



**MEMORIAS DEL GOCE:
LAS PRIMAS (2007) Y LAS AMIGAS (2020) DE AURORA VENTURINI**

**MEMORIES OF JOUISSANCE:
LAS PRIMAS (2007) AND LAS AMIGAS (2020) BY AURORA VENTURINI**

Ana Del Sarto

Resumen

En este ensayo examino cómo a través de la ficcionalización de algunas experiencias de su propia vida, Aurora Venturini articula una política de la memoria crítica sobre el goce de algunas mujeres de clase media en la ciudad de La Plata, Argentina, desde mediados del siglo XX. Este tema está enmarcado interdisciplinariamente en el cruce entre literatura, feminismo, psicoanálisis y estudios culturales, a partir del cual se examina comparativamente su práctica escrituraria mientras crea las vidas de algunos personajes en dos de sus novelas: *Las primas* (2023) y *Las amigas* (2020). Estas novelas, escritas al final de su vida, comparten la voz narrativa de su protagonista Yuna [López] Riglos, una “niña de mil años” (Kamenszain, como se cita en Mallol, 2021, p. 120). A través de las elucubraciones de Yuna, rastreo el encuentro de cuerpos gozantes que provoca la letra de Aurora Venturini rememorando la vida de las subjetividades díscolas/discapacitadas. Según Liliana Viola (2020), en el prólogo a *Las amigas*,

la joven que en *Las primas* lograba superar su minusvalía cayendo en las redes de la meritocracia, en *Las amigas* es una mujer de casi 80 años instalada en el éxito que no lo es todo y en una soledad interrumpida por una serie de desencuentros que insiste en calificar como amistad. (p. 11)

A partir del cruce de saberes y relecturas incómodamente cuestionadoras que el feminismo contemporáneo establece con el psicoanálisis, me interesa indagar en la escritura de dichas voces de mujeres la cacofonía gozante y crítica de las limitaciones culturales impuestas por el contexto propio de mediados de siglo XX.

Palabras clave

Subjetividades díscolas/discapacitadas; memoria crítica; feminismo; goce; psicoanálisis.

Abstract

In this essay, I examine how, through the fictionalization of some experiences from her own life, Aurora Venturini articulates a politics of critical memory centered on jouissance in relation to certain middle-class women in the city of La Plata, Argentina, from the mid-twentieth century onward. This topic is situated within an interdisciplinary framework that brings together literature, feminism, psychoanalysis, and cultural studies, through which I comparatively analyze her writing practice as she constructs the lives of various characters in two of her novels: *Las primas* (2007) and *Las amigas* (2020). Written near the end of her life, these novels share the narrative voice of their protagonist, Yuna [López] Riglos, a “thousand-year-old girl” (Kamenszain, as cited in Mallol, 2021, p. 120). Through Yuna’s reflections, I trace the encounter of bodies of jouissance evoked by Venturini’s writing as it recalls the lives of dissident/disability-affected subjectivities. According to Liliana Viola (2020), in the prologue to *Las amigas*,

the young woman who in *Las primas* managed to overcome her disability by falling into the networks of meritocracy is, in *Las amigas*, a woman nearly eighty years old, settled in a success that is not everything, and in a solitude interrupted by a series of failed encounters she persistently describes as friendship. (p. 11)

Drawing on the intersections of knowledge and the unsettling rereadings that contemporary feminism establishes with psychoanalysis, I aim to explore in these female voices the critical and jouissant cacophony through which the cultural constraints imposed by the mid-twentieth century are articulated.

**Keywords**

dissident/disability-affected subjectivities; critical memory; feminism; jouissance; psychoanalysis

* * *

Referencia: Del Sarto, A. (2026). Memorias del goce: Las primas (2007) y Las amigas (2020) de Aurora Venturini. *Cultura Latinoamericana*, 43(1), 189-211. <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2026.43.1.9>

Fecha de recepción: 13 de enero de 2026; fecha de aceptación: 14 de abril de 2026.



MEMORIAS DEL GOCE: *LAS PRIMAS* (2007) Y *LAS AMIGAS* (2020) DE AURORA VENTURINI¹

Ana Del Sarto²

Ohio State University

delsarto.1@osu.edu

<https://orcid.org/0009-0004-6351-7629>

DOI: <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2026.43.1.9>

Introducción

Aurora Venturini decía haber nacido en 1922, porque como había nacido en diciembre de 1921, su vanidad no le permitía sumarse un año más. Aunque era oriunda de La Plata, murió a sus 94 años (2015) en la Ciudad de Buenos Aires.³ De joven había sido una prolífica poeta,

1 Una versión corta de este texto fue presentada en el congreso “Testimonio y ficción en América Latina en el siglo XXI” entre el 16 al 19 de setiembre 2024 en Boloña (Italia).

2 Ana Del Sarto es profesora asociada en Literaturas y Culturas de América Latina en Ohio State University. Sus áreas de investigación incluyen los estudios culturales latinoamericanos, la teoría crítica, el psicoanálisis semiótico, la literatura latinoamericana y los feminismos transnacionales. En su repertorio temático predominan las problemáticas de disidencia sexo-genéricas, étnicas y raciales, las dinámicas de afecto-afectividad, como la práctica de la memoria en relación crítica con las derivas identitarias.

Entre sus publicaciones se encuentran *Los estudios culturales latinoamericanos hacia el siglo XXI*, coeditados con Alicia Ríos y Abril Trigo para un número especial de la *Revista Iberoamericana* y *The Latin American Cultural Studies Reader*, también coeditados con Alicia Ríos y Abril Trigo y publicados en Duke University Press. Su primera monografía, *Sospecha y goce: una genealogía de la crítica cultural chilena*, fue publicada por Cuarto Propio, Santiago de Chile, en 2010. En este momento está terminando otro libro, *Pasiones irreverentes: afectos y escritura*, sobre diversas mujeres del Cono sur —Armonía Somers, Alicia Kozameh, Diamela Eltit, and Lohana Berkins, Marlene Wayar y Camila Sosa Villada— que trabajan problemáticas de cuerpos, afectos, escritura literaria y feminismos.

3 Para conocer a fondo las contradicciones biográficas en las que era pescada *in fraganti* Aurora Venturini, ver la biografía de Liliana Viola, *Esta no soy yo* (2023); los artículos académicos y la tesis de posgrado de su última asistente, María Paula Salerno, entre ellos: “La nueva narrativa de Aurora Venturini: textos de ayer y de hoy” (2013), “El mundo editorial de Aurora Venturini” (2016) y “La voz literaria de Aurora Venturini y de Ana Emilia Lahitte: archivos de escritura, génesis textual y edición crítica” (2020); el libro editado por Claudia García y Karina Elizabeth Vázquez, *Irreverente y desmesurada. Aurora Venturini frente a la crítica* (2021); y los artículos de varias críticas, entre ellas, Claudia García, Karina Elizabeth Vázquez, Anahí Mallol y Carolina Rossini (ver lista de referencias adjunta al final).



