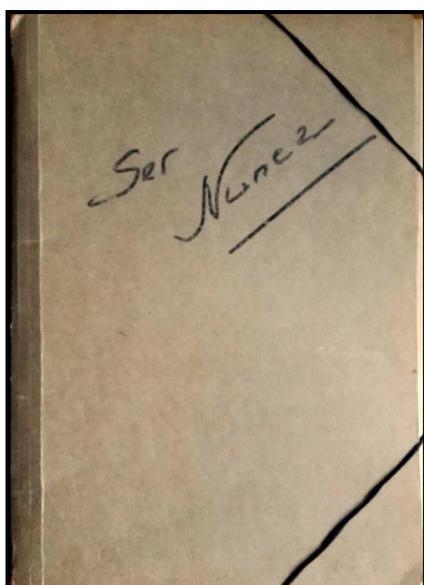
P5. [Papeles sueltos, serie 5]. Tres folios tamaño A4, agujereados con perforadora de papel. En el primero (que porta una antigua numeración inscripta en letra manuscrita) aparece impreso el primer poema de “Tres poemas con dueño”, del libro *Insurrecciones*. El segundo folio contiene pre-textos de *Ser Nunca*, también impresos. El tercero se encuentra en blanco. Los dos primeros folios presentan agregados con letra manuscrita autógrafa. Se conservan los originales. La autora no consignó fechas, pero estimamos que su producción se circunscribió al periodo 2010-2012. Se reproducen los rectos de los folios 1 y 2.



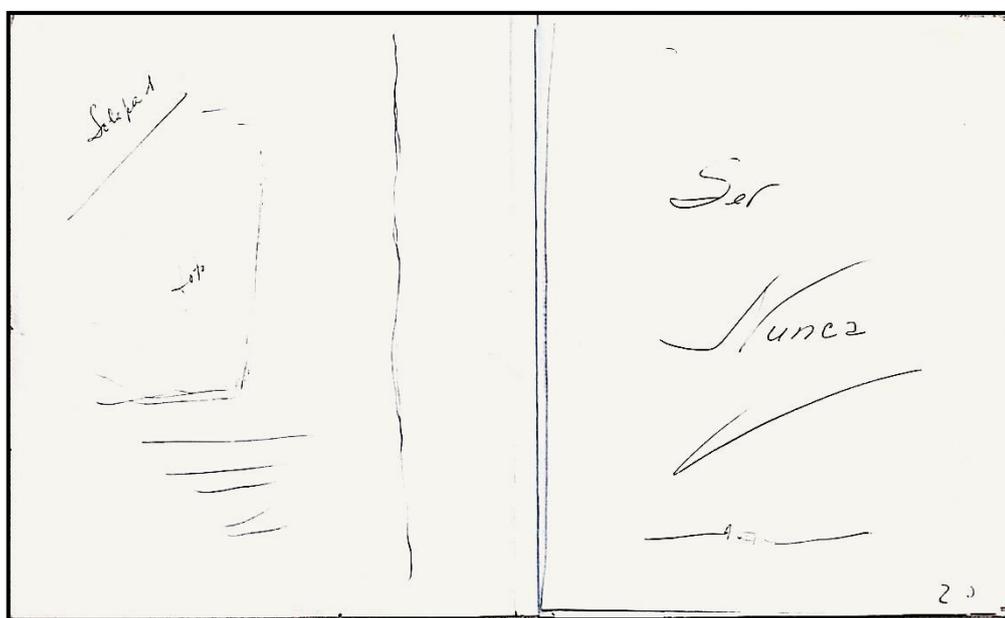
P6. [Papeles sueltos, serie 6]. Folios sueltos de materialidad diversa en lo que respecta al tipo de papel, tamaño, elementos de escritura, tipografías de los impresos. Los tamaños oscilan entre carta, oficio y A4, siendo este último el predominante. Todos los folios presentan intervenciones en letra manuscrita autógrafa, aunque algunos fueron originalmente impresos. En estos últimos casos, es probable que se trate de folios correspondientes a una impresión de *Wa*, sobre la que Lahitte practicó correcciones y reescrituras. Muchos folios están agujereados con perforadora de papel. La carátula porta el nombre del libro, *Ser Nunca*. Se registra también una dedicatoria, poemas pertenecientes al libro *Insurrecciones*, poemas inéditos, citas de lectura y pre-textos de *Ser Nunca*. El instrumento de escritura por excelencia es la birome negra, pero también hay anotaciones con birome verde y con fibra negra. Algunos folios presentan antiguas numeraciones. Se conservan los originales. La autora no consignó fechas, pero estimamos que su producción se circunscribió al periodo 2010-2011. Cantidad de folios: 44. Se reproducen el recto del folio 3 y el vuelto del folio 4.



P7. [Papeles sueltos, serie 7]. Folios sueltos conservados dentro de una carpeta 3 solapas de cartón plastificado, color papel madera, con el nombre *Ser Nunca* escrito en letra manuscrita autógrafa. La mayoría de los folios son tamaño A4. Las excepciones son: el folio 4, tamaño oficio; el 6, de 214 x 168 mm, y el 7, de 210 x 150 mm. Las hojas se encuentran agujereadas con perforadora de papel, a excepción de los folios 7, 11 y 12. Todos los folios están escritos con letra manuscrita autógrafa. El folio 11, sin embargo, es un impreso con marcas en letra manuscrita. Por otra parte, es el único que presenta una antigua numeración. Este conjunto de folios sueltos contiene pre-textos de *Ser Nunca*, poemas inéditos y citas de lectura. Se conservan los originales. La autora no consignó fechas, pero estimamos que su producción se circunscribió al periodo 2010-2011. Cantidad de folios: 12. Se reproducen el frente de la carpeta y el recto del folio 8.

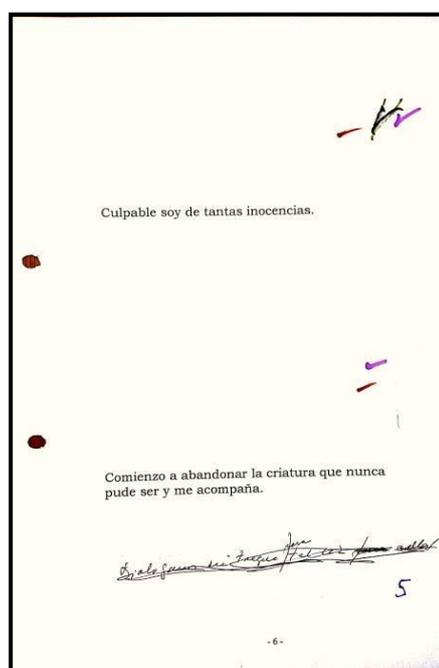
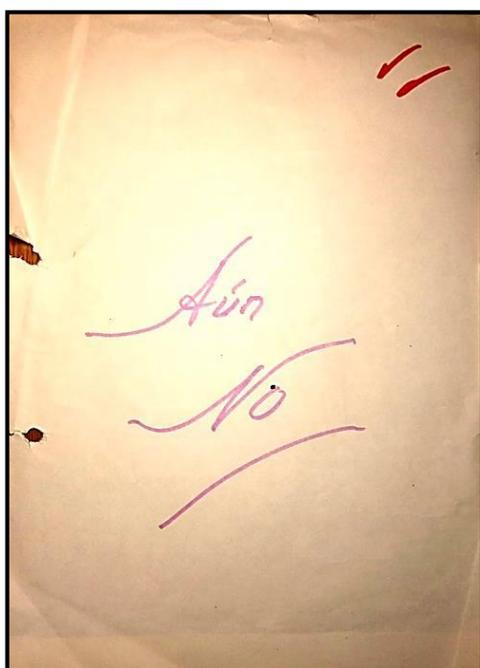


P₈. [Papeles sueltos, serie 8]. Hojas plegadas y folios sueltos organizados a modo de libro. Se preservan en la misma carpeta 3 solapas que los folios de *P₇*. El tamaño de la tapa y contratapa es de 215 x 175 mm. Los folios intercalados tienen el mismo alto pero son un poco más angostos. El recto del folio que oficia como cubierta exhibe el título *Ser Nunca*. Luego siguen indicaciones acerca de la diagramación del volumen: solapa, foto, portada, dedicatoria. Todas las inscripciones se realizan con letra manuscrita autógrafa, birrome negra. Se trata de folios que, en su mayoría, a los fines de la escritura de *Ser Nunca*, se encuentran en blanco, pero presentan algunas inscripciones impresas porque en realidad son folios reutilizados, originariamente empleados para otras creaciones literarias. Algunos folios, incluso, corresponden a una etapa previa de escritura de este poemario: 3, 4, 14, 19 y 20. El folio 8 es el único en el que aparece un poema inédito escrito con letra manuscrita autógrafa que parece corresponder a la misma etapa de producción que la de organización de estos papeles para el proyecto de diagramación del libro. Se conservan los originales. La autora no consignó fechas, pero estimamos que su producción se circunscribió al año 2011. Cantidad de folios: 22. Se reproducen el vuelto del folio 1 y el recto del folio 2.

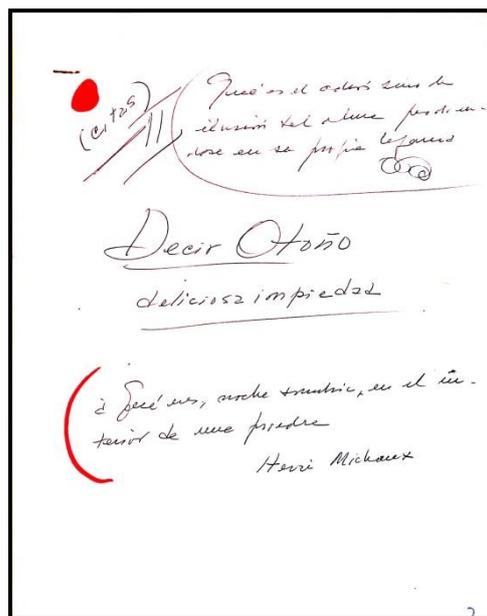
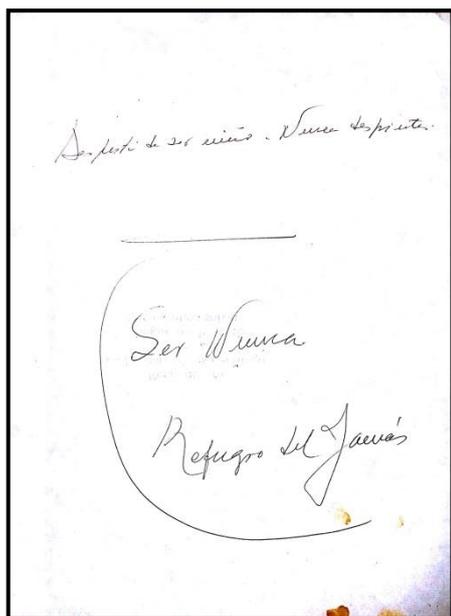


P₉. [Papeles sueltos, serie 9]. Folios sueltos encuadernados (agujereados con perforadora de papel y unidos con un alambre), tamaño A4, a excepción de los folios 1, 14 y 26 que son tamaño oficio con un pequeño doblez en el borde inferior. El primer folio lleva inscripto el título *Aún No*, con fibra de color lila. El último folio oficia de tapa de cierre y corresponde a

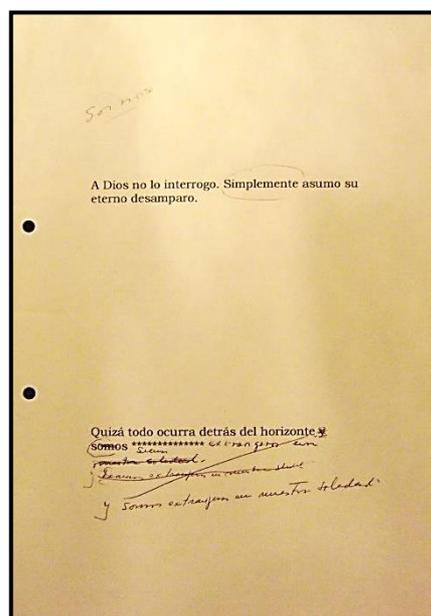
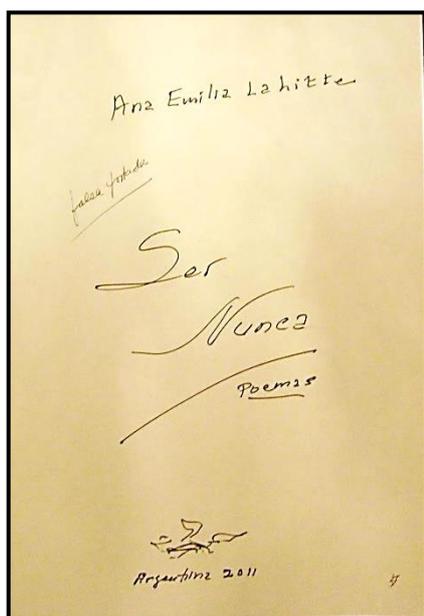
una hoja de un pliego individual ilustrado de la revista *Caras*. Algunos folios se encuentran intencionalmente pegados entre sí, conformando uno solo. A pesar de la idea unidad que transmite este conjunto documental por estar encuadernado, sus folios son materialmente disímiles y parecen haber pertenecido a distintas etapas escriturales del poemario. Algunos son impresos con intervenciones en letra manuscrita autógrafa y otros solo están escritos con letra manuscrita autógrafa. Predomina el empleo de birome negra, pero también se registran marcas con fibra lila, roja, negra, verde y marrón. El conjunto contiene pre-textos de *Ser Nunca*, poemas inéditos, citas de lectura y anotaciones metaescriturarias. Se conservan los originales. La autora no consignó fechas, pero estimamos que su producción se circunscribió al periodo 2010-2011. Cantidad de folios: 45. Se reproducen los rectos de los folios 1 y 8.



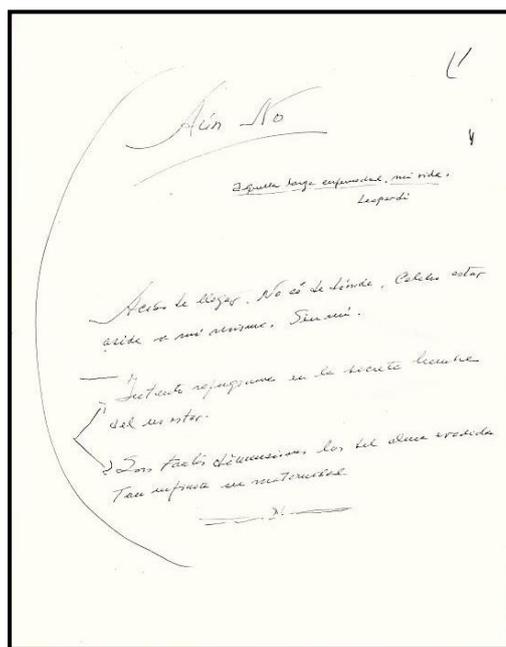
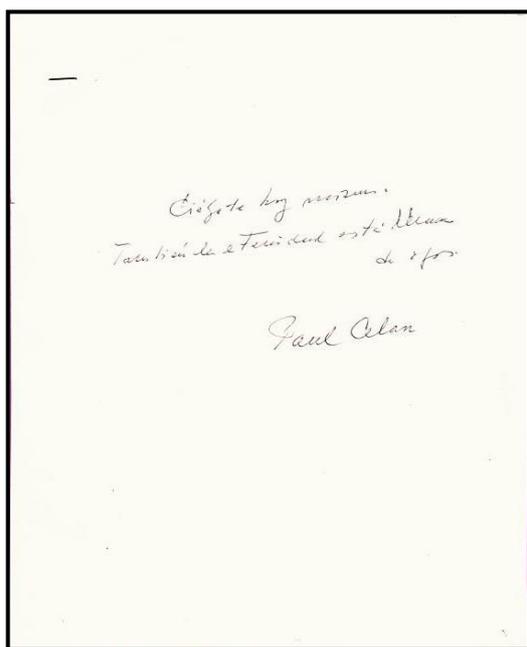
P10. [Papeles sueltos, serie 10]. Folios sueltos escritos en letra manuscrita autógrafa con birome negra. Presentan algunas marcas practicadas con fibra roja y otras escrituras con birome verde. El tamaño del primer folio es de 255 x 190 mm. Los demás miden 219 x 170 mm y están abrochados. Contienen pre-textos de *Ser Nunca*, poemas inéditos, citas de lectura y anotaciones metaescriturarias. Se conservan los originales. La autora no consignó fechas, pero estimamos que su producción se circunscribió al periodo 2010-2011. Cantidad de folios: 15. Se reproducen los rectos de los folios 1 y 2.



P11. [Papeles sueltos, serie 11]. Folios sueltos, tamaño A4. Algunos se encuentran agujereados con perforadora de papel. Incluye escritos en letra manuscrita autógrafa con tinta negra, impresos e impresos con intervenciones en letra manuscrita autógrafa. Presenta material literario inédito, citas de otros autores, pre-textos de *Ser Nunca* y elementos escriturales vinculados con la diagramación del libro (portada, dedicatoria, solapas, indicaciones de páginas en blanco, tipos de letra, etc). Algunos folios presentan numeraciones, aunque estas no se corresponden con la ordenación que presentaban los documentos cuando fueron hallados. Fechas consignadas por la autora: julio de 2010 (fol. 171) y 2011 (fol. 17). Se conserva una copia digital del original. Fecha de digitalización: diciembre de 2012. Cantidad de imágenes digitales: 203. Se reproducen los rectos de los folios 17 y 85.



P12. [Papeles sueltos, serie 12]. Folios sueltos de materialidad diversa, digitalizados el día 13 de marzo de 2012 en el domicilio de la autora. Por su materialidad, pueden clasificarse en cuatro grupos: 1) Folios sueltos de color anaranjado, tamaño 295 x 195 mm y 326 x 195 mm, escritos en letra manuscrita autógrafa con tinta de color negro. Muchos de ellos coinciden con folios de *P2* y significan una versión anterior a la que estos presentan en su estado actual (imágenes 2 a 13). 2) Folios sueltos tamaño A4, en su mayoría agujereados con perforadora de papel. Se trata de folios impresos, impresos con correcciones en letra manuscrita autógrafa y folios escritos en letra manuscrita autógrafa. Algunos son versiones anteriores de folios contenidos en las series *P5* y *A1* (imágenes 14 a 52). 3) Folios sueltos de 213 x 165 mm, escritos en letra manuscrita autógrafa, abrochados. Coinciden con folios de *P4* y *A1*, representando estadios textuales anteriores a los de estos conjuntos (imágenes 53 a 59). 4) Folios sueltos tamaño carta, escritos con letra manuscrita autógrafa (imágenes 60 a 67). Todo el conjunto contiene pre-textos de *Ser Nunca*, citas de otros autores, impresos con poemas de libros anteriores de Lahitte, anotaciones personales y material literario inédito. Además, la primera imagen de este grupo documental corresponde a una carátula con el título *Aún No* (y la frase “por qué decir jamás” tachada), también agujereada con perforadora de papel. La autora no consignó fechas, pero estimamos que su producción se circunscribió al periodo 2010-2011. Cantidad de imágenes digitales: 67. Se reproduce la imagen 53 (equivalente al recto del folio 1 de *P4*) y la 66 (equivalente al vuelto del folio 12 de *P3*).



