

**Estilos, tonos y afectos: reflexiones sobre la contemporaneidad en Aurora  
Venturini, Hebe Uhart y Ariana Harwicz**

**Styles, tones and affects: reflections on contemporaneity in Aurora Venturini,  
Hebe Uhart and Ariana Harwicz**

Carolina Rossini

Universidad Nacional de Buenos Aires

[carorossini93@gmail.com](mailto:carorossini93@gmail.com)

ORCID: 0000-0003-3914-1591

**Resumen**

El presente trabajo tiene por objetivo analizar la obra narrativa de Aurora Venturini, Hebe Uhart y Ariana Harwicz en tanto autoras contemporáneas cuyos estilos, tonos y configuraciones afectivas marcan un punto de inflexión en lo que refiere a la literatura escrita por mujeres en el siglo XXI. Bajo la perspectiva de los estudios de género y la teoría de los afectos, se buscará reflexionar sobre los rasgos y gestos que hacen a las autoras participar del campo literario contemporáneo: los marcos de audibilidad que valoran ciertos tonos afectivos y garantizan la visibilidad pública en la época reciente, así como también la forma en que los estilos y los tonos que priorizan las autoras confrontan con estructuras narrativas tradicionales y mandatos sociales, culturales y de género. Dichas operaciones de lectura referidas a las narrativas de las autoras argentinas conducen a la reflexión sobre la intervención política de la crítica literaria feminista contemporánea.

Palabras clave: Aurora Venturini; Hebe Uhart; Ariana Harwicz; afectos; tonos

**Abstract**

The present work aims to analyze the narratives of Aurora Venturini, Hebe Uhart and Ariana Harwicz as contemporary authors whose styles, tones and affective configurations mark a turning point in literature written by women in the 21st century. From the perspective of gender studies and affect theory, we will seek to reflect on the traits, tones and gestures that make authors participate in the contemporary literary field: the audibility frameworks that value certain affective tones and guarantee public visibility in the recent times, as well as the way in which the styles and tones prioritized

by the authors confront traditional narrative structures and social, cultural and gender mandates. These reading operations referring to the narratives of Argentine authors lead to reflection on the political intervention of contemporary feminist literary criticism.

Keywords: Aurora Venturini; Hebe Uhart; Ariana Harwicz; affects; tones

La literatura argentina contemporánea presenta un conjunto de narraciones escritas por mujeres cuyos tonos y configuraciones afectivas tienen en común cierta irreverencia e incorrección respecto de los mandatos sociales, culturales y de género.

La obra narrativa de Hebe Uhart (1936-2018), Aurora Venturini (1922-2015) y Ariana Harwicz (1977-) forma parte del campo literario argentino contemporáneo en la medida en que marcan un punto de inflexión en lo que refiere a la literatura escrita por mujeres en el siglo XXI: el tono literario y las voces narrativas, a través de la incorrección del estilo y la escritura, así como también de los personajes femeninos, sus discursos y prácticas, ponen en movimiento configuraciones afectivas, emociones y sentimientos, que rozan la crueldad y la incorrección política, y que promueven, desde allí, un desplazamiento de los roles sociales asignados históricamente.

El presente trabajo analiza la forma en que las emociones del orden de la agresividad en las narrativas de las autoras funcionan como enlace con los tonos y los marcos de audibilidad de la época contemporánea puesto que se mueven dentro de las corrientes discursivas que, como argumenta Gabriel Giorgi en *Las vueltas del odio. Gestos, escrituras, políticas* (2020), imponen tensión en el terreno de lo público. En la medida en que ponen en escena y valorizan la irreverencia de la voz, donde el tono literario imprime en los personajes gestos discordantes, permiten cuestionar el poder en términos de aquello que Laura Arnés en *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina* (2016) denomina “control acústico: quién puede hablar, qué se puede decir, qué se puede escuchar” (p. 116). De la misma manera, permiten pensar los órdenes dominantes en términos de lo que Djamila Ribeiro en *Lugar de enunciación* (2020) denomina régimen de autoridad discursiva. La autora reflexiona sobre el lugar de enunciación como parte de un mecanismo utilizado para rebatir la historiografía tradicional y la jerarquización de saberes que es consecuencia de la jerarquía social que obstaculiza el acceso a espacios de legitimación de sujetos feminizados.

