



## Peronismo y amistad: *Eva. Alfa y Omega*, de Aurora Venturini

Friendship and peronism: *Eva. Alfa y Omega*, by Aurora Venturini

Ariadna Palos

Instituto en Estudios Críticos y Humanidades,  
 (UNR-CONICET), Universidad Nacional de  
 Rosario, Argentina  
 ariadnapalos3@gmail.com

**Cita sugerida:** Palos, A. (2025). Peronismo y amistad:  
*Eva. Alfa y Omega*, de Aurora Venturini. *Orbis Tertius*,  
 30(42), e339. <https://doi.org/10.24215/18517811e339>

Recepción: 05 julio 2025

Aprobación: 10 octubre 2025

Publicación: 01 noviembre 2025

**Resumen:** En este artículo proponemos un análisis de *Eva. Alfa y Omega* (2013), de Aurora Venturini en el que buscaremos caracterizar los modos de representación del peronismo y de Eva Perón, al igual que los de auto representación que se plasman en el libro. Nuestra hipótesis sugiere que en *Eva. Alfa y Omega*, a partir del tono afectivo y del tiempo y el espacio compartido entre la escritora y la dirigente, la representación de Eva habilita la autofiguración como escritora peronista y contribuye a la construcción de un lugar de legitimidad en el campo literario. Al mismo tiempo, la forma que asume el vínculo entre biógrafa y biografiada le permite plantear un rasgo distintivo a esta imagen: la de ser quien mantuvo un vínculo privado con la líder del movimiento y por tanto conocer aspectos suyos que otros desconocen. De este modo, dada la centralidad que adquiere dicho vínculo, y teniendo en cuenta el voluntario subjetivismo con el que se narra, podemos pensar a Aurora Venturini como una representante de la biografía contemporánea argentina.

**Palabras clave:** Aurora Venturini, Eva Perón, Peronismo, Biografía contemporánea.

**Abstract:** In this article, we analyze *Eva. Alfa y Omega* (2013) by Aurora Venturini. Our aim is to explore how peronism and Eva Perón are represented in the text, as well as the ways in which the book reflects on self-representation. We propose the hypothesis that Venturini's portrayal of Eva, enhanced by the affective tone and the shared space and time between the writer and the political leader facilitates Venturini's self-figuration and helps her carve out a place in the literary field. Simultaneously, that the way in which the relationship between biographer and biographee is built allows her to bring up a key feature of her image: being the person who had a private relationship with the leader of the movement and, therefore, being privy to facets not known by others. Considering the significant relationship between biographer and subject, and acknowledging the subjective lens through which the story is narrated, we can view Aurora Venturini as a key figure in the biographical genre.

**Keywords:** Aurora Venturini, Eva Perón, Peronism, Contemporary biography.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.



## El origen de la escritura biográfica

Durante los últimos años, se ha contado en numerosas ocasiones la escena a partir de la cual Aurora Venturini obtiene su reconocimiento masivo en la literatura argentina: en 2007, el diario *Página/12* organiza un concurso literario, el Premio Nueva Novela; llega una obra que, en palabras de Liliana Viola, heredera y biógrafa de Venturini, “No era un manuscrito. Era una cosa” (2023, p. 32). Se trataba de *Las primas* y, pese a los debates que suscitó entre el jurado, ganó. El día de la premiación, cuando anuncian a la ganadora, una mujer de 85 años sube al escenario, toma el micrófono “y en lugar de los agradecimientos de rigor, [dice]: *Al fin un jurado honesto*” (Viola, 2023, p. 47). Para 2007, Aurora Venturini contaba con una obra de aproximadamente 60 libros, publicados a lo largo de una carrera que comenzaba en 1942 con el poemario *Versos del recuerdo*, gozaba de reconocimiento a nivel local, había ganado algunos premios y menciones y también había establecido vínculo con un número de escritores y escritoras latinoamericanos (entre los que podemos nombrar a Miguel Ángel Asturias, César Tiempo, Juana de Ibarbourou y, según declaraciones de la propia Venturini, Jorge Luis Borges) y europeos. Sin embargo, a pesar de esta extensa trayectoria, no gozaba de reconocimiento en los circuitos dominantes de la literatura nacional, con sede en Capital Federal.<sup>1</sup>

Dicho reconocimiento y la consecuente emergencia de un público lector masivo constituía una aspiración de Venturini, para quien su condición periférica en la literatura nacional respondía a una razón clara: era, siempre fue, peronista. En la propia ceremonia de premiación del concurso Nueva Novela menciona el impacto negativo que, según ella, había tenido su adscripción política en la difusión de su obra, pero, sobre todo, remarca su relación personal con Eva Perón. Liliana Viola, su biógrafa, recuerda que allí Venturini afirmó:

*Soy una gran escritora, tal vez la mejor, porque una no se va a desvalorizar; este no es el mejor libro que tengo, tendrían que leer los demás.* (...) Dijo que era peronista y que había sido amiga de Eva Perón (...). De allí pasó a las consecuencias de haber sido peronista en tiempos de proscripción (Viola, 2023, pp. 47-48).

La relación con Eva Perón forma parte (junto con datos como su profesión de psicóloga, el viaje a París, los premios de poesía, las relaciones personales con figuras intelectuales como Sartre y Beauvoir, entre otros) de los biografemas,<sup>2</sup> fijos o variables, que delinean el contorno de su figura de autora y entre los cuales la relación con el peronismo será central (Rossi, 2021). A partir de su emergencia frente al público masivo y la recurrencia de estos biografemas, “la máquina editorial aprovecha el personaje” (Rossi, 2021, p. 69) como una estrategia de inserción de su obra en el mercado.<sup>3</sup> Así, en 2013, y a pesar de que entre su obra autopublicada durante el siglo XX existía ya una versión novelada de la vida de Eva Perón, *Las Marías de los Toldos* (1991), Venturini recibe un pedido de su editor: escribir sobre Evita. Según declaraciones de la autora, en una primera instancia presenta cierta reticencia a aceptar la propuesta:

Yo le dije al editor “no lo puedo hacer, porque es revolver todo lo que está dormido y yo no tengo ganas”. Entonces le mandé una miscelánea muy suave y me dice “no, eso no es Eva Perón, eso es escaparse”. Entonces le puse todo lo demás y me especialicé en la muerte de Eva. Trabajé sobre lo que escribió Rodolfo Walsh, “Esa mujer”. (Venturini, 2014, 7m14s-7m51s).

Para Venturini, escribir sobre Eva es, de manera declarada, un problema en el plano emocional: “para escribir este libro yo tuve que sufrir mucho” (citado en Tcherkaski y Seoane, 2016, p. 119), afirma. Y es que, para ella (que participó activamente en los hechos históricos del primer peronismo), su vida y su obra literaria se vieron fuertemente afectadas tanto por su adscripción política como por su relación con la dirigente peronista.