Las características de estos documentos que exhiben los recorridos escriturales que siguió la autora durante la génesis literaria de *Ser Nunca* comprueban que la inscripción del lema “Homenaje Póstumo” en la cubierta de la edición de 2013 es fruto de la casualidad, obra del tiempo, un gesto arrojado de parte de quienes (de)tenían la publicación desde 2011. La autora trabajó en la creación de este libro al menos desde 2010, comprometiéndose desde la dinámica escritural tanto con los procesos de simbolización como con las formas de textualización y organización material de lo escrito.

Los diversos testimonios conservados permiten, por un lado, relevar los errores de la edición de 2013, pero también brindan la posibilidad de estudiar el poemario desde los movimientos escriturales que preceden la instancia de su publicación y de plantear un estudio crítico y una edición del texto desde los postulados de la crítica genética.

II. 2. 3. A. LA MATERIALIDAD DEL LIBRO: CONTRASENTIDOS DE LO POÉTICO

Según hemos demostrado en los capítulos precedentes, los poemas de *Ser Nunca* se dieron a conocer por primera vez en 2013, atados a la materialidad de un libro que mantiene una relación problemática con la obra y cuyo formato desgarró la lectura de ciertos sentidos de lo poético.

- II. 2. *SER NUNCA* -

- II. 2. *SER NUNCA* -

- II. 2. *SER NUNCA* -

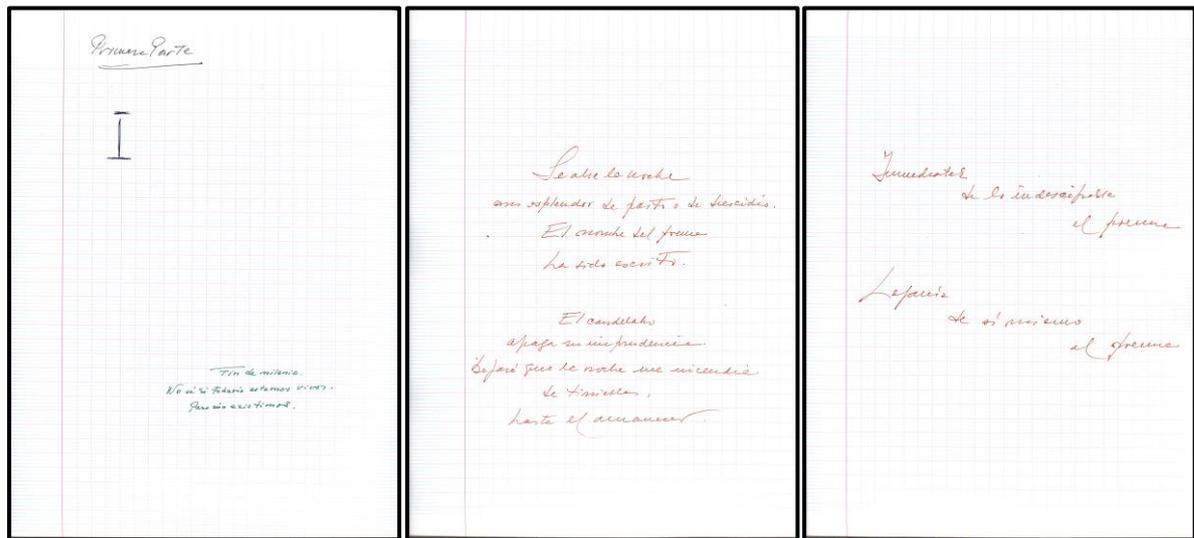
II. 2. 3. B. LOS PAPELES DE TRABAJO: EL CONTEXTO DE LA ESCRITURA DE LOS POEMAS

Durante la creación de una obra literaria, los autores siguen diversos caminos: leen, idean, escriben, tachan, olvidan, sustituyen palabras, toman apuntes, critican, reescriben... Elaboran un texto que no queda fijo de una vez, sino que se sostiene en movimiento y se trabaja a través de distintas operaciones textuales. Como afirma Segre (1995), y según señalamos en nuestro análisis de *Nosotros, los Caserta* (cf. capítulo II.1.3.a, especialmente nota 107), en su completitud, la génesis de escritura resulta irrecuperable. Sin embargo, a veces se salvan y llegan hasta nosotros documentos que son testimonio de trazados escriturales, materiales que son huellas de los pasos que los autores siguieron en la producción de su literatura. La conservación de los papeles de trabajo de Ana Emilia Lahitte concede la posibilidad de indagar su universo creativo, conocer el contexto de producción del libro, reconstruir algunas instancias de la génesis literaria y examinar los escritos a partir de ciertas tramas de sentido y relaciones intertextuales que no resultan inteligibles desde la lectura aislada de la versión publicada de la obra y que enriquecen sus posibilidades interpretativas.

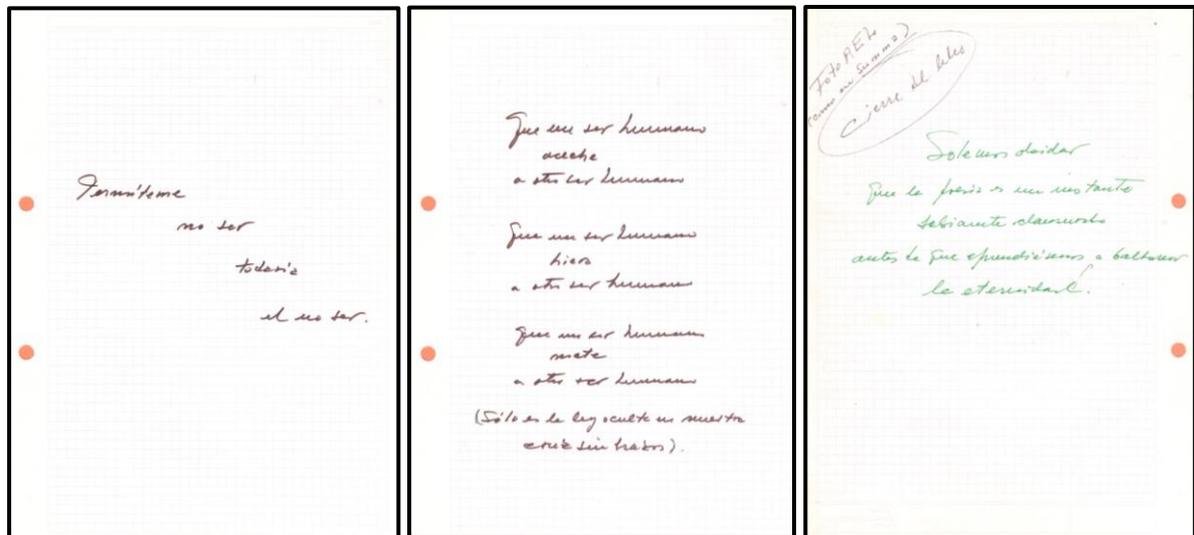
La descripción documental de *Mss.* que se presentó en el capítulo II.2.2.b prueba que el proyecto creativo de *Ser Nunca* se conserva mayormente en folios sueltos y heterogéneos, también en cuadernos pequeños, de pocas hojas, y en los espacios libres de anillados de hojas con materiales literarios de otros autores, donde se entremezclan poemas, apuntes personales, anotaciones metaescriturarias, marcas de lectura, registros postales y telefónicos y textos ajenos. La génesis textual del poemario quedó registrada en hojas gastadas, cortadas, de distintos tipos y tamaños, decoloradas, desordenadas, reutilizadas. En general, estos folios que oficiaron como soporte para la producción poética se atiborraron de palabras, se usaron una y otra vez, se reescribieron sobre sí mismos, como si no hubiera otro papel donde trasponer el texto. Así, el estado material del *dossier* genético de *Ser Nunca* contrasta con la cualidades distintivas del *usus scribendi* de Ana Emilia Lahitte, con la predilección por los cuadernos de grandes hojas rayadas, cuadrículadas o milimetradas, con el uso de tintas de variados colores, la prolijidad y el cuidado de la distribución de la letra en la página y con la asignación de cuadernos diferentes para cada fase escritural o estado textual sucesivo de una misma obra. Frente a los prolijos, ordenados, coloridos y hasta estéticos procesos de escritura de sus libros anteriores¹³⁶, llama la atención el hecho de que este último poemario se haya creado en versos

¹³⁶ El ejemplo emblemático es el de *Insurrecciones* (2003). Actualmente, el *dossier* genético de este poemario contiene, entre otros materiales, trece propuestas redaccionales en letra manuscrita para la edición del libro, organizadas de forma sucesiva en diferentes cuadernos de tamaño A4 (o incluso mayor, de 240 x 320 mm), de entre 84 y 192 páginas. Se observa en ellos un cuidado específico de la espacialidad de la página y de los

negros, en un espacio insuficiente, con una letra estremecida, escrita a veces en los márgenes, en los rincones en blanco, en sentido vertical o en líneas encimadas. Para comparar con las imágenes del *dossier* genético de *Ser Nunca* (incluidas en el capítulo II.2.2.b de la tesis y en nuestra propuesta de edición del poemario [SN, pp. 2, 4, 70-76]), mostramos una selección de folios de los cuadernos del *dossier* genético de *Insurrecciones*:



Dossier genético de *Insurrecciones*. Cuaderno G, imágenes 17, 92 y 93.



Dossier genético de *Insurrecciones*. Cuaderno C, imágenes 103, 109 y 120.

La materialidad de los documentos que offician de soporte para la creación literaria guarda relación tanto con la dinámica de la génesis textual como con el imaginario poético

diferentes aspectos que afectan la organización material del libro como objeto que da a leer el texto (cubierta y contracubierta, portada, páginas de guarda, solapas, epígrafes, alineaciones, entre otros). En este sentido, además de ser soporte del pre-texto, los cuadernos de Lahitte resultan una suerte de pre-libros.

que se va delineando en el suceder de la escritura¹³⁷. En este sentido, las características físicas que revisten los papeles de trabajo de Lahitte revelan que *Ser Nunca* se produjo en un periodo de carencias, en un contexto vital de faltas y de ausencias que incidió sobre los trazados escriturales y los sentidos de lo escrito. En efecto, los años que Lahitte dedicó a la escritura de *Ser Nunca* representaron una época de privaciones, de temor y soledad. Hacía tiempo que la escritora ya no salía de su casa, ese espacio medular de su vida y su poética, espacio icónico para la literatura de la ciudad de La Plata, donde funcionaba su taller literario Sudestada, donde poetas noveles tenían oportunidad de conocer a grandes escritores. Ya no se realizaban las reuniones literarias de otros años¹³⁸. Lahitte había perdido movilidad, apenas conseguía caminar, llegar de su habitación a la sala de estar, sentarse a la cabecera de la mesa, tomar un libro, hacer anotaciones, hilvanar algún poema o dialogar algunos momentos con invitados de ocasión. Contaba con visitas de escritores y amigos. Hablaba muy poco por teléfono. Recibía cada vez menos noticias del exterior, menos cartas, menos libros, menos materiales para escribir.

Al tiempo que trabajaba en sus poemas, la escritora de La Plata dejaba sus notas personales en un pequeño cuaderno de tapa azul (*C₄*), cuyas páginas cuadriculadas conforman un breve diario de la última etapa de su vida:

A los noventa no existe ya otra dimensión que los límites de uno mismo. // Y esto es lo que realmente ocurre. / Nada. / Y esto es lo que exactamente ocurre. / Nada. / Absolutamente nada / con mis dos piernas / fijas sobre el suelo / de mi resurrección / elemental. // La casa me sostiene / recostada en sí misma / y el tiempo continúa / sosteniendo mi nombre / en su inmensa [¿?] / que ya soy // Me parece que estoy llegando (y temo estar) al límite de no saber pensar: sería el límite [...] de la huida. No huyo de mí misma sino de la oscura costumbre del vivir, sin que ello signifique hacerlo todavía. // Lo más probable es que [estas líneas] se hundan conmigo en una de tantas confidencias que [¿integran?] cuadernos y cuadernos de mi (des)ordenada soledad. // Me toca estar presente en el grupo del apagón ritual. // Es tan absurdo gestar en vano la materia gris. Hay tantos modos, tantas propuestas inéditas de dejar de estar. Nuestro último estar. El apagón existencial. // [...] poder pensar. O dejar de hacerlo definitivamente. Y para qué vivimos todavía? Cómo poderlo explicar...¹³⁹

¹³⁷ En su estudio sobre Alejandra Pizarnik, Mariana Di Ció asevera que la materialidad de los papeles y de los cuadernos que fueron soporte de la escritura resulta, de alguna manera, metonimia de muchos temas centrales de la obra y que pareciera existir una “analogía entre los soportes y las operaciones textuales que conducen a esta escritura en movimiento”, “como si, además de hacerse eco de las dificultades e interrupciones inherentes al proceso de escritura, los soportes tuvieran una influencia real en el fluir de los textos”. Así, para Di Ció “la materialidad de los manuscritos repite el imaginario simbólico que de ella se desprende”, concordante en Pizarnik con “una estética de lo heterogéneo, de lo discontinuo, de lo fragmentario” (2014: 228-229).

¹³⁸ Actualmente, sin embargo, la casa ha vuelto a funcionar como centro de reunión de poetas e intelectuales, dado que la Prof. Eugenia Straccali organiza regularmente veladas literarias que se desarrollan en el emblemático domicilio de Lahitte.

¹³⁹ Se consignan entre paréntesis los fragmentos que fueron agregados por la autora en un momento posterior al primer correr de la pluma. Se consignan entre corchetes nuestras intervenciones sobre el texto transcrito: 1) [...]

Mientras Lahitte registraba su temor a *no poder pensar*, al *apagón*, a *dejar de estar*, a ausentarse de la *oscura costumbre del vivir*, sus amigos sentían los hiatos, la huida, el abandono de la lucidez:

El martes, 1 de noviembre, 2011 16:21:29, Silvia Montenegro
<srmontenegro@yahoo.com.ar> escribió:

Gracias Leandro!!!

Ayer y hoy estuve con Ana. Gran ayuda que me hayas enviado los poemas porque ella no los encontró nunca.

Hoy se los llevé, y no los reconoció. No se acuerda de nada.

La verdad es muy duro verla así.

Pero bueno, es la vida...

Creo que el libro quedará bien.

Es la vida, qué es la vida, esa oscura costumbre del vivir; estar o dejar de estar dónde; poder pensar o dejar de hacerlo definitivamente; para qué todavía si realmente, exactamente, absolutamente nada. Estos son precisamente algunos de los interrogantes que conciertan el imaginario poético de *Ser Nunca*, cuyos versos figuran un sujeto escindido, vaciado, fugado de sí; un sujeto abatido que batalla con el poema hurgando la identidad esquiva del ser y que se irrealiza en la enunciación de una voz femenina oscilante entre la huida y el retorno, atrapada entre la criatura que nunca pudo ser (inocente, esperanzada, cautiva de la fe) y la otra de sí, la que asume ya (para sí y para el mundo) su eterna soledad, el silencio de Dios, su desamparo y lejanía (cf. capítulo II.2.1).

En particular, la materialización de la palabra en tintas predominantemente negras y en pedazos de hojas gastadas y decoloradas aporta la imagen de una experiencia creativa en consonancia con una experiencia vital de desánimo y caducidad: “Una brizna de niebla me basta todavía / para invadir ocasos que no demorarán” (*SN*, p. 21). A esto se suma una observación sobre los hábitos de Lahitte: se disponía a la creación poética generalmente por las noches, bajo la penumbra de las luces de su casa, cercada por la soledad y el silencio¹⁴⁰.

texto omitido; 2) [¿?] fragmento ilegible; 3) [texto] fragmento repuesto; [¿texto?] propuesta de reposición de un fragmento ilegible.

¹⁴⁰ Esta información proviene de las conversaciones sostenidas a lo largo de 2012 con Tania Morales, quien se encontraba a cargo del cuidado de Ana Emilia Lahitte y de su casa. En su testimonio, declaró además que a Lahitte le gustaba escribir con biromes Bic negras de plástico opaco y que no soportaba las de plástico traslúcido, no toleraba que la transparencia dejara ver lo que había detrás. Por otra parte, el tópico de la escritura en la noche y en soledad aparece literaturizado en *El tiempo, ese desierto demasiado extendido*: “Quiero / escribir un libro en una sola noche. / (En una noche sola, en una noche en soledad). / Un libro como un canto de medusas rapadas por el mar” (p. 157, 1993).

Esta negrura que embebió el contexto de génesis escritural se torna simbólicamente significativa para el arreglo de una subjetividad imaginaria que percibe con desencanto la vida, para la cual la fe (como la luz) se ausenta y asoma la sospecha del vacío y de la nada: “Nunca sabremos si hemos sido ausencia. O si la noche / nos demora en la incertidumbre de lo humano” (*SN*, p. 39).

Por lo expuesto hasta aquí, como metonimia del imaginario simbólico, las características materiales de la génesis textual de *Ser Nunca* consueñan con el tono de las escrituras íntimas de la autora, de las sensaciones de sus amistades y de sus poemas: son representativas del entorno de faltas, ausencias y nocturnidad. Y, dado su contraste con las dinámicas y los soportes de textualización de etapas creativas previas, pueden leerse como signo de un cambio en la modulación de la subjetividad literaria. De hecho, la contraposición entre dos subjetividades queda representada en el poemario a partir de la figuración de un *yo* escindido que se percibe a sí mismo como un otro respecto de lo que fue, un otro que —como adelantamos en el capítulo II.2.1— mira hacia atrás y se extraña de sí. En definitiva, esta transformación poética se gesta en el movimiento de una escritura cuyas formas de inscripción son también diferentes de las anteriores, de aquellos otros trazados escriturales que modelaban sentidos simbólicos ahora vistos como infancia, inocencia y lejanía: “Culpable soy de tantas inocencias” (*SN*, p. 9); “Pediré a mis pupilas una visión de riesgo / y desengaño” (*SN*, p. 11).

Siguiendo con las diferencias entre la materialidad de los procesos de génesis de *Ser Nunca* y la de periodos precedentes, y con el objeto de analizar cómo esta se articula con los contenidos de los poemas, es preciso referirse al contraste entre una primera evidente preferencia por los cuadernos y una última práctica escritural sustanciada en folios sueltos y desperdigados. Ya se señaló que, a lo largo de su trayectoria como poeta, Lahitte optó por los cuadernos como soporte predilecto para su escritura literaria. Como se sabe, el cuaderno es el antecedente del libro impreso e incluso de su precursor, el códice, compuesto por una serie de cuadernos cosidos. Así, en su materialidad, por la articulación que presentan los folios y por las posibilidades de visualización y manipulación que ofrecen para la lectura, cuaderno y libro se parecen. En este punto, hay que recordar que el libro, como motivo literario, aparecía ya en los poemas *Sueño sin eco* —el primer poemario de Lahitte— emparentado con la fijación de lo efímero, con la resistencia al paso del tiempo y la posibilidad de permanencia (cf. el poema “Libro mío” citado en el capítulo II.2.1). Pero *Ser Nunca* se forjó en papeles dispersos y heterogéneos, en constante riesgo de disgregación. En palabras de Derrida (1997 [1995]), esto significó para la historia material del archivo una *amenaza de destrucción*, una *pulsión de pérdida*, una *pulsión de muerte*.

