

PROBLEMAS EDITORIALES Y GÉNESIS TEXTUAL  
EN NOSOTROS, LOS CASERTA  
DE AURORA VENTURINI

MARÍA PAULA SALERNO  
IIBICRIT (SECRET) – CONICET  
Universidad Nacional de La Plata

RESUMEN: En el archivo literario de la escritora argentina Aurora Venturini (1921-2015) se conserva una serie de documentos correspondientes a la génesis textual de su novela *Nosotros, los Caserta*, obra que cuenta con cuatro ediciones en circulación. En este artículo se propone una clasificación de esos materiales éditos e inéditos, se estudian algunos aspectos de la génesis textual de la novela y se avanza sobre la identificación de distintos problemas editoriales presentes en las ediciones del texto.

PALABRAS CLAVE: literatura argentina – Aurora Venturini – *Nosotros, los Caserta* – génesis textual – problemas editoriales

ABSTRACT: In Argentine writer Aurora Venturini's (1921-2015) literary archive, there is a series of documents corresponding to the textual

*Incipit* XXXVI (2016), 69-94

Entregado: 29/07/2016 - Aceptado: 03/10/2016

genesis of her novel *Nosotros, los Caserta*, work that has four current editions. This article aims at classifying those printed and unpublished materials, examining some issues of the textual genesis of the novel and identifying certain editorial problems in its different editions.

KEYWORDS: Argentine literature – Aurora Venturini – *Nosotros, los Caserta* – textual genesis – editorial problems

## INTRODUCCIÓN

En noviembre de 2015, poco antes de cumplir 94 años de edad y de que llegara al mercado editorial su último libro, *Cuentos secretos* (Buenos Aires, Literatura Random House), falleció en la ciudad de La Plata Aurora Venturini. La escritora argentina hizo de esa ciudad su morada: se formó en sus calles, en su arquitectura, en su ambiente universitario y sus círculos intelectuales; también en sus paseos, en las plazas, confiterías, en el bosque y el Museo de Ciencias Naturales. La sociedad de La Plata, su tradición, sus escuelas, su cúmulo de publicaciones, su notable despliegue cultural y su literatura hicieron mella en Venturini, cuya obra proyecta el modo de ser de una ciudad que se constituyó en centro geopolítico de la historia de vida de la escritora y de gran parte de sus narraciones. Este carácter medular 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).

Los primeros pasos como escritora no escaparon al influjo de su situación familiar, su condición social y las posibilidades de sociabilidad literaria que ofrecía la ciudad. Las iniciales producciones poéticas 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, diez libros de poemas editados entre 1942 y 1962, más sus participaciones en la prensa nacional y en distintas antologías, parecieron consolidar el lugar de Venturini 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<sup>1</sup>. Sin embargo, acaso como derivación de una serie de vivencias desgraciadas, de una época experimentada como sombría, tanto en el ámbito platense como en la ciudad de Buenos Aires, y de un agudo sentido de observación del comportamiento humano y de la realidad social, en los años 60 la producción de Venturini dio un giro hacia la narrativa. A partir de allí, apuntó a cimentar su proyecto creador sobre la base de aquellas experiencias, de su peculiar mirada sobre el mundo y de una prosa libre, brutal, despiadada, capaz de decir y de mostrar los secretos y la crueldad que habitan en el interior y que se extienden en lo cotidiano.

Transcurrieron 65 años desde su primer poemario, *Versos del recuerdo*, hasta que Aurora Venturini logró despertar el interés de la crítica, de los grandes periódicos y el de una reconocida firma por incorporar a su catálogo esta singular narrativa que se leyó como una novedad. Fueron un hecho puntual y una novela en especial los que revirtieron la suerte de los libros de la narradora platense, que no se leían más que en el ámbito local y que salían invariablemente en ediciones de autor de calidades heterogéneas<sup>2</sup>. *Las primas*, presentada al concurso Premio de Nueva Novela *Página/12* resultó ganadora en el año 2007<sup>3</sup>. Y así, una

<sup>1</sup> Al respecto puede consultarse el libro de Soler Cañas (1981).

<sup>2</sup> Para un estudio más extenso sobre las etapas editoriales que atravesó la obra de Venturini ver Salerno (2016).

<sup>3</sup> Se trata de un concurso organizado por el periódico argentino *Página/12*. En 2007 oficiaron de jurado Alan Pauls, Sandra Russo, Rodrigo Fresán, Juan Forn, Guillermo Saccomanno y Juan Sasturain. Un tiempo después, Venturini fue galardonada en la II edición del premio "Otras voces, otros ámbitos", otorgado por Hotel Kafka y Ámbito Cultural de El Corte

prosa que venía forjándose desde los años 60 se entendió como claramente renovadora de la literatura argentina. El galardón operó un giro en la recepción de los textos de Venturini, del que participaron sin lugar a dudas agentes mediadores del mercado editorial, como *Página/12*, el jurado del premio, la agente literaria Claudia Bernaldo de Quirós y los editores de los sellos que comenzaron a publicar su obra, incorporados a la firma Penguin-Random House Grupo Editorial: Caballo de Troya, Literatura Mondadori, Sudamericana y Literatura Random House.

Entre los libros que se editaron desde entonces, aparecen narraciones que resultaban verdaderas novedades, escritas por Venturini en los años que siguieron al premio, pero también varias reediciones de textos anteriores, publicados por la autora años atrás<sup>4</sup>. En efecto, la novela que nos ocupa, *Nosotros, los Caserta*, corresponde a este último caso. Se trata del libro que siguió a *Las primas*, el primero en ser publicado luego del éxito que tuvo la voz de Yuna, la narradora protagonista de esta historia familiar. *Nosotros, los Caserta* presenta también la historia de una familia, narrada igualmente por una voz femenina, la de Chela, María Micaela Stradolini, personaje que bien podría entenderse como un *alter ego* de Yuna (al tiempo que ambas constituyen un *alter ego* de la autora). En particular, *Las primas* puede considerarse el punto de llegada del proyecto creador de Venturini. No obstante, *Nosotros, los Caserta* es una realización excelsa y anterior de este proyecto, que supo condensar tempranamente los distintos puntos que fueron eje de toda su narrativa. Una mujer de alma melancólica y peculiar, intelectualmente brillante, segregada, rodeada de recuerdos de infancia, narra su propia historia de vida anclada en La Plata y en City Bell, puertos a los que retorna luego de peregrinar por Chile, París y, en especial, Italia, la tierra de sus ancestros, donde habita el signo de su destino.