Sabemos que Venturini trabajó como psicóloga en la Fundación Eva Perón y que, en numerosas declaraciones, ha afirmado haber sido amiga de Evita. Incluso, se ha referido a esa relación como “íntima”, una idea presente en la biografía que nos proponemos analizar. Sin embargo, ella misma se ha encargado también de matizar ese vínculo: en *Aurora Venturini. La maldita*, por ejemplo, se recoge una afirmación en la cual Venturini sostiene: “[el editor] sabía de mi amistad con ella, que no es íntima como dicen. Eva no tuvo ninguna amiga íntima” (citado en Tcherkaski y Seoane, 2016, p. 119). La naturaleza de ese vínculo no solo es variable, sino que no ha sido detallada en profundidad. En las declaraciones y en la literatura de Aurora Venturini, realidad y ficción son dos elementos que se entremezclan de manera constante, con intensidad tan profunda que frecuentemente resultan inescindibles, y ambos contribuyen a la formulación de un relato de vida que se escribe y reescribe constantemente. En este sentido, toda declaración pública o literaturización de la relación con Eva Perón debe ser entendida como una pieza más en la construcción de una imagen de escritora (Gramuglio, 2023) peronista, que busca constantemente situarse en un lugar de excepcionalidad. Así, tomamos la idea de “amistad”, que la propia Venturini sostiene para caracterizar este vínculo, en tanto nos interesa indagar cómo esta autofiguración (ser amiga de Eva Perón) repercute en su literatura y en la construcción de su imagen y no, cabe destacarlo, en su valor de verdad, o buscando desmarañar una “mentira”.

Venturini se enfrenta a los desafíos que, según declara, le significa la tarea de escribir la vida de Eva y transforma el encargo de su editor en un problema de escritura: ¿cómo narrar, desde un punto de vista personal, una vida con tanta trascendencia y tanto impacto a nivel social?, ¿cómo plasmar los sentimientos que le despierta la figura de Eva Perón y los que le despierta el propio peronismo?, ¿qué dice de ella misma contar la historia de Evita? De este modo, Venturini elige escribir una biografía en la que la motivación que la impulsa parece ser doble: la posibilidad de poder contar su propia participación en la vida de la dirigente y, ante todo, la oportunidad de reafirmarse, a través de este relato, como una escritora e intelectual peronista.

### ***Eva. Alfa y Omega en el entramado de escrituras biográficas***

Desde temprano, la figura de Eva Perón suscitó múltiples relatos que la tuvieron como protagonista. Podemos afirmar, siguiendo a Marysa Navarro (2002), que estos se articulan en torno a discursos míticos antagónicos, cuyas bases están sentadas en las obras publicadas hasta mediados de la década del 50: el mito blanco, peronista, según el cual Eva es representada como una santa, y el mito negro establecido por el antiperonismo, que la describe como un sujeto ambicioso, resentido, vengativo (Navarro, 2002). Tomando la definición que brinda Roland Barthes, Navarro repone cómo la función del mito es construir un discurso despolitizado, que vacía la realidad de complejidad y profundidad, y organiza un mundo sin contradicciones en el cual los actos humanos se presentan con la simplicidad de la esencia. Así, tanto desde el peronismo como desde el antiperonismo, la postulación de una Eva mítica resulta en la construcción de una figura despolitizada.

En este contexto, resulta relevante considerar el lugar que tuvo la escritura de las mujeres en las representaciones literarias sobre Evita, para, de este modo, ubicar la biografía escrita por Venturini en un entramado de textos mayor. Como señalan Avellaneda y Vázquez (2023), el corpus dominante de representaciones literarias de Eva Perón ha recuperado su figura como un artefacto discursivo desde el cual pensar lo político y la relación entre historia e ideología. Los textos de este corpus hegémónico, predominantemente masculino y que se inicia en 1960 con “El simulacro”, de Jorge Luis Borges,

Son representaciones que recogen los relatos míticos y se reconfiguran en textos que presentan a una Eva atrapada en el cuerpo muerto o a una Eva que, logrando escapar del cadáver, no llega a recuperar su cuerpo y queda confinada a lo espectral o es transfigurada en otro cuerpo. (Avellaneda y Vázquez, 2023, p. 46).

Frente a esto, algunas escrituras de mujeres sobre Eva Perón se han desmarcado de las representaciones tradicionales y han permitido plantear problemas de clase y género, al mostrar “a una Eva con una voz política propia, una Eva cuyo temple no está forjado en la trayectoria individual, sino en el accionar social cotidiano y en lo colectivo” (Avellaneda y Vázquez, 2023, p. 46).

El género biográfico ha sido altamente productivo para abordar la figura de la dirigente. Si, por un lado, es “la horma predilecta para el acoplamiento entre los discursos míticos y las plataformas ideológicas” (Avellaneda y Vázquez, 2023, p. 35), por el otro también puede ser un espacio donde, como ocurre a partir de la década del 80, “se combinan las perspectivas íntimas y los testimonios basados en la experiencia personal de las autoras” (Avellaneda y Vázquez, 2023, p. 35). Así, las biografías pueden dar lugar a la perpetuación de los mitos sobre Eva Perón (como ocurre en *Eva Perón. La biografía*, de Alicia Dujovne Ortiz, publicada en 1995) o bien permitir indagar en ella en tanto figura política, incorporando a la vez la situación de las mujeres en general, como ocurre en el caso de *Eva Perón*, de Libertad Demitrópolos, o *Evita*, de Marysa Navarro (Avellaneda y Vázquez, 2023).

Podemos ubicar *Eva. Alfa y Omega* en sintonía con este segundo grupo de textos y pensar a Aurora Venturini como una de las autoras que busca repolitizar la figura de Eva e introducir nuevas problemáticas que desborden los límites impuestos por las mitologías. Este gesto se hace presente ya desde *Las Marías de Los Toldos*, novela en la cual el elemento fantástico desarticula los mitos y donde se busca postular la existencia de una voluntad política preexistente a su encuentro con Perón como cimiento de la vida pública y política de Eva (Avellaneda y Vázquez, 2023). La biografía de 2013 retoma la mirada propuesta en la novela del 91, tanto respecto al modo de representar a la dirigente como al de concebir el movimiento peronista en general, ya que en ambas pone “el foco en Eva como fuerza fundante del peronismo y no en Perón” (Noblía, 2021, p. 97).

Cabría preguntarnos entonces qué singularidades presenta este texto, no solo respecto a *Las Marías de Los Toldos*, sino en relación con el corpus general de biografías sobre Eva Perón. En *Eva. Alfa y Omega*, Venturini busca llevar a cabo algo que, según propone, solamente ella puede hacer dentro del mundo de los intelectuales peronistas dado su vínculo personal con Evita: brindar una versión de los hechos que descubra zonas desconocidas o infrecuentes de la historia de la dirigente y, en consecuencia, del peronismo, proponiéndose a sí misma como una espectadora privilegiada de los acontecimientos históricos.