II. 2. 3. C. TEXTUALIDADES INÉDITAS: LA CONFIGURACIÓN DEL IMAGINARIO POÉTICO

Además del intertexto que representan las notas de escritura íntima del cuaderno citado (*C₄*), en los folios del *dossier* genético de *Ser Nunca* aparecen otros tipos de textualidades que han permanecido inéditas y que resultan relevantes para el análisis de la configuración del imaginario poético del libro.

En especial, se destaca una sucesión de citas de lectura: diferentes extractos de obras de otros autores que se registran a la par de los poemas y que, por lo tanto, formaron parte de la génesis creativa de *Ser Nunca*¹⁴¹. Se trata, en principio, de un material de exogénesis¹⁴². Como se explica en los criterios de nuestra edición (*SN*, pp. X-XII), estas frases pueden haber

¹⁴¹ Compilamos las citas inscriptas en *Mss.* en el apartado “Marcas de agua” de nuestra edición del poemario, presentada en la Parte III de la tesis (*SN*, pp. 103-123).

¹⁴² Aportamos la definición de exogénesis que proporciona Pierre-Marc de Biasi: “*L’exogenèse désigne tout procès d’écriture consacré à un travail de recherche, de sélection et d’intégration qui porte sur des informations émanant d’une source extérieure à l’écriture. Autographes ou non, toute note ou copie documentaire, tout matériel citationnel ou intertextuel, tout contenu d’enquête ou d’observation, tout relevé de document iconographique (donnant lieu à une transposition écrite), et, de façon générale toute documentation écrite ou grapho-scripturale relève par nature du domaine exogénétique*” (1998: 46).

sido escogidas por Lahitte como peritextos, como posibles epígrafes, o simplemente apuntadas como fragmentos significativos, a la manera de aquellas citas coleccionadas por ella bajo el rótulo de “marcas de agua”¹⁴³. Al respecto, cabe mencionar que entre los documentos del archivo personal de la autora se preserva un anillado de 11 hojas cuya carátula anuncia: “Marcas de agua // selección de Ana Emilia Lahitte”. En la página consecutiva se lee la siguiente cita de la escritora platense Celia de Luca, inscrita a modo de epígrafe, como inspiradora de la creación del cuadernillo: “Indelebles como las marcas de agua del papel, son estas heridas pequeñas, profundas y ambiguas. Tan poca cosa como el estallido de la escritura en el lenguaje”. De allí en adelante, el cuadernillo ofrece una selección de citas de lectura de obras de reconocidos escritores que han dejado su estampa en Lahitte: T. S. Eliot, Juan Gelman, Fernando Pessoa, Arturo Carrera, Paul Celan, Albert Einstein, Octavio Paz, Roberto Juarroz, Marcel Proust, Paul Valéry, entre otros.

La articulación entre voces propias y voces ajenas es una constante en los procesos de creación literaria:

tout scripteur a stocké matériellement et intellectuellement des trésors de lecture dans sa mémoire, qu’il intégrera plus ou moins, littéralement ou sous des formes méconnaissables, dans sa propre écriture. De ce point de vue, tout texte s’écrit avec d’autres textes et engendrera d’autres textes, toute production est précédée de processus de réception et déclenche à son tour des processus de réception (Grésillon, 2006).

Desde esta perspectiva, la imbricación que los documentos de génesis de *Ser Nunca* exhiben entre las citas de lectura de diversos autores y la textualización del poemario en sí misma constituye un testimonio de la relación lectura-escritura y de las formas particulares en que la articulación entre el leer y el escribir produce nuevos sentidos literarios.

¹⁴³ En general, los libros de Lahitte incluyen dedicatorias y epígrafes. Estos aparecen no solo al comienzo de los libros, como dedicatorias y epígrafes de toda la obra, sino también antecediendo secciones o poemas particulares. Con respecto al dialogismo que caracteriza el proceso de génesis textual de la obra de Lahitte, en *Insurrecciones* hay poemas que se construyen en diálogo explícito con fragmentos literarios de otros autores, ya no solo por su relación con los paratextos, sino por la incrustación de esos extractos seleccionados en el interior de los poemas, donde se intercalan la palabra propia y la palabra ajena en una práctica escritural que remite a *la greffe* (el injerto) derridiana (Derrida, (2007 [1972])). Por ejemplo, esto se da en los “Tres poemas con dueño” (Lahitte, *Insurrecciones*, pp. 85-95, 2003). Citamos el poema 3: “En esos / gritos pronunciados con las manos* / el silencio se niega a callar” (p. 95). El asterisco envía a una nota al pie en la que se consigna el nombre de la escritora Marguerite Duras. En el capítulo II.2.3.d. nos referimos al segundo de estos tres poemas.

- II. 2. *SER NUNCA* -

La confluencia de sentidos poéticos derivados del diálogo posible entre las marcas de agua (SN, pp. 103-123), los poemas de *Ser Nunca* publicados en 2013 y otra serie de textualidades inéditas (versos descartados, reescrituras, dedicatorias, títulos) proyecta un imaginario atravesado por la figura de la muerte¹⁴⁴ (*No temas. Solamente es la muerte / Sófocles* [SN, p. 108]; “Y la muerte tan cerca. Semen astral que nos fecunda y calla” [SN, p. 83, PI 14; *Insurrecciones*, p. 152]), vislumbrada como un umbral que divide el espacio poético en dos: *Quizá del otro lado de la muerte sabré si he sido una palabra o alguien / Borges* (SN, p. 108); *No hay sol sin sombra y es preciso conocer la noche / Camus* (SN, p. 2); “Será bueno avisarle a las tinieblas que estamos por llegar” (SN, p. 80, PI 4).

El primero de esos espacios se representa como el mundo, como la vida, un lugar transitable por el que los individuos caminan con temor, incertidumbre e ignorancia: *Soy un niño con una palmatoria mal encendida que atraviesa, en camisón de dormir, una gran casa desierta / Pessoa* (SN, p. 111); *A quienes aún caminan por el mundo sin saber por qué / Lahitte* (dedicatoria de obra inédita, SN, p. 5); *Cuando uno vive, vive y no lo sabe. Conocerse es morir / Pirandello* (SN, p. 14); *Es el alma un extraño en la tierra / Trakl* (SN, p. 113); “Turba la seducción del desengaño” (SN, p. 83, PI 13; *Insurrecciones*, p. 149).

¹⁴⁴ A continuación, se citan las marcas de agua en letra cursiva, consignando luego de una barra el apellido del autor. Se aporta la referencia correspondiente a nuestra edición. Los poemas y otros materiales originalmente inéditos se citan entre comillas.

- II. 2. *SER NUNCA* -

- II. 2. *SER NUNCA* -

Es curioso el modo en que la conjunción de temporalidades textuales y extratextuales irradia efectos de sentido alrededor de las figuras de la muerte. *Ser Nunca* hace gala de un sujeto imaginario que se anticipa como un muerto, como fantasma de una figuración poética anterior. En adición, su autora escribe como si fuera un muerto, presintiendo su propia ausencia del mundo. De hecho, esto se evidencia en el desvío de la cita original de Borges apuntada más arriba y que se repite diez veces en los borradores: *Quizá de este otro lado de la muerte sabré si he sido una palabra o alguien / Borges (SN, p. 108)*¹⁴⁵. La poeta se piensa a sí misma habiendo traspasado el umbral, de allí que dedique el poema a los otros, “a quienes aún caminan por el mundo”. Esta actitud literaria tiene su correlato en el sentimiento agónico de una mujer de noventa años que paulatinamente se aleja de su propia *oscura costumbre de vivir (C4)* y experimenta la sensación de la huida, del abandono y de la nada. A este contexto escritural se suma la contingencia cronológica de la edición del poemario y de la vida de Lahitte. Para el momento en que la lectura nace, en que el libro se inscribe a través de su publicación en la historia de la literatura, cuando es por fin posible para otros leer lo escrito, ella, la autora (como sujeto empírico) es ya materialmente un muerto, un cuerpo ausente.

Ser Nunca sale, entonces, como un libro de ultratumba, escrito por un sujeto imaginario que se proclama muerto y por una autora que se sabe muerta, hecho que la inscripción “Homenaje póstumo” en la cubierta del volumen viene a ratificar. Por consiguiente, como efecto de lectura, el libro trae la poesía que irrumpe en este lado de la muerte como palabra pronunciada por el fantasma de una persona, por una voz sin cuerpo, como acto enunciativo proveniente del más allá¹⁴⁶. Para decirlo de manera consonante con la expresión poética de Lahitte, los poemas abrigan la sombra del sujeto que se ha ido: “La sombra es la única constancia / del aún estar después de haber huido” (*El tiempo...*, p. 83, 1993); “La sombra / es el último espejismo / del aún estar / después de haber partido” (*Insurrecciones*, “Del aún estar”, p. 106 [vv. 11-14], 2003).

¹⁴⁵ La variante aparece consignada en *Mss. A_{2a} 1*.

¹⁴⁶ La lectura crítica de *Ser Nunca* como fantasma de una persona se inspira en el libro *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario y vida*, de Jorge Monteleone (2016).

II. 2. 3. D. REESCRITURAS: ENTRE EL JAMÁS Y EL TODAVÍA

La lectura de génesis que proponemos en este capítulo se centra en el análisis de las reescrituras en el doble sentido en que estas se imponen: 1) como territorio de una lucha por definir un texto para este poemario en particular y dar con él forma a una subjetividad imaginaria que se reconoce todavía incierta; 2) como nueva exploración tendiente en su conjunto a redefinir una visión del mundo, en diálogo ineluctable con la obra poética integral de la autora.

A tono con una problemática impercedera para la lírica (Combe, 1999; Gallegos Díaz, 2006), la lucha virtual que sustenta la génesis de *Ser Nunca* reedita las preguntas en torno a la cuestión del sujeto¹⁴⁷, atada en este caso a otro tema recurrente y conflictivo en la poética de Lahitte: el signo de lo eterno, el misterio de la trascendencia. Se trata de interrogantes que ahora (en el presente de la escritura de este último libro) se enuncian en el contexto de una urgencia, provocada por una coyuntura de la realidad vivencial subjetiva (Hamburguer, 1995 [1977]) ya representada en poemas anteriores, el advenimiento de la muerte: “Fíjate / en tu sombra. / Ha desaparecido. // No queda tiempo. // El futuro es ahora”; (*Insurrecciones*, “No queda tiempo”, p. 109, 2003); “cuando el morir se ha vuelto / un latido obsesivo / y acompaña los pasos” (*Insurrecciones*, “Posdata”, p. 17, 2003).

Retomando lo ya expuesto en capítulos previos, esta experiencia del adiós impulsa la figuración de una subjetividad apremiada por la idea del ocaso, que se conjetura habitante de una “cavada lejanía” (*SN*, p. 3; p. 5) desde donde aspira a alcanzar una “visión de riesgo y desengaño” (*SN*, p. 11), una “perspectiva”¹⁴⁸ (*SN*, p. 11) capaz de arrojar luz sobre “los silencios” (*SN*, p. 5), los “secretos del no estar” (*SN*, pp. 3 y 5), los *callados espejos de la verdad* (Trakl, *SN*, p. 118)¹⁴⁹. Pero esta visión es, como revelan las reescrituras del verso referido (cf. *SN*, p. 11, nota 4), “cierta versión”, cuyo modo de interpretar las claves del tránsito por el mundo coexiste en el discurrir del poemario (y de su génesis) con otros a los que, a pesar de ser presentados con el tatuaje de la inocencia, no se logra dar completa clausura. De

¹⁴⁷ Como venimos enunciando, por un lado, el diálogo es con la obra integral de Lahitte, pero también con el curso (irregular, heteróclito y complejo) de la historiografía literaria y los paradigmas estéticos. Acordamos así con Élica Lois (2001) en que la génesis textual de una obra en particular puede ilustrar “no solo acerca de la evolución de una escritura literaria sino también acerca de las marchas y contramarchas de un proceso cultural” (200). En lo que respecta a la problemática del sujeto lírico, cf. capítulo II.2.1.

¹⁴⁸ En los versos de la página 11, “lejanía” aparece como variante de “perspectiva”. El espacio simbólico en el que sitúa el sujeto imaginario, el espacio de la lejanía, comporta entonces un punto de vista.

¹⁴⁹ También en los libros previos se insiste sobre el secreto: “Somos / lo que no vemos. / Somos / lo que ignoramos” (*Insurrecciones*, p. 105; *El tiempo...* p. 83).

esta manera, los postulados del sujeto imaginario de *Ser Nunca*, cautivo de los pliegues¹⁵⁰, resultan por momentos disonantes, se corresponden con estados de conciencia heterogéneos, fluctúan entre proposiciones opuestas y contribuyen, por lo tanto, a perpetuar cierto estado de incertidumbre respecto de la dicotomía entre la constatación del vacío y la fe en la salvación (cf. capítulo II.2.1): “Qué es un dios sino un grito en el vacío. / Aferrada a secretos laberintos celebro su impiedad” (SN, p. 52); “¬No es fácil¬ - ¬Intento¬ rescatar la fe cautiva / que media entre el adiós / y lo salvado” (SN, p. 53)¹⁵¹.

Frente a esta tensión irresuelta, el sujeto imaginario persiste en la indagación por la vía del lenguaje y recurre a distintas modulaciones de la persona en el camino de su propia constitución. En primer lugar, ya desde el verso que abre el poemario, se presenta como un sujeto femenino lacerado: “Por una heráldica de llagas he merecido ser humana” (SN, p. 7). Y pronto se afirma como individualidad escindida, rehén de una conciencia duplicada, fantasma de un no-ser que no acaba de extinguirse: “Comienzo a abandonar la criatura que nunca pude ser y me acompaña” (SN, p. 9). En segundo lugar, y también desde el primer verso, el sujeto imaginario se presenta como individualidad partícipe del colectivo de lo humano, de una progenie de la que hereda el sufrimiento, que ha erigido la *heráldica de llagas* con la que carga y que le significa otra forma de anterioridad.

Ha expresado el poeta Horacio Castillo (1934-2010): “Ana Emilia Lahitte asume las llagas propias y ajenas y hace de la poesía una heráldica de la dignidad” (cita extraída de la contracubierta de *Insurrecciones* [2003])¹⁵². En este gesto de asumir las *llagas propias y ajenas*, la modulación del *yo* se expande en el poemario hacia la articulación de un *nosotros*. “Piel de infinito somos. / Piel de temor” (SN, p. 4); “Somos lo indeleble de cada ser pensante / tatuado por el caos” (SN, p. 40); “Heridamente abrimos el poema” (SN, p. 94, PI 60); *Una sola vez es la muerte y cada vez es de todos / Mujica* (SN, p. 101). Por una parte, el *nosotros* recalca la pertenencia a ese colectivo que precede al sujeto y su ligazón con una herencia vinculada a la tradición cristiana que lo marca. Por otra, la modulación de la primera persona del plural cobra también el sentido de una proyección sobre lo venidero, sobre la posteridad: “Somos lo que no fuimos. Somos lo que seremos / al pronunciar palabras que nunca nacerán” (SN, p. 77, PI 7). En efecto, los ensayos escriturales de posibles dedicatorias de obra para *Ser*

¹⁵⁰ La imagen del sujeto cautivo entre dos posibilidades se expresa en *Insurrecciones*: “El cautiverio / recomienza cada vez que intentamos / huir / y presentimos / que el regreso es más fuerte / que el adiós” (p. 113, 2003).

¹⁵¹ A partir de aquí, se señalan las variantes en el nivel del paradigma de un verso colocándolas entre recuadros de esquina y enlazándolas con guion corto.

¹⁵² Como se dice en la nota 1 de nuestra edición de *Ser Nunca* (SN, p. 7), es probable que este enunciado haya incidido en la génesis textual del poema que inaugura el libro.

Nunca, cuyo peso se figura como una *luz*, una *cruz*, una *voz* de silencios (*SN*, p. 5), se consagran por un lado a la imagen del padre, Emilio Juan Lahitte, el primer predecesor, y, por otro, a la imagen de aquellos otros que continúan caminando por el mundo (*SN*, p. 5), destinatarios del mensaje poético que, al igual que la mención de los nombres Pilar y Martín (*SN*, p. 98, PI 58), por ser los nombres de los nietos, de los sucesores, corporizan la figura de la posteridad.

En el contexto de la indagación acerca de la cifra de su identidad, además de explorar estas modulaciones del sí mismo en las que brota la alteridad constitutiva de lo uno y que evidencian la inflexión de lo otro dentro de sí (el *yo* duplicado y el *yo* derivado de y lanzado hacia un *nosotros* que lo trasciende), el sujeto imaginario se proyecta en una serie de figuras que pueden interpretarse como lo otro fuera de sí: un otro trascendente, Dios, el cielo, la eternidad; un otro perdurable, el libro, la palabra; un otro habitable, la casa; un otro antecesor, el padre, los abuelos; un otro descendiente, el hijo, los nietos; un otro destinatario. En un sentido, estas formas de lo otro pueden pensarse como figuras especulares capaces de contener al sujeto imaginario y sostenerlo en tiempos que le son ajenos, tanto pasados como venideros. Significan una guarida, una morada¹⁵³, un destino, un cuerpo que habitar, una forma de perdurar, de ser-en-otro.

Es interesante realizar una lectura diacrónica de la articulación de estas figuras en los distintos libros de la escritora platense, sobre todo porque en su poética, que se cifra con la lógica del punto atrás, los versos de antes contienen muchas veces las claves de formulación de las proyecciones imaginarias ulteriores.

En primer lugar, la ausencia de Dios y la improbabilidad del cielo están —como ya se vio en el capítulo II.2.1— prefiguradas en el imaginario poético de Lahitte desde mucho antes de llegar a *Ser Nunca*, poemario en que el sujeto finalmente se interroga: “¿Por qué nadie ha pintado todavía el silencio de dios” (*SN*, p. 49)¹⁵⁴. En segundo lugar, en lo que respecta a las figuras de los antecesores, resulta significativo el poema “Altri Tempi”, de 1993, en el cual se trabaja sobre la presencia de los abuelos en la casa y su muerte. La imagen de los abuelos es recurrente en los distintos poemarios de Lahitte, sus nombres aparecen una y otra vez en las dedicatorias de obra de sus libros y llevan el signo de lo fundacional: son quienes edificaron la casa e instituyeron el linaje¹⁵⁵. Con el mismo tenor puede considerarse *El padre muere*, cuyos poemas, editados una y otra vez, anuncian el regreso de la muerte y su estancia en la casa. Los versos de este libro, cuya dedicatoria de obra reza “Emilio Juan Lahitte / ese señor

¹⁵³ “Guarida” y “morada” son palabras del léxico poético de Ana Emilia Lahitte. En *Ser Nunca* aparecen en las páginas 12 y 35. Incluso parecen haberse propuesto como variantes paradigmáticas para el verso de la página 12 (cf. *SN*, p. 12, nota 7). En *El tiempo, ese desierto demasiado extendido* se aprecia la diferencia de valor que entrañan: “El desamparo / avanza al no advertir praderas en la muerte. / Al creer que la vida es morada del ser y no guarida” (p. 193, 1993).