---

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 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.

<sup>4</sup>Para profundizar sobre este tema ver Salerno (2014).

La primera edición de *Nosotros, los Caserta* data de 1992, por Pueblo Entero, aunque no son pocas las menciones que la propia autora ha hecho a la existencia de ediciones previas de este texto, en italiano o en siciliano y bajo otros títulos. Algunos de esos datos –de improbable veracidad– tienden, por lo menos, a situar el proceso de escritura de la novela hacia fines de los años 60. La segunda edición argentina se conoció en el año 2000, por Corregidor. Y las más recientes y renombradas ediciones salieron por Caballo de Troya en Madrid y por Mondadori en Buenos Aires, ambas en 2011. En otro orden de cosas, se conserva en el archivo personal de Aurora Venturini un significativo material genético que concierne a distintas etapas redaccionales de la novela: mecanogramas autógrafos, pruebas de imprenta con correcciones manuscritas autógrafas y un archivo digital de Word correspondiente a la preparación de las ediciones de 2011, a cargo de agentes mediadores del campo editorial<sup>5</sup>.

#### DESCRIPCIÓN DEL MATERIAL PRE-TEXTUAL

Como se adelantó en la introducción, el *dossier* genético de *Nosotros, los Caserta* se compone de distintos documentos, todos ellos con valor redaccional, que pueden clasificarse según el periodo escritural al que corresponden. En lo que respecta a la etapa precedente a la publicación del texto por Pueblo Entero, en 1992, diferenciamos:

1) Mc. I. Un mecanograma conformado por 196 folios sueltos, de 337 x 220 mm, escritos en el recto. Se encuentran numerados por la autora en

<sup>5</sup> Como parte de mi plan de tesis de doctorado en Letras, me encuentro desarrollando una investigación sobre la obra literaria de Aurora Venturini. Gracias al contacto personal que mantuve con la escritora, accedí a su archivo literario. Entre los objetivos de mi investigación, me propongo elaborar una edición crítica de *Nosotros, los Caserta*, estudiar la génesis textual de esta novela y definir los rasgos que singularizan el proyecto creador de Aurora Venturini.

forma sucesiva desde el segundo hasta el último folio, que alcanza el número 203. El primer folio no presenta numeración, corresponde a la carátula, la cual porta el título primitivo de la obra y el nombre de la escritora: “*LOS BICHOS DEL DESVÁN* por 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). Esta versión 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, todas autógrafas (por ejemplo, en los folios 41, 48, 81, 99, 103, 105, 113, 118, 119, 128). Al final, lleva 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 haya perdido un fragmento textual sino más bien parece tratarse de errores de numeración.

2) *Mc. Ia* y *Mc. Ib*. Dos duplicaciones del *Mc. I* por medio del método de calco en máquina de escribir, 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, 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 (en los folios 61, 62, 63, 86, 103, 105, 109, 111, 125 y 137), sin que signifiquen variantes de reescritura respecto del *Mc. I*.

3) *Mc. II*. Un mecanograma compuesto por 200 folios de 354 x 214 mm, encuadernados de manera artesanal. Se trata de una reproducción en fotocopia de los folios del *Mc. I*, hecha sobre un papel de mayor gramaje. La escritura se presenta, al igual que en el *Mc. I*, sobre el folio recto. La versión de la novela se conserva completa, organizada en dos partes (según la numeración de la autora, la primera abarca del folio 1

al 111; la segunda, del folio 112 al 203). Se repiten en este mecanograma los saltos del folio 53 al 55, del 82 al 84 y del 181 al 183, de forma idéntica al Mc. I. 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”. Y también constan manuscritos los siguientes datos: “2<sup>da</sup> Edición. Editorial ‘Domani’ Verona-Italia”. La contracubierta exhibe un texto de contraportada 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.

Además de estos materiales genéticos, se preservan unas pruebas de imprenta (PI), hasta el momento, de dificultosa datación<sup>6</sup>:

4) PI. Un 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. Se trata de unas pruebas de imprenta en las que se registran correcciones manuscritas autógrafas (estas 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). La novela se encuentra dividida en dos partes, al igual que en los Mc. I y II. La primera parte comprende las páginas 7 a 88; la segunda, 89 a 161. No llevan título, ni fechas ni otros datos que permitan ligarla a una editorial.

<sup>6</sup> Este material ha sido hallado recientemente, me encuentro trabajando en el cotejo textual con los otros testimonios conservados. Dado que no presenta carátula, ni título, ni fecha u otros datos que permitan ligar las pruebas de imprenta a una edición en particular, sumado a que en su mayoría las correcciones manuscritas autógrafas no parecen haber sido incorporadas en las ediciones de la novela, aún no hemos definido a qué etapa del proceso de escritura de *Nosotros, los Caserta* corresponden.

Por otra parte, contamos con un archivo digital de Word que atañe a la preparación de las ediciones de 2011. Se trata de un documento apógrafo, enviado por Liliana Viola, editora vinculada a *Página/12*, a Claudia Bernaldo de Quirós, quien se desempeñaba como agente literaria de Aurora Venturini:

5) *DDW*. Documento digital de Word 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 novela. El documento es de una extensión de 35.582 palabras. La obra aparece organizada en 26 partes, cuyos títulos hacen referencia al contenido novelesco de los fragmentos textuales con los que se corresponden. A su vez, el primer capítulo, titulado “La foto”, se subdivide en 12 secciones, encabezadas por números romanos.