Lo cierto es que la autora hace de los lugares comunes del peronismo la base de su narración, al recuperar imágenes, hechos de la vida de Eva e incluso textos de la tradición peronista (como “Esa mujer”, de Rodolfo Walsh) a los que las múltiples narraciones sobre la vida de Evita han vuelto una y otra vez. Sin embargo, la potencia literaria y la singularidad de esta versión de la vida de Eva Perón radica en la decisión de Venturini de adoptar una perspectiva eminentemente subjetiva al narrar el personaje. Este perspectivismo es un rasgo propio de la biografía contemporánea, que se aleja de la forma de la biografía tradicional en la que “el centro es el biografiado, su margen sería el biógrafo y cuando más marginal sea el margen (...), mucho mejor para que se observe el centro” (Pereira, 2018, p. 20), para proponer una “*dispersión de la forma* en la exploración de posibles narraciones alternativas” (Pereira, 2018, p. 29). Esta posibilidad aparece dada por la importancia que adquiere la veta autobiográfica en la forma contemporánea del género, hecho que resulta en que leamos siempre en las biografías modernas la relación entre dos sujetos.

## Narrar un vínculo

Podemos afirmar, utilizando un término propuesto por Florencia Angiletta, que el peronismo (y, particularmente, Eva Perón) funciona en esta biografía como una máquina de hacer escribir, “en tanto dinamización de las escrituras y circulaciones de las palabras públicas para las mujeres” (2022, p. 114). Así, “No se trata tanto de leer lo que Eva Perón hace con las escrituras de las mujeres sino lo que las escritoras hacen con lo que Eva Perón hace de ellas” (Angiletta, 2022, p. 101).

Para Venturini, contar a Eva Perón es contarse, porque, como sostuvo en múltiples declaraciones públicas, “la que a mí me hizo ser como soy fue Evita” (Tcherkaski y Seoane, 2016, p. 25). La relación entre ambas se inició en el marco del trabajo en la Fundación Eva Perón, en la que Venturini se desempeñó como psicóloga en la segunda mitad de los años 40. En términos literarios, Eva fue en diversas ocasiones motivo de la escritura –además de la biografía y la ya mencionada novela, podemos pensar su tematización en textos poéticos y en el rol de antologista que Venturini compartió junto a Fermín Chávez en *Eva. Mester del amor*–. De este modo, según la visión de la autora, Eva modeló su carácter e influyó en el desarrollo de su literatura. En la imagen de escritora que Aurora Venturini compone de sí misma, el peronismo (y, sobre todo, los efectos que la relación con Eva Perón y del Golpe de Estado de 1955 tuvieron en su vida) le sirve como inspiración temática para su literatura, para dar una explicación a la escasa visibilidad antes de 2007 y también para construirse un lugar en la historia literaria y política argentina. Sus obras se pueblan de personajes y hechos históricos vinculados al movimiento, así como también de circunstancias procedentes de su trabajo en Instituciones de Minoridad y la Fundación Eva Perón.<sup>4</sup>

En *Eva. Alfa y Omega* se entremezclan la “intención testimonial” (Noblía, 2021, p. 96) con el “empeño ficcional” (Barrancos, 2022, p. 12). En sus últimos años de vida, Venturini, ya consagrada literariamente, vuelve la mirada hacia lo que, de acuerdo con su concepción, podríamos postular como una “edad de oro peronista” y disputa sentidos desde un lugar de intelectual, mujer y militante que fue partícipe activa de la historia, junto a quien concibe como origen y fin del movimiento.

Formalmente, el libro se estructura en cuatro partes: la primera comienza con una referencia a la muerte de Evita, para luego, a partir de una mirada retrospectiva, reconstruir su infancia y adolescencia; la segunda se enfoca en los años 40, los del trabajo de Eva junto a Perón, que son también los de la militancia universitaria de Venturini; la tercera es aquella en la que se desarrolla su muerte y el ultraje del cuerpo, y llega hasta la recuperación del cadáver; la cuarta es el después de Eva: lo que quedó del peronismo y lo que quedó de Perón. Al final de cada una de estas partes, Venturini intercala un apartado en el que se pone a sí misma como centro de la narración. En estas irrupciones, que producen cierta ruptura de lo que podríamos pensar como el “relato principal”, retoma alguna vivencia junto a Eva, gracias a Eva, por Eva.

Detengámonos en los apartados que cierran la primera y la tercera parte. En el final de la primera parte, desarrolla una serie de escenas que buscan sugerir una relación de complicidad entre las dos mujeres, tanto en términos profesionales como personales. Allí, recupera dos casos atendidos en la Fundación de los cuales formó parte junto a la dirigente y también presenta un diálogo en el que le cuenta chistes a una Eva que se ríe y responde “Sos una genia, hija de puta” (Venturini, 2022, p. 44). A partir de esa complicidad, la narradora, situada en el ámbito especial que constituye la intimidad, elabora apreciaciones sobre la líder política—“La generosidad de Evita era ilimitada; la paciencia, no tanto; las broncas, espantosas” (Venturini, 2022, p. 42)—y caracteriza su labor —“Donde hubo villorrios brotaron barrios disciplinados, chicos escolares, hospitales” (Venturini, 2022, p. 43)—. Por su parte, el apartado que concluye la tercera parte comienza ubicando la labor de Venturini en la Fundación junto con la de docente y escritora: “Yo dictaba clases en algunas escuelas de La Plata, después viajaba a Buenos Aires y estaba en la Fundación hasta la noche. Publicaba en diarios mis columnas; no muchas, no me alcanzaba el tiempo para pensar en temas” (Venturini, 2022, p. 92). Se establece así una articulación entre sus trabajos como psicóloga y como escritora, que es la base del final de este fragmento. En él, trae la narración al presente, al contar:

Hace pocos meses, durante un acto literario donde presenté un libro en la Biblioteca López Merino (...), un señor bien trajeado pide la palabra:

— A usted, escritora, le debo la vida y la llamaría mamá. (...) Gracias a su gestión, hoy tengo un pasar más que suficiente (...). Yo fui menor suyo, Castrito el pequeño. Así me llamó porque el otro, Castro el grande, era de mayor talla. ¿Se acuerda de mí? No tuve padre, y asilado veía un porvenir aciago. (Venturini, 2022, pp. 93-94).

La aparición de ese hombre que reconoce en la escritora a la mujer que, con su labor como psicóloga influyó en su destino, remite en la narración directamente a la tarea social de Evita: “Dama de la Esperanza, Santa Evita de los Canillitas, en una estampa con velo y las finas manos en oración; en un niño recuperado volviste y fuiste millones” (Venturini, 2022, p. 94). En este párrafo final de la tercera parte, la autora pone en juego los lugares comunes de la mitología peronista (los epítetos que se le han dado a Eva, la frase apócrifa “volveré y seré millones”) que, sin embargo, adquieren un matiz especial. Este se encuentra dado por la presencia de Venturini en el centro de la anécdota. En una escena que la tiene como protagonista, concluye rememorando palabras dirigidas a ella por Evita –“No seas estúpida. Nunca te emociones en público. Ni se te ocurra llorar” (Venturini, 2022, p. 43)– y con una suerte de plegaria que de algún modo fusiona la acción de Venturini con la de Eva, como si hubiera que leer la tarea de la primera como una extensión de la de la segunda.