¹⁵⁴ En los manuscritos se proponen también estos versos: “A Dios no lo interrogo. Simplemente / asumo su eterno desamparo” (cf. *SN*, p. 66, nota “Otros versos”).

¹⁵⁵ Se trata, en realidad, de los bisabuelos por la rama materna: Enrique Thounon (1843-1919) y Teresa Islas. Su hijo, Enrique A. Thounon Islas (1876-1949), es el abuelo materno. La hija de este, Ana Teresa Thounon Islas se unió en matrimonio con Emilio Juan Lahitte (1893-1971) el 26 de diciembre de 1916. Cinco años después nació Ana Emilia.

callado y pensativo que fue y que es mi padre”, sugieren el paisaje del futuro en la voz de un sujeto imaginario que sufre la pérdida del progenitor: “y me repito / pronto no habrá nadie / en el lugar de siempre. // El lugar de la vida” (*El padre...*, p. 16, 2006 [1971]).

A esta serie de ausencias se añade, en *Ser Nunca*, la del propio sujeto imaginario, cuya voz fantasmal se sitúa en un espacio poético signado por la muerte, apartado del tránsito por el mundo, de aquel *lugar de siempre* (cf. capítulo II.2.3.c). Tampoco la casa queda en pie, poéticamente se ha desmoronado: “Acabo de llegar no sé de dónde. Creo / que vuelvo a casa. / La Casa ya no está” (*SN*, p. 38). Incluso la palabra se encuentra en trance: “Y todo es una misma palabra silenciada que no teme el adiós sino el callar” (*SN*, p. 3, nota “Otros versos”); “Dialogamos sin tregua para tal vez callar” (*SN*, p. 5, nota “Otros versos”); “Con infinito amor y desengaño la palabra agoniza” (*SN*, p. 42).

Para abordar una más de las referidas figuras de lo otro, la del hijo, es preciso ir hacia la imbricación entre las contingencias de la vida de la autora y sus universos imaginarios, o como expresa Dilthey (1945 [1905]), “la conexión entre vivencia e imaginación en el poeta” (148), en cuanto

nexos vitales dominan la fantasía poética y cobran expresión en ella, pues ya influyen en la formación de las percepciones del poeta. Procesos involuntarios, imperceptibles, rigen por doquier. Actúan constantemente sobre el color y la forma del mundo en que vive el poeta (Dilthey, 1945 [1905]: 148).

El poema “Altri tempi”, dedicado a la imagen de los abuelos, tematiza entre otras cosas la cuestión de los derechos de morir:

Aquellos cielos
bajos, a ras de tierra, humanos. Todavía a salvo. Allí donde ser niño
era tener abuelos en la casa y amarlos,
dejándolos vivir libres de vaciaderos de viejos:
(...)
y la abuela, el abuelo
—una especie de puerto del buen regreso—
eran sencillamente viejos: con todos los derechos a morir
en su casa, en su cama, en su llaga, en su pulso, en su tiempo.
Sin adiós intensivo. Sin pactos terminales de abandono y silencio.
(*El tiempo...*, p. 19, 1993)

La lectura de este poema de otro tiempo en un contexto vital en que la autora ha cumplido más de 90 años, es abuela y se enfrenta con la agónica prefiguración de su muerte instala la imagen de una súplica referente a su propia condición: la de dejar vivir, dejar morir

en la casa, *en su cama, en su llaga, en su pulso, en su tiempo*. Proyectados sobre la hora final, en vísperas de la muerte de la poeta, los versos sobre esos seres amados que *eran sencillamente viejos* evidencian el grito desoído, lanzado al vacío: Ana Emilia Lahitte falleció a los 91 años, en un invierno de abandono y soledad. No había nadie en el lugar de siempre, no había nada de lo que hubo siempre; vaciada ya de sí, murió en un geriátrico de la ciudad de La Plata, en un *vaciadero de viejos*, lejos de su hogar y su llaga. Este arrebatamiento de los derechos de morir, estas súplicas desoídas, convierten al hijo en una forma más de abandono y lejanía. Su imagen se elude en las últimas escrituras de Lahitte —en las que sin embargo sí aparecen repetidamente, como se apuntó más arriba, los nietos con sus nombres propios, Pilar y Martín— y la omisión confirma su ausencia. Frente a la figura poética del hijo como un otro que había sido vehículo de la *certeza de Dios* y se había convertido luego, él mismo, en amparo (“Negada fue a mi sed, a mi agonía / la certeza de Dios, la bienhechora / llamarada de Dios, hasta la hora / en que el niño bendijo la alegría (...) // Crean que llevo al hijo de la mano / y es él quien me sostiene, quien me guía [*La noche...*, “El hijo”, p. 15, 1959]¹⁵⁶), los trazados escriturales ligados a la producción de *Ser Nunca* lo niegan y por consiguiente lo instalan como uno más de los refugios perdidos, como otro dios que ignora las plegarias.

De esta manera, las distintas figuras que en el imaginario poético de Lahitte constituían el espacio de lo otro fuera de sí (Dios, el cielo, los progenitores, la casa, el hijo) se han ausentado por su misma vía de formalización y realización, el lenguaje (cf. el final del capítulo II.2.1). El ánimo que deriva de esta serie de clausuras sustenta el sintagma del título, *Ser Nunca*, el cual por otra parte se encuentra anticipado en los versos del poema “Amor” del libro *Materia memorable* (1968) de Rosario Castellanos (1925-1974), incrustados como injerto en *Insurrecciones* (cf. *SN*, nota 15): “El que se va / se lleva en la memoria / su modo de ser río, de ser aire, / de *ser* adiós y *nunca*” (*SN*, p. 93; la cursiva es nuestra).

¹⁵⁶ La dedicatoria de obra de *La noche y otros poemas* es: “A mi hijo” (p. 5, 1959).

- II. 2. *SER NUNCA* -

Desde sus inicios literarios neorrománticos hasta la última etapa creativa, la obra de Lahitte estuvo marcada por la preocupación por la permanencia. Sin embargo, la solución poética al abordar estos problemas no se acogió siempre al mismo signo. La experiencia de vida de la escritora, los cambios sociohistóricos, la evolución en la historia de las ideas y las múltiples reconfiguraciones de los modelos estéticos generaron tensiones, interrogantes, resistencias y titubeos. De manera progresiva pero con lugar a retracciones y restituciones, los procesos de simbolización que fueron dando forma al imaginario poético de la autora suscitaron un pasaje de un paradigma estético atado a la imagen de Dios como entidad trascendente y garante del sentido sacro de la existencia hacia un paradigma secular y comunicacional, en el cual el sentido del ser ya no pende del misterio de lo trascendente y las posibilidades de unión mística con lo sagrado, sino que se construye en la relación dialéctica con lo otro, con el otro.

En Lahitte, la inquietud por lo permanente no se restringe solo al dominio de la producción de sentidos poéticos sino que se extiende hacia el problema del destino material del archivo: “Me conmueve pensar que, quizá dentro de otro medio siglo, este cuaderno —¿en manos de quién?— repita ese proceso de permanencia física”¹⁵⁷; “la cuestión es que (...) crea que estas líneas tengan algún valor. No para mí, sino para alguien que alguna vez tope con ellas”¹⁵⁸. En estas notas vuelve a aparecer la imagen de un otro, de un eventual lector desconocido que acaso dé con los manuscritos, encuentre los jirones de una escritura en proceso y rescate del olvido, del silencio y la destrucción la palabra allí refugiada, la voz viva de un cuerpo ausente. Las manos del otro representan el signo del todavía: una figura capaz de garantizar a la palabra un destino, una morada que no sea “otra morada inscripta en el vacío” (*SN*, p. 35).

El análisis de los procesos de producción de sentidos que nutren la poética de Lahitte revela que la definición de su imaginario ha permanecido abierta a las fluctuaciones. Esta resistencia a la cristalización que conduce a reescribir, o a escribir con la lógica del punto atrás, se marca en la historia textual de *Ser Nunca*, poemario que no quedó cerrado, fijado en una versión final autorizada: su título y sus versos continuaron siendo objeto de reelaboraciones. Incluso cuando dos de las versiones redaccionales habían sido ya entregadas para su publicación (una, el 3 de noviembre de 2011; otra, el 25 de febrero de 2012), los jirones manuscritos en casa de Lahitte seguían variando. El *dossier* genético da cuenta en su conjunto

¹⁵⁷ Notas autógrafas extraídas del *dossier* genético de *Jirones*: décima propuesta, mayo de 1999.

¹⁵⁸ La cita está tomada de uno de los cuadernos del *dossier* genético de *Ser Nunca*: *C4*, ca. 2011.

de que el proceso creativo del libro no siguió en absoluto una marcha unidireccional. Las reescrituras se perpetuaron en movimientos oscilatorios, transitaron por alternativas muchas veces no resueltas, o resueltas de manera provisoria, como si se mantuvieran en un estado genético de borrador, de versión no definitiva. Justamente,

un dossier genético es un universo móvil donde nada se manifiesta nunca como elemento definitivo, donde la escritura en movimiento aparece atravesada por diferentes tensiones, tentaciones y orientaciones, que diversifican a veces las intrigas y los desarrollos divergentes, y aun contradictorios, multiplicando así los territorios semióticos y simbólicos, los estratos de sentidos y de significaciones (Colla, 2010: 335).

Acaso sea por la conciencia de la génesis textual como escritura indeterminada y abierta a los vaivenes que Ana Emilia Lahitte asignó a sus borradores un valor literario significativo, al margen o complementario al de la obra publicada, y anheló que estos llegaran a las manos de algún lector.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

La investigación de fuentes bibliográficas sobre la producción literaria de Aurora Venturini y de Ana Emilia Lahitte, junto con el trabajo de recuperación de sus archivos personales, nos permitió estudiar la vasta obra de estas dos escritoras argentinas que, a pesar de haber tenido una participación incisiva en el campo literario nacional, continúan leyéndose como autoras periféricas al canon, incluso en el ambiente cultural y académico de su ciudad de origen, La Plata.

Desde un principio, nos propusimos abordar el análisis de sus poéticas con la intención de cubrir un área de vacancia en los estudios literarios, dada la escasez de trabajos académicos dedicados al examen de la producción intelectual de autores platenses. Ciertamente, esta elección del objeto estudio no restringe el alcance de la investigación al ámbito de lo local. Al respecto, es importante señalar que, además de contribuir al conocimiento crítico e historiográfico de la obra literaria de Lahitte y de Venturini, esta tesis realiza un aporte significativo a los estudios de literatura argentina contemporánea desde una perspectiva teórico metodológica que no ha sido la más explorada por la crítica literaria y que se propone indagar la idea de los *textos en el tiempo* priorizando la articulación de los saberes provenientes de la ecdótica, la crítica genética y la bibliografía material.

Por cuanto esta metodología científica requiere de la existencia de testimonios que faculden el examen de la historia de la creación, la transmisión y la recepción de los escritos, desarrollamos una intensa búsqueda documental que condujo al rescate y la puesta en circulación de materiales de archivo conservados en los domicilios particulares de las escritoras y que, previo a nuestra intervención, resultaban inaccesibles para la investigación académica. El volumen de documentos recuperados, que excede considerablemente el corpus trabajado en esta tesis, reviste gran valor como patrimonio literario y cultural de nuestro país, puesto que no solo es fructífero para la comprensión de los trayectos individuales que siguieron Lahitte y Venturini en el mundo de las Letras, sino también para el estudio de la historia social de la literatura, de las redes intelectuales, los mecanismos de legitimidad literaria y otros fenómenos que condicionaron efectivamente la producción y la circulación de la literatura en un periodo que abarca más de nueve décadas entre el siglo XX y principios del siglo XXI.

En una breve recapitulación de los derroteros literarios de las autoras, es preciso destacar que los cruces que en el transcurso de los años las hermanaron (su afición por la poesía, sus primeras coincidencias estéticas, su intervención en los mismos espacios culturales

y sus fecundas contribuciones para el florecimiento de las Letras), tanto como la disputa que finalmente las apartó y el progresivo distanciamiento estético evidenciado en sus textos, no fueron obra de la casualidad sino que responden —como señalamos en la Parte I de la tesis— a las condiciones de sociabilidad y los contextos de producción literaria en que desarrollaron sus carreras como escritoras.

En cuanto a ello, es significativo que el punto de inflexión que reorientó la obra integral de cada una de ellas, y que fue definitorio para la maduración de sus poéticas, se haya empezado a gestar en la década del sesenta, época en que la literatura argentina atravesaba un hondo proceso de reconfiguración que se manifestó, por un lado, en la renovación y diversificación de las retóricas poéticas y, por otro, en el florecimiento de nuevas formas narrativas que adquirieron una legitimidad y un prestigio progresivos y que, con ayuda de los fenómenos de mercado, acabaron por imponer a la narración como género dominante de la escena literaria. En este contexto, de una primera gravitación en torno a la poesía intimista y neorromántica que dominaba en la promoción platense de poesía de la generación argentina del 40 y que exhortaba al empleo de los moldes tradicionales de versificación, Lahitte migró hacia versos de una discursividad más amplia, que, manteniendo la musicalidad, evolucionaron hasta llegar al verso libre y a la expresión austera y concisa, de gran densidad metafórica y siempre en diálogo con sus formulaciones poéticas precedentes. De la misma manera, aunque con consecuencias estéticas bien disímiles, Venturini se alejó de la poesía intimista para liberarse de las ataduras a las reglas de composición literaria y llevar la práctica escritural hacia el despliegue narrativo, lo que también significó una ampliación en la gama de contenidos que de allí en más vertebraron su obra, en cuya textualidad no dejan de relucir reminiscencias poéticas.

Estas transformaciones estéticas que espesaron la producción literaria de Lahitte y de Venturini guardan correspondencia con la génesis textual y la historia editorial de sus escritos, tal como se comprobó en los capítulos de la Parte II de nuestra tesis. Y en este terreno, por el tipo de operaciones textuales que cada una practicó y por los espinosos procesos de edición que atravesaron sus obras, las autoras platenses vuelven, simbólicamente, a oponerse y encontrarse.

Por una parte, los caminos de génesis creativa que siguió Lahitte la llevaron al repliegue de la palabra, a la enunciación de lo mínimo; mientras que Venturini explotó las posibilidades discursivas de una prosa que la condujo hasta el decir sin filtros de la narradora de *Las primas*. Pero, por otra parte, ambas perpetuaron la lógica de retomar una y otra vez sus

textos de antes, para reescribirlos, resignificarlos o simplemente extrapolarlos a nuevos lugares de visibilidad. Ninguna de ellas apuntó a la creación de la obra literaria como un todo fijo y acabado. Al contrario, mantuvieron sus producciones siempre abiertas y la escritura en constante movimiento. Así, lejos de aparejar un problema, la variación y la coexistencia de distintas versiones de lo mismo significaron para las autoras una ganancia, cuestiones que hemos dilucidado a partir del examen de los documentos de génesis y de las ediciones de sus escritos.

En relación con este tema, amerita efectuar una aclaración sobre la metodología del trabajo filológico realizado. Si bien es cierto que el estudio de los fenómenos de génesis textual se sustancia a partir de una labor detallista de cotejo de variantes practicadas por los autores durante la creación de sus obras, el análisis crítico que desarrollamos en la tesis no se agota en los particularismos de una escritura “en preparación”. Como se demostró, en sus dimensiones textuales, materiales y simbólicas, los procesos creativos son testimonio de una dinámica que sobrepasa los límites de la producción de obras específicas, que está relacionada con tensiones discursivas y sociales de mayor alcance y que, por lo tanto, contribuye a la comprensión de las determinaciones del campo cultural en el que esas obras se inscriben y al conocimiento sobre los modos en que cada época construye lo literario.

Para seguir con los puntos de confluencia y apartamiento entre Lahitte y Venturini, y llegar a la cuestión de los procesos editoriales, es importante señalar que, aunque muchas veces compartieron los mismos espacios de circulación de la cultura, también se desarrollaron en ámbitos distintos, y las instituciones que con mayor vigor respaldaron sus obras y les otorgaron visibilidad fueron disímiles. Ana Emilia Lahitte mantuvo desde temprano un estrecho vínculo con la Municipalidad de La Plata, organismo que históricamente auspició y financió la publicación de sus libros y que incluso editó en 1997 la *Summa de poemas* en una impresión muy cuidada en papel ilustración. Sin embargo, en el último tiempo, el nexo se había debilitado y la escritora topó con varios escollos a la hora de bregar por la edición de *Ser Nunca*. Al contrario, Aurora Venturini, después de muchos años de financiar sus propias ediciones, alcanzó el final de su carrera gozando de los beneficios contractuales con el grupo editorial Penguin Random House y fue requerida por la prensa y otros actores del ámbito cultural. No obstante la disparidad de estas situaciones, en la última etapa, tanto los textos de Lahitte como los de Venturini se vieron afectados por el fenómeno de la mediación en la cadena de la producción literaria.

Como hemos afirmado en nuestra tesis, no solo la elaboración de los libros, sino también la de los textos, es un proceso colectivo del que participan numerosos agentes. En este camino, es frecuente que las condiciones sociales que orientan la publicación y el consumo de la literatura se impongan sobre la voluntad de los escritores. Las metamorfosis que en estos sentidos experimentan los textos no constituyen necesariamente un problema: los mediadores son parte ineludible del proceso de publicación y su intervención lúcida es muchas veces capaz de garantizar la continuidad de lectura de ciertas obras.

Sin embargo, a lo largo de nuestro estudio, detallamos una considerable cantidad de ejemplos en que la intervención de manos ajenas a las de Lahitte y Venturini en los procesos de textualización terminó por menoscabar la calidad de sus obras, incluso cuando los contextos particulares de edición de *Ser Nunca* y de *Nosotros, los Caserta* fueron a todas luces desemejantes. Tal evidencia exige reflexionar acerca de la complejidad de factores que afecta la producción y la calidad de los textos literarios. Los casos de mediación acrítica y descuidada a la que fueron sometidos los escritos de Ana Emilia Lahitte y de Aurora Venturini son signo de una realidad cultural más amplia, de un problema que no solo debería preocupar a los filólogos sino también a las diversas ramas de los estudios literarios, a los agentes vinculados con la producción de la literatura y, en última instancia, a todos los lectores.

Al presentar una mirada crítica que pone el foco sobre los modos en que las prácticas editoriales actuales afectan los procesos de textualización y la producción de sentidos simbólicos de los escritos que manipulan, entendemos que nuestra tesis constituye un aporte relevante para los estudios sobre el libro y la edición contemporánea, más centrados en la industria editorial, las políticas y el diseño de catálogos, la circulación y comercialización de los libros y los condicionamientos del mercado.