sin embargo, dos eventos —uno sociopolítico, el golpe del 55 de la Revolución Libertadora al peronismo; el otro personal, el reconocimiento de que “su matrimonio [iba] a ser largo” y “que [había] venido a repararlo todo” (Viola, 2023, p. 142)— transformaron la naturaleza de su creatividad, y Venturini ya no volvería a escribir poesía.⁴ Lo confirmó en su larga conversación con Tcherkaski y Seoane: “A mi poesía la mató Buenos Aires. [...] Mi segundo marido fue borracho. [...] Se me fue la poesía. Escribí prosa” (2016, p. 43). Así fue como su escritura se volcó a la narrativa: y, ya de adulta, fue cuentista, traductora y novelista. Por muchas décadas, autogestionó sus publicaciones hasta que, a sus 85 años, fue reconocida a través de un concurso de *Página/12*. Amiga de Eva Perón, trabajó en su Fundación por mucho tiempo hasta el golpe del 55, que la forzó a exiliarse en París por algunos años. Allí compartió cuarto con Violette Leduc, fue estudiante y amiga de Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir, entre muchos otros intelectuales y bohemios. A pesar de todo este historial, en el canon de la literatura argentina Venturini permaneció como autora invisible por más de medio siglo, localizada en una pequeña ciudad provinciana y marginal a la literatura nacional. En 2007, su destino cambió. Bajo el seudónimo de Beatriz Poltrinari —clásica e irónica alusión a la Beatrice Portinari de Dante Alighieri— obtuvo el Premio de Nueva Novela de *Página/12* por el texto de *Las primas*.⁵ De allí en adelante, las publicaciones realizadas por editoriales multinacionales —Mondadori, Tusquets Editores y Grupo Planeta— se multiplicaron aún hasta después de su muerte, y la catapultaron como autora de culto. Como lo confirma María Paula Salerno, su tercera y última asistente, publicaron sus “textos de ayer y de hoy” (2013), combinando distintos títulos siempre manteniendo su mundo narrativo disruptivo. El manuscrito inédito de la novela *Las amigas* (2020) fue publicado póstumamente por la editorial Tusquets. Resulta fascinante que esta obra adquiera visibilidad y

4 Liliana Viola lo corrobora: “Piensa que la poesía y el amor son para la juventud, decidió llegada la hora pisar tierra firme y hacer prosa: ‘A veces siento que el verso insiste, aunque le huyo’” (Viola, *Esta no soy yo*, 2023, cita 7, p. 23). De igual manera, Salerno afirma: “Expuso el paso de la poesía a la narrativa como símbolo de un quiebre que se produjo ante experiencias desdichadas, que incluyeron embates históricos, políticos, laborales, personales y literarios: ‘Ya no puedo hacer poesía. Vi cosas horribles, muertes y chicos que eran obligados a saltar desde una escalera muy alta de los bomberos’ (Barreto, 1989, p. 4)”. (Salerno, 2020, p. 35).

5 El jurado no sabía muy bien qué era lo que se estaba jugando. Fueron mujeres del prejurado (como Mariana Enríquez y Liliana Viola) las que defendieron la selección de este manuscrito. Juan Forn, con su intuición sagaz sobre las narrativas de ficción, insistió: “No, señores, ninguna vanguardia, vamos a premiar a una vieja loca de La Plata. [...] Seguro no es su primera novela, ya van a ver cuando abran el sobre y se encuentren con esa señora, y haya que darle el Premio a la Nueva Novela” (Viola, 2023, p. 29).



amplia circulación ya avanzado el siglo XXI.⁶ Este desfase temporal expresa mucho más de lo vislumbrado hasta el momento.

En este ensayo, analizo cómo la escritura de Venturini propone a sus lectores la posibilidad de asumir un deseo de memoria crítica — una puesta en escena de su creatividad y, a través de la transferencia que permite el texto, la de sus lectores— sobre la fijación de retazos de goce representativos de algunas mujeres de clase media de la ciudad de La Plata, desde mediados de siglo XX en adelante. Para ello, examinaré comparativamente dos novelas escritas hacia el final de su vida: *Las primas* (2023 [2007]) y *Las amigas* (2020). Para comprender por qué Venturini pretende que la conozcan a través de su obra y su escritura, propongo hacer un recorrido interdisciplinario por el deseo de memoria crítica que se encarna en el encuentro de cuerpos a partir de la lectura. El núcleo de este análisis se vincula a la compleja noción de goce, torsión de placer y sufrimientos discretamente analizables por las repeticiones de los cuerpos hablantes, a través del cruce entre la literatura, el psicoanálisis, los feminismos, la teoría crítica/crítica cultural y una combinación semiótico-psicoanalítica de los afectos. Metodológicamente rescato la teorización que el psicoanálisis (tanto de Freud como de Lacan y, sobre todo, de Kristeva) y la crítica cultural (Barthes y Richard) hacen sobre el análisis del discurso de textos literarios para movilizar el trabajo psíquico y la imaginación radical con respecto a las reconfiguraciones subjetivas. A partir de esta escena de transferencia interdisciplinaria, articulo otras nociones psicoanalíticas y de la crítica cultural vinculadas al goce como maraña de afectos, pulsión y plus de gozar —la letra, el habla, el decir y la escritura que bordean y dan consistencia al registro de lo real— con algunas nociones de distintos feminismos —situacionalidad e interseccionalidad, cuerpo, experiencia, violencia contra las mujeres y de género— para liberar retazos de pulsiones, abriendo agujeros, bord(e)ando vacíos, rozando lo real donde sea posible establecer nuevos lazos entre letra y huella, otros vínculos entre afectos y afectividades, para hacer emerger sentidos críticos alternativos, denunciar las injusticias sociales enraizadas en la desigualdad de género y proponer nuevos lazos sociales para habitar un mundo otro.

Para elaborar mis argumentos, dividiré el ensayo en las siguientes secciones: “Resonancias de una maldita”, que ofrece un pantallazo de las novelas examinadas; “Saber y verdad: memorias del cuerpo y

6 Semejante a otras escritoras mujeres, como Armonía Somers (1914-1994, Uruguay) y Goliarda Sapienza (1924-1996, Italia), Aurora Venturini (1921-2015) fue menospreciada por el estilo de escritura. Todas ellas permanecieron invisibles por mucho tiempo, hasta adquirir visibilidad a fines del siglo XX y comienzos del XXI entre un público conformado usualmente por mujeres y críticas/os feministas.



autoficción”, en la cual se articulan las nociones de saber y verdad ancladas en el cuerpo hablante en relación con la letra y la escritura en los géneros de autoficción y autobiografía para poder reflexionar y establecer criterios de interpretación en la práctica crítica de la memoria; “Tocar lo real: políticas del goce”, que desvela los patrones y las dinámicas de la violencia sistémica, desplazando el concepto de representación de los cuerpos hacia la búsqueda de voces de cuerpos hablantes que se dejan sentir a partir de sus encuentros en lo real, es decir, en las fijaciones de retazos de goces que se repiten una y otra vez. Y, finalmente, “Soledad inmarcesible: chupate esa mandarina” que demuestra este amasijo de argumentos y proporciona evidencia textual.

Para concluir con esta introducción, permítaseme hacer un par de reflexiones sobre el método de lectura desarrollado a partir de escenas de transferencias: confrontar los miedos para rozar lo real es enmarcar ese retorno en la letra de una herida que despierta una huella en el inconsciente del otro, de las lectoras, que así proceden a trabajar psíquicamente su propia reconfiguración subjetiva. Por otro lado, aguijoneados por la reimaginación de esos excesos en clave subjetiva, los lectores pueden a su vez rozar lo real. Este sería el propósito para demostrar, tocar lo real despertando inconscientes ... hacer que, como lectoras en el encuentro de cuerpos gozantes o en sus encuentros con lo real, podamos espolear sinsentidos que alimenten creaciones o reinenciones que posibiliten un devenir crítico.