Estos dos casos analizados nos permiten ver cómo situarse en el corazón de los hechos singulariza la escritura de Venturini. A la vez, es un hecho que contribuye a pensar el texto como una biografía contemporánea, en tanto el relato de una vida otra implica y se entremezcla con el relato de la propia vida. Así, los apartados que cierran cada una de las partes complementan el relato principal(es decir, la narración de la vida de Eva), al permitir iluminar, a partir de momentos puntuales de los que la autora fue parte, los efectos que produce esa acción política que se narra en la biografía.

Sin embargo, la inclusión de Venturini en tanto personaje en el relato no se reduce únicamente a tales apartados: a lo largo del libro, su figura emerge constantemente a partir de una primera persona gramatical que adopta la posición de un narrador testigo, o bien trae a escena anécdotas y conversaciones supuestamente compartidas con la madre y la hermana de Eva. En estas conversaciones, las tres funcionan como una suerte de comentaristas en tiempo real de los acontecimientos históricos de la Argentina y de los eventos privados de la vida de Evita y Perón.

La intensidad de los sentimientos que Venturini expresa hacia Eva es tan fuerte como el afecto que le manifiestan los miembros de la familia; ni siquiera Perón, en este cuadro, ocupa un lugar tan relevante como la madre, los hermanos y la propia Aurora. Nadie la quiso más que ellos, pareciera decir, y a nadie afectó tanto como a ellos. La figura de Perón es secundaria a lo largo del libro (algo similar, aunque su ausencia es aún mayor, sucede en *Las Marias de los Toldos*)<sup>5</sup>. Sin embargo, recae sobre él y su comportamiento una evaluación constante que, en principio, tiene la forma de la admiración y el respeto y que, con el paso del tiempo y la narración, se transforma en un reproche. La imagen de Perón durante los sucesos del primer peronismo y la que se esboza luego de la muerte de Eva difieren en un alto grado ya que, para Venturini, “a su medida y manera, [Evita y Perón] fallecieron juntos” (2022, p. 53). El Perón de los años 40, acompañado por Eva, es el hombre que “movió las masas obreras” (Venturini, 2022, p. 48), la esperanza tras la Década Infame. Para Venturini, equivale al “personaje de Goya en la pesadilla de *Los fusilamientos del 3 de mayo*” (2022, pp. 49-50): es el héroe que, aun en la aparente derrota, no teme enfrentarse a los opresores, el símbolo de la valentía del pueblo. Por eso, para Venturini, “Perón [es] el último líder de los tiempos” (2022, p. 52). Sin embargo, esa mirada de veneración vacila desde un comienzo: “Todos los hombres son mortales, Perón es hombre, Perón es mortal” (Venturini, 2022, p. 50).

La idea de que el peronismo sin Eva no es tal (que, por otra parte, no es una postura exclusiva de Venturini) adquiere tal radicalidad en su imaginario que alcanza incluso al liderazgo de Perón. De este modo, podría decirse que, para ella, la líder principal del movimiento fue Eva. En la biografía, el capítulo en el que se narra el bombardeo a Plaza de Mayo muestra la transformación de la figura de Perón de héroe goyesco a exiliado en el “país de Liliput” (Venturini, 2022, p. 79): “Esperábamos que Perón saliera al balcón: «¡Viva Argentina, carajo!», y se [pegara] tiros como el chileno Allende” (Venturini, 2022, p. 78), escribe; el gesto heroico que Venturini imagina no llega. Si previo a esta escena el tono imperante de la voz narradora en relación con Perón es el de una seguidora hacia el líder de la causa, el abandono del cuerpo de Eva y del pueblo tras el golpe de estado de septiembre del 55 provocan un total cambio de registro. Hacia el final de la segunda parte, comienza a emerger el tono de reproche, la idea de un hombre que abandona a su mujer; sin embargo, en ese entonces la voz narradora aún no se hace cargo del reclamo, sino que está expresado en la voz de Doña Juana, madre de Evita: “Le contesto: ‘Es hombre, doña Juana; la esposa, enferma’ / Doña Juana: ‘Anda en motoneta entre las pibas. ¿Qué te parece?’ / (...) Digo: ‘Es un ídolo de la juventud’ / Dice: ‘Qué ídolo, mija... ¡Es un viejo verde!’ (Venturini, 2022, p. 65).

No es hasta después de la muerte de Eva y del exilio de Perón, que Venturini se hace cargo en primera persona del reproche hacia él: “Blanca dijo: ‘Cambió mi cuñado que fue tan estricto con Juancito’ / Dije: ‘Se ha soltado... ya no es estricto... casarse por tercera vez...’” (Venturini, 2022, p. 86).

Perón pareciera terminar siendo, sin Eva, uno más de los que abandona la causa, para unirse a una “compañía de cómicos” (Venturini, 2022, p. 79), que integra junto a Isabel Martínez de Perón y José López Rega.<sup>[6]</sup> Se trata de un sujeto que termina siendo retratado más bien en su faceta de hombre mujeriego, cuya autoridad política en este relato se desvanece, al quedar reducido a su vínculo con las mujeres: la grandeza de su figura se encuentra asociada a Eva, mientras que su decadencia está marcada por la relación con Isabel. De este modo, la biografía no solo es la narración de la vida de Evita y de la relación de Venturini con ella, sino también la postulación de una determinada concepción del peronismo, inseparable de la figura de Eva Perón.

### **“No tengo que saberlo todo”**

Podemos afirmar, siguiendo a Noblía, que a través del texto en su totalidad “a ‘esta mujer’ (Venturini) hablar de ‘esa mujer’ (Eva) no solo le permite construir un lugar propio como mujer sino también como política e intelectual del peronismo” (2021, p. 115). A través de la escritura, Venturini busca intensificar el lazo que ella afirma haber sostenido de manera previa con la dirigente. Así ocurre cada vez que Eva se vuelve tema de la literatura de Venturini, pero sobre todo en *Eva. Alfa y Omega*, donde la autora aprovecha las posibilidades del género y ahonda en ese vínculo de una manera especial. El vínculo entre biógrafo y biografiado es un aspecto de importancia central en las biografías contemporáneas, que buscan hacerlo explícito en la escritura. Se trata de una relación que “se vuelve particularmente cercana, produciendo una intensa identificación, admiración, disgusto o aspectos de todas estas y otras emociones” (Hibbard, 2006, p. 19, la traducción es propia). Como señala Hibbard, en esta relación ambos sujetos se necesitan mutuamente: por un lado, el sujeto a representar no está simplemente dado, por lo cual el biógrafo no se limita a tener una existencia parasitaria y, al mismo tiempo, el vínculo con el sujeto biografiado crece a medida que avanza la escritura; en ese sentido, el biografiado es, también, el que construye al biógrafo. Así, en este caso, Eva construye a Venturini a la par que Venturini construye una nueva versión de la vida de Eva. A la luz del género biográfico, la afirmación “la que a mí me hizo ser como soy fue Evita” (Tcherkaski y Seoane, 2016, p. 25) adquiere, entonces, una nueva dimensión, en tanto se transforma en un asunto literario: Venturini es quien es, como escritora e intelectual, no sólo (o no tanto) porque conoció a Eva, sino porque la ha contado.