Al mismo tiempo, nuestro trabajo alerta sobre la necesidad de extender las investigaciones en torno a este tema urgente para nuestra literatura. Como respuesta efectiva y concreta a lo planteado, en la Parte III de la tesis ofrecemos dos ediciones crítico-genéticas que, además de recuperar las tensiones discursivas de los procesos escriturales asociados con las retóricas particulares de las autoras, reponen la historia textual de sus obras y dan solución a la serie de problemas editoriales procedentes de las publicaciones. Desde la ecdótica se ha señalado suficientemente la importancia intelectual de la edición crítica como elemento constitutivo del discurso científico, pues solo con este tipo de trabajos podemos prevenir uno de los mayores peligros que acechan a los estudios literarios: el desacierto de las interpretaciones críticas sustentadas en textos deturpados o de escasa legitimidad autoral.

ABREVIATURAS Y SIGLAS EMPLEADAS

A	Edición de <i>Nosotros, los Caserta</i> , Buenos Aires, Pueblo Entero, 1992
a.	año
A.A.V.V.	autores varios
A_1, A_2, A_{2a}, A_{2b}	anillados de hojas del <i>dossier</i> genético de <i>Ser Nunca</i>
B	Edición de <i>Nosotros, los Caserta</i> , Buenos Aires, Corregidor, 2000
C_1, C_2, C_3, C_4	serie de cuadernos del <i>dossier</i> genético de <i>Ser Nunca</i>
cf.	confrontar
CNRS	Centre National de la Recherche Scientifique
comp., comps.	compilador, compiladores
coord., coords.	coordinador, coordinadores
DDW	Documento digital de Word del <i>dossier</i> genético de <i>Nosotros, los Caserta</i>
Ed. 2011.....	Ediciones de <i>Nosotros, los Caserta</i> , Buenos Aires, Mondadori, 2011 y Madrid, Caballo de Troya, 2011
Ed. 2013.....	Edición de <i>Ser Nunca</i> , La Plata, Municipalidad de La Plata
ed., eds.	editor, editores
et al	et alios
Fahce	Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
fol., fols.	folio, folios
ITEM	Institut des Textes et Manuscrits Modernes
Mc. I.	mecanograma I del <i>dossier</i> genético de <i>Nosotros, los Caserta</i>
Mc. I.a	mecanograma I.a del <i>dossier</i> genético de <i>Nosotros, los Caserta</i>
Mc. I.b	mecanograma I.b del <i>dossier</i> genético de <i>Nosotros, los Caserta</i>
Mc. II	mecanograma II del <i>dossier</i> genético de <i>Nosotros, los Caserta</i>
Mcs.	mecanogramas del <i>dossier</i> genético de <i>Nosotros, los Caserta</i>
Mss.	<i>dossier</i> genético de <i>Ser Nunca</i>
NIC	<i>Nosotros, los Caserta</i> , edición propuesta en Parte III
p., pp.	página, páginas
P_{1-12}	serie de papeles sueltos del <i>dossier</i> genético de <i>Ser Nunca</i>
PI	Pruebas de imprenta de <i>Nosotros, los Caserta</i>
PI	Poemas inéditos, sección de la edición de <i>Ser Nunca</i> propuesta en Parte III
s.f.	sin fecha
SN	<i>Ser Nunca</i> , edición propuesta en Parte III
trad.	traducción de
UNLP	Universidad Nacional de La Plata
v.	volumen
W def.	documento de Word definitivo del <i>dossier</i> genético de <i>Ser Nunca</i>
Wa.	documento de Word, versión <i>a</i> , del <i>dossier</i> genético de <i>Ser Nunca</i>
Wb.	documento de Word, versión <i>b</i> , del <i>dossier</i> genético de <i>Ser Nunca</i>
Wc.	documento de Word, versión <i>c</i> , del <i>dossier</i> genético de <i>Ser Nunca</i>

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FUENTES

Libros de Ana Emilia Lahitte

[ordenados por fecha de aparición].

- Sueño sin eco* (1947). Buenos Aires, imprenta Patagonia. 92 pp. poesía.
- El muro de cristal* (1951). Buenos Aires, Moreno. 64 pp. poesía.
- Raíces desnudas* (1951). La Plata, Ediciones Término. 76 pp. ensayo.
- La noche y otros poemas* (1959). La Plata, Municipalidad de La Plata. 80 pp. poesía.
- La noche y otros poemas* (1960). La Plata, Talleres Gráficos de A. Domínguez. 134 pp. poesía.
- La alcoba sin puertas* (1962). La Plata, Municipalidad de La Plata. 132 pp. teatro.
- Los nombres de la raza: canto argentino para danza y coro* (1962). Buenos Aires, Cámara de Diputados de la provincia de Buenos Aires (Colección "Canto Argentino". Federación Gaucha Bonaerense). 98 pp. teatro.
- Madero y transparencia* (1962). La Plata, Talleres Gráficos de A. Domínguez. 70 pp. poesía.
- Veinte poetas platenses contemporáneos* (1963). La Plata, Fondo Cultural Bonaerense. Selección y nota preliminar de Ana Emilia Lahitte. 200 pp. antología poética.
- María de Villarino* (1966). Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas. 130 pp. ensayo y antología.
- Ciudad de los poetas* (1967). La Plata, Colegio de Escribanos de la Provincia de Buenos Aires. 60 pp. ensayo y antología.
- Poesía con patria* (1967). Olavarría, Excelsior. 24 pp. selección de poemas para libreto teatral.
- Al sur de marzo* (1969). Buenos Aires, Colombo. 62 pp. poesía.
- México-mágico* (1969). Chascomús, Municipalidad de Chascomús. 34 pp. ensayo.
- Roberto Themis Speroni* (1975). La Plata, Fondo Cultural Buenos Aires, Ministerio de Educación de la provincia de Buenos Aires. Tomo I: 224 pp.; Tomo II: 240 pp. ensayo y antología.
- Los abismos* (1978). Santa Fe, Colmegna. 102 pp. poesía.
- Los dioses oscuros* (1980). Santa Fe, Colmegna. 104 pp. poesía.
- La Plata y sus poetas* (1981). La Plata, Museo y Archivo Dardo Rocha. 32 pp. ensayo.
- Roberto Themis Speroni. Poesía completa* (1982). La Plata, Municipalidad de La Plata - Colegio de Escribanos de la Provincia de Buenos Aires. 462 pp. ensayo y antología.
- Los abismos. Los dioses oscuros* (1989). La Plata, Hojas y Cuadernos de Sudestada. 182 pp. poesía.
- El tiempo, ese desierto demasiado extendido* (1993). La Plata, Hojas y Cuadernos de Sudestada. 208 pp. poesía.
- Sudestada: cuaderno compartido* (1995). La Plata, Hojas y Cuadernos de Sudestada. antología poética.
- Cinco poetas capitales. Ballina, Castillo, Mux, Oteriño, Preler* (1996). Buenos Aires, Vinciguerra. 264 pp. ensayo y antología.
- Hugo Mujica* (1997). Buenos Aires, Vinciguerra. 96 pp. entrevista.
- Lo entrañable* (1998). Villa María, Plaquetas del Herrero. 6 pp. poesía.
- Summa de poemas 1947-1997* (1997). La Plata, Municipalidad de La Plata. 410 pp. poesía.
- Canto a la Provincia de Buenos Aires de Horacio Núñez West* (1999). Buenos Aires, Cultura Bonaerense. 216 pp. ensayo y antología.
- Summa de poemas 1947-1997* (2001). La Plata, Municipalidad de La Plata. 410 pp. poesía.
- El cuerpo* (2001). Buenos Aires, Artes gráficas San Miguel. 52 pp. poesía.
- Insurrecciones* (2003). Buenos Aires, Nuevohacer. 162 pp. poesía.
- Memorias del Adiós* (2004). Buenos Aires, Vinciguerra. 36 pp. poesía.
- Speroni. Obra poética* (2005). Rosario, Ciudad Gótica. 184 pp. ensayo y antología.
- El padre muere* (2006). Buenos Aires, Vinciguerra. 36 pp. poesía.

Gironsiglos y otros poemas (2006). Córdoba, Universidad Católica de Córdoba. 100 pp. poesía.
Ser Nunca (2013, póstumo). La Plata, Municipalidad de La Plata. 126 pp. poesía.

Libros de Aurora Venturini

[ordenados por fecha de aparición].

Versos del recuerdo (1942). La Plata, Talleres Gráficos Olivieri y Domínguez. 34 pp. poesía.
Corazón de árbol (1944). La Plata, Talleres Gráficos Olivieri y Domínguez. 76 pp. poesía.
Adiós desde la muerte (1948). La Plata, Ediciones del Bosque. 87 pp. poesía.
El solitario (1950). La Plata, Moreno. 83 pp. poesía.
Peregrino del Aliento (1953). La Plata, Moreno. 102 pp. poesía.
Lamentación mayor (1955). Buenos Aires, Colombo. 94 pp. poesía.
El Ángel del Espejo (1959). La Plata, Municipalidad de La Plata. 35 pp. poesía.
Laúd (1959). Buenos Aires, Colombo. 45 pp. poesía.
La Trova (1962). Buenos Aires, Colombo. 70 pp. poesía.
Panorama de afuera con gorriones (1962). Buenos Aires, Dirección de Cultura. 4 pp. poema.
Cuaderno de "Angelina" (1963). La Plata, Municipalidad de La Plata. 44 pp. relatos.
François Villon, raíz de iracundia. Vida y Pasión del juglar de Francia (1963). Buenos Aires, Colombo. Prólogo del Dr. Florencio Escardó. 110 pp. ensayo y antología.
La pica de la Susona (leyenda andaluza) (1963). La Plata, Hojas del Simurg. 5 p. relato.
Carta a Zoraida, relatos para las tías viejas (1964). Buenos Aires, Colombo. 81 pp. cuentos.
Muerte del Lobizón y pariciones (1964). Buenos Aires, Colombo. 54 pp. poesía.
Dan del Río. Dinámica historia de la educación (1965). Buenos Aires, Colombo. 168 pp. relato.
Pogrom del Cabecita Negra (1968). Buenos Aires, Colombo. 135 pp. novela.
Jovita la osa y otros cuentos (1974). Buenos Aires, Peña Lillo Editor. 75 pp. relatos.
Antología personal (1981). La Plata, Ramos Americana Editora. 153 pp. poesía.
Zingarella (1988). Buenos Aires, Botella al mar. 45 pp. cuentos.
Nicilina y las Meninas. Cuentos de mogólicos (1990). Buenos Aires, Ediciones Pueblo Entero. 28 pp. cuentos.
Las Marías de Los Toldos (1991). Buenos Aires, Theoría. 116 pp. novela.
Nosotros, los Caserta (1992). Buenos Aires, Pueblo Entero, 216 pp. novela.
La Plata, mon amour (1993). Buenos Aires, Ediciones Pueblo Entero. 64 pp. novela.
Estos locos bajitos (1994). Buenos Aires, Ediciones Pueblo Entero. 121 pp. relato.
Poesía gauchipolítica federal (1994). Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Históricas Juan Manuel de Rosas. En colaboración con Fermín Chávez. 129 pp. antología poética.
Rita. La espina y la rosa (1995). Buenos Aires, Ediciones Pueblo Entero. 20 pp. relato.
Evita, mester de amor (1996). Buenos Aires, Ediciones Pueblo Entero. En colaboración con Fermín Chávez. 128 pp. antología poética.
45 Poemas Paleoperonistas (1997). Buenos Aires, Ediciones Pueblo Entero. En colaboración con Fermín Chávez. 128 pp. antología poética.
Hadas, brujas y señoritas (1997). Buenos Aires, Theoría. 87 pp. cuentos.
Me moriré en París, con aguacero (1998). Buenos Aires, Corregidor. 122 pp. novela.
Lieder I (1999). Buenos Aires, Theoría. 20 pp. poesía.
Lieder II (1999). Buenos Aires, Theoría. 20 pp. poesía.
Lieder III (1999). Buenos Aires, Theoría. 26 pp. poesía.
Ponce de León y el fuego (1999). Buenos Aires, Corregidor. 93 pp. ensayo.

- Con Perón, Mester de clerecía y de juglaría* (2000). Buenos Aires, Theoría. antología poética, en colaboración con Fermín Chávez.
- Nosotros, los Caserta* (2000). Buenos Aires, Corregidor. 222 pp. novela.
- Alma y Sebastián. Narraciones insurgentes* (2001). Buenos Aires, Editorial Nueva Generación. Prólogo de Pino Solanas. 90 pp. novela.
- Venid amada alma. Arthur Rimbaud* (2001). Buenos Aires, Theoría. 128 pp. traducción.
- Nanina, Justina y el doctor Rorschach* (2002, 2003). Buenos Aires, Dunken. Prólogo de Germán García. 104 pp. novela.
- Racconto* (2004). Buenos Aires, Corregidor. 144 pp. poesía.
- John W. Cooke* (2005). Buenos Aires, Nueva Generación. 25 pp. relato testimonial.
- Bruna Maura - Maura Bruna* (2006). Buenos Aires, Editorial Nueva Generación. 90 pp. novela.
- Al pez* (2007). Buenos Aires, El Búho. 58 pp. poesía.
- Isidore Ducasse. Cantos de Maldoror. Satánica Trinidad* (2007). Buenos Aires, Quinque - Alberto Verdaguer Editor. 208 pp. traducción y ensayo.
- Las primas* (2007). Buenos Aires, La Página. 168 pp. novela.
- Las primas* (2009). Barcelona, Caballo de Troya. 192 pp. novela.
- L'anima è un lenzuolo bianco* (2010). Milán, Salani. Trad. Elena Rolla. 176 pp. novela.
- Les cousines* (2010). París, Robert Laffont. Trad. Marianne Millon. 168 pp. novela.
- Las primas* (2011). Buenos Aires, Mondadori. 200 pp. novela.
- Nosotros, los Caserta* (2011). Buenos Aires, Mondadori. 176 pp. novela.
- Nosotros, los Caserta* (2011). Madrid, Caballo de Troya. 176 pp. novela.
- El marido de mi madrastra* (2012). Buenos Aires, Literatura Mondadori. 240 pp. cuentos.
- Las primas* (2013). Lima, Estruendomudo. 200 pp. novela.
- Los rieles* (2013). Buenos Aires, Literatura Mondadori. 192 pp. novela.
- Eva. Alfa y Omega* (2014). Buenos Aires. Sudamericana. 224 p. novelas.
- Cuentos secretos* (2015). Buenos Aires, Literatura Random House. 256 pp. cuentos.

Antologías donde se incluyen textos de Aurora Venturini y de Ana Emilia Lahitte

[ordenadas por fecha de aparición].

- 1956: *Primera antología poética platense*. Buenos Aires, Ediciones Antonio Zamora. Selección, prólogo y noticias de Roberto Saraví Cisneros. (De Aurora Venturini: "Memoria de relojes", "La mansión", "Canto sobre la tierra" y "De profundis", pp. 121-124. De Ana Emilia Lahitte: "Europa", "La rosa", "La casa", "Noche", "Diciembre", "Bosque de los arrayanes", pp. 169-173).
- 1962: *Muestra de autores y libros platenses*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Letras. Publicación dirigida por Raúl H. Castagnino.
- 1963: *40 años de poesía argentina. 1920/1960*. Buenos Aires, Editorial Aldaba. Selección, prólogo y noticias de los autores de José Isaacson y Carlos Enrique Uranía (Tomo II, 1930/1950, de Aurora Venturini: "Olvido y fin del laúd", "El fin", pp. 244-245. Tomo III, 1950/1960, de Ana Emilia Lahitte: "El hijo", "Luz", "Sombra", pp. 219-221).
- 1963: *Veinte poetas platenses contemporáneos*. La Plata, Ediciones Fondo Cultural Bonaerense. Selección y nota preliminar de Ana Emilia Lahitte. (De Aurora Venturini: "Con la memoria

- alerta”, “Sonoridad”, “Visitantes”, “Desventura del Cid”, “El ser que fui”, “Conversación con el sueño”, pp. 189-196).
- 1966: *¡Viva el Chacho Peñalosa! (Poemas del Centenario 1863-1963)*. Buenos Aires, Colombo. Publicación organizada por la Fundación Raúl Scalabrini Ortiz. (De Aurora Venturini: “Versos para la vuelta del Chacho”, pp. 9-12).
- 1977: *Antología poética bonaerense*. La Plata, Fondo Editorial Bonaerense. Realizada por la SADE, seccional La Plata, bajo la presidencia de Atilio Milanta, autor del prólogo. (De Ana Emilia Lahitte: “El hijo”, “La vida era silencio”, “El secreto”, “Cristo campesino”, “Todo es valioso y mínimo”, “La inadvertencia”, “Fe”, pp. 192-198. De Aurora Venturini: “Exiliado”, “Galeón pintado”, “Niñas del alba”, “Safari”, “Fui”, pp. 387- 392).
- 1979: *Antología de la poesía argentina*. Tomo II (poetas nacidos entre 1919-1930). Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto. Edición de Raúl Gustavo Aguirre. (De Ana Emilia Lahitte: “Un cuerpo para amar”, “Las palabras”, “Así”, “Insisten”, pp. 679-681).
- 1979: *Antología poética hispanoamericana*. La Plata, Fondo Editorial Bonaerense. Compilación y prólogo de Oscar Abel Ligaluppi, director del Fondo Editorial Bonaerense. (De Aurora Venturini: “La yegua blanca”, p. 558. De Ana Emilia Lahitte: “El hijo”, “Todo es valioso y mínimo”, “La inadvertencia”, “Poemas de *Los abismos* 1978”, “Fe”, pp. 266-272).
- 1981: *La generación poética del 40*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas. Estudio preliminar y selección de Luis Soler Cañas. (Tomo II, de Aurora Venturini: “Los fantasmas”, “El adiós II”, “La catedral sumergida”, “La ausencia”, “La madre”, “Donación”, “Luna”, pp. 345-350).
- 1981: *Poesía argentina contemporánea*. Volumen VII. Buenos Aires, Fundación Argentina para la Poesía. (De Ana Emilia Lahitte: “Todo es valioso y mínimo”, selección de poemas de *Los abismos* y *Los dioses oscuros*, pp. 3269-3298).
- 1993: *Antología del fuego*. Madrid, Altorrey. Colección de antologías “Encina de la Cañada”. Edición a cargo de Juan Ruiz de Torres. Palabras previas de Luis Partida Brunete y Ana Luisa Delclaux. (De Ana Emilia Lahitte: “Del bosque y otros fuegos”, pp. 78-79).
- 1996: *Poesía argentina de fin de siglo*. Buenos Aires, Vinciguerra. Selección de Lidia Vinciguerra, estudio preliminar de Cristina Piña. (Tomo I, de Ana Emilia Lahitte: “Primer universo” y “Quasars tres”, pp. 84-85. Noticia de la autora, p. 170).
- 1996: *Evita, mester de amor*. Buenos Aires, Ediciones Pueblo Entero. Compilación de Aurora Venturini y Fermín Chávez. Prólogo de Aurora Venturini. (De Aurora Venturini: “Redondilla para María” y “Transfiguración de Evita”, pp. 105-106).
- 1997: *45 Poemas Paleoperonistas*. Buenos Aires, Ediciones Pueblo Entero. Compilación de Aurora Venturini y Fermín Chávez. Prólogo de Aurora Venturini. (De Aurora Venturini: “Silva de angustia por mi general”).
- s.d. [¿199...?]: *Diagonales, tilos y... poetas: antología*. Selección de Lily Rossi. La Plata, Municipalidad de La Plata. (De Ana Emilia Lahitte: “Altri tempi”, pp. 48-49. De Aurora Venturini: “Fui”, pp. 97-98).
- 2003: *Naranjos de fascinante música. Poesía contemporánea de amor en La Plata*. City Bell, de la talita dorada. Estudio preliminar de Héctor Eduardo Martínez. (De Ana Emilia Lahitte: “Los límites, 9”, “Los límites, 10”, “Los límites, 11”, pp. 22-23).
- 2008: *Diccionario de Escritores de la Provincia de Buenos Aires*. La Plata, Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires. (“Ana Emilia Lahitte”, pp. 129-130; “Aurora Venturini”, p. 227).
- 2009: *La Biblia según veinticinco escritores argentinos*. Buenos Aires, Emecé. Compilado por Esther Cross y Ángela Pradelli. (De Aurora Venturini: “Rut. Las cotorras pedigüeñas”, pp. 119-127).