Resonancias de una maldita

Tanto *Las primas* como *Las amigas* recrean mundos de mujeres o, como dice Yuna, de “medio mujeres porque a cada una de nosotras nos fallaba o faltaba algo” (Venturini, 2023, p. 109). Si bien ese mundo no está, en su mayoría, representado por personajes de mujeres fuertes o feministas, siempre sus textos ponen en evidencia la violencia contra las mujeres proveniente de la asimetría patriarcal y la desigualdad sistémica entre géneros, mientras denuncian “con insistencia [dicha] violencia de género, el abuso sexual y doméstico, la vulnerabilidad de los seres con capacidades diferentes y la injusticia que sustenta la sociedad patriarcal” (García y Vásquez, 2021a, p. 91). En *Las primas*, “mi mamá era maestra de puntero muy severa pero enseñaba bien [...] opinaba que la letra con sangre entra” [...]; “Rufina, morochita que oficiaba de ama de casa” (2023, p. 15); “Betina, mi hermana paseando su desgracia” (2023, p. 16); “Papá habrá encontrado otra mejor y sin puntero. Papá tendrá hijitos normales [...] no badulaques [...] como] éramos nosotras” (2023, p. 29). “Tía Nené dejó al marido que era don Sancho” (2023, p. 41). Tía Ingrazia “casada con Danielito, un primo,



tuvo dos hijas. [...] Carina la mayor a los catorce años tenía novio y la otra Petra de doce espiaba lo que hacían”. (2023, p. 43). Los pocos hombres que interactúan en estos mundos están presentes para que las acciones de las mujeres puedan desarrollarse y llevarse a cabo: el profesor, José Camaleón, quien le reconoce su talento para la pintura; el vecino-novio que deja embarazada a Carina y muere en manos de Petra; Abalorio de los Santos Apóstoles, supuesto candidato para Yuna; Cacho Carmelo Spichafoco, el futuro marido de Petra. En *Las amigas*, la primera parte es sobre Antonella y Yuna; la segunda, sobre Matilde du Pin y Yuna, aunque también aparecen Flavia Rosales y Fulvia Gómez; en la tercera parte, todas ellas se cruzan aleatoriamente. La presencia de los hombres también en este texto es secundaria, como es el caso de Relicario Culto, el marido abusador de Matilde, y Teodoro Du Pin, el hermano de Matilde.

Ambas novelas son breves, mucho más la segunda que la primera, y ambas están divididas en tres partes. Comparten la voz narrativa de la protagonista, Yuna (López) Riglos, una artista plástica con voz de “niña de mil años” (Mallol, 2021, citando a Kamenszain, 1996), quien expresa su imperiosa necesidad de ser no solo reconocida, sino también comprendida en su diferencia. En la crítica literaria esta voz ha sido analizada como el alter ego autobiográfico de la autora; aunque aquí me interesa desfamiliarizarla y recontextualizarla para examinar cuán audible es y cómo y desde dónde interpela. En *Las primas*, Yuna rememora su mundo de adolescencia y maduración; trabaja meticulosamente para esconder y superar sus desventajas (discapacidad, dislalia, y su desafiante malestar en interacciones sociales —quizás síndrome de Asperger). Según su trama, los peligros provendrían de la sexualidad, por lo cual decide sublimarla, expresando su erotismo a través de la pintura y la escritura (sin puntuación porque le agota trabajar con diccionario). En *Las amigas*, Yuna se encuentra en un momento mucho más tardío de su vida, reposado aunque no sosegado, solitaria y tan asexual como cuando era joven. En esta “novela en monólogo secreto de la que surgen breves diálogos de autora a eventual y paciente lector/a”, según el epígrafe, discurre sobre los frágiles vínculos de amistad y amor, y demuestra, en varios sentidos, cómo el amor incondicional termina siendo destructivo, proponiendo la locura o la muerte como último destino. La amenaza procedería allí del amor ciego.

A través de las enunciaciones de Yuna, de su habla y su “voz descoyunturada [sic]” (Vázquez, 2021, p. 169), en este ensayo presento evidencia de la letra, es decir, el soporte o el trazo material en la escritura, como resto o residuo ya sea de una irrupción de lo real o del encuentro de cuerpos gozantes que tocan lo real. Para ello, analizo dos relaciones específicas, los vínculos entre Yuna y Petra en *Las primas* y entre Yuna



y Matilde en *Las amigas*, enfocándome específicamente en los afectos oscuros de destrato, desamor, venganza, traición, abandono y soledad. Una de las pocas veces en que se expresa un vínculo afectivo honesto, sincero y abierto, o que al menos ofrece un respiro en la narración, aunque no deje de tener sus bemoles, se elabora en *Las amigas*, y es un triángulo entre Yuna, Pizarnik y Antonella. Mientras Yuna reescribe versos de Alejandra Pizarnik y rememora su relación con la poeta, va forjando una nueva amistad con Antonella. Ambas se identifican en el sentimiento de fragilidad y vulnerabilidad que les afligen sus respectivos trastornos del habla —la tartamudez en el caso de Pizarnik y Antonella, y la dislalia en Yuna— que las hace confrontar lo real en los momentos más inesperados.

Saber y verdad: memorias del cuerpo en la autoficción

*El inconsciente está estructurado como un lenguaje.
La verdad tiene estructura de ficción.
(Aforismos lacanianos)*

*Me parece que existe la posibilidad de hacer funcionar la ficción
en la verdad; de inducir efectos de verdad con un discurso
de ficción, y hacer de tal suerte que el discurso de verdad suscite
'fabrique' algo que no existe todavía, es decir, ficciones.
(Foucault, 1991, p. 162)*

De acuerdo con el tema que nos había convocado al congreso “Testimonio y ficción en América Latina en el siglo XXI”, durante la tercera semana de septiembre 2024, en Boloña (Italia) donde presenté una versión corta de este texto, quisiera explorar cómo se tejen las memorias del cuerpo en los textos de Venturini articulando nociones de saber, verdad, ficción y autoficción, mientras comento los breves epígrafes y elaboro sus conexiones. Los conocidos aforismos lacanianos, trabajados a lo largo de su obra, pero con mayor ahínco después de los años 70 al aproximarse con mucho más detenimiento en el registro de lo real, establecen la centralidad del lenguaje en la construcción de los lazos sociales que hacen (im)posible la develación total del saber y la verdad en los encuentros de cuerpos. Por otro lado, la cita de Michel Foucault, proveniente de una entrevista de 1977 incluida en “Las relaciones de poder penetran en los cuerpos”, extiende la función de la ficción a los efectos de verdad que producen las estructuras de poder; pero, a la vez, también propone que esos discursos de verdad pueden ofrecer alternativas de futuro. Las elaboraciones teóricas de Lacan y de Foucault llevadas a ciertos límites pueden ser antagónicas:



las construcciones del primero a partir del lenguaje no se asemejan a las creaciones del poder examinadas por el segundo, como tampoco arrojan las mismas implicaciones o consecuencias epistemológicas. Ambos examinan la constitución de sujetos y la concepción de los cuerpos desde lugares muy diferentes (Alazraki, 2016). No obstante, sería correcto establecer que el punto de partida de los efectos de verdad que se revelan o se producen por distintos caminos posibilitan ética y políticamente la imaginación de futuros alternativos. Este horizonte pos1968 que comparten ambos autores es lo que me interesa realzar en estas reflexiones.