La relación afectiva entre biógrafo y biografiado resulta inevitable en la práctica de escritura moderna del género. Como señala Julia Musitano (cuyas especulaciones, si bien se ocupan de biografías de escritores, nos servirán para pensar la relación que se produce entre Venturini y Eva Perón), esta relación implica que entre ambos:

Se traza una línea de contigüidad (...), cuyos efectos son los de la contaminación, el contagio, la transferencia. Dos vidas se tensionan en la escritura y constituyen un espacio imaginario amoroso que pone en juego mecanismos y operaciones para apropiarse de recuerdos ajenos (2020, p. 97).

En el texto biográfico y en la relación que se establece entre biógrafo y biografiado, cabe un espacio para la imaginación y el artificio literario, junto con la referencialidad propia de este tipo de escritura. De este modo, siguiendo a Musitano, el biógrafo explota el vínculo que lo une al biografiado y resalta los atributos que le interesan en una operación que es primero identificatoria y, luego, distante; es decir, “se sirve de la atadura que da inicio a la escritura para animarse a violentar al personaje” (Musitano, 2020, p. 98).

La relación que establece la biografía con la ficción es un problema que atraviesa los debates en torno al género, desde Virginia Woolf hasta críticos contemporáneos. Podemos afirmar que la ficción resulta su base constitutiva, de acuerdo con lo que propone Pereira, ya que “la noción de ‘vida que se lee como una novela’ está ahí, para elogiar y ensalzar a las biografías en general” (Pereira, 2018, p. 25). La apertura a la ficción permite nuevas problematizaciones respecto al género, al abrir nuevas formas para él, alejadas de lo que Pereira llama “la forma canónica de la biografía” (2018, p. 19), esto es, un texto con un narrador omnisciente, en el que se intenta eludir las huellas del biógrafo. En este sentido, la propuesta de Venturini es explícita: hay, en *Eva. Alfa y Omega*, una apuesta por lo literario y lo ficticio, que predomina frente al aspecto histórico o referencial. Al comienzo de la cuarta parte escribe: “Si hubiera alguna inexactitud histórica, pido disculpas al paciente lector, porque no soy especializada en la materia sino novelista deseosa de salvar el recuerdo de La Abanderada de los Humildes” (Venturini, 2022, p. 99) y en el epílogo leemos una advertencia similar:

Los personajes y circunstancias de *Eva. Alfa y Omega*, salvo lo relativo a la primera Presidencia del General y al sacrilegio cometido en el relicario de Evita, son ficticios.

La ciencia histórica deberán ejercerla los historiadores y yo soy una escritora que, aunque requiera del apoyo acaecido en la realidad, crea fantasiosamente. (Venturini, 2022, p. 109).

La referencialidad histórica y el apoyo en una relación efectivamente acaecida en la realidad son el punto de partida para una narración en la que la ficcionalización de los hechos es declarada e intencional y la perspectiva imperante es la subjetiva.

Venturini se hunde en la historia a partir de una primera persona autobiográfica, para contar desde el torbellino mismo de los acontecimientos una vida tantas veces relatada como la de Eva –y, al mismo tiempo, para poder narrarse a sí misma–. “No tengo que saberlo todo” (Venturini, 2022, p. 54), escribe, y esa sentencia implica tanto una postura frente a los hechos como la afirmación de un modo de escritura: no sería, como han sido tantos biógrafos de Evita, una persona ajena que viene a recolectar datos para poder reconstruir la historia de vida completa de la dirigente, sino una observadora de esa vida que está contando, un sujeto involucrado de manera previa a la escritura en esa historia. En aquel “No tengo que saberlo todo” emerge la mirada parcial del que mira involucrado y oscila entre el conocimiento y el desconocimiento. Venturini exhibe, en términos de Lyton Strachey, “una ignorancia que simplifica y aclara, que selecciona y omite con una plácida perfección que el arte más elevado no puede alcanzar” (1995, p. 13).

La verosimilitud de su relato no procede de datos historiográficos o de archivo, sino de la postulación de un “yo” involucrado afectivamente con el sujeto y los hechos narrados, que reaparece constantemente a lo largo de la narración. Ese “yo” está tan inmerso en la vida privada de la biografiada que construye constantemente escenas a partir de las cuales acercar su palabra al ámbito familiar. La evocación de las conversaciones con la madre de Eva y con su hermana, Blanca; la apertura del texto que retoma el drama del dolor del hermano, Juan, y la dedicatoria “A la familia Álvarez Rodríguez” (es decir, la familia de Blanca) son parte de una estrategia de inmersión de la propia mirada en el centro de lo privado: el relato familiar. De este modo, la voz narradora que se construye en la biografía, se legitima a partir de un gesto que pareciera decir “puedo contar, porque fui parte” y a partir de su (autoproclamado) buen manejo del ejercicio narrativo. En este sentido, *Eva. Alfa y Omega* entra en consonancia con el modo de construcción general de una voz narradora en la estética tardía de Venturini, en la que la subjetividad ocupa, en términos generales, un sitio de privilegio (Rossi, 2021).

### **La niña que murió de amor**

Tal como explica la propia Venturini, la muerte de Eva puede ser considerada el centro de la narración. En términos cronológicos, constituye el eje del relato, en tanto marca un antes y un después tanto en el desarrollo histórico como en su vida personal: así como en la sociedad occidental cristiana la historia se piensa antes de Cristo y después de Cristo, en la Argentina tocada por la presencia de “Santa Evita”, en la vida de Perón y en la de la propia Venturini hay un antes y un después de Eva. En términos de estructura narrativa, también se ubica en el centro: la enfermedad emerge hacia el final de la segunda parte y la tercera se abre con el monólogo interior de una Eva agonizante, para luego dar cuenta de la muerte. Además, funciona como marco del relato: tanto la primera como la última línea remiten al masivo funeral de Eva Perón. El párrafo inicial se abre con una referencia clara, en la que la imagen de la lluvia y la multitud copando las calles alude al funeral: “Fina llovizna trémula caía en las calles que bullían de pena. En alguna pared se leía un insulto; el último” (Venturini, 2022, p. 5). En el final, en el cierre del último capítulo de la cuarta parte, la narradora remite a una conversación con Blanca Duarte que, nuevamente, evoca el día de la muerte de Eva y, en este caso, también vuelve al inicio del relato: “Digo: ‘Blanca, llueve sobre la ciudad de los muertos’. / Dice ‘No, Aurora, es llanto de ángeles’” (Venturini, 2022, p. 108). Sin embargo, el tópico de la muerte se vincula con (y hasta podríamos decir, se desprende de) un motivo que opera como una fuerza estructurante del relato aún mayor: los sentimientos. La muerte de Eva parecería ser, entonces, la circunstancia que pone en funcionamiento una narración motivada por lo afectivo, en la que el campo de lo político y lo público se configura en función de lo individual y lo personal.