- 2010: *200 años de poesía argentina*. Buenos Aires, Alfaguara. Selección y prólogo de Jorge Monteleone. (De Ana Emilia Lahitte: “El poema”, “Tigres”, “Inhibiciones”, pp. 383-384).
- 2012: *Mil bosques en una bellota*. Barcelona, Duomo. Edición de Valerie Miles. (De Aurora Venturini: fragmentos de entrevistas y una selección de *Las Primas*, pp. 21-38).

Otros escritos de Lahitte y Venturini

- Lahitte, Ana Emilia (1984). “*En la curva del tiempo*, de María Luisa Biolcati” (reseña). *Letras de Buenos Aires* 11, a. 4, mayo, pp. 126-127.
- Lahitte, Ana Emilia (1988). *Hojas de Sudestada* 85. La Plata, Hojas y Cuadernos de Sudestada.
- Lahitte, Ana Emilia (1995). “Solo el poema pronuncia su misterio”. *Sudestada. Taller de poesía de Ana Emilia Lahitte*. La Plata, Hojas y Cuadernos de Sudestada: 7-8.
- Venturini, Aurora (1987). “Perfil poético de Ana Emilia Lahitte”. *La Razón de La Plata*. La Plata, 3 jun.: 14.
- Venturini, Aurora (2012). “Prólogo”. Mancuso, Carlos Alberto, *Mano a mano con el diablo. Crónicas de un cura exorcista*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Venturini, Aurora (2012). “Carbúncula”. *Página/12*. Buenos Aires, 15 ene. <http://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/subnotas/23-57388-2012-01-15.html> (25/05/2019).
- Venturini, Aurora (2014). “El estilista Caruso Pertuso”. *Letras libres* 191: “Literatura argentina. La tradición por venir”. México, nov. URL: <http://184.72.35.63:8080/revista/dossier/el-estilista-caruso-pertuso> (03/10/2019).
- Venturini, Aurora (2015). “El frustrado amor de Genaro Gennaresi con María Aurelia”. *Página/12*. Buenos Aires, 2 abr. Suplemento Soy. URL: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-3919-2015-04-06.html> (03/05/2019).

Materiales de archivo

[Quedan excluidos de este listado los documentos del *dossier* genético de *Nosotros, los Caserta* y de *Ser Nunca*, descriptos en los capítulos II.1.1.b y II.2.1.b, respectivamente].

- A. B. [¿Aurora Venturini?] (s.f.).
- Alba Swann, Matilde (s.f.). Carta manuscrita dirigida a Ana Emilia Lahitte. “¿Qué pensás pedirle a Cecilio Madanes?”. Archivo Lahitte.
- Alba Swann, Matilde (s.f.). Carta manuscrita dirigida a Ana Emilia Lahitte. “Era el único ridículo que te faltaba”. Archivo Lahitte.
- Asturias, Miguel Ángel (1968). Carta enviada a Aurora Venturini. París, 9 ene.
- Biblioteca Museo Luigi Pirandello de Agrigento (s.f.). Sobre de correspondencia dirigido a “Aurora Venturini-Caserta”. Sicilia, Italia.
- Claves en Diagonal. Revista cultural editada en La Plata* 18, a. VIII, La Plata, 2^{do} semestre 2005.
- de Villarino, María (1962) “Presentación de *Madero y Transparencia*”. *La Nación*. Buenos Aires, [s.f.] Recorte de periódico. Archivo Lahitte.
- Cantoni, César (2013). “Re: Noticia”. Correo electrónico personal enviado a María Paula Salerno. 12 jul.
- Cantoni, César. *Los poetas no van al cielo*. Blog de poesía platense. URL: <http://lospoetasnovanalcielo.blogspot.com/>

- Dessein, Eduardo (1998). "Exhibición cultural, dificultad de hallar lector idóneo" (reseña de *Me moriré en París con aguacero*). Recorte de periódico, [s.l., s.f.]. Archivo Lahitte.
- Gelman, Juan (1992). Carta enviada a Ana Emilia Lahitte. México, D.F., 7 dic. Archivo Lahitte.
- Glorioso, Roberto (1990). "Campo de Batallas". *Cuadernillos de Sudestada* 8. La Plata, Hojas y Cuadernos de Sudestada.
- Lahitte, Ana Emilia (1941). Borrador de carta dirigida a Aurora Venturini. "Mi épica Aurora". La Plata, 12. jun. Archivo Lahitte.
- Letras. Revista de la sociedad de escritores de la Provincia de Buenos Aires* 1-3. La Plata, 1950-1952.
- Moreau, Josefina (1997). "Tentaciones de arena". *Pliegos de Sudestada* 97. La Plata, Hojas y Cuadernos de Sudestada.
- Oteriño, Rafael Felipe (2014). "Re: Saludo desde La Plata". Correo electrónico personal enviado a María Paula Salerno. 31 jul.
- Picardo, Osvaldo (2014). "Cuando la cal de la muerte inscribe todos los nombres de la soledad" (poema dedicado a Ana Emilia Lahitte). *21 gramos*. Buenos Aires, Ediciones en Danza.
- Pilía, Guillermo, (2013b). Conferencia: "Ana Emilia Lahitte: nuestra Victoria Ocampo". Organizada por la Cátedra Libre de Literatura Platense "Francisco López Merino" de la UNLP. La Plata, 9 de sep., 18:30 hs. Registro de audio.
- "Presentación de *El marido de mi madrastra*" (2012). Registro de audio. La Plata, 29 jun.
- Primer encuentro de poesía y narrativa actual* (1997). Buenos Aires, Cultura bonaerense. Folleto.
- Tomasi di Lampedusa, Giuseppe (1960 [1958]). *El gatopardo*. Trad. Fernando Gutiérrez. Barcelona - México, Noguer. Ejemplar personal de Aurora Venturini con marcas de lectura.
- Ure, María Inés (1988). *Hojas de Sudestada* 100. La Plata, Hojas y Cuadernos de Sudestada.
- Venturini, Aurora (s.f.). Carta enviada a Ana Emilia Lahitte. "Para Ana Emilia Lahitte / Tú eres de esas almas..." Archivo Lahitte.
- Venturini, Aurora (1965). Carta dirigida a Cecilio Madanes. La Plata, nov. Archivo Lahitte.
- Venturini, Aurora (2015). "Entrevista a Aurora Venturini". Realizada por María Paula Salerno. Registro de audio. La Plata, 25 abr.
- Venturini, Aurora (2015). Correo electrónico dirigido a Facundo Báñez. La Plata, 27 may.
- Venturini, Aurora (2015). "Texto inédito". Tema: memorias de Aurora Venturini. Documento de Word. Registro textual tomado María Paula Salerno. La Plata.

Notas periodísticas y artículos de Internet

- "Ana Emilia Lahitte: una poetisa maestra de poetisas". *El Día*. La Plata, 19 nov. 2019. URL: <https://www.eldia.com/nota/2019-11-19-3-32-27-ana-emilia-lahitte-una-poetisa-maestra-de-poetas-la-ciudad>.
- "Augusto Bonardo". Portal de la Fundación Konex. URL: <https://www.fundacionkonex.org/b30-augusto-bonardo> (03/05/2019).
- "Aurora Venturini: una apasionada por todas las aventuras del intelecto". *El Día*. La Plata, 19 nov. 2019. URL: <https://www.eldia.com/nota/2019-11-19-3-13-27-aurora-venturini-una-apasionada-por-todas-las-aventuras-del-intelecto-la-ciudad>.
- "Aurora Venturini: 'mi narrativa es dura porque la vida es dura'". *Télam*. Buenos Aires, 3 jun. 2012. URL: <http://www.telam.com.ar/nota/30386/> (27/05/2018).
- Barreto, Raquel (1989). "Aurora Venturini. 'Vi cosas horribles, ya no puedo hacer poesía'". *Página/12*. 29 abr. Suplemento *La Plata*: 4.

- “Cátedra Libre de Literatura Platense Francisco López Merino”. Portal de la Universidad Nacional de La Plata, 15 may. 2008. URL: <http://www.unlp.edu.ar/articulo/2008/5/15/lopezmerino> (13/09/2013).
- Etcheverry, Norma (2015). “Norma Etcheverry: sus respuestas y poemas”. *Lexia. Portal de poesía*. Entrevista realizada por Rolando Revagliatti. URL: https://lexia.com.ar/Reportaje_Norma_Etcheverry.html (24/07/2019).
- Friera, Silvina (2008). “Tal vez lleve dentro otra mujer mucho más joven”. *Página/12*. Buenos Aires, 4 ene. URL: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-8804-2008-01-04.html> (22/10/2019).
- Friera, Silvina (2015). “A los 92 años, murió la escritora Aurora Venturini: El adiós a una autora querible y extravagante”. *Página/12*. Buenos Aires, 25 nov. URL: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-37308-2015-11-25.html> (24/07/2019).
- Gorodischer, Violeta (2013). “Aurora Venturini: ‘todo lo hace la voluntad de la persona’”. *La Nación*. Buenos Aires, 21 may. URL: <http://www.lanacion.com.ar/1583875-aurora-venturini-todo-lo-hace-la-voluntad-de-la-persona> (16/09/2013).
- Guerriero, Leila (2012). “Quién le teme a Aurora Venturini”. *Gatopardo*. 12 sep. URL: <https://gatopardo.com/reportajes/quien-le-teme-a-aurora-venturini/> (27/07/2018).
- “Incorporación al AHRTA de audios inéditos del programa Gente conducido por Augusto Bonardo”. Portal del Archivo Histórico de Radio y Televisión Argentina, 29 ago. 2018. URL: <http://www.archivorta.com.ar/incorporacion-al-ahrta-de-audios-ineditos-del-programa-gente-conducido-por-augusto-bonardo/> (27/05/2019).
- Isola, Laura (2004). “Periférico de escritores”. *Página/12*. Buenos Aires, 4 jul. Suplemento *Radar*. URL: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1133-2004-07-09.html> (03/05/2019).
- Lojo, María Rosa (1998). “Cincuenta años de compromiso con la poesía”. *La Nación*. Buenos Aires, 1 jul. URL: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/cincuenta-anos-de-compromiso-con-la-poesia-nid213616>.
- Orbea Álvarez de Fontanini, Nidia (2018). “Ana Emilia Lahitte”. Portal del Servicio de Educación por el Arte Argentina. 4 jun. URL: https://sepaargentina.com/2018/06/04/1994/#_edn2 (03/05/2019).
- Pacheco, Carlos (2010). “*Las primas* en versión escénica”. *La Nación*. Buenos Aires, 9 oct. URL: <http://www.lanacion.com.ar/1313033-las-primas-en-version-escenica> (11/09/13).
- Pacheco, Carlos (2010b). “Una inquietante historia familiar”. *La Nación*. Buenos Aires, 21 oct. URL: <http://www.lanacion.com.ar/1316851-una-inquietante-historia-familiar> (11/09/13).
- Pilía, Guillermo (2013). “Nuestra Victoria Ocampo”. *El Día*. La Plata, 14 jul. Suplemento Séptimo Día: 4. URL: <http://www.eldia.com.ar/noticia.aspx?idnoticia=466897&voto=si&link=http://www.eldia.com.ar/edis/20130714/septimodia4.htm> (11/09/13).
- Podolsky, Román y Marcela Ferradás (2010). *Las primas o la voz de Yuna*. Adaptación teatral de la novela *Las primas*, de Aurora Venturini. Buenos Aires, Teatro Nacional Cervantes.
- “Premio literario a medias”. *La Nación*, 21 nov. 1996. URL: <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/premio-literario-a-medias-nid174096> (24/07/2019).
- “Random House Mondadori inicia un nuevo sello editorial, Caballo de Troya”. 23 sep. 2003. URL: <http://www.literaturas.com/v010/sec0309/noticias/not0309-14.htm> (25/04/2016).
- Quereilhac, Soledad (2011). “Una salvaje inteligencia”. *La Nación*. Buenos Aires, 20 may. URL: <http://www.lanacion.com.ar/1374068-una-salvaje-inteligencia> (20/09/2013).

- Romero, Olga Edith (2013). “La dama de la poesía: Ana Emilia Lahitte (1921-2013)”. Blog *Poesía La Plata*. URL: <http://poesialaplata.blogspot.com/2013/07/la-dama-de-la-poesia-ana-emilia-lahitte.html> (20/03/2019).
- Supera, José (2013). “La mosca en la sombra”. *El Día*. La Plata, 19 may. Suplemento *Séptimo Día*: 1. URL: <http://www.eldia.com.ar/noticia.aspx?idnoticia=451992&voto=si&link=http%3A%2F%2Fwww.eldia.com.ar%2Fedis%2F20130519%2Fseptimodia1.htm> (11/09/13).
- Tomasi di Lampedusa, Giuseppe (1960 [1958]). *El gatopardo*. Trad. Fernando Gutiérrez. Barcelona - México, Noguea.
- Vila-Matas, Enrique (2007). “Venturini se aventura”. *El País*. Madrid, 23 dic. URL: https://elpais.com/diario/2007/12/23/catalunya/1198375640_850215.html (22/05/2019).
- Viola, Liliana, 2007. “La prima”. *Página/12*. Buenos Aires, 9 dic. Suplemento *Radar*. URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4296-2007-12-10.html> (13/05/13).

BIBLIOGRAFÍA

- A.A.V.V. (1963). *Universidad “nueva” y ámbitos culturales platenses*. La Plata, Municipalidad de La Plata - Universidad Nacional de La Plata.
- A.A.V.V. (1985). *Copayverso de autores platenses*. La Plata, Ediciones Marines.
- AA.VV. (1979). *Essais de critique génétique*. París, Flammarion.
- AA.VV. (1985). *Leçons d’écriture. Ce que disent les manuscrits*. París, Lettres Modernes.
- Agamben, Giorgio (2005). “El autor como gesto”. *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Alcaraz, Elba Ethel (1963). “Crónica e índice de algunas revistas platenses”. *Universidad “nueva” y ámbitos culturales platenses*. La Plata, Municipalidad de La Plata - Universidad Nacional de La Plata: 397-420.
- Almeida, Miruh (2001). *Una verde mentira*. La Plata, Hojas y Cuadernos de Sudestada.
- Alonso, Amado (1965). *Materia y forma en poesía*. Madrid, Gredos.
- Amícola, José (2003). “La incertidumbre de lo real, la narrativa de ellos 90 en la Argentina en la confluencia de las cuestiones de género”. Fabry, Geneviève e Isle Logie, dirs. *24 Foro Hispánico. La literatura argentina de los años 90*. Amsterdam - Nueva York, Rodopi: 29-42.
- Amícola, José y José Luis de Diego, dirs. (2008). *La teoría literaria hoy: conceptos, enfoques, debates*, La Plata, Al Margen.
- Andruetto, María Teresa (2010). “Libertad condicional”. Adúriz, Javier *et al*, *El verso libre*. Buenos Aires, Ediciones del Dock: 25-32.
- Aramburú, María Elena y Guillermo Pilia (2001). *Historia de la literatura de La Plata*. La Plata, La Comuna.
- Arrieta, Rafael Alberto (1935). *La ciudad del bosque: Viñetas platenses*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Avalle D’Arco, Silvio (1978). *Principi di critica testuale*. Padova, Editrici Antenore.
- Bachelard, Gastón (2006 [1957]). *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Badanes, Daniel (2012). *Un pasado para La Plata: Producción editorial y disputa de sentidos sobre la historia de la ciudad en su centenario -1982-*. La Plata, Memoria Académica. URL: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.880/te.880.pdf> (13/05/2019).
- Badiou, Alain (2002 [1998]). *Breve tratado de ontología transitoria*. Trad. Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar. Barcelona, Gedisa.

- Baher, Rudolf (1973). *Manual de versificación española*. Madrid, Gredos.
- Bajtín, Mijaíl (1985 [1979]a). “El problema de los géneros discursivos”. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México, Siglo XXI, 248-293.
- Bajtín, Mijaíl (1985 [1979]b). “El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas. Ensayo de análisis filosófico”. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México, Siglo XXI: 294-323.
- Bajtín, Mijaíl (1991 [1975]). *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid, Taurus.
- Bataille, Georges (2003 [1929-1939]). *La conjuración sagrada*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Bataille, Georges (2006 [1938]). *La sociología sagrada del mundo contemporáneo*. Trad. Lucas Bidon-Chanal. Buenos Aires, Libros del Zorzal.
- Bataille, Georges (2008 [1947-1948]). *La religión surrealista*. Trad. Lucía Ana Belloro y Julián Fava. Buenos Aires, Las Cuarenta.
- Baudelaire, Charles (1954 [1857]). “Correspondences”. *Les Fleurs du Mal*. París, Garnier : 14.
- Baudelaire, Charles (1945 [1864]). *Mon cœur mis à nu. Fusées*. México, Quetzal.
- Becerra, Juan José (2018 [2012]). “Pura espuma. La realidad que faltaba”. *Bazar americano* 67, julio-agosto. URL: <http://www.bazaramericano.com/columnas.php?cod=56&pdf=si>
- Belinsky, Jorge (2007). *Lo imaginario: un estudio*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Bellemin-Noël, Jean (1972). *Le texte et l'avant-texte*. París, Larousse.
- Benveniste, Émile (1997 [1966]). *Problemas de lingüística general I*. México, Siglo XXI.
- Benveniste, Émile (1999 [1974]). *Problemas de lingüística general II*. Trad. Juan Almela. México, Siglo XXI.
- Bescós, J. y Navarro, J. (1997). “La digitalización como medio para la preservación y el acceso a la información en los archivos y bibliotecas”. *Educación y Biblioteca* 80: 28-41.
- Biedermann, Hans (1993 [1989]). *Diccionario de símbolos*. Buenos Aires, Paidós.
- Bizzarri, Hugo (2003-2004). “Veinte años de reflexión sobre crítica textual (1983-2003)”. *Revue Critique de Philologie Romane* IV-V : 296-30.
- Blanchot, Maurice (1992). *El espacio literario*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- Blecuá, Alberto (1983). *Manual de Crítica Textual*. Madrid, Castalia.
- Bohn, Willard (2001). *Modern Visual Poetry*. Newark, University of Delaware Press.
- Boneo, Martín (1949). “La generación poética del cuarenta”. *Cultura* 2. La Plata, Ministerio de Educación de Buenos Aires: 71-79.
- Bourdieu, Pierre (1967 [1966]). “Campo intelectual y proyecto creador”. Pouillon, J. *et al*, *Problemas del estructuralismo*. México, Siglo XXI: 135-182.
- Bourdieu, Pierre (2002 [1966]). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires, Montessor.
- Bourdieu, Pierre (1990 [1984]). *Sociología y cultura*. Trad. Martha Pou. México, Grijalbo.
- Bourdieu, Pierre (1995 [1992]). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona, Anagrama.
- Bowers, Fredson (2001). *Principios de descripción bibliográfica*. Madrid, Arco/Libros.
- Bozal, Valeriano, ed. (1999-2000). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid, Visor.
- Cambours Ocampo, Arturo (1963). *El problema de las generaciones literarias (esquema de las últimas promociones argentinas)*. Buenos Aires, Peña Lillo.
- Cantoni, César, Abel Robino *et al* (2010). *Cuadernos orquestados*. La Plata, Al Margen.