La verdad para Lacan no es un fenómeno ni una realidad objetiva, sino un “real” (es decir, la verdad se localiza en el último de sus tres registros: lo imaginario, lo simbólico y lo real), un imposible de ser capturado en su totalidad y simbolizado. La verdad siempre se enuncia “a medio decir” pues, en otras palabras, está mediada y construida por el uso del lenguaje y las estructuras imaginario-simbólicas que los humanos creamos para dar sentido a lo real. Sin embargo, como “la verdad solo puede decirse a medias”, la ficción muchas veces nos acerca a su comprensión (Courel, 2015, p. 194) o, en su defecto, a su demostración. En el seminario XVII, Lacan (2008) plantea que “el saber [es un] medio de goce” (título de la clase del 14 de enero de 1970) (pp. 41-56) y “la verdad [es] hermana del goce” (título de la clase del 21 de enero de 1970) (p. 57), dejándonos allí solo con la posibilidad de gozar del saber no sabido y de terminar mintiendo cada vez que intentamos enunciar la verdad. Foucault, por otro lado, prueba a través de las grandes mutaciones comenzadas a analizar a partir de *Las palabras y las cosas* (1968) que “[...] en una ciencia [...] existe cierto tipo de discurso en el que las transformaciones lentas —25, 50 años— han roto no solamente con las proposiciones ‘verdaderas’ [...], sino más profundamente, con las formas de hablar, con las formas de ver, con todo el conjunto de prácticas que servían de soporte [...]; no se trata simplemente de nuevos descubrimientos; es un nuevo ‘régimen’ en el discurso y en el saber” (1977, p. 178).

En la larga conversación que sostuvo con José Tcherkaski y María Seoane, Aurora Venturini afirma:

Todas mis novelas transcurren en La Plata. La historia no sé quién me la dicta. Yo ni me acuerdo lo que escribo. Escribo y escribo porque lo necesito. Paro y me lleno otra vez. Una cosa extraña, de escritor, “porque me obligáis, si yo no sé escribir”. Yo no sé porque [sic] escribo. Es un misterio. El que no cree que hay otra cosa, se equivoca. Yo creo en los fantasmas. No hablan, pero siento una gran satisfacción al verlos. (2016, p. 40)



En reiteradas ocasiones de su larga vida pública, Venturini nunca dejó de confirmar que lo único que le interesaba era escribir; ese fue su “verdadero” deseo: “Escribía para publicar” (Viola, 2023, p. 22), para que la leyera. En “Aurora por Aurora” se incluye una frase típica de ella: “yo no soy muy común, soy una entidad rara que sólo quiere escribir” (Tcherkaski y Seoane, 2016, p. 69). En *Esta no soy yo*, Viola también lo constata con distintas observaciones: “Se jacta de no saber hacer nada con las manos, de haber sido siempre tremendamente torpe, nada de nada, salvo escribir” (2023, p. 10). “Allá está su condesa sangrienta que vivió en París los años que hubiera querido vivir ella y que le marca un modelo de escritora: Alejandra Pizarnik, inútil para toda tarea doméstica y desentendida de todo lo que no sea escribir” (2023, p. 21). ¿Por qué escribía?, ¿para quién?, ¿qué era lo que quería transmitir a través de sus textos?

Su escritura debió de ser un modo de autoconocimiento, aunque no me parece que haya sido tan autocrítico. Mentía todo el tiempo para acercarse a alguna verdad. Mentía siempre, pues quizás se repetiría mentalmente el verso de Pizarnik de “En esta noche en este mundo”, citado en *Las amigas*: “y nada es promesa / entre lo decible / que equivale a mentir / (*todo lo que se puede decir es mentira*) / el resto es silencio” (p. 27, mi énfasis). En la entrevista “Televisión” de 1973, Lacan enunciaba un significante opuesto, pero con significado semejante: “Yo digo siempre la verdad: no toda, puesto que, a decir la toda, no alcanzamos. Decirla toda es imposible, materialmente: las palabras faltan [fallan] para ello. Incluso por ese imposible la verdad es solidaria de lo real” (2012c, pp. 535). Venturini podría muy bien haber refrendado lo dicho por Lacan. El saber y la verdad son operadores del goce, según Luciano Lutereau, ya que “el goce no es un observable [...] Respecto del saber, el goce se presenta en falta —el inconsciente, por ejemplo, es goce de un saber, no del objeto—. En función de la verdad, el goce se plantea como ‘recuperación de goce’ (del goce perdido por estructura). De este modo, el goce no tiene entidad por sí mismo, sino que se encuentra entretejido, o entramado, en coordenadas que, en última instancia, son las del discurso” (2018, p. 438). Esto será demostrable a través del análisis desarrollado en la última sección, pero su articulación a través de los vasos comunicantes entre todos los conceptos comienza ya en esta.

Aurora Venturini fue una mujer extemporánea, que aunque vivió comprometida políticamente con un cierto peronismo, como mujer estaba fuera de su tiempo. Los temas que trabajó y la manera de tratarlos en su escritura siempre fueron cuestionadores y cuestionados. Si bien su posicionalidad en “el doblez de lo textual” (Salerno, 2020, pp. 32-39), “el marco de audibilidad del estilo y los tonos propuestos”



(Rossini, 2024, sp), “la intermediación de los afectos de fascinación y repulsión” (Rossini, 2025, pp. 1-18), la osadía léxica, el uso de la oralidad sin puntuación, la denuncia constante de la violencia contra las mujeres y la inclusión de temas de la sexualidad femenina, entre ellos el aborto y las violaciones, fueron un escollo para sus lectoras/es del siglo XX. Todos esos elementos le permitieron interpelar a sus lectoras del siglo XXI de otra manera, desde una situacionalidad interseccional extemporánea. Me recuerda el escándalo que se creó en el pacato Montevideo de los años 50, cuando varios críticos se enfrentaron al texto de *La mujer desnuda* preguntándose quién estaría detrás del desconocido seudónimo Armonía Somers. Este texto recién fue reeditado en su versión original y traducido a varios idiomas en el siglo XXI. Su circulación y el trabajo de la crítica también comenzó muy tardíamente en los años 90 y resonó mucho más en la segunda década del siglo XXI. Otra rara maldita.

En casi toda la obra crítica sobre Aurora Venturini se debate hasta qué punto sus textos son ficciones (novelas), narrativas autobiográficas, memorias o autoficciones, el nuevo género híbrido y ambivalente que surgió en Francia a fines de los 70. Durante su vida, ella misma se dedicó a informar a su público lector que “Quien quiera saber de mi vida, que lea mi obra” y, aún más, “*Las primas* soy yo”. Insiste en que Chela (*Nosotros, los Caserta*), Yuna y sus distintas protagonistas refieren a ella misma en algún momento de su vida. Me pregunto: ¿qué tan contundente sería su necesidad de reconocimiento?, ¿cuán urgente sería su falta/necesidad de aceptación?, ¿o habrá sido que solo le interesaba su autoconocimiento acríptico?, ¿cuál es su propuesta a través de sus textos? Me interesa situar esta pregunta en el marco de los dos textos que examino aquí específicamente. Como lectoras, ¿cómo nos interpelan *Las primas* y *Las amigas*?, ¿qué es lo que nos transmiten?, ¿qué significaciones ponen en circulación y con qué propósitos?, ¿son trabajos psíquicos, ritos de limpieza o sacrificios sublimatorios o simplemente necesidad de volver a empezar después de sus ochenta o después de toda una vida?