A lo largo del libro, la autora regresa con insistencia a los sentimientos que movilizan la acción política de Eva (el amor a Perón, a los descamisados y a la causa peronista) y, de manera intermitente, se intercala la narración de los efectos que ella tuvo sobre los demás: su familia, la propia Venturini, los desposeídos ayudados por la Fundación. También, emerge el odio como la contracara de esos sentimientos positivos: no solo es “El cinismo de un puta que lo parió escribió en la pared ¡Viva el cáncer!” (Venturini, 2022, p. 74), sino también el ultraje del cuerpo de Evita, que relata a partir de la reapropiación del cuento de Rodolfo Walsh, “Esa mujer”. Y, además, emerge el dolor que, como observa Sandra Gayol (2023), es otra de las emociones que forman parte del léxico emocional peronista. El dolor está presente en el proceso mismo de escritura y también en la escena que abre el relato. Esta última marca, desde un primer momento, la imbricación entre lo político y lo afectivo, que se relacionarán indefectiblemente a lo largo de toda la narración. En la evocación

del funeral, lo que se pone en primer plano son los sentimientos, que copan y configuran el espacio público en su dimensión física y sonora: el ruido característico de la ciudad moderna se desdibuja tras el de los sujetos en duelo; las calles porteñas de la década del 50 ese día solo bullen de pena. Pero, sobre todo, en *Eva. Alfa y Omega* el dolor está presente en la voz de la agonizante Eva durante el monólogo interior y en la “Cantata” del capítulo “El ensueño y los caranchos”, dos momentos en los que Venturini plasma, respectivamente, el sufrimiento de una vida dada a la causa y el dolor del ultraje del cuerpo.

La presencia del relato de Walsh y la “Cantata” establecen entre sí un diálogo en el que cabe reparar, en tanto el poema puede ser leído como parte de la intervención que Venturini hace sobre el cuento. En este último, Evita es la presencia que no requiere ser nombrada: en lugar del nombre propio, aparece el sintagma que, luego de Walsh, la nombrará múltiples veces en la literatura, “esa mujer”. El uso del pronombre demostrativo (no es *esta* mujer, sino *esa* mujer, marcando una lejanía respecto de la persona de la enunciación) y la elisión del nombre propio dotan de una distancia a cualquier referencia a Eva que, luego del relato de Walsh, adopte la fórmula. El modo alusivo de referenciar, la distancia introducida por el pronombre, la coexistencia de la admiración, el terror y el odio que se infieren en el relato de Walsh vuelven a Eva una figura que está siempre presente pero, al mismo tiempo, nunca del todo alcanzable. El deseo masculino (sexual, de poder o dominación, de encontrar respuestas) es el centro de una escena en la que “esa mujer” funciona más como objeto a poseer que como cuerpo al que rescatar.

En esta línea, la apelación a Walsh en el texto de Venturini se tensiona desde múltiples lugares con el relato de aquél. En primer lugar, frente a la distancia que supone “esa mujer” en el cuento homónimo, en *Eva. Alfa y Omega* encontramos la voz de una narradora que testimonia un espacio compartido en el ámbito de lo privado, el mayor punto de cercanía posible. Frente a la alusión y el trabajo con el sobreentendido del relato de Walsh (Noblía, 2021), en Venturini “la valoración será explícita y exacerbada” (Noblía, 2021, p. 111); pero, además, la imagen que se construya será sentimental, familiar, íntima. Y, en segundo lugar, frente a la mirada masculina del cuento, en la biografía la palabra de una mujer aparece rescatando la voz de otra. Si, siguiendo a Noblía, entendemos que “el trabajo intertextual con Walsh le permite a Venturini hacer más evidente su estilo y definirse por contraste; pareciera escribir la parte de Eva que no escribió Walsh” (Noblía, 2021, p. 113), podemos concebir esa parte que no escribió Walsh como la narración del horror a partir de la experiencia femenina. Venturini pone el foco en el cuerpo de Eva y no en sus secuestradores (algo que, además del autor de “Esa mujer”, hace también, por ejemplo, Tomás Eloy Martínez en *Santa Evita*), volviendo a darle voz a Eva tras la muerte para expresar el ultraje. En esta narración, la incorporación de la “Cantata” permite desplazar el valor del “yo” de Venturini hacia Eva y, así, testimoniar en primera persona la violencia política y sexual sobre el cuerpo de la dirigente, corriéndola del lugar de mero cadáver –escribe Venturini: “Evita no fue cadáver, sino infanta dormida. Cadáver significa carne dada a los vermes (...). La ignorancia supina rotula cadáver a la pureza invicta” (2022, pp. 74-75)– para volverla cuerpo. Así, en tanto cuerpo, hay lugar para la expresión de los sentimientos:

Terminó mi sueño obrero, un sueño blanco de nieve cuando las voces de mando bajaron por las paredes.

Me vi desnuda, de pie, con mis vergüenzas al aire.

¡Vean a la mujer desnuda! Pasen a verla, oficiales.

Y pensar, hermanas, que por pudor no quise operarme. (...) No estando ni viva ni muerta, no podía defenderme en estado de posición vertical, con mis plantas adheridas al piso de material. (Venturini, 2022, p. 82).

De este modo, la forma de narrar el destino del cuerpo de Eva se da a partir de la experiencia femenina y la polifonía: a través de la palabra de Venturini llega la voz de una Eva que no está “ni viva ni muerta”.

En el relato que construye Venturini, la vida y la muerte de Eva están movilizadas por los sentimientos y, a su vez, producen otros sentimientos (amor, sufrimiento, odio). Eva vive y lleva adelante su acción política motivada por el amor:

Hacia su pueblo dedicaba las palmas de sus manos; ni un solo ademán hacia sí misma, hacia adentro, seco, avariento, el gesto adusto se deshacía en casi llanto y gemido: “Cuiden a Perón”.

La fierecilla domada de amor al líder; líder ella misma. (Venturini, 2022, p. 108).

Ese amor desmedido genera un esfuerzo desmedido, en el que, como leemos en el monólogo interior de Evita, lo que ocurre es “Fundar fundar sin tener en cuenta los gastos y me gasté Dios gasté mis energías” (Venturini, 2022, p. 71). Por eso, Evita es, para Venturini, “la niña que murió de amor”. Así la nombra, citando a José Martí, al comienzo de la cuarta parte:

Llega en el aire y se inserta en mi sentimiento; desde Cuba viene el verso de José Martí.

Es misterioso, porque cuando recuerdo a Evita joven-rozgante-enamorada, llega junto a la niña de Guatemala, la que se murió de amor.