- Caparrós, José Domínguez (2004). *Diccionario de métrica española*. Madrid, Alianza.
- Casanova, Pascale (2001 [1999]). *La República mundial de las Letras*. Buenos Aires, Anagrama.
- Castellanos, Rosario (1969). *Materia memorable*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Catelli, Nora (2010) “Circuitos de consagración en castellano: mercado y valor”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 15, 35-46.
- Cerquiglini, Bernard (1989). *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*. París, Seuil.
- Chartier, Roger (1994). *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid, Alianza.
- Chartier, Roger (1999). “Trabajar con Foucault: esbozo de una genealogía de la ‘función-autor’”. *Signos Históricos* 11, junio: 11-27.
- Chartier, Roger (2003). *Cultura escrita, literatura e historia*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Chartier, Roger (2005). “Un humanista entre dos mundos: Don McKenzie”. McKenzie, D. F., *Bibliografía y sociología de los textos*. Trad. Fernando Bouza. Madrid, Akal: 7-18.
- Chartier, Roger (2006 [2005]). *Inscribir y borrar: cultura escrita y literatura (siglos XI-XVIII)*. Buenos Aires, Katz.
- Chartier, Roger (2006). “Materialidad del texto, textualidad del libro”. *Orbis Tertius* 12, v. 11. URL: <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv11n12a01>
- Chávez, Fermín (2001). *Siete escolios sobre Perón*. Buenos Aires, Theoría (referencias a Aurora Venturini en pp. 63-68).
- Chávez, Fermín (2003). *Alpargatas y libros. Diccionario de Peronistas de la Cultura I*. Buenos Aires, Theoría.
- Chávez, Fermín (2004). *Alpargatas y libros. Diccionario de Peronistas de la Cultura II*. Buenos Aires, Theoría.
- Chiaravalli, Verónica (2013). “Razones de autor que el lector desconoce”. *La Nación*. Buenos Aires, 15 feb. URL: <http://www.lanacion.com.ar/1554429-razones-de-autor-que-el-lector-desconoce> (24/09/2013).
- Colla, Fernando, coord. (2005). *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Poitiers: CRLA Archivos.
- Colla, Fernando (2010). *Escribas, monjes, filólogos, ordenadores...* Córdoba, Alción Editora.
- Combe, Dominique (1999). “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”. Cabo Aseguinolaza, Fernando, comp., *Teorías sobre la lírica*. Madrid, Arco/Libros: 127-53.
- Consiglio, Jorge (2013). “El orden de la pasión”. *La Nación*. Buenos Aires, 28 mar. URL: <http://www.lanacion.com.ar/1567403-el-orden-de-la-pasion> (24/09/2013).
- Contat, Michel y Daniel Ferrer, dir. (1998). *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*. París, CNRS Éditions.
- Contat, Michel, comp. (1998). *Cahiers de textologie 2 : problèmes de l'édition critique*. París, Minard.
- Conte, Rafael (1999). “Los premios literarios”. *ABC*. Madrid, 10 may.
- Contini, Gianfranco (1986 [1977]). *Breviario di ecdotica*. Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore.
- Cornejo, Sandra. *Tuerto rey*. Blog de literatura. URL: <http://www.tuertorey.com.ar/>.
- Cornejo, Sandra (1989). *Borradores*. La Plata, Hojas y Cuadernos de Sudestada.
- Costa, María Eugenia (2014). “Luis Seoane y el arte de editar: Rescate de ‘Botella al Mar’”. *III Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, 8 al 10 oct. La Plata, Memoria Académica. URL: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.7440/ev.7440.pdf
- Cruz Mundet, José Ramón (2003). *Manual de archivística*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

- Dalmaroni, Miguel (2004). *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*. Mar del Plata - Santiago de Chile, Melusina – RIL.
- Dalmaroni, Miguel, dir. (2009). *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe, UNL.
- Darnton, Robert (2010). *Las razones del libro. Futuro, presente, pasado*. Madrid, Trama editorial.
- de Biasi, Pierre-Marc (1998). “Qu’est-ce qu’un brouillon ? Le cas Flaubert : essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse”. Contat, Michel y Daniel Ferrer, dir., *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*. París, CNRS: 31-60.
- de Biasi, Pierre-Marc (2007). “Pour une analyse scientifique des manuscrits”. *ITEM*. URL: <http://www.item.ens.fr/articles-en-ligne/pour-une-analyse-scientifique-des-manuscrits/> (20/09/2013).
- de Biasi, Pierre-Marc (2013 [2011]). *Génétique des textes*. París, CNRS.
- de Buen Unna, Jorge (2008). *Manual de diseño editorial*. Gijón, Trea.
- de Diego, José Luis (2001). *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en la Argentina (1970-1986)*. La Plata, Al Margen.
- de Diego, José Luis (2006). “Treinta años de narrativa en Argentina (1960-1990)”. URL: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/a-proposito-de-daniel-moyano-treinta-anos-de-narrativa-argentina-1960-1990/html/354d2006-a0fb-11e1-b1fb-00163ebf5e63_3.html (3/7/2019).
- de Diego, José Luis (2012). “Concentración, económica, nuevos editores, nuevos agentes”. *Actas del Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*. La Plata, Memoria Académica. URL: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1930/ev.1930.pdf
- de Diego, José Luis, dir., (2014 [2006]). *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- de Diego, José Luis (2019). *Los autores no escriben libros. Nuevos aportes a la historia de la edición*. Buenos Aires, Ampersand.
- de Diego, José Luis, dir., (2019). *La Plata: Una geografía literaria*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata - Malisia Editorial.
- De Sagastizábal, Leandro (1995). *La edición de libros en la Argentina: una empresa de cultura*. Buenos Aires, Eudeba.
- de Zaccardi, Delia (1963). “Librerías con trastienda en la vida intelectual platense”. *Universidad “nueva” y ámbitos culturales platenses*. La Plata, Municipalidad de La Plata - Universidad Nacional de La Plata: 349-370.
- Debussy, Pablo (2011). “Yuna Riglos y la vida puerca: reflexiones sobre *Las primas*, de Aurora Venturini y *Las primas o la voz de Yuna*, de Román Podolsky” (consultado mediante la plataforma CONICET).
- Degiuseppe, Alcides (1980). *Inicios literarios de La Plata*. La Plata, Fondo Editorial Bonaerense.
- del Valle Gastaminza, Félix, ed. (1999). *Manual de documentación fotográfica*. Madrid, Síntesis.
- Deleuze, Gilles (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona - Buenos Aires - México: Paidós.
- Denis-Krause, Alejandro (1963). “Cuando mi generación se formaba”. *Universidad “nueva” y ámbitos culturales platenses*. La Plata, Municipalidad de La Plata - Universidad Nacional de La Plata: 291-310.
- Derrida, Jacques (1997 [1995]). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Trad. Paco Vidarte. Madrid, Trotta.
- Derrida, Jacques (1998). “Une discussion avec Jacques Derrida. Archive et brouillon. Table ronde du 17 juin 1995”. Contat, Michel y Daniel Ferrer, eds. *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*. París, CNRS Éditions: 189-209.

- Derrida, Jacques (2007 [1972]). *La diseminación*. Trad. J. M. Arancibia. Madrid, Fundamentos.
- Dexeus Mallo, Mercedes (1995). “La digitalización de imágenes y el estudio de la imprenta manual”. Sonsoles, Celestino Angulo, coord., *De libros y bibliotecas: homenaje a Rocío Caracuel*. Sevilla, Universidad de Sevilla: 107-116.
- Di Ció, Mariana (2014). “Alejandra Pizarnik, un ejemplo de corrección sádica”. *Revista Iberoamericana* 246, v. LXXX, enero-marzo: 227-240.
- Díaz, José-Luis (2007). *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris, Honoré Champion.
- Díaz, José-Luis (2011). “La noción de autor (1750-1850)”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 2, v. 13, Bogotá. URL: <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/27325/39678>.
- Díaz, José-Luis (2012). “De l'écrivain au traducteur imaginaires. Entretien avec José-Luis Diaz au sujet de sa théorie de l'auteur” (propos recueillis par Karen Vandemeulebroucke & Elien Declercq). *Interférences littéraires/Littéraire interférenties* 9, noviembre: 211-227. URL: <http://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/421/328>.
- Díez Fernández, José Ignacio (1999). “Los manuscritos en la Red: catálogos, digitalizaciones y proyectos”. *Signo. Revista de Historia de la Cultura Escrita* 6: 145-160.
- Dilthey, Wilhelm (1945 [1905]). *Vida y poesía*. Trad. Wenceslao Roces. México, Fondo de Cultura Económica.
- Buonocore, Domingo (1974). *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires*. Buenos Aires, Bowker.
- Dreyfus, John y François Richaudeau, dirs., (1990). *Diccionario de la edición y de las artes gráficas*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez (Biblioteca del libro).
- Drucaroff, Elsa, dir. (2000). *La narración gana la partida*. Noé Jitrik, dir., *Historia crítica de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, Emecé.
- Escalante Gonzalbo, Fernando (2007). *A la sombra de los libros. Lectura, mercado y vida pública*. México D. F., El Colegio de México.
- Fernández Muñoz, Demetrio (2017). *Claves de la aforística española: concepción del género, tradición literaria y eclosión en la posmodernidad*. Tesis doctoral. Universidad de Alicante.
- Fernández, Ruth (2000). *Originalidad en la obra de Aurora Venturini*. Buenos Aires, Editorial Nueva Generación.
- Ferrer, Daniel y Michael Groden (2004). “Introduction. A Genesis of French Genetic Criticism”. Deppman, Jed, Daniel Ferrer y Michael Groden eds. *Genetic Criticism, Texts and Avant-Texts*. Philadelphia, University of Pennsylvania: 1-16.
- Foffani, Enrique, ed. (2010). *Controversias de lo moderno. La secularización en la historia cultural latinoamericana*. Buenos Aires, Katatay.
- Foucault, Michel (2010 [1969]). *¿Qué es un autor?* Buenos Aires, El cuenco de plata.
- Fränkel, Hermann (1969). *Testo critico e critica del testo*. Firenze, Le Monnier.
- Freidemberg, Daniel (1993). “Poesía argentina de los años 70 y 80. La palabra a prueba”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519 (*La cultura argentina: de la dictadura a la democracia*), julio-septiembre: 139-160.
- Friedrich, Hugo (1974 [1956]). *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral.
- Frugoni de Fritzsche, Teresita, 1963. *Índice de poetas argentinos I*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- Gallegos Díaz, Cristián. (2006) “Aportes a la teoría del sujeto poético”. *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, 32. URL: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero32/sujepoet.html>. (04/02/2019).
- Garasino, Ana María (1951). “*Raíces desnudas*” de Ana Emilia Lahitte. *Primer manifiesto antisartreano de una generación*. La Plata, Edición Termino.

- García Camarero, Ernesto y Luis Ángel García Melero (2001). *La biblioteca digital*. Madrid, Arco/Libros.
- García Saraví, Gustavo (1963). “La poesía joven de La Plata”. *Universidad “nueva” y ámbitos culturales platenses*. La Plata, Municipalidad de La Plata - Universidad Nacional de La Plata: 539-559.
- García, Michel (1984). “*Quosque tandem... o las dudas del editor*”. *Incipit* IV: 35-49.
- Garone Gravier, Marina (2011). *Historia en Cubierta. El Fondo de Cultura Económica a través de sus Portadas (1934-2009)*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Garrido Arilla, María Rosa (1999). *Teoría e historia de la catalogación de documentos*. Madrid, Síntesis.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel (1994). *La musa de la retórica. Problemas y métodos de la ciencia de la literatura*. Madrid, CSIC.
- Gaskell, Philip. (1999 [1972]). *Nueva introducción a la bibliografía material*. Guijón, Trea.
- Gasparini, Phillippe (2012). “La autonarración”. Casas, Ana, comp., *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco/Libros: 177-209.
- Gasparini, Phillippe (2009). “*De quoi l'autofiction est-elle le nom ?*” Universidad de Lausanne, 9 oct. URL: <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>
- Gazzera, Carlos (2016). *Editar: un oficio. Atajos, rodeos, modelos*. Villa María, Eduvim.
- Genette, Gérard (2001 [1987]) *Umbrales*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Ghiano, Juan Carlos, (1957). *Poesía argentina del siglo XX*. México - Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Gil de Zárate, Antonio (1889). *Manual de literatura: principios generales de poética y retórica y resumen histórico de la literatura española*. París, Garnier.
- Giordano, Alberto (2011). *Vida y obra*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Giordano, Carlos (1969). “Temas y direcciones fundamentales de la promoción poética del 40”. Romano, Eduardo, Horacio Becco y Carlos Giordano, *El 40*. Buenos Aires, Editores dos.
- Giordano, Carlos (1983). “Entre el 40 y el 50 en la poesía argentina”. *Revista Iberoamericana* 49/125, octubre-diciembre: 783-796.
- Godinas, Laurette y Alejandro Higashi (2005-2006). “La edición crítica sin manuscritos, otras posibilidades de la edición crítica genética en *Balún-Canán* de Rosario Castellanos”. *Incipit* XXV-XXVI: 265-81.
- Goldchluk, Graciela y Mónica Pené, comp., (2013). *Palabras de archivo*. Santa Fe, UNL - CRLA-Archivos.
- Gordon, Samuel, ed. (1992-1993). “La Colección Archivos: hacia un nuevo canon” (reseña). *Revista Iberoamericana* 158-159: 181-188.
- Gramuglio, María Teresa (1992). “La construcción de la imagen”. Tizón, Héctor, Rodolfo Rabanal y María Teresa Gramuglio, eds., *La escritura argentina*. Santa Fe, UNL - Ediciones de la Cortada: 37-64.
- Grésillon, Almuth (1994a). *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. París, Presses Universitaires de France.
- Grésillon, Almuth (1994b). “¿Qué es la crítica genética?”. *Filología* 1-2, a. XXVII: 25- 52.
- Grésillon, Almuth (2006). “La critique génétique, aujourd'hui et demain”. *ITEM*. URL: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=14174> (23/07/2017).

- Guthrie, Secondo W. et al (1805). *Nuova geografia universale, antica e moderna, cosmografica, fisica, topografica, di commercio e d' industria, politica, statistica, etho-grafica, ed istorica*. Tomo V. Trad. C. A. Barriellini. Milán, Dalla Stamperia Ne' Bigne.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (2004 [1983]). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Bogotá, Fondo de Cultura Económica.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (2006 [1986]) "El modernismo incógnito". *Pensamiento hispanoamericano*. México, UNAM: 65-76.
- Hamburger, Käte (1995 [1977]). *La lógica de la literatura*. Trad. José Luis Arántegui. Madrid, Visor.
- Halliday, M. A. K. (1982 [1978]). *El lenguaje como semiótica social: La interpretación social del lenguaje y del significado*. Trad. Jorge Ferreiro Santana. México, Fondo de Cultura Económica.
- Hay, Louis (1979). *Essais de critique génétique*. París, Flammarion.
- Hay, Louis (1989). *La naissance du texte*. París, Librairie José Corti Mayenne.
- Hay, Louis (1994). "La escritura viva". *Filología* 1-2, a. XXVII: 5-22.
- Heinich, Nathalie (2002). *La sociología del arte*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Herrera, Ricardo H. (1988). *La ilusión de las formas*. Buenos Aires, El imaginero.
- Herrera, Ricardo H. (1991). *La hora epigonal. Ensayos sobre poesía argentina contemporánea*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.
- Huyghe, René (1955). *Dialogue avec le visible*. París, Flammarion.
- Iser, Wolfgang (1987 [1976]). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid, Taurus.
- Jauss, Hans Robert (1981). "Estética de la recepción y comunicación literaria". *Punto de Vista* 12, a. IV, julio: 34-40.
- Jauss, Hans Robert (1992 [1977]). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid, Taurus.
- Jitrik, Noé, dir. (1999-2010). *Historia crítica de la Literatura Argentina*. Tomos I a XII. Buenos Aires, Emecé.
- Korn, Guillermo, comp. (2007). *El peronismo clásico 1945-1955. Descamisados, gorilas y contreras. Literatura Argentina siglo XX*. David Viñas, dir. Buenos Aires, Paradiso - Fundación Crónica General.
- Krapp, Fernando y Agustina Massa (2013). *Beatriz Portinari. Un documental sobre Aurora Venturini*. Buenos Aires, BAFICI.
- Kristeva, Julia (2001 [1969]). *Semiótica I*. Trad. José Martín Arancibia. Madrid, Editorial Fundamentos.
- Lafleur, René, Héctor Provenzano y Fernando Alonso (2006 [1962]). *Las revistas literarias argentinas*. Buenos Aires, El 8vo. loco.
- Larraz, Fernando (2014). "¿Un campo editorial? Cultura literaria, mercados y prácticas editoriales entre Argentina y España". *Cuadernos del CILHA* 21, a. 15.
- Lebrave, Jean-Louis, (1994). "La crítica genética, ¿una nueva disciplina o un avatar moderno de la filología?". *Filología* 1-2, a. XXVII: 53-73.
- Lejeune, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. París, du Seuil.
- Levaillant, Jean, ed. (1982). *Écriture et génétique textuelle*. Lille, Presses de l'Université de Lille.
- Levi-Strauss, Claude (1961 [1958]). *Antropología estructural*. Buenos Aires, EUDEBA.
- Ligaluppi, Oscar Abel, comp. (1979). *Antología poética hispanoamericana*. La Plata, Fondo Editorial Bonaerense.
- Lipovetsky, Gilles (2016 [2015]). *De la ligereza. Hacia una civilización de lo ligero*. Trad. Antonio-Prometeo Moya. Barcelona, Anagrama.
- Lluch-Prats, Javier (2009). "Escritores de marca: voces argentinas en el catálogo de Anagrama". *Orbis Tertius* 15, v. 14. URL: https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/download/OTv14n15d04/pdf_377/.