## GÉNESIS TEXTUAL

El análisis de la génesis literaria de *Nosotros, los Caserta* aporta información significativa para la detección de problemas textuales en las ediciones de la novela que actualmente se encuentran en circulación, pero también resulta valioso para la datación de su proceso de escritura y para el estudio crítico de la obra de Venturini.

A lo largo del proceso creativo, la autora asignó a su novela títulos diferentes. Los títulos son la puerta de entrada a las obras, el umbral que se ofrece como primera guía de lectura y que constituye un mecanismo de control discursivo. La relación de significados que se produce

entre este paratexto medular y el texto al que intitula auxilia las interpretaciones de la obra, dado que esa relación es generadora de efectos de sentido. En cuanto a nuestro estudio, es en la cubierta del *Mc. II* donde puede observarse la operación de sustitución de un título por otro, el paso de *Los bichos del desván* a *Nosotros, los Caserta*. A este cambio podemos añadir otro, que le precede y que se extrae de la información proporcionada en la contracubierta de la edición de 1992, donde se afirma que la novela había sido publicada con anterioridad –en italiano– bajo el título *L'Isola*. Como explica Genette (2001 [1987]: 60-61), “incluso o sobre todo como título provisional, una fórmula no es jamás por completo insignificante”. Podemos decir que tanto “*L'Isola*” como “Los bichos del desván” son fórmulas que ponen el foco sobre lo espacial (un lugar geográfico apartado del continente, la isla, Sicilia; un lugar apartado de la casa, el desván) y sobre una porción particular del entramado de personajes (aquellos aislados, diferentes de su entorno, que presentan unas características peculiares: Chela, sus mascotas, Juan Sebastián, la tía Angelina). Así, con la última y definitiva reescritura del título, Venturini opta por pasar de la institución de la marca de lo diferente y separado a instaurar la marca familiar, de pertenencia a un grupo, a una familia (que será distintiva, con su componente bestial) de la que tanto la narradora protagonista como sus allegados y, en fin, la propia autora, forman parte.

Esta última consideración se deriva, entre otras cosas, de los efectos de sentido generados por un paratexto que se incorpora a partir de la edición de 2000 (Buenos Aires, Corregidor). Se trata de una dedicatoria de obra que testimonia: “A mis primos Caserta y Tomasi di Lampedusa” (Venturini, 2000: 7). La fórmula exhibe, como es propio de esta clase de paratextos, “una relación intelectual o privada, real o simbólica”, entre el autor (Venturini), su obra (*Nosotros, los Caserta*) y los dedicatarios (los Caserta y Tomasi di Lampedusa), y se coloca de manera innegable “al servicio de la obra como argumento de valorización o tema de co-

mentario” (Genette 2001 [1987]: 116). Si la dedicatoria de obra cumple una función, esta que analizamos se dirige a entrelazar la historia novelada en *Nosotros, los Caserta* con la historia biográfica y genealógica de su autora (acaso también de sustrato ficcional).

De otra manera, el vínculo vida y obra puede rastrearse en el texto de la novela a partir de los usos literarios de una serie de apellidos ligados a la ascendencia de la protagonista por línea paterna: Stradolini, Caserta, della Rovere, Salina. Las adjudicaciones de estos nombres no se han mantenido invariables a lo largo de la génesis de la obra. La fórmula “Stradolini-della Rovere-Caserta”, que aparece expresada en dos oportunidades en los Mc. I y II, es reemplazada en todas las ediciones conocidas por “Stradolini de Caserta Salina” (la primera vez) y “Stradolini de Caserta” (la segunda). Los cambios operados (en estas reescrituras, en otras dos que hemos registrado y también en las variantes del título) apuntan a visibilizar el apellido Caserta. Aunque atenuada, la adjudicación al linaje familiar del apellido della Rovere se conserva en otros pasajes de las versiones editadas<sup>7</sup>, en los cuales se explora la historia de los ancestros italianos (de origen noble) de la protagonista, María Micaela Stradolini. Todos estos nombres aportan el signo de lo familiar, de las cualidades de la estirpe y sus especímenes. Por su parte, Salina es el apellido que habilita el lazo con el universo literario de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, con la rama familiar del personaje principal de su novela *Il gattopardo* (1958), Fabrizio de Salina, al cual se identifica con el bisabuelo del autor por la rama paterna.

Cabe anotar que en un plano que trasciende la novela, y al que envía sin lugar a dudas la dedicatoria de obra ya mencionada, Aurora Venturini ha instalado como dato biográfico personal su pertenencia a una progenie que deriva tanto de los della Rovere como de los Caserta. Sin ir más lejos, Miguel Ángel Asturias le ha escrito en una carta de 1968: “Aurora, firma con el otro apellido familiar, ‘della Rovere’; acaso les en-

<sup>7</sup> Sobre todo aparecen en el fragmento textual que se corresponde, en las ediciones de 2011, con los capítulos “Caserta” y “Los ancestros”.

dulces la píldora... Aurora Venturini della Rovere, llena de humanidad, ternura y gracia” (Venturini, 1974: 7). Otro documento que testimonia el uso propio de estos apellidos es un sobre de correspondencia recibida por la autora de parte de la Biblioteca Museo Luigi Pirandello de Agrigento, en el cual el nombre del destinatario reza “Aurora Venturini-Caserta”<sup>8</sup>.

Tomando en cuenta lo anterior, no es difícil afirmar que los efectos de sentido generados a partir de la elección del título para esta novela en particular exceden los límites de las interpretaciones inmanentes del texto. Dichos efectos se extienden hacia la comprensión de la obra de Venturini como conjunto, en tanto se vinculan de manera directa con la definición de su proyecto creador, que se ha orientado hacia la narración de historias familiares. En cuanto a ello, es notable que la serie de los tres primeros títulos publicados por Literatura Mondadori incluye la marca de lo familiar: *Las primas*; *Nosotros, los Caserta* y *El marido de mi madrastra*<sup>9</sup>.