Son ideas más. O será que Evita también murió de ese mal.

(...)

Me permito, en cierto modo, transgredir la estrofa, sin intención de plagio:

*Quiero a la sombra de un ala  
contar este cuento en flor;  
la muchacha de Los Toldos  
la que se murió de amor.* (2022, p. 75).

La concepción de una acción política motivada por el amor tiene su origen fundante en la propia discursividad peronista. Como señala Susana Rosano:

La razón de la vida de Eva, se dijo, es un sentimiento; su promesa de amor se sella con “el pueblo”, y en este sentido Eva negocia la representación de su identidad femenina en clave melodramática y alegoriza en su historia de amor la construcción de una nación que da cabida a nuevos sujetos sociales, pero que también excluye a los que no aceptan ese pacto de amor. (2006, p. 66).

La apelación a los sentimientos es un recurso común en el peronismo, impulsado desde el discurso oficial en los años del primer y segundo gobierno de Perón. En este marco, el rol de Eva es crucial. Como señala Gayol, “La relevancia política de las emociones tuvo en Eva una figura clave y se expresó también en palabras como felicidad, dolor y sacrificio, que se erigieron, junto con el amor, como artífices del canon afectivo básico del peronismo” (2023, p. 18). Para esta historiadora, es posible identificar una “comunidad emocional peronista”, esto es, un “modo peronista de sentir y de afectarse” (2023, p. 17), un conjunto de disposiciones emocionales que vincula entre sí a aquellos que la comparten y, al mismo tiempo, constituye una línea de demarcación respecto a los otros, a los no-peronistas. En su análisis, sostiene que la muerte de Eva es un “acontecimiento arrollador para el peronismo, al tiempo que esencial para sellar su conformación como ‘comunidad emocional’” (2023, p. 16). Así, ubica la muerte en estrecha vinculación con los sentimientos que despierta no solo Eva, sino el peronismo. Entre estos efectos, el amor ocupará un lugar privilegiado, sobre todo para Eva, en tanto que su aparición en la escena política implica, como señala Rosano, una nueva articulación entre lo público y lo privado, que “inscribe de una manera absolutamente novedosa la imagen de una mujer en el escenario político argentino” (2006, p. 19). Se trata de una torsión que está habilitada por una estrategia discursiva que, al mismo tiempo, “impulsa por primera vez a una mujer en el discurso político” (2006, p. 19): la narrativa amorosa que postula a Eva como puente de amor entre Perón y el pueblo.

Al situar la muerte de Evita como centro de su relato y narrar tanto la acción en vida como el fallecimiento y sus efectos en los otros como asuntos afectivos, Venturini está, de cierto modo, integrándose a la comunidad emocional a la que hace referencia Gayol. Desde el interior mismo de una comunidad que comparte un modo de sentir y afectarse, disputará sentidos y valores, recurriendo constantemente a las imágenes y tópicos de la tradición peronista, pero siempre operando algún desvío sobre ellas, que en *Eva. Alfa y Omega* está propiciado por la primera persona gramatical, un yo íntimo, afectado, que busca dar cuenta de los hechos desde su perspectiva personal.

## Conclusión

Para Aurora Venturini, la relación con Eva Perón y la idea de que esta consiste en una amistad se constituye como un motivo literario que le permite contribuir al relato de su propia vida (que construye no solo en declaraciones públicas como entrevistas, sino también en sus ficciones) como una vida excepcional.

Posicionarse, gracias a esta amistad, en el centro de los hechos, le permite trabajar con mayor espesor los lugares comunes del peronismo, al mismo tiempo que se inserta en una tradición y se relocaliza en el campo literario argentino, a partir de la legitimidad que le da esta relación y la singularidad con la que puede escribir la biografía de Eva Perón.

En *Eva. Alfa y Omega*, Venturini asume el encargo de su editor y logra sacarle provecho a la tarea en función de sus intereses como escritora que busca construir legitimidad después de 60 años en los márgenes de la literatura argentina. La forma que asume el vínculo entre biógrafa y biografiada en esta narración le permite plantear un rasgo distintivo a su imagen: la de ser quien mantuvo un vínculo privado con la líder del movimiento y por tanto conocer aspectos suyos que otros desconocen. Por ese motivo, lo central en la narración está en el vínculo, que habilita la autofiguración como escritora peronista y, al mismo tiempo, convierte a Aurora Venturini, a una avanzada edad, en una representante de la biografía contemporánea argentina. Característica, esta última, que nos permite pensar en el alto grado de sensibilidad de la autora con su época y sus formas literarias, que se relaciona, a la vez, con la constante exploración temática y formal que, durante toda su trayectoria, la ha caracterizado.

## Referencias

- Angilletta, F. (2022). Escritura y peronismo desde el género: apretar las teclas de la máquina. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 11(26), 100-115. <https://fhmdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/6442/6538>
- Avellaneda, A. y Vázquez, K. (2023). Un corpus que deviene músculo y nervio: Eva Perón en la voz de las escritoras entre 1960 y 1990. En L. A. Arnés, N. Domínguez y M. J. Ponte (Dirs.), *Historia feminista de la literatura argentina* (Tomo 3, pp. 31-55). EDUVIM.
- Barrancos, D. (2022). Prólogo. En A. Venturini, *Eva. Alfa y Omega y Pogrom del cabecita negra* (pp. 7-17). Tusquets.
- García, C. y Vázquez, K. E. (2021). Mujer, vieja y peronista: ¿un lugar para Aurora Venturini en la literatura argentina y los feminismos? En A. García y K. E. Vázquez (Eds.), *Irreverente y desmesurada: Aurora Venturini frente a la crítica* (pp. 21-47). Ediciones Albatros.
- Gayol, S. (2023). *Una pérdida eterna. La muerte de Eva Perón y la creación de una comunidad emocional peronista*. Fondo de Cultura Económica.
- Gramuglio, M. T. (2023). *La construcción de la imagen y otros estudios literarios*. EDUNER.
- Hibbard, A. (2006). Biographer and Subject: A Tale of Two Narratives. *South Central Review*, 23(3), 19-36. <https://dx.doi.org/10.1353/scr.2006.0031>
- Musitano, J. (2020). Nuestros amigos los biógrafos. Una genealogía de amores literarios. *La Palabra*, (36), 93-103. <http://dx.doi.org/10.19053/01218530.n36.2020.10640>
- Navarro, M. (2002). La Mujer Maravilla ha sido siempre argentina y su verdadero nombre es Evita. En M. Navarro (Comp.), *Evita. Mitos y representaciones* (pp. 11-42). Fondo de Cultura Económica.
- Noblía, M. V. (2021). La escritura de la exacerbación: el estilo como militancia. En C. García y K. E. Vázquez (Eds.), *Irreverente y desmesurada. Aurora Venturini frente a la crítica* (pp. 95-116). Albatros.
- Pereira, A. M. (2018). La poética del proceso (Juan Facundo Sarmiento, trad.). En N. Avaro, J. Podlubne y J. Musitano (Comps.), *Un arte vulnerable. La biografía como forma* (pp. 19-30). Nube negra.
- Podlubne, J. y Yelin, J. (2021). ¿Cómo se cuenta una vida? El retorno de lo biográfico en la literatura rioplatense contemporánea. *Cuadernos lírico*, (22), 1-8. <https://doi.org/10.4000/lirico.10721>
- Quereilhac, S. (2013). Rara, como encendida. Apuntes sobre los primeros relatos de Armonía Somers. *Las Ranas*, (8), 12-18. [https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/26695/CONICET\\_Digital\\_Nro.292dab54-79a5-4297-b3ac-efeac4560ebb\\_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/26695/CONICET_Digital_Nro.292dab54-79a5-4297-b3ac-efeac4560ebb_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y)
- Reyna, C. (2023). 2022, “justo centenario” de Aurora Venturini. Reediciones, rectificaciones, reparaciones: cómo y por qué leer a la autora hoy. *Crisol, No HS, Melange* 2023, 1-18. <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/633/716>
- Rosano, S. (2006). *Rostros y máscaras de Eva Perón. Imaginario populista y representación*. Beatriz Viterbo.
- Rossi, M. J. (2021). Una voz, un mundo. La primera persona en los cuentos de Aurora Venturini. En C. García y K. E. Vázquez (Eds.), *Irreverente y desmesurada. Aurora Venturini frente a la crítica* (pp. 49-73). Albatros.