La autoficción, tal como la concibe Serge Doubrovsky, es un género paradójico, pues fusiona la realidad de la autora con elementos ficticios, creando narradoras que bordean los límites entre autobiografía (en términos del concepto de pacto autobiográfico que sostenía Lejeune) y novela (ficción). De esa manera, la autoficción logra hacer que sus lectoras/es se inmiscuyan más con la exploración identitaria y subjetiva a través de sus personajes, observen su vida, la precariedad o fragilidad como si fuera ajena, utilizando a la escritura como vehículo que tiende un puente hacia lo real, conformando un litoral y bordeando el vacío, aunque siempre falle. A pesar de los debates



abiertos en torno a su definición, en este caso sería mucho más apropiado mantener el término inherentemente ambiguo. Tanto Lacan como Foucault, según Sergio Blanco, insisten en que “solo podemos percibir, comprender y contar nuestra historia de ‘*manera imaginaria*’, o como dirá de forma bella y arriesgada el padre del término *autoficción*, Serge Doubrovsky: ‘*Si trato de rememorarme, me invento. Soy un ser ficticio... Una vida a falta de poder retenerla, podemos reinventarla*’” (2016, s. p). Con estas precisiones podemos afirmar que Venturini no habría mentido, como usualmente se le acusa, sino que solo habría elaborado imaginariamente distintos relatos con los cuales dar cuenta de las opacidades y oscuridades más profundas de lo real, quizás de la manera más “inocente” (aunque dudaría de su pose de inocente, sin responsabilidad o, más bien como ella lo diría, sin “culpa”). De hecho, Venturini escribió constantemente, y ni siquiera en su vejez dejó de lado la venganza que caracterizaba a esa voz “de niña [terrible] de mil años” de la mayoría de sus relatos.

Tocando lo real: políticas del goce

Lo que se escribe fue primero palabra y lo que contingentemente cesa de no escribirse y se escribe, se escribe sirviéndose de la palabra. La palabra es primera respecto de la escritura y lo que la escritura escribe no es otra cosa que lo que se fija del goce.
(Lamovsky, 2016, p. 1)

Dos comentarios paratextuales incorporados a la publicación de Planeta de *Las amigas* nos ayudarán a plantear la cuestión de tocar lo real a partir de la escritura/lectura: el epígrafe ya mencionado anteriormente y firmado por A. V. que dice: “Novela en monólogo secreto de la que surgen breves diálogos de autora a eventual y paciente lector/a” (Venturini, 2020, p. 7); por otro lado, en la contratapa se adjunta una nota de *Página/12* que incluye el siguiente comentario: “Hay en la escritura de Venturini una potencia que marca a quien se atreva a leerla. Ella entra a la literatura para dejar una herida” (Venturini, 2020, contratapa final). “Dejar [esta] herida” al sugerir “breves diálogos de autora a eventual y paciente lectora” es precisamente lo que busca *Anima chamuscada (vale para otra vida)* (2025), la obra de teatro puesta en escena por Fernanda Docampo (intérprete y autora junto con Ariel Divone). Este drama propone “una inmersión en el universo poético, narrativo y biográfico de la autora peronista, Aurora Venturini” (Díaz, 2025, sp) con el propósito de hacernos retornar del infierno, aunque transformados como un ánima chamuscada; confrontando los miedos



que nos tocan desde lo real (Díaz, 2025, sp). Confrontar los miedos para tocar lo real es enmarcar ese retorno en la letra de una herida que despierta una huella del inconsciente del otro, de la lectora, que así procede a trabajar psíquicamente su reconfiguración subjetiva.

En el prólogo que Liliana Viola, la heredera obligada de Aurora Venturini, escribe para *Las amigas*, dice:

A fines de 2009, coronada de la gloria que le dio *Las primas*, y mientras veía cómo se iban publicando cuentos y novelas que había escrito décadas atrás, comienza a trabajar en *Las amigas*. Piensa en Cervantes, y se notarán ciertos giros castizos como parte de pago. Si la segunda parte de *El Quijote* fue escrita para evitar que el personaje sobreviviera en aventuras apócrifas, ella escribe la vuelta de Yuna Riglos, no por temor a que le arrebaten la autoría de su criatura, sino para que no le capitalicen la vejez como un espacio monstruoso, caprichoso, antiromántico. La joven que en *Las primas* lograba superar su minusvalía cayendo en las redes de la meritocracia, en *Las amigas* es una mujer de casi 80 años instalada en el éxito que no lo es todo y en una soledad interrumpida por una serie de desencuentros que insiste en calificar como amistad. En ambas la sexualidad es una prisión ajena. Y el deseo es un problema de las otras. (Viola, 2020, p. 9)

Ni aventuras apócrifas del *Quijote*, ni readaptación social, ni reconciliación familiar, ni reintegración cultural como en la vuelta del *Martín Fierro*. A pesar de sus años, en *Las amigas* Venturini reproduce una Yuna que no pierde la ironía ni la desfachatez, aunque sí se muestra algo más frágil y vulnerable. Quizás porque aprendió que la voz “de una niña de mil años”, como la rebeldía irreverente de la adolescencia, solo les hacen más el juego a los discursos falogocéntricos patriarcales que a su crítica radical (Marqués Rodillo, 2005, sp). A pesar de que el goce es imposible de decir, de describir y de descifrar en su totalidad, siempre se ancla o localiza en el cuerpo. Y los cuerpos, aunque no tienen una voz discursiva, tienen un habla que, si bien está caracterizada por el misterio, al insistir en expresarse a través de la repetición puede vislumbrarse. Es esta demostración difusa y no necesariamente llena de sentido donde el goce puede ser comprendido en el entredicho.

Betina Kaplan, en “Cuerpo, resistencia y sujeción en *Las primas* de Aurora Venturini”, analiza “los cuerpos y la relación de los personajes de Yuna y Betina (su hermana) ... como lugar donde los dispositivos de sujeción pueden generar ‘lo monstruoso anormal’ como una resistencia al biopoder” (2021, p. 89). No me centraré en lo monstruoso anormal de las subjetividades discapacitadas (subjetividades marginales, anormales, “minusválidas” en palabras de la autora), sino



en alguno de sus reversos dónde localizar los goces de las subjetividades díscolas o, precisamente, los excesos que mordazmente disparan cuestionamientos radicales a las lectoras (a su memoria crítica) haciéndonos conscientes de la construcción social de la normalidad o la naturalización de nuestro orden cotidiano. Una construcción de sentidos que bordea el sinsentido desde algunas acciones y reflexiones de dichos personajes –sobre todo las enunciaciones de Yuna, la protagonista de ambas novelas (*Las primas* y *Las amigas*) en su estrecha relación con su prima, Petra, en la primera, y con Matilde, su amiga abandonada, en la segunda.

De la misma manera, Venturini despliega sus “incurias malsanas [...]que solo comentó] con el fantasma luctuoso de [su] interior” (Venturini, 2020, p. 39). Para ello, utilizaré algunos argumentos de Lacan sobre el goce, lo real, la letra/escritura y los cuerpos hablantes como soporte. Lo real, de acuerdo con el “últísimo Lacan”, como lo llama Jacques-Alain Miller en su libro homónimo, es demostrable o mostrable, pero nunca explicable. Algunos psicoanalistas lacanianos vaticinarán, con justa desconfianza, que este es un laberinto sin salida, ya que evidentemente todo esto permanece en el terreno de la teoría hasta que, a partir de una narrativa, los cuerpos se encuentren poniendo en circulación afectos y, quizás, materializando cambios.