Volviendo sobre el proceso de génesis de la obra, destacamos que en la comparación de los Mc. I y II se percibe una clara marcha hacia la edición. El Mc. II presenta signos materiales de encaminamiento hacia una versión más definitiva, de ser el paso que aspira a trasladar el texto al libro, de ser el original destinado a la imprenta. La elección de un papel de mayor gramaje, la encuadernación, el agregado de paratextos en la cubierta y la contracubierta son indicios que señalan que la escritora lo elaboró pensando en el soporte que daría a leer la obra. Las

<sup>8</sup> Conservo una foto digital del sobre proveniente de Italia, hallado en el domicilio de Aurora Venturini. La carta de Asturias oficia de prólogo al libro *Jovita la osa y otros cuentos* de Aurora Venturini (1974).

<sup>9</sup> Mi ejemplar personal de la edición de *Nosotros, los Caserta* por Caballo de Troya porta una dedicatoria en letra manuscrita de Aurora Venturini, con fecha del 18 de octubre de 2011: “Una historia familiar para Paula en su entrevista”. En esta nueva indicación de lectura se reafirma el interés de la autora porque su texto sea comprendido en esos términos, como historia familiar. Debo agregar que al momento de entregarme el libro, Aurora Venturini enunció: “todo es verdad menos lo de la tía”. He aquí otro ejercicio de control discursivo que evidencia la intención de la autora por religar su biografía con la historia novelada en *Nosotros, los Caserta*.

variantes entre un documento y el otro son escasas, sin embargo, una de ellas permite confirmar esta idea al tiempo que proporciona un dato interesante para fechar el proceso de escritura de la novela y una de sus etapas de relectura, revisión y reescritura.

Si seguimos la edición de Mondadori, que es la de mayor circulación en la actualidad, la que el lector podrá consultar en internet o conseguir en las librerías, la reescritura a la que nos referimos atañe al capítulo titulado el “El informe”. Al inicio de la obra, la protagonista retorna a su casa de infancia en City Bell, a su desván y comienza a extraer distintos objetos del arcón de sus recuerdos. Uno de ellos es el informe escrito por María Assuri, profesora de psicología que tuteló a Chela durante un periodo de su niñez. En la novela se reproduce el documento escrito por este personaje, donde se retrata a la niña en sus actividades y episodios diarios y se analiza su comportamiento<sup>10</sup>. En el *Mc. II* se registra la supresión del siguiente fragmento de ese informe:

Un conocidísimo tipo de bobo genial, es Borges. // Ese escritor exquisito, que sin embargo agrade, insulta y se burla de cualquier interlocutor, siendo desagradable también físicamente con sus ojos de huevos pasados por agua y su jeta babosa. // [i] Qué ha hecho en su vida de relación en favor de la humanidad para pretender todos los años, como un bebé gigante y caprichoso, el Premio Nobel?

Borges, calificado como *bobo genial*, queda equiparado con Chela, a quien ya se había descrito en dos momentos previos como *boba genial*. Chela es en la novela una joven superdotada, aguda lectora, que deviene escritora y que tempranamente obtiene premios literarios por su obra. Siguiendo la lógica de los mecanismos discursivos de Venturini, con esta operación se está invitando al lector a deducir que si Chela es como Borges, Venturini (que es en gran medida Chela) también es como Borges, el *ilustre* escritor, centro del canon de la literatura argentina y de renombre internacional. “Ilustre” es el epíteto empleado por la

<sup>10</sup> La versión de este informe que aparece en las ediciones de 2011 está reducida aproximadamente a la mitad con respecto al texto de las ediciones de 1992 y 2000.

propia Venturini en una anotación marginal metaescrituraria del *Mc. II* dirigida, al parecer, al editor. La nota, cuya llamada se sitúa al inicio del segmento más tarde suprimido, apunta: “Escrito antes del fallecimiento del ilustre poeta, pienso borrarlo, si fuera preciso”.

Esta inscripción indica que se ha identificado un problema en el nivel discursivo. Aurora Venturini (autora) había hecho predicar de Borges no a su narradora protagonista sino al personaje de María Assuri, cuya voz aparecería en lo sucesivo, al término de la reproducción del informe, descalificada. Enuncia entonces 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 psicología», una docente semiculta” (Venturini, 2011b: 58). A pesar de este distanciamiento discursivo, Venturini reconoce que el enunciado dedicado a Borges continúa resultando agresivo y desmerecedor. De esta suerte, a pesar de la relevancia que pudiera tener la identificación del personaje de Chela y de la imagen de escritora de Venturini con Borges, opta finalmente por eliminar el fragmento, y lo hace pegando sobre el folio del mecanograma un pedazo de hoja en blanco que lo tapa.

Ahora bien, más allá de las cuestiones de significación y de las hipótesis de lectura acerca de este cambio escritural, la glosa resulta interesante para avanzar con la tarea de datación de los documentos y las etapas redaccionales. Si la nota dijera verdad, estaríamos en condición de afirmar que el *Mc. I*, y también las versiones iniciales de *Nosotros, los Caserta*, se elaboraron con anterioridad a la muerte de Jorge Luis Borges, al 14 de junio de 1986. Además, podríamos asegurar que el proceso de revisión y de reescritura del *Mc. II* se llevó a término con posterioridad a esa fecha<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Otro dato que podría contribuir con este intento de datación aparece en la contracubierta de *Zingarella*, novela breve de Venturini publicada en 1988, donde Alejandrina Devescovi señala que “la autora ya tiene preparada una novela sobre estos seres y sus acontecimientos