- Rossini, C. (2024). Estilos tonos y afectos: reflexiones sobre la contemporaneidad en Aurora Venturini, Hebe Uhart y Ariana Harwicz. *Revista Heterotopías*, 7(13), 1-22. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/45395/45358>
- Strachey, L. (1995). *Victorianos eminentes*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Tcherkaski, J. y Seoane, M. J. (2016). *Aurora Venturini, la maldita*. Lugar.
- Venturini, A. (14 de junio de 2014). *Entrevista a la escritora platense Aurora Venturini sobre su libro Eva. Alfa y Omega (2014) / Entrevistada por Marcos Clavellino*. Radiofotos. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/49296>
- Venturini, A. (2021). *El marido de mi madrastra*. Tusquets.
- Venturini, A. (2022). *Eva. Alfa y Omegay Pogrom del cabecita negra*. Tusquets.
- Venturini, A. (2025). *Las Marías de Los Toldos*. Tusquets.
- Viola, L. (2023). *Esta no soy yo. Biografía de Aurora Venturini*. Tusquets.

## NOTAS

- 1 El lugar de la obra de Aurora Venturini durante el período 1942-2007 constituye un problema en sí mismo, que excede el objetivo del presente trabajo. Sin embargo, los modos en los que ha circulado su literatura han sido explorados en trabajos como “Mujer, vieja y peronista ¿un lugar para Aurora Venturini en la literatura argentina y los feminismos?” (García y Vázquez, 2021). En esta misma línea, otros trabajos se han interrogado sobre las condiciones de legibilidad de Venturini en el siglo XXI, como es el caso de “Estilos tonos y afectos: reflexiones sobre la contemporaneidad en Aurora Venturini, Hebe Uhart y Ariana Harwicz” (Rossini, 2024) y “Rara, como encendida. Apuntes sobre los primeros relatos de Armonía Somers” (Quereilhac, 2013), donde la autora indaga en la narrativa de Somers, Silvina Ocampo y Venturini.
- 2 El concepto de “biografema” es utilizado por Roland Barthes, quien lo define como un “trait de vie significant” (citado en Podlubne y Yelin, 2021, p. 2). Como señalan Podlubne y Yelin, “su significancia reside en un desborde de significación –en la ultra o infrasignificación– que reenvía al cuerpo del lector y no en un sentido previamente constituido y ejemplar” (2021, p. 2).
- 3 Las características del “evento Venturini” y las lógicas que podrían reducir su comprensión son temas que han sido abordados por Reyna (2023) en su artículo “2022, ‘justo centenario’ de Aurora Venturini. Reediciones, rectificaciones, reparaciones: cómo y por qué leer a la autora hoy”.
- 4 Novelas como *Nanina, Justina y el doctor Roschach* (2003) o el cuento “El marido de mi madrastra”, publicado en el libro homónimo de 2012, son textos en los que experiencias reales de su trabajo como psicóloga aparecen ficcionalizadas. Sobre el relato breve, por ejemplo, Venturini escribe en el epílogo a la primera parte del libro: “‘El marido de mi madrastra’ refleja un caso que traté como psicóloga en la Dirección de Minoridad, colaborando junto al doctor Béla Székely” (Venturini, 2021, p. 101).
- 5 En la primera edición de *Las Marías de Los Toldos*, el personaje de Perón está completamente ausente durante casi la totalidad del relato. Solamente al final se hace una alusión a él, cuando María Gusa y sus gemelos (dos personajes que evocan a los militares del golpe de estado de 1955) entran a la capilla donde está el cuerpo de Eva rompiendo los vitrales de San Juan y Santo Domingo. A partir de esta escena, en la novela se relatan, sintéticamente, los hechos de la dictadura que derrocó a Perón, “años duros y crueles” (Venturini, 1991, p. 111), incluyendo la mención al robo del cuerpo de Evita y su

posterior aparición en Italia. En el final de la novela, esos mismos vitrales son los que, en un relato que busca retratar la acción política de Eva durante los años del primer peronismo, sugieren la posterior reconstrucción del movimiento luego de los años de proscripción (período que escapa al retratado en el libro), en fragmentos como “Las sagradas siluetas de Juan y Domingo pudieron ser totalmente reconstruidas y más brillantes por liberadas de esa capa de suciedad que los años apestan a las más valiosas obras de arte” (Venturini, 1991, p. 109) y en la aparición de una caja de Pandora en cuyo fondo, revela el vitral de San Juan, estaba la Esperanza (Venturini, 1991). Estas escenas fueron suprimidas prácticamente en su totalidad en la reedición publicada en 2025 por Tusquets, conservando únicamente la mención a un incendio en la iglesia y la siguiente frase: “Las sagradas siluetas de los dos santos más perjudicados, Juan y Domingo, pudieron ser totalmente reconstruidas y más brillantes quedaron, por haber sido liberadas de esa capa de suciedad con que los años apestan a las más valiosas obras de arte” (Venturini, 2025, p. 156).

6 Ninguno de los dos aparece mencionado por su nombre propio en todo el relato. Sin embargo, las referencias a los hechos históricos, como los viajes “por países centroamericanos” (Venturini, 2022, p. 79) en los que conoce a la “pequeña mujercita” (Venturini, 2022, p. 79) que será su tercera esposa, la posterior estancia en Madrid y el uso del apodo “El brujo” para referirse al hombre que los acompañaba no dejan espacio a la ambigüedad sobre a quiénes se refiere con estos personajes.