La letra tendrá relación con el trazo que hace surco, vacío que aloja goce. Tanto para Lacan como para el taoísmo de donde lo obtiene, ese trazo primario, el rasgo unario, es primero y creador ... aunque aquí me gustaría elaborarlo como trazos-huellas mnémicas, no necesariamente primeros/primarios, pero sí como posibles fuentes de creatividad (Góngora Briones, 2019, p. 1). Lo interesante de la relación letra/escritura es que, en Lacan, “...la cuestión de la letra y la escritura se va complejizando y deslizándose desde la primacía del significante hacia la teorización sobre el goce y lo real” (“Lo inconsciente y su escritura”, sp). En “Escritura, cuerpo, transferencia”, Tomasa San Miguel arguye que “la escritura es abordar lo real de otro modo, es decir, demostrarlo ... Si la escritura es un modo de abordar lo real en tanto imposible, es la nominación la demostración de la imposibilidad” (2015, p. 162). La escritura “permite que un sujeto se relacione de otro modo con su deseo y su goce, a su cuerpo. Y que se enlace de un modo distinto al otro” (2015, p. 162). En otras palabras, esto nos remite al uso analítico de los nudos: anuda, desanuda y reanuda la relación de un sujeto con sus modos de deseo, de goce y, por lo tanto, con su propio cuerpo.

La noción de goce que elaboro en este trabajo está articulada en el entrecruce disciplinario entre psicoanálisis, feminismo y crítica cultural/estudios culturales. Al analizar discretamente aquellas versiones de goce del Otro, goce femenino, goce otro, otro goce ... aquel goce



que no se reduce al placer, sino que va más allá, hasta contraponerlos: “hace del goce ora un exceso intolerable del placer, ora una manifestación del cuerpo más próxima a la tensión extrema, al dolor y al sufrimiento” (Braunstein, 2006, p. 14). Sucede que la escritura insolente de Venturini al tocar lo real viene a rozar con “otra instancia, la de la letra, que en el inconsciente de [la autora] se cifra como un jeroglífico y se descifra en el ejercicio de la interpretación según los fantasmas de cada lector. Por eso el escritor –si hace resonar esa cuerda– se anticipa al psicoanalista y le muestra el camino por el que ‘la práctica de la letra converge con el uso del inconsciente’. Esta fue la operación que elogió Jacques Lacan en la novela de Marguerite Duras” (Acuña, 2015, s. p.).

¿Cuál es la relación de esta noción de goce con la letra/escritura, el cuerpo y lo real? Refiriéndonos a la articulación que Lacan (2013) hace de lo real-ficción, en su invención del objeto a como real, Haydée Iglesias argumenta:

El arte, como ficcional, ya no es llamado a bordear lo real, sino a hacer posible el encuentro con lo real, con el efecto sujeto que esto implica. Lo real será lo que atraviesa el cuadro y hace posible el encuentro, el despertar que despierta como real en la ficción. La ficción porta allí y hace ‘pasar’ ‘lo que aguijonea’. (p. 306).

Paralelamente, Ignacio Iglesias Colilla, analizando ciertos textos de Lacan (“La instancia de la letra”, el seminario 20 y 23, “La tercera” y “El atolondradicho”), propone tres definiciones de escritura –la escritura en matemáticas, la escritura con nudos borromeos y la escritura como precipitación del significante– que se acercan mucho a lo que Massimo Recalcati propone en “Las tres estéticas de Lacan”: la estética del vacío, la estética anamórfica y la estética de la letra. Todos estos críticos dejan claro que el psicoanálisis no analiza ni psicoanaliza el arte, sino que se nutre de esos conceptos para situar “al arte [la estética, la literatura] en una relación determinante con lo real” (2006, p. 10). Y esto es precisamente lo que interesa aquí. En otras palabras, lo que buscamos es abrir la dimensión de lo real para dar una nueva oportunidad a la creatividad que proponen los sinsentidos y los excesos del goce.

La singular articulación de deseo, goce y amor/desamor se produce como efecto y consecuencia de las violencias sistémicas, sobre todo de la violencia de género característica de la Argentina de mediados de siglo.⁷ Si bien aquí no reflexiono directamente sobre violencia de género, indirectamente se detectará esta como una de las premisas

7 En otro artículo de próxima publicación elaboro el goce en relación con la violencia de género, titulado “Entre irreverencias y feminicidios” (Del Sarto, Revista *Yojtzijon-Diálogos* 7, 2026).



estructurales del mundo desorbitante de Venturini, en el cual predominan las familias disfuncionales, los abandonos paternos, el maltrato, los abusos, los engaños y la violencia de género. Todos los personajes masculinos que presenta Venturini son infames, abusadores, violentos, explotadores, traidores.

La soledad inmarcesible ... chupate esa mandarina

El libro que puede perdurar es Las primas, ¿no?

Es un estudio de psicología que hay que leerlo y entenderlo

Tcherkaski y Seoane (2016, p. 62)

Nadie olvida

Tcherkaski y Seoane (2016, p. 63)

Hace años ya, volviendo de Argentina, compré en el aeropuerto dos novelas: *Las primas* y *Las amigas*, de una tal Aurora Venturini, a quien jamás había leído. En ese momento, investigando sobre Armonía Somers, encontré un texto crítico de Soledad Quereilhac, “Rara como encendida. Apuntes sobre los primeros relatos de Armonía Somers”, donde por primera vez supe de esta escritora argentina, hasta entonces desconocida para mí, donde hablaba de

un uso disruptivo y adrede infractor de la norma lingüística, de la división de niveles de lengua, de la formalidad literaria, potenciada también –en el plano semántico– por la suspensión de la moral y el gusto por las experiencias del mal y la crueldad” (2013, p. 14).

Allí comencé a leer *Las primas*.

Si consideramos *Las primas* una novela de iniciación (muchos críticos la consideran un bildungsroman), que solo le llevó mes y medio escribir, pues la venía masticando desde siempre, donde trata de comprender su pulsión por la escritura, el arte y el poder de sublimación al adoptar una posición subjetiva asexual, *Las amigas* podría considerarse un relato de fin de vida (quizás sus memorias) desde la perspectiva de la vejez de Yuna, un texto trabajado durante años y publicado póstumamente, en el cual hace un balance de las ventajas y desventajas de “estremecerse” y sobre el poder de destrucción del amor incondicional y la tentación del suicidio como salida poética a la falta de sentido. Ambos textos son monólogos, escritos por la pintora Yuna (López) Riglos, artista que dice no saber escribir. Por eso, argumento que esta escritura se caracteriza por ser un constante decir, un



habla sin filtros en la que se permite fijar, a través de la letra, retazos de goces que iluminan los retornos de lo reprimido y las repeticiones más insistentes. Al estilo de una “loca *faulkneriana*” (Vila-Matas, 2007, sp), Venturini narra en *Las amigas* la vejez de una artista condecorada, pero rodeada de soledad, “a la vez feroz e inocente”, pues como dijo Pizarnik, “*el único remedio contra la locura es la inocencia de los actos*” (carta a Bordelois citada en Venturini, 2020, p. 34). La voz de Yuna, sobre todo en *Las primas*, fue enunciada como la de una niña terrible, aunque inocente, con un léxico extraño, pendiente de un diccionario que destrababa a una infante-eterna. A Venturini, ese recurso le permite dejar completamente de lado la crítica para enfocarse en los recuerdos del disparo, la circulación y la recepción de afectos, sin necesariamente dejarse capturar en dinámicas afectivas. Es interesante, entonces, trabajar los efectos de sentidos que esta arrogancia irreverente e ingeniosa, desfachataada e irónica, escritura monstruosa y maldita, produce en sus lectores al reflexionar retroactiva y críticamente sobre los múltiples contextos en que circulan estos retazos de goces. ¿Y qué hacer con ellos?