Sin embargo, la datación del proceso escritural continúa resultando problemática. En parte, el inconveniente reside en que no puede descuidarse el *modus operandi* de Aurora Venturini, quien a fin de configurar su espacio y consolidar su imagen de escritora dentro del campo literario desplegó a lo largo de su carrera distintas estrategias discursivas que fluctúan sin solución de continuidad entre la realidad ficcional y el dato verídico. Así, coexisten declaraciones contradictorias acerca de la historia textual de esta novela. En la edición de 1992 se afirma que la obra tuvo por título *L'Isola* y que ganó el Premio de la Fundación Giovanna Tuzzoli de Verona en 1969<sup>12</sup>, el Premio Pirandello d'Oro della Collegiatura di Sicilia en 1988 y una mención honorífica en el Concurso de Union Carbide Argentina en 1981. Estos datos referentes a los premios vuelven a aparecer de manera idéntica en la contracubierta de *Alma y Sebastián* (Venturini, 2001). Pero en otro de los paratextos que conforman la edición de esa obra se registran algunas variantes respecto de las fechas y las conocidas ediciones de *Nosotros, los Caserta*:

II. "Nosotros, los Caserta", 1<sup>a</sup> edic. 1989. Coleggiatura de Palermo, Sicilia. Premio "Pirandello d'Oro", Italia. 2<sup>a</sup> edic. 1991. Edic. Fundación Giovanna Truzzoli, Verona. Premio "Domani", Italia. 3<sup>a</sup> edic. 1993. Theoría, Bs. As. Recomendada por la fundación "Union Carbide" para su publicación. 4<sup>a</sup> edic. 2000. Edit. Corregidor, Bs. As. (Venturini, 2001: 9)

Esta misma secuencia se repite en la edición de *Nosotros, los Caserta* de 2000, por Corregidor. Y otras discrepancias semejantes surgen de las páginas de legales de las ediciones de 2011, las cuales incluso difieren entre sí.

Con mayor o menor exactitud, los diferentes datos aportados tienden a retrotraer la creación de la novela a décadas anteriores a la de su

---

que obtuvo el premio Pirandello de Oro-Sicilia-1988". Si bien no se consigna el nombre de la novela, podemos conjeturar que se trata de *Nosotros, los Caserta*.

<sup>12</sup>Contamos con una imagen digital del diploma con el que se distinguió a la autora, que se encontraba enmarcado y exhibido en el living de su casa, en La Plata. Se trata del Premio letterario di narrativa "Guglielmina Truzzoli", con fecha del 30 de julio de 1969. Aurora Venturini de Varela (apellido de su primer marido) fue distinguida *con medaglia d'oro*.

primera edición en la Argentina. Entender que esta obra fue escrita en la década del 80 (o más atrás) y que se editó casi veinte años antes de su efectivo impacto sobre el estado del campo de la literatura nacional conduce a reflexionar acerca de los modos en que se organiza nuestra literatura y se conforma nuestra historia literaria. 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. Es de ese tipo de operaciones que se desprenden juicios críticos como el que marca el aviso de lectura de la edición de *Caballo de Troya*:

Aurora Venturini, la autora, ha cumplido ochenta y ocho años y es la última revelación de la literatura argentina más actual. Sus novelas no tienen fecha de caducidad y suele decir, medio en broma medio en serio, que goza del privilegio de “ser contemporánea de su propia su [sic] posteridad”. Con *Las primas*, la novela que la dio a conocer, ganó dos premios (...) No nos extraña, escribe como si estuviese inventándose la literatura.

La reflexión debe extenderse para interrogar acerca de quiénes detentan el poder de la lectura, cómo leen, por qué y qué hacen de lo escrito.

## PROBLEMAS EDITORIALES

En total, las ediciones que hemos recopilado de *Nosotros, los Caserta* son cuatro:

- 1) *Nosotros, los Caserta* (1992). Buenos Aires, Pueblo Entero, 216 pp. [Ed. 1992].
- 2) *Nosotros, los Caserta* (2000). Buenos Aires, Corregidor. 222 pp. [Ed. 2000].

- 3) *Nosotros, los Caserta* (2011). Madrid, Caballo de Troya. 176 pp. [Ed. 2011 CT.].
- 4) *Nosotros, los Caserta* (2011). Buenos Aires, Mondadori. 176 pp. [Ed. 2011 M.].

Si bien todas llevan el mismo título, existen variantes editoriales significativas entre el texto que dan a leer unas y otras. En principio, las dos primeras, que son ediciones de autor, son semejantes y siguen en un alto grado de fidelidad (pero no absoluto) el *Mc. II*. Entre ambas, se registran algunas variantes. Por ejemplo, la *Ed. 2000* enmienda ciertos errores del texto fijado en la *Ed. 1992*. Citamos dos a título ilustrativo: 1) *Ed. 1992*: “Y metía en mi mundo de Matemáticas y Lógica, y en los paraísos y vericuetos de los Diálogos de Platón” (42); *Ed. 2000*: “Y me metía en mi mundo de Matemáticas y Lógica, y en los paraísos y vericuetos de los Diálogos de Platón” (48). 2) *Ed. 1992*: “Isla de Santos de Tracia” (161); *Ed. 2000*: “Isla de Samos de Tracia” (161). En los dos casos, son las lecciones de la *Ed. 2000* las que se identifican con el texto fijado en el *Mc. II*. Y, en efecto, estos mismos errores aparecen en las *PI* marcados y enmendados por Aurora Venturni. Otro aspecto en que estas dos primeras ediciones se diferencian entre sí concierne al aparato paratextual. Por ejemplo, portan epígrafes distintos y la *Ed. 1992* carece de dedicatoria de obra.

Por otra parte, el texto presentado en las dos ediciones de 2011 dista significativamente del de las ediciones de 1992 y 2000. Debemos recordar, en este sentido, que si bien y desde luego estas publicaciones cuentan con el beneplácito de la autora, no fue ella quien intervino en última instancia sobre la fijación del texto que se daría 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<sup>13</sup>. Entre sí, las dos ediciones de 2011 son análogas. La mayor diferencia entre una y otra se halla, una

<sup>13</sup> Ver Salerno (2016).

vez más, en los paratextos y el diseño editorial, es decir, en la puesta en libro, en los modos en que el texto se presenta a los lectores.