El tono en la literatura materializa aquello que los afectos, en actos de intercambio y conexión, establecen entre los cuerpos, los objetos y el mundo social, en vínculo con las dimensiones performativas de los gestos y los lugares enunciativos

que buscan inscribirse dentro de las disputas culturales. Su circulación, sin embargo, se ubica en un entramado distinto al de las narrativas del odio presentes en redes sociales, medios de comunicación y propagandas políticas, óptimamente analizado por Giorgi (2020), que intentan desarmar los pactos democráticos y las construcciones de derechos humanos. La ira y el enojo en la narrativa de Venturini y Harwicz, lo pasivo-agresivo en Uhart y la incorrección discursiva/política extienden un uso alternativo del clima/ruido de época. A través de las prácticas y los discursos de los personajes femeninos, los afectos de la agresividad diagraman configuraciones que confrontan con los grandes relatos y los mandatos sociales sobre la maternidad, la configuración familiar, los roles de género y las estructuras culturales opresivas, así como también distorsionan el velo de la esencia y la naturalización de determinadas emociones, vínculos, procesos y prácticas sociales en lo doméstico y respecto de lo femenino.

Los textos narrativos de las autoras se hacen públicos a partir de la segunda mitad del siglo XX. Tanto Venturini como Uhart comienzan a publicar cuentos y novelas desde la década del 60 en editoriales independientes o de forma autofinanciada. El primer libro de relatos de Aurora Venturini, *Cuaderno de Angelina. Relatos de infancia*, data de 1963; su primera novela, *Pogrom del cabecita negra*, se publica por editorial Colombo en 1969<sup>1</sup>. El primer libro de cuentos de Hebe Uhart, *Dios, San Pedro y las almas*, data de 1962. A diferencia de Harwicz, cuya primera novela *Matate, amor* se publica en 2012, financiada por la misma autora en la editorial Paradiso y cuya obra narrativa y visibilidad pública datan del presente siglo, Venturini y Uhart presentan un desajuste respecto de las fechas originales de publicación en editoriales independientes y económicas. Es hacia principios del presente siglo que las editoriales, Adriana Hidalgo, Blatt y Ríos, Mondadori, Tusquets y Anagrama, introducen a las autoras en sus catálogos, publicando la obra completa en el caso de Uhart, o determinados textos que marcan una serie, como en el caso de Venturini<sup>2</sup>.

Su reconocimiento cultural, no obstante, no implica solamente un procedimiento eficaz de la industria editorial actual<sup>3</sup> que hace uso, en términos

---

<sup>1</sup> La proliferante y dispersa obra narrativa de Venturini se edita en distintas editoriales que, en su momento, cumplían la tarea de hacer el trabajo de imprenta. Sus libros no eran parte de los programas editoriales que buscaran cautivar al público lector. Se trata de ediciones económicas financiadas por la misma autora.

<sup>2</sup> De la misma manera, de forma reciente Eduardo Muslip y Pía Bouzas (2023) comienzan a trabajar sobre el archivo que dejó Uhart y Liliana Viola, por su parte, sobre el archivo que dejó Venturini.

<sup>3</sup> Tras heredar la obra completa y el archivo de Aurora Venturini, Liliana Viola publica selectivamente su obra por Tusquets editores.

económicos y de mercado, de la proliferación y visibilidad pública de las discusiones que atañen a las causas feministas, el lugar de las mujeres dentro de espacios de visibilidad y representación, y debates en torno al canon literario. Tampoco se produce únicamente por el efecto mediático de las premiaciones que alientan la incorporación dentro del mercado de nuevos artistas<sup>4</sup>, óptimamente analizado por María Paula Salerno (2013; 2016) en el caso de Aurora Venturini.