Me detendré brevemente en dos relaciones de estas novelas: Yuna y Petra en *Las primas* y Yuna y Matilde en *Las amigas*. En ambos casos, dichas relaciones se constituyen de igual a igual, aunque con una diferencia social que, desde el punto de vista de la protagonista, resulta ser fundamental. En la primera novela, Yuna y Petra son primas que, a pesar de compartir muchas fabulaciones, secretos y experiencias de iniciación, tienen trabajos muy desiguales, Yuna es artista en formación mientras Petra “tiene el oficio más antiguo del mundo” (2023, p. 117). En la segunda, *Las amigas*, Matilde proviene de la oligarquía y es una pintora buena, aunque no excepcional como Yuna. En ambos casos, estas relaciones afectivas de Yuna terminan en traición y abandono, aunque varíen las agentes –Petra traiciona y Yuna abandona; mientras Matilde se abandona al amor y Yuna la traiciona borrando: “Matilde ... ya no existe porque se fue y no me importa la borraré como he borrado tantas cosas personas hechos y desechos” (2020, p. 161).

A pesar de la disociación de mundos en *Las primas*, Petra y Yuna siempre fueron muy cercanas, tanto que quizás esa fuera la única relación afectiva afirmativa por largo tiempo en la vida de Yuna, hasta que Petra decidió casarse con Cacho Carmelo. A partir de ese momento, Yuna decidió cambiar la cerradura del apartamento y se repitió con fuerza: “mi más grande esperanza significaba olvidar ... olvidar y continuar mejorando hasta llegar a si fuera posible aplastar mi original minusvalía. Eso no olvidaría. Yo era una pieza más del fenomenal estatus degenerado...” (2023, p. 206). “Y pasó diciembre, enero, febrero, en marzo comencé las clases. Me sentía recién nacida, conseguí nivelarme, exponer, viajar.



Borré, borré, borré todo” (2023, p. 211). Aunque la venganza no estaba todavía cumplida, la soledad, el egoísmo, la arrogancia intransigente y el objetivo de borrarlo todo ya se dejaban sentir. *Las primas* culmina con una Yuna sola pero exitosa, reafirmada en la posibilidad de haber triunfado como nadie nunca lo hubiera podido hacer en su familia.

En *Las amigas*, la relación de Yuna con Matilde du Pin se remonta a sus años estudiantiles, cuando construye una relación amistosa, de reconocimiento y de respeto con su compañera Matilde, una de las pocas que nunca le tuvo envidia.

Digo compañera que aquí significa amiga del alma casi hermana porque eso fue Matilde du Pin pintora como yo a quien conocí en Bellas Artes cuando estudiábamos y que durante mi primer viaje de expositora en París hallé casualmente de nuevo. (2020, p. 65)

Con el correr de los años, ambas regresan a Argentina y se establecen en la Ciudad de Buenos Aires. Allí Matilde se enamora de Relicario y pierde su camino, se vuelve alcohólica y termina durmiendo muchas veces en la calle, al punto que su hermano Teodoro logra trasladarla a un geriátrico llamado “Las abuelas”. Sin embargo, en la última visita de Matilde al departamento de Yuna, la distancia entre ambas y sus respectivos mundos se ha vuelto insuperable, debido a la imposibilidad de comprender el alcoholismo de Matilde como sustitución del amor que sintiera por Relicario y su incapacidad de retomar el arte como salvataje sublimador. Mientras Matilde se desmorona completamente alcoholizada, Yuna se encierra con llaves en su atelier y:

destapo latas de pintura...y me desnudo. Y me echo pintura... Navego como un animal rampante ... y ya suena música de Mahler que me gusta escuchar cuando hago gimnasia. Pero yo sé que esto va más hondo y es más peligroso que la infantil gimnasia. Vacío los colores ... encima de mi naturaleza inútil según Matilde porque soy un fenómeno una asquerosa oruga sin pies un monstruo que no debió nacer y que tiene que desaparecer morite Yuna que ni el apellido es de tu pertenencia morite Yuna Riglos criatura sin género ni especie y de mi mamá me viene Yuna aborto de la naturaleza y esta definición merece navegación en la tela de los cuatro puntos cardinales y seguiré navegando inservible morite para dejar lugar a un ser útil y, ya llevo dos horas de navegación furiosa desarticuladora de mi cuerpo delgado y huesudo y por qué no decir elegante pero de qué te sirve si no fuiste capaz de amar a nadie y Relicario Culto y el pito de Relicario o de Juancito qué horror soy un monstruo y no pedí nacer y me nacieron y jamás entenderás el amor de pareja a un hombre de carne y hueso qué asco nunca salí de la



infancia borracha asquerosa qué hacés ahí sentada igual a las pordioseras de las estaciones que dan pena y miedo. (2020, p. 160)

Tiempo después, al encontrar la dirección que le habían dejado durante su última visita, Yuna decide acercarse al geriátrico de Adrogué, donde reside Matilde. A pesar de no querer recordar siquiera su nombre, cuando llega tiene que nombrarla para que la identifiquen. Sin embargo, solo logran señalarle cuatro personas sentadas: “las cuatrilizas”, que

resultan idénticas aunque la identidad según el profesor de dibujo que luego se convirtió en mi cuñado y fuente de disgustos solo es posible en ciencia matemática pero aquí se da. Medio adormecidas por el solcito que las calienta una de ellas será y no deseo saber cuál. (2020, p. 184)

Salió corriendo a tomar un taxi.

De esa manera, y para concluir, se evidencia cómo las relaciones afectivas de Yuna siempre han terminado en traición, abandono y soledad. Desde el recuerdo materno de haber sido “un aborto de la naturaleza” a la vuelta del padre ausente por años solo para echarla de la casa por ser peronista, Aurora Venturini trabaja con desfachatez la disfuncionalidad: en su mundo no hay posibilidad de amar y mucho menos de ser amada; en ese universo, las minusvalías se relatan de manera natural precisamente para tendernos un espejo cóncavo y dejarnos ver la anormalidad de la normalidad que pretendemos simular cotidianamente. Borrar y olvidar son dos de los verbos más utilizados en el final de cada novela. Hacer que borra y olvida es la manera ficcional de vengarse de todos los seres queridos que la hirieron y le hicieron mal... ese es el goce de su venganza —un exceso de placer que produce sufrimiento—. Y Aurora lo sabía: aunque “nadie olvida”, ella, al final de su vida, se preguntaba insistentemente por qué “la muerte se había olvidado de ella”. En ese infierno de soledad y desconfianza, cuando le preguntaron qué le gustaría que se leyera en su epitafio imaginario, ella solo respondió: “Que era una maldita” (Tcherkaski, 2016, p. 49).

Referencias

- Acuña, E. (2015). El paso del Daimon –Mujeres en Aurora Venturini–. *Analytica del Sur. Psicoanálisis y Crítica*, 3. <https://analyticadelsur.com.ar/el-paso-del-daimon-mujeres-en-aurora-venturini/>
- Alazraki, H. (2016). Sujeto y verdad: Una convergencia en Foucault y Lacan. *Perspectivas Metodológicas*, 18(2), 101-110.