El cotejo de variantes editoriales, tanto como el cotejo de las versiones éditas con los documentos genéticos, permite identificar una serie de problemas editoriales. Uno de los más visibles atañe a la organización del texto, a la estructura interna de la novela, lo cual no deja de vincularse con la puesta en libro, con el artefacto que se da a leer.

Como ya expusimos, los *Mc. I y II* y las *PI* ofrecen una novela dividida en dos partes, precedidas cada una por las fórmulas “Primera parte” y “Segunda parte”. Esta estructura se borra para el caso de la *Ed. 1992* y la *Ed. 2000*, las cuales ofrecen un texto cuyas divisiones internas se señalan únicamente por medio de blancos tipográficos; estos blancos también constan en los *Mc. I y II*. Por su parte, las ediciones de 2011 organizan el texto de la novela en 26 capítulos bien delimitados, ya no sólo por la existencia de blancos tipográficos sino por la adición de títulos. Así, mientras las ediciones más tempranas presentan el libro como una unidad más o menos indivisible, las de 2011 portan un índice que refleja su estructura particionada. La intención de fraccionar el texto se revela ya en el *DDW*, donde además de segmentarlo en 26 capítulos se subdivide el primero (“La foto”) en doce secuencias.

La organización de la materia narrativa afecta innegablemente la producción de sentidos. La forma en que se expone la historia puede leerse en esta novela como una resultante del modo de pensar, sentir y concebir lo vivido por parte de su narradora. Lo que está en juego no es solo la narrativa de Aurora Venturini sino el discurso de su personaje, su logos y su carácter. La separación de la historia en dos partes bien definidas indica, mucho más que la división consecutiva en varias secciones, la existencia de un punto de inflexión. De manera semejante, a la continuidad ininterrumpida del fluir de la historia que presentan las dos primeras ediciones, se le opone, en el proceso de génesis de la obra, la consideración de un momento clave que señala un antes y un

después. Ese punto de inflexión marcado en las versiones más tempranas e inéditas de *Nosotros, los Caserta* aparece íntimamente ligado a la evolución del personaje. La primera parte termina luego de que Chela obtiene los datos arqueológicos de la esculturilla que la llevarán a Italia en busca de sus ancestros y, en especial, concluye inmediatamente después del fallecimiento de su madre. Ya muerto el padre, la pérdida de la madre pone fin a la ruptura con las raíces de esa familia de la que nunca se sintió parte. Pero además, la ausencia física de la madre lleva al personaje a comprender que esa muerte había ocurrido en un sentido simbólico dieciséis años antes, un día singular de su infancia, en 1925. Chela piensa entonces en ese día, retrotrae la historia a ese momento en que su madre no le permitió tomar un helado en aquella confitería de La Plata, para reafirmar con total certeza que ya estaba muerta para ella desde hacía tiempo. La segunda parte de la historia empieza con un cambio, con una liberación, con nuevas perspectivas que tienen que ver con el posicionamiento de la narradora protagonista frente al pasado. La modificación tiene lugar en el pasaje de la primera a la segunda parte de la novela y se materializa en una escena simbólica que tendrá a su vez consecuencias significativas en el devenir de la vida de Chela: ella experimenta unas ganas acuciantes del helado otrora negado, se dirige a la confitería de antaño y allí, mientras toma su helado de frutilla, conoce a Luis, hombre que se convertirá en su amor imposible de siempre y que Chela concebirá como eje de su historia; es de hecho con su imagen que se abre y se cierra la novela. Entonces, la proyección de la fábula en dos etapas disímiles se relaciona con el advenimiento de un giro en los modos de vislumbrar la historia por parte de la narradora protagonista y, también, con la transformación de su curso.

En cuanto a las ediciones de 2011, nos inclinamos a pensar que la segmentación en capítulos y su subsiguiente titulación fue obra de los agentes que mediaron la producción del libro, consecuencia de una operación de lectura que obró de forma voluntaria modificaciones en el texto. Por consiguiente, los títulos podrían considerarse como elementos incidentes en el relato. Una pregunta que debemos hacernos es si

esa nueva organización textual responde, como la primera, a los modos de sentir y de pensar del personaje, si se orienta a la configuración de la historia y su producción de sentidos o si, contrariamente, apunta a satisfacer otro tipo de exigencias, más bien vinculadas con el contexto de publicación de la obra. No es descabellado sostener que después del éxito editorial de *Las primas* (cuyo texto se ordena en tres partes, cada una compuesta, respectivamente, por catorce, seis y catorce capítulos titulados), las organizaciones comprometidas con la industria del libro buscaran colocar en el mercado una novela más de la autora que cautivara igualmente a los lectores. En este sentido, es posible que, en gran parte, los cambios operados sobre la versión original<sup>14</sup> hayan sido intervenciones voluntarias con el objeto de adaptar el texto original a fin de orientarlo a un determinado público lector, a sus expectativas o, mejor, al modelo mental que esas organizaciones han configurado acerca de los modos de leer de ese público. Entonces, al lectorado del siglo XXI, sujeto a las influencias de las pantallas, habituado a prácticas de lectura discontinuas y fragmentarias, se le ofrece un texto total pero compuesto de secuencias breves que bien pueden guiar y organizar su práctica de lectura, o simplemente facilitar (amenizar) su acercamiento a la obra total. Se modifica el texto original para aproximarlo al texto ideal.