- Lois, Élide, ed. (1994). *Filología* [Buenos Aires], XXVII, 1-2 [Número monográfico: “Crítica genética”].
- Lois, Élide (2001). *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Buenos Aires, Edicial.
- Lois, Élide (2014). “La crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método”. *Creneida 2*: 57-78.
- López García, María (2015). *Nosotros, vosotros, ellos. La variedad rioplatense en los manuales escolares*. Buenos Aires, Miño y Dávila.
- Lucía Megías, José Manuel (1999). “Editar en Internet (*che quanto piace il mondo è breve sogno*)”. *Incipit XVIII*: 1-40.
- Lucía Megías, José Manuel (2003). “La crítica textual ante el siglo XXI, la primacía del texto”. Lillian von der Walde Moheno, ed., *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*. México, Universidad Autónoma Metropolitana - Universidad Nacional Autónoma de México: 417-490.
- Maingueneau, Dominique (2014). “Retour critique sur l'éthos”. *Langage et société* 3, v. 149: 31-48.
- Mallol, Anahí (2017). *Poesía argentina entre dos siglos. 1990-2015. Del realismo a un nuevo lirismo*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación - Edulp.
- Marqués, Rodolfo Santiago (2012). “La plaqueta artística en la Argentina”. Tesis de licenciatura. Instituto Universitario Nacional del Arte.
- Marramao, Giacomo (1989 [1983]). *Poder y secularización*. Trad. Juan Ramón Capella. Barcelona, Península.
- Marramao, Giacomo (1998 [1994]). *Cielo y tierra. Genealogía de la secularización*. Trad. Pedro Miguel García Fraile. Barcelona - Buenos Aires - México, Paidós.
- Martínez de Souza, José (1989). *Diccionario de bibliología y ciencias afines*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez (Biblioteca del libro).
- Martínez de Souza, José (2001). *Diccionario de edición, tipografía y artes gráficas*. Madrid, Trea.
- Martínez, Erika (2013). “Ideas en desbanda. Notas sobre el aforismo contemporáneo”. *Ínsula* 801: 4. URL: https://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA_801.html (27/05/2018).
- Martínez, Héctor Eduardo (2003). “El amor es una fuerza con la que el hombre se defiende de la indiferencia del universo”. A.A.V.V., *Naranjos de fascinante música*. City Bell, Libros de la talita dorada: 5-12.
- Martini Real, Juan Carlos (1974). *Los mejores poemas de la poesía argentina*. Buenos Aires, Corregidor.
- Mastropierro, María del Carmen (2006). *Archivos privados*. Buenos Aires, Alfagrama.
- Mastropierro, María del Carmen (2007). *El porqué de los archivos privados*. Buenos Aires, Alfagrama.
- Mattoni, Silvio (2011). *Bataille: una introducción*. Buenos Aires, Quadrata - Biblioteca Nacional.
- McKenzie, D. F. (2005 [1999]). *Bibliografía y sociología de los textos*. Trad. Fernando Bouza. Madrid, Akal.
- Meizoz, Jérôme (2007). *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève, Slatkine.
- Meizoz, Jérôme (2009). “Ce qu'on fait dire au silence: posture, ethos, image d'auteur”. *Argumentation et Analyse du Discours* 3. URL: <http://aad.revues.org/667?lang=en>.
- Meizoz, Jérôme (2015). *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*. Trad. Juan Zapata. Bogotá, Ediciones Uniandes.
- Meizoz, Jérôme “Postures d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq)”. *Voix-poetica. Lettres et sciences humaines*. URL: <http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html> (15/01/2014).

- Meizoz, Jérôme (2016). *La littérature "en personne". Scène médiatique et formes d'incarnation*. Genève, Slatkine.
- Milanta, Atilio (2005). *República científica platense; homenaje a la Universidad Nacional de La Plata en su primera centuria de vida (1905-12 de agosto-2005)*. La Plata, Dei Genitrix.
- Molloy, Sylvia (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Montaner Frutos, Alberto (1999). *Prontuario de bibliografía. Pautas para la realización de descripciones, citas y repertorios*. Asturias, Ediciones Trea.
- Monteleone, Jorge (2004). "El fin de Narciso. La ruptura en el imaginario poético hispanoamericano entre 1940 y 1950". Grunwald, Susanne *et al*, coords., *Pasajes - Passages - Passagen: Homenaje a Christian Wenzlaff Eggebert*. Sevilla, Universidad de Sevilla - Universität zu Köln - Universidad de Cádiz: 539-550.
- Monteleone, Jorge (2016). *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario y vida*. Rosario, Nube negra.
- Muestra de autores y libros platenses (1962)*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- Navarrete, Trilce y Owen Mackenzie (2011). "Museum libraries: how digitalization can enhance the value of the museum". *Palabra Clave* 1: 1.
- Navarro Tomás, Tomás (1965). *Arte del verso*. México, Compañía General de Ediciones.
- Navarro Tomás, Tomás (1974). *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*. Madrid, Guadarrama.
- Neruda, Pablo ([1926] 2010). "Soledad de los pueblos". *Antología general*. Madrid, Real Academia Española – Asociación de Academias de la Lengua Española.
- Orduna, Germán (1990). "La edición crítica". *Incipit X*: 17-43.
- Orduna, Germán (1995). "La edición crítica como arte de edición". *Incipit XV*: 1-22.
- Orduna, Germán (2000). *Ecdótica. Problemática de la edición de textos*. Kassel, Reichenberger Ediciones.
- Orduna, Germán (2005). *Fundamentos de crítica textual*. Madrid, Arco/Libros.
- Oseki-Dépré, Ines (1999). *Théories et pratiques de la traduction littéraire*. París, Armand Colin.
- Pallaoro, José María. *Aromito*. Blog de literatura, biblioteca y lecturas. URL: <http://aromitorevista.blogspot.com/>.
- Pallaoro, José María. *Poesía La Plata*. Blog de literatura platense. URL: <http://poesialaplata.blogspot.com/>.
- Pasquali, Giorgio (2010). *Storia della tradizione e critica del testo*. Firenze, Le Lettere.
- Pastor Platero, Emilio (2008). "La crítica genética, avatares y posibilidades de una disciplina". *Genética textual*. Madrid, Arco/Libros: 9-32.
- Pastor Platero, Emilio, comp. (2008). *Genética textual*. Madrid, Arco/Libros.
- Paz, Octavio (1999 [1943]). "Poesía de soledad y poesía de comunión". *Obras completas. Miscelánea I*. México, Fondo de Cultura Económica: 234-245.
- Pecourt, Juan (2008). *Los intelectuales y la transición política*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Pérez Priego, Miguel Ángel (1997). *La edición de textos*. Madrid, Síntesis.
- Pérez Priego, Miguel Ángel (2001). *Introducción general a la edición del texto literario*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Picone, José (1952). *Romancero platense*. La Plata, Talleres gráficos Moreno.
- Pilía, Guillermo (2001). "Ana Emilia Lahitte: sólo el poema pronuncia su misterio". *Historia de la literatura de La Plata*. La Plata, La Comuna: 176-183.
- Pilía, Guillermo (2001). "Aurora Venturini: medioevo en tono mayor". *Historia de la literatura de La Plata*. La Plata, La Comuna: 187-191.

- Pinto, María, ed. (1999). *Manual de clasificación documental*. Madrid, Síntesis.
- Piña, Cristina (1996). *Poesía argentina de fin de siglo. Tomo I y II. Estudio preliminar*. Buenos Aires, Vinciguerra.
- Piña, Cristina (2013). “La incidencia de la posmodernidad en las formas actuales de narrar”. *Cuadernos del CILHA* 19, a. 14: 16-37.
- Ponce de León, Alberto (1963). “La escuela platense de poesía”. *Universidad “nueva” y ámbitos culturales platenses*. La Plata, Municipalidad de La Plata - Universidad Nacional de La Plata: 495-538.
- Porrúa, Ana (2011). *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires, Entropía.
- Premat, Julio (2009). “Introducción. Héroes sin atributos”. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Prieto, Adolfo (2003). *La literatura autobiográfica argentina*. Buenos Aires, Eudeba.
- Prieto, Martín (2006). *Breve Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus.
- Prieto, Martín (2007). “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina”. *Cahiers de LIRICO* 3. URL: <http://lirico.revues.org/768> (27/05/2018).
- Quentin, Dom (1926). *Essais de critique textuelle (Ecdotique)*. París, Picard.
- Quereilhac, Soledad (2013). “Rara, como encendida. Apuntes sobre los primeros relatos de Armonía Somers”. *Las ranas. Artes, ensayo y traducción* 8: 12-18.
- Quién es quién en la Argentina. Biografías contemporáneas* (1955). Buenos Aires, Kraft.
- Quintana, Ramiro (2012). “El misterio en la lengua”. *La Nación*. Buenos Aires, 3 ago. URL: <http://www.lanacion.com.ar/1494983-el-misterio-en-la-lengua> (20/09/2013).
- Rall, Dietrich, comp., (1993). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Raymond, Marcel (1960 [1933]). *De Baudelaire al surrealismo*. México - Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Rey, Pedro B. (2011). “Los libros del año”. *La Nación*. Buenos Aires, 16 dic. URL: <http://www.lanacion.com.ar/1432393-los-libros-del-ano> (20/09/2013).
- Rivalan Guégo, Christine (2004a). “La imagen de cubierta en las ediciones de *Humo, dolor, placer* de Alberto Insúa”. *LITTERAE Cuadernos sobre cultura escrita* 3-4. Madrid, Calambur: 271-279.
- Rivalan Guégo, Christine (2004b). “Texto e imagen: la cubierta al encuentro del público”. Cátedra García, Pedro Manuel *et al*, coord., *La memoria de los libros: estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*. Madrid, Instituto del Libro y la Lectura, Fundación Germán Sánchez Ruipérez: 719-729.
- Rodas, Giselle Carolina y María Paula Salerno (2018). “Tensión y tradición cultural en *La trova* de Aurora Venturini”. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica* 17, v. 9. Bogotá, enero-junio: 59-74.
- Rodríguez Temperley, María Mercedes (2009). “Literatura y crítica textual”. Dalmaroni, Miguel, dir., *Investigación literaria. Problemas de comienzo y método*. Santa Fe, UNL: 105-124.
- Rodríguez Temperley, María Mercedes (2012). “*La muerte de Martín Fierro*, de Leonardo Castellani: genética textual y autobiografía”. *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 313-314, t. LXXVI, enero-abril de 2011, Buenos Aires: 205-237.
- Rodríguez Temperley, María Mercedes (2015). “Rescrituras de Beatriz Guido: un manuscrito de *La invitación*”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 82, a. XLI, Lima-Boston: 221-240.
- Rodríguez Temperley, María Mercedes (2018). “Materialidades de lo escrito: ilustración de cubiertas en *La invitación* de Beatriz Guido”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 89, Lima-Boston: 163-186.

- Rodríguez, Blanca Alberta (2004). "El cuerpo del texto. Un estudio de la poesía de Gloria Gervitz". Gordon, Samuel, ed., *Poéticas mexicanas del siglo XX*. Ciudad de México, Ediciones Eón - Universidad Iberoamericana: 303-334.
- Romano, Eduardo, Horacio Becco y Carlos Giordano (1969). *El 40*. Buenos Aires, Editores dos.
- Romero, José Luis (1998). *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*. Buenos Aires, A-Z editora.
- Romero, José Luis (2005). *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Rossi, Lily, comp. (s.d. [¿199...?]). *Diagonales, tilos y... poetas: antología*. La Plata, Municipalidad de La Plata.
- Roudil, Jean (1978). "Édition de texte, analyse textuelle et ponctuation (Brèves réflexions sur les écrits en prose)". *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale* 3: 269-299.
- Rubio Tovar, Joaquín (2004). *La vieja diosa. De la Filología a la posmodernidad*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Saïtta, Sylvia (2014). "En torno al 2001 en la narrativa argentina". *Literatura y Lingüística* 29. Santiago. URL: <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112014000100008>.
- Saraví Cisneros, Roberto (1956). *Primera antología poética platense*. Buenos Aires, Ediciones Antonio Zamora.
- Salerno, María Paula (2011). *La producción literaria de Julio César Avanza: edición y génesis de escritura*. La Plata, Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, Archivo Histórico "Dr. Ricardo Levene".
- Salerno, María Paula (2013). "La apropiación de los franceses en la obra de Aurora Venturini: traducciones y creación literaria". Oscar Caeiro *et al*, comp. *Estudios argentinos de literatura de habla francesa: Herencia y transmisión, Lealtad y Traición, Literatura Comparada*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba: 323-327.
- Salerno, María Paula (2013). "Los límites del archivo: derroteros a través de los papeles de Julio César Avanza". Goldchluk, Graciela y Mónica Pené, comps., *Palabras de archivo*. Santa Fe, UNL - CRLA-Archivos: 181-201.
- Salerno, María Paula (2014). "La «nueva» narrativa de Aurora Venturini: textos de ayer y de hoy". *Actas del Congreso Cuestiones Críticas*. Rosario, Universidad Nacional de Rosario. URL: http://www.celarg.org/int/arch_publici/salerno_mar_a_paulacc.pdf.
- Salerno, María Paula (2015a). "La construcción de la imagen de escritora de Aurora Venturini en diálogo literario con poetas franceses". Francisco Aiello, ed., *Estudios argentinos de literatura francesa y francófona: filiaciones y rupturas*. Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata: 525-530.
- Salerno, María Paula (2015b). Teseo. *Edición facsimilar*. La Plata, Instituto Cultural de la provincia de Buenos Aires, Archivo Histórico "Dr. Ricardo Levene".
- Salerno, María Paula (2016a). "El mundo editorial de Aurora Venturini". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 83, a. XLII, Lima-Boston, 1^{er} semestre: 279-300.
- Salerno, María Paula (2016b). "Problemas editoriales y génesis textual en *Nosotros, los Caserta* de Aurora Venturini" *Incipit XXXVI*: 69-94.
- Salerno, María Paula (2017). "«Agua de poesía del primer poeta de Francia»: Venturini lectora de Villon". *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses* 1, v. 32, Madrid: 109-120.
- Salerno, María Paula (en prensa). "Del ambiente melancólico a la acción literaria, los años 40 en la ciudad de La Plata: el caso de la revista *Teseo*". *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.

- Salerno, María Paula (2018) “Trazados escriturales en la obra de Ana Emilia Lahitte, entre la sujeción al todavía y la evidencia del jamás”. *Manuscrita. Revista de Crítica Genética* 36. São Paulo: 203-225.
- Salerno, María Paula (2019). “Traducir y recrear. Estrategias de Aurora Venturini en *Cantos de Maldoror: Satánica Trinidad*”. *Belas infieis* 2, v. 8, Brasilia: 93-109.
- Salerno, María Paula (inédito a). “La *flânerie* de Venturini: viajes a los centros de la cultura europea”.
- Salerno, María Paula (inédito b). “Reescrituras y nuevas ediciones: los poemas de Aurora Venturini a través del tiempo (1953-2004)”.
- Salerno, María Paula, dir., *Archivo de Escritores Platenses*. URL: <http://cbm.laplata.gov.ar/aep/>.
- Salvatierra, Dany (2013). “Prólogo”. Aurora Venturini, *Las primas*. Lima, Estruendomudo.
- Scarano, Laura (2014). *Vidas en verso: autoficciones poéticas (estudio y antología)*. Santa Fe: UNL.
- Scarano, Laura (2015). “Poesía de autor: entre la autobiografía y la autoficción”. Conferencia dictada el 20 de agosto en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Mendoza.
- Segre, Cesare (1995). “Critique des variantes et critique génétique”. *Génesis* 7: 29-45.
- Seibel, Beatriz (2011). *Historia del Teatro Nacional Cervantes (1921-2010)*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro.
- Sharpe, Leslie e Irene Grunther (2005). *Manual de edición literaria y no literaria*. México, Librería/Fondo de Cultura Económica.
- Shiner, Larry (1967). “The Concept of Secularisation in Empirical Research”. *Journal for the Scientific Study and Religion* 2, v. 6: 207-220.
- Soler Cañas, Luis (1981). *La generación poética del 40*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- Somoza, Patricia, 2009. “Monstruos inquietantes”. *La Nación*. Buenos Aires, 1 ago. URL: <http://www.lanacion.com.ar/1155666-monstruos-inquietantes> (20/09/2013).
- Sontag, Susan, 1996 [1966]. *Contra la interpretación*. Buenos Aires, Alfaguara.
- Spang, Kurt (2000 [1996]). *Géneros literarios*. Madrid, Síntesis.
- Spang, Kurt (2009 [1996]). “Los géneros literarios”. Garrido Gallardo, Miguel Ángel, dir., *El lenguaje literario*. Madrid, Síntesis: 1211-1344.
- Stussi, Alfredo (1985). *La crítica del texto*. Bolonia, Il Mulino (Strumenti di filologia romanza).
- Sucre, Guillermo (2001 [1975]). *La máscara, la transparencia: ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Tarruela, Alfredo (1963). *4 poetas platenses*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- Tarruela, Alfredo (2000). *Crónicas de una ciudad: Historias de escritores vinculados a La Plata*. La Plata, La Comuna.
- Tavani, Giuseppe (1991). “L'edizione critico-genetica dei testi letterari: Problemi e método”. Perosa, Sergio, Michela Calderaro y Susanna Regazzoni, eds., *Venezia e le lingue e letterature straniere*. Roma, Bulzoni.
- Tcherkaski, José y María José Seoane (2016). *Aurora Venturini, la maldita. Una larga conversación*. Buenos Aires, Lugar Editorial.
- Torné, Emilio (2001). “La mirada del tipógrafo. El libro entendido como máquina de lectura”. *LITTERAE. Cuadernos sobre Cultura Escrita* I: 145-177.
- Trullo, José Luis (2013). “Blanchot y el aforismo como alianza”. *Uroboro. Revista de literatura y pensamiento*. URL: <http://www.uroboro.es/2013/02/blanchot-y-el-aforismo-como-alianza.html> (11/01/2019).
- Unsel, Sigfried (2004). *El autor y su editor*. Madrid, Taurus.
- Urondo, Francisco (1968). *Veinte años de poesía argentina*. Buenos Aires, Galerna.

- Vauthier, Bénédicte y Jimena Gamba Corradine, ed. (2012). *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Vila-Sanjuán, Sergio (2003). *Pasando página. Autores y editores en la España democrática*. Barcelona, Destino.
- Vives, Josep, coord. (2009). *Digitalización del patrimonio: archivos, bibliotecas y museos en la red*. Barcelona, UOC.
- Yurkievich, Saúl (1976). *Celebración del modernismo*. Barcelona, Tusquets.
- Zapata, Juan, comp. (2014). *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín, Universidad de Antioquia.
- Waldegaray, Marta Inés (2017). “Hermetismo programático en la literatura rioplatense contemporánea: avatares de lo legible”. *Cuadernos LIRICO* 17. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/3821>.
- Weinrich, Uriel (1954). “Is a Structural Dialectology Possible?”. *Word* 10: 388-400. URL: <https://doi.org/10.1080/00437956.1954.11659535> (12/01/2020).