- Blanco, S. (2016). La autoficción: Una ingeniería del yo. *Temporales*, 3. <https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/la-autoficcion-una-ingenieria-del-yo/>
- Braunstein, N. (2006). *El goce: Un concepto lacaniano* (6.^a ed.). Siglo XXI.
- Casas, A. (Ed.). (2012). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Arco/ Libros.
- Courel, R. (2015). La lectura psicoanalítica entre el significante y la letra”. VII Congreso Internacional de Investigación Práctica Profesional en Psicología XXII Jornadas de Investigación XI Encuentro de Investigadores de Psicología del MERCOSUR. *Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires*, 194-196.
- Díaz, S. (2025). Una inmersión en el universo de Aurora Venturini. *Godot*. <https://revistagodot.com/una-inmersion-en-el-universo-de-aurora-venturini/>
- Dobrovsky, S. (2012). Autobiografía/verdad/psicoanálisis. En A. Casas (Ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas* (pp. 45-64). Arco/ Libros.
- Enríquez, M. (2023). *Prólogo. Las primas*. Booket, Planeta.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (1991). *Microfísica del poder* (3.^a ed.). Las Ediciones de La Piqueta.
- Friera, S. (2009, enero 4). Tal vez lleve adentro otra mujer mucho más joven. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-8804-2008-01-04.html>
- Fuentes, A. (2016). *El misterio del cuerpo hablante*. Gedisa S.A.
- García, C. & Vázquez, K. E. (2021). *Mujer, vieja y peronista: ¿un lugar para Aurora Venturini en la literatura argentina y los feminismos?*” (E. García & Vázquez, Eds.; pp. 21-48).
- Góngora Briones, A. (2019). Del vacío la letra, de la letra el vacío: Algunas consideraciones orientales. *Lapso*, 4, 32-42.
- Guerreiro, L. (2012, septiembre 13). Quién le teme a Aurora Venturini. *El gatopardo*. <https://www.gatopardo.com/articulos/archivo-quien-le-teme-a-aurora-venturini>
- Iglesias Colillas, I. G. (2012). Las definiciones de escritura en la obra de Lacan. En *IV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XIX Jornadas de Investigación. VIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología* (pp. 363-366). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.



- Iglesias, H. E. (2013). Notas sobre las ficciones en la enseñanza de Lacan. V Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. En *XX Jornadas de Investigación. IX Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología* (pp. 305-308). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Kamenszain, T. (1996). *La edad de la poesía*. Beatriz Viterbo.
- Kaplan, B. (2021). Cuerpo, resistencia y sujeción en Las primas de Aurora Venturini. *Confabulaciones*, 6, 87-96.
- Lamovsky, L. (2016). "Las letras del inconsciente". Ponencia en el Encuentro sobre la letra y la escritura. De la escuela de la letra psicoanalítica, México. Escuela freudiana de Buenos Aires.
- Lo inconsciente y sus escrituras. Presentación. (2011). *Revista Trauma. Estudios de Clínica Psicoanalítica*. <https://www.revista-trauma.com/lo-inconsciente-y-sus-escrituras/>
- Lutereau, L. (2018). Saber y verdad en el seminario 17 de Jacques Lacan. X Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. En *XXV Jornadas de Investigación. XIV Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología* (pp. 435-437). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Mallol, A. (2021). Esas niñas de mil años: De Aurora Venturini a Alejandra Pizarnik. *Confabulaciones*, 6, 119-141.
- Marqués Rodillo, C. (2005). Goce, violencia y semblantes de mujer. *CPM. Revista del Centro Psicoanalítico de Madrid*, (7). <https://revista.centropsicoanaliticomadrid.com/goce-violencia-y-semblantes-de-mujer/>
- Massa, A., & Krapp, F. (Directores). (2014). *Beatriz Portinari* [Video recording]. <https://www.cultureunplugged.com/documentary/watch-online/play/54244/beatriz-portinari-a-documentary-on-aurora-venturini>
- Miguel, S. & Tomasa. (2015). Escritura, cuerpo, transferencia". VII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. En *XXII Jornadas de Investigación. XI Encuentro de Investigadores en Psicología Mercosur. Facultad de Psicología* (pp. 162-165). Universidad de Buenos Aires. <https://doi.org/https://www.aacademica.org/000-015/244>
- Miller, J. A. (2014). *El último Lacan*. Paidós.
- Monribot, P. (2019). Comentarios del capítulo IV del Seminario XVII: "La verdad, hermana del goce". *Nodus*. <https://www.scb-icf.net/nodus/contingut/article.php?art=684&rev=73&pub=1>



- Musitano, J. (2016). La autoficción: Una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de los recuerdos. *Acta Literaria*, 52, 103-123.
- Neo Poblet, N. (2021, marzo 23). Aurora Venturini: Escribir para olvidar. *Fundación Balandra*. <https://bit.ly/4xL2giF>
- Pubill, C. (s. f.). *Lo abyecto en El marido de mi madrastra de Aurora Venturini* (E. García & Vázquez, Eds.; pp. 117-141).
- Punte, M. J. (2021). La figura de la niña queer en *Nosotros, los Caserta y Las primas*. *Confabulaciones*, 3(6), 97-118.
- Quereilhac, S. (2013). Rara como encendida. Apuntes sobre los primeros relatos de Armonía Somers. *Las ranas*, 9(8), 12-18.
- Recalcati, M. (Ed.). (2006). *Las tres estéticas de Lacan (psicoanálisis y arte)*. Del Cifrado.
- Reid, G. (2025). La letra y la huella: Psicoanálisis, escritura, memoria y transmisión. *Psicoanálisis. Ayer y hoy*, (31). <https://www.elpsicoanalisis.org.ar/nota/la-letra-y-la-huella-psicoanalisis-escritura-memoria-y-transmision-graciela-reid/#DETAILS>
- Rossini, C. (2024). Estilos, tonos y afecto: Reflexiones sobre la contemporaneidad en Aurora Venturini, Hebe Uhart y Ariana Harwicz. *Heterotopías*, 7(13), 1-22.
- Rossini, C. (2025). La intermediación de los afectos en Hadas, brujas y señoritas de Aurora Venturini. *Cuadernos del CILHA*, (42), 1-18. <https://doi.org/10.48162/rev.34.100>
- Salerno, M. P. (2013). *La 'nueva' narrativa de Aurora Venturini: Textos de ayer y de hoy. III Congreso Internacional Cuestiones Críticas*. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.14491/ev.14491.pdf
- Salerno, M. P. (2016). El mundo editorial de Aurora Venturini. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 42(83), 279-300.
- Salerno, M. P. (2020). *La voz literaria de Aurora Venturini y de Ana Emilia Lahitte: Archivos de escritura, génesis textual y edición crítica* [Posgrado, Universidad Nacional de La Plata]. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1833/te.1833.pdf>
- Tcherkaski, J., & Seoane, M. J. (2016). *Aurora Venturini, la maldita. Una larga conversación*. Lugar.
- Torres, A. T. (2013). Verdad y mentira en psicoanálisis. *Trópicos. Revista de Psicoanálisis*, 1(21), 19-27.
- Vázquez, K. E. (2021). *Y una tiene la palabra: Una lectura de Las primas* (E. García & Vázquez, Eds.; pp. 165-186).
- Venturini, A. (2020). *Las amigas*. Tusquets.
- Venturini, A. (2022a). *Los rielees*. Tusquets.
- Venturini, A. (2022b). *Nosotros, los Caserta*. Tusquets.



- Venturini, A. (2023). *Las primas*. Tusquets.
- Vila-Matas, E. (2007, diciembre 22). Venturini se aventura. *El País*. https://elpais.com/diario/2007/12/23/catalunya/1198375640_850215.html
- Viola, L. (2021). Prólogo. En *Las amigas* (pp. 9-17). Tusquets.
- Viola, L. (2023). *Esta no soy yo*. Tusquets Editores.