Otro de los problemas editoriales que se identifica a partir del cotejo es el de la extensión. Las ediciones de 2011 se distinguen respecto de las anteriores por presentar una versión abreviada de la novela. Este desvío respecto de las ediciones más tempranas puede obedecer a razones muy semejantes a las ya expuestas, ser producto de operaciones de lectura que buscan configurar un mejor texto para insertarlo en determinado mercado editorial. De hecho, la novela en su versión reducida

<sup>14</sup> Con *versión original* o *texto original* me refiero al texto utilizado como base para las ediciones de 2011, el ejemplar que ofició de fuente. Si bien no contamos con información precisa al respecto, y tampoco hemos finalizado el trabajo de cotejo entre los distintos materiales conservados, aventuramos que este texto tomado como fuente es el que se publicó en 2000 por Corregidor.

ya se registra en el *DDW*. Ahora bien, el problema reside una vez más en qué texto se da a leer y en cómo las intervenciones repercuten sobre el sentido lógico de la obra. A título de ejemplo, mencionamos que se ha suprimido del informe de María Assuri la referencia a que era ella quien bañaba a Chela en su desván: “Chela me llamó para que la ayudara a bañarse en el pequeño lavabo, porque no quería bajar al baño de la casa de las gentes”. Pero se ha conservado una reflexión al respecto en el capítulo “La servilleta”, que viene a ser para las ediciones de 2011 la primera y única remisión al asunto: “Necesité un baño caliente y mucho jabón. Pensé en María Assuri porque si ella estuviera ahí como cuando yo era niña, qué bien y en extenso y profundo me enjabonaría y enjuagaría” (Venturini, 2011b: 101).

Más significativo resulta otro tipo de supresiones encaminadas a eliminar los fragmentos textuales en los que se alude a una presencia sobrenatural que tañe, en distintos momentos de la historia, el harpa de la bisabuela de Chela. En cuanto a la lógica narrativa, dadas estas supresiones, el lector de las ediciones de 2011 no tendrá en principio noticia acerca de que en el desván se conservaba un harpa cubierta por un manto de Manila, la cual había pertenecido a la bisabuela de la protagonista y cuyo espíritu la hacía sonar. Ese lector no será entonces capaz de interpretar el significado del pasaje en el que por primera vez se hace referencia al harpa: “Leí Matemáticas hasta las cuatro de la mañana. Mi hermanito dormía. El ángel dorado del harpa vibró. Yo abrigué a mi hermanito con el mantón de Manila” (Venturini, 2011b: 64). Como este, hay otros ejemplos, sin embargo nos detendremos únicamente a apuntar que en las primeras ediciones Venturini se había ocupado de que la percepción de las presencias sobrenaturales no recayera únicamente sobre el personaje de Chela. Tanto María Assuri como el Sr. Roux habían alcanzado a notarlas. La reacción de ambos ante ello fue la de huir (lo cual no es inocente sino un efecto buscado por el espíritu astuto de Chela). En cuanto a la versión de 2011, la solución que encuentran quienes intervienen el texto para ajustar los episodios a una narrativa en la que no hay espacio para lo mágico o sobrenatural

es añadir algunos enunciados que colocan el elemento fantástico como exclusivo de la percepción de los personajes y excluido de lo real fáctico: en el texto ideal María Assuri se encontraba bajo el efecto del alcohol y el señor Roux era supersticioso<sup>15</sup>.

En el momento de su emergencia, el componente mágico y fantástico que se colaba en la narrativa de Venturini apuntaba a ser una de las características de su proyecto creador, un elemento singular de su obra, ensalzado como valor. Tanto es así que, por ejemplo, en la contracubierta de *Zingarella* (1988) se afirma: “Un clima sórdido, a veces de irónica gracia y siempre altamente mágico envuelve estas narraciones donde se transparenta una escritora de profundas raíces en la palabra poética”. Y en la contracubierta de la *Ed. 1992*: “En su obra más reciente aparecen mezcladas la realidad y la magia, en una suerte de mural goyesco pintado sobre el espacio físico bonaerense, con su pampa de los Coliqueos”. En contraste, las ediciones de 2011 presentan una narrativa de un realismo crudo en el que no hay lugar para salidas mágicas, sobrenaturales o fantásticas. Y justamente la crudeza de lo real constituye uno de los aspectos que se explotan en el intento de instalar el nombre de Venturini como una marca en el mercado editorial.

<sup>15</sup> En la *Ed. 2000*, enuncia María Assuri: “Siguió un lento silencio teñido de miedo porque los objetos del desván al influjo de algo espiritual que yo no podía captar, en plenitud, cobraban movimiento. // Y el harpa sonó tenue, como si una puntita de oro tremara las cuerdas, y el mantón de Manila que la cubría, cayó como una manola difunta. // ‘Mmm... Mmm... Mmm...’, cantaba el verano dentro del desván, y de pronto vi al enano que había trepado la escalerilla [...] Huí en medio de la oscuridad de la noche, menos densa que la del desván, yo era una mujer de ciencia y no una exorcista” (74-75). En la *Ed. 2011b* se suprime la primera parte del texto citado y se modifica el segmento subsiguiente: “Tal vez la influencia de una copa de más, tal vez el aire enrarecido de ese desván me hizo interpretar ese ‘Mmm... Mmm... Mmm...’ como el canto del verano. Pero de pronto vi a ese niño enano, había trepado la escalerilla...” (56-57). En cuanto al otro ejemplo, se lee en la *Ed. 2000*: “—Señor Roux, ¿no ve algo como un fantasma junto al harpa?” (106) y “Una figulina muy tersa, de pura seda, flotó hacia Roux” (107). En la *Ed. 2011b*, a continuación de esta última oración se agrega la aclaración: “Era supersticioso el viejo” (83).

Un tercer problema, que es también producto de un conjunto de intervenciones voluntarias sobre el texto, es el que genera la corrección de estilo. Se trata de una serie de enmiendas que buscan, entre otras cosas, ajustar detalles, eliminar incongruencias, corregir erratas y armonizar u homogeneizar estilísticamente el discurso. Con estos fines, en las ediciones de 2011, se han reemplazado lecciones como “emparedado” por “sándwich”, “pontificando” por “aconsejando”, “caer en las estepas” por “caer a las estepas”, “frustra” por “frustrada” y se han reemplazado algunas formas de tuteo por otras de voseo. Además, se ha modificado el modo de introducción de los diálogos (aunque no en la totalidad de los casos). Por ejemplo, la fórmula “Repitió Sara: —Me haré cargo del niño” (*Ed. 2000*: 82) se reemplaza por la fórmula “—Me haré cargo del niño —repitió Sara” (*Ed. 2011b*: 62).

Cada modificación identificable amerita un juicio sobre su pertinencia y sobre los efectos de sentido que provoca. No podemos dejar de adelantar que algunas de estas correcciones de estilo representan un desvío significativo con respecto al *usus scribendi* de Aurora Venturini. Una muestra de ello es que la autora ha continuado sirviéndose hasta en sus últimos escritos del vocablo “frustro”<sup>16</sup> y de la presentación de los diálogos anteponiendo al discurso directo de los personajes el enunciado que lo introduce seguido de dos puntos.

Un problema ecdótico diferente lo constituyen casos en que las variantes de edición no responden a un desvío voluntario respecto del original con el que se trabaja, sino que derivan de errores de copia, de lectura y de interpretación. Errores de esta clase tienen un grado de ocurrencia considerable en las ediciones de 2011, y en su mayoría ya se identifican en el *DDW*. Esto prueba que los errores se han producido en el momento de transcripción del texto original, durante el proceso de edición (y reescritura) que antecedió a las nuevas publicaciones, y han

<sup>16</sup>Uno de sus últimos cuentos inéditos se titula “El frustrado amor de Genaro Gennaresi con María Aurelia”.

quedado fijados sin que lecturas posteriores (y anteriores a la impresión definitiva) hayan sido capaces de reconocerlos y enmendarlos.

Un ejemplo de este tipo de error aparece en la transcripción del informe de María Assuri: “oigo que lee, a gritos, una página de Romain Rola. Se dirige a una lechuza” (*Ed. 2011b*: 48). En la versión original, Romain Rola es el escritor francés Romain Rolland (1866-1944). Sus obras se cuentan entre las lecturas de cabecera de Chela, como las de Lautréamont, Rimbaud y Rilke. De hecho, apenas unas páginas antes de la cita, se encuentra en la novela la lista de autores que Chela escogería para leer, donde el nombre del reputado escritor francés aparece 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” (*Ed. 2011b*: 45). Un error semejante se percibe en el siguiente pasaje: “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 los Rilke” (*Ed. 2011b*: 45). El personaje está ideando su propia muerte, quiere una muerte singular y se inspira en Rilke, piensa –en la versión original– en una “muerte a lo Rilke”, esto es, al estilo de Rilke. De ninguna forma está tramando matar “a los Rilke”, quienes aparecen en ese enunciado de las ediciones de 2011 como si acaso fueran unos vecinos, una familia enemistada con Chela.

Otro claro error de lectura o interpretación se detecta 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 empezaban a tener un tipo de relación amorosa. Entonces reflexiona: “Recordé a mi papá y la risa me ahogó porque yo había introducido, sin querer, al autor de sus cuernos” (*Ed. 2000*: 105). Estimamos que quien tuvo a cargo la transcripción y reescritura de la novela para las ediciones de 2011 debe

haber leído rápidamente el texto original, debe luego haber creado una idea mental de lo que el texto expresaba, en la cual la lección “autor” se asoció de manera inmediata a los posibles objetos de autoría (libros, notas, publicaciones, novelas, poesías, relatos), y acabó por transcribir la lección “cuentos” en lugar de “cuernos”. De esta suerte, descuidando por completo el sentido del pensamiento de la protagonista, la oración antes citada se reemplazó por esta otra: “Recordé a mi papá y la risa me ahogó porque ya había introducido, sin querer, al autor de sus cuentos” (*Ed. 2011b*: 105).

Este tipo de descuidos no dista demasiado del error que se viene cometiendo de manera repetida en las sucesivas reimpressiones de *Las primas* (Buenos Aires, Mondadori, 2009), la novela más vendida de Venturini. En la contracubierta del libro, uno de los primeros umbrales que atravesará el lector antes de ingresar al texto, dos veces el nombre de la protagonista, Yuna, aparece 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...”.

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 autorial 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)<sup>17</sup> 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.

<sup>17</sup> Tomamos la aplicación de este concepto para pensar la producción literaria a partir del artículo de María Mercedes Rodríguez Temperley (2015).

En tanto y en cuanto en este trabajo hemos señalado como problemático el choque entre los sistemas involucrados en la creación de la obra, sigue pendiente la tarea de reflexionar acerca de la facultad de esos agentes mediadores, 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 lectorado 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. Bastaba que alguien más leyera con un poco de atención, con un poco de conocimiento o actitud crítica para que pudiera 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.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- GENETTE, Gérard, 2001. *Umbrales*, Buenos Aires: Siglo XXI [1ª. ed., 1987].
- RODRÍGUEZ TEMPERLEY, María Mercedes, 2015. "Reescrituras de Beatriz Guido: un manuscrito de *La invitación*". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 82: 221-240.
- SALERNO, María Paula, 2014. "La «nueva» narrativa de Aurora Venturini: textos de ayer y de hoy". *Actas III Congreso Internacional*

- “*Cuestiones Críticas (Año 2013)*, Rosario: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Disponible en: [http://www.celarg.org/int/arch\\_publici/salerno\\_mar\\_a\\_paulacc.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_publici/salerno_mar_a_paulacc.pdf)
- , 2016. “El mundo editorial de Aurora Venturini”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 83: 279-300.
- SOLER CAÑAS, Luis, 1981. *La generación poética del 40*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- VENTURINI, Aurora, 1974. *Jovita la osa y otros cuentos*, Buenos Aires: Peña Lillo Editor.
- , 1988. *Zingarella*, Buenos Aires: Botella al mar.
- , 1992. *Nosotros, los Caserta*, Buenos Aires: Pueblo Entero.
- , 2000. *Nosotros, los Caserta*, Buenos Aires: Corregidor.
- , 2009. *Las primas*, Buenos Aires: Mondadori.
- , 2011a. *Nosotros, los Caserta*, Madrid: Caballo de Troya.
- , 2011b. *Nosotros, los Caserta*, Buenos Aires: Mondadori.
- WEINRICH, Uriel, 1954. “Is a Structural Dialectology Possible?”. *Word*, 14: 388-400.