Dada la disparidad en las fechas de publicación y los contextos desde los que se editan los textos de las autoras, pensarlas como parte del campo cultural actual conduce, en primer lugar, a reflexionar sobre las cualidades que hacen a lo contemporáneo en términos literarios y artísticos. La correspondencia cronológica con el presente implica, más que una adecuación con las fechas originales de publicación, un análisis de la correspondencia con marcos de recepción y audibilidad de la época reciente que habilitan las condiciones de posibilidad para la edición y circulación de las narraciones en su conjunto. Además, implica reflexionar sobre la presencia de aspectos novedosos en la crítica literaria feminista reciente como, por ejemplo, los debates en torno al giro afectivo (Ahmed, 2008; Kosofsky Sedgwick, 2018; Macón, 2022): la forma en que los afectos, en confluencia con la perspectiva de género y los debates de la crítica literaria feminista reciente, funcionan como elementos portadores de sentido en los universos ficcionales y, en tanto categorías analíticas, evidencian la forma en que se desarman los binarismos culturales como lo público y lo privado a través de una metodología procesual e indeterminada. En las narrativas de las autoras, las emociones del orden de la agresividad y las prácticas en torno a la incorrección política de los personajes femeninos moldean los conflictos hacia el interior del espacio doméstico al mismo tiempo que establecen, de forma distinta en cada caso, disputas sobre los mandatos sociales y de género, en tanto discusiones que atañen al terreno de lo público.

Asimismo, pensar lo contemporáneo como atributo de la narrativa de las autoras mencionadas impone una consideración extra. En un presente voraz, heterogéneo y múltiple, la literatura contemporánea se enfrenta con la proliferación de emergencias, la pérdida de las definiciones normativas del lenguaje (Giunta, 2014) y la falta de especificidad del campo cultural que entra en consonancia no solo con los marcos de audibilidad que son las condiciones de posibilidad de los tonos agresivos antes mencionados, sino también con la heterogeneidad de los lugares de enunciación

---

<sup>4</sup> Aurora Venturini gana el concurso Nueva Novela de Página 12 con la novela *Las primas* en 2007, lo que le garantiza una amplia visibilidad y difusión de parte de su narrativa.

en el terreno de lo público (Giorgi, 2020). Como argumenta Nora Domínguez (2020) desde dónde hablamos, qué decimos y cómo hablamos se presentan como interrogantes dentro de un espacio en donde las palabras, las acciones y la voracidad del tiempo condicionan a los cuerpos. Aquí, conviene hacer explícita la relevancia que tiene la irreverencia de los lugares desde los que hablan los personajes femeninos en las narrativas, en la reflexión sobre el tono literario y las prácticas que sobresalen en la época puesto que permite determinar la forma en que los cuerpos, a través de gestos confrontativos y agresivos, irrumpen en la voracidad del campo contemporáneo.

De acuerdo a la hipótesis desarrollada por Djamila Ribeiro (2020), el lugar de enunciación parte de la teoría feminista del punto de vista o *feminist checkpoint* de Elizabeth Crenshaw que implica considerar, más que el conjunto de palabras y enunciados dispuestos en oraciones, la dimensión política del habla: las localizaciones sociales en las estructuras de poder, los lugares que se ocupan en la matriz de dominación donde raza, género y clase se interceptan, y las condiciones sociales que permiten que grupos sociales accedan a espacios de ciudadanía. La teoría del punto de vista y del lugar de enunciación busca romper con la pretendida universalidad y, dentro de una jerarquía de saberes que se materializa en las jerarquías sociales, con la autorización discursiva. La promoción de la multiplicidad de voces que recorren distintas tramas de lo social y lo político, como también, podríamos agregar, en el campo cultural a través de las autoras, genera una ruptura con el discurso autorizado y único.

En las narrativas analizadas, el entorno y el posicionamiento que toman los personajes femeninos, en específico, aquellos personajes protagonistas en primera o en tercera persona, marcan de forma persistente tensión, incomodidad e irreverencia hacia dentro de los espacios domésticos. El tono agresivo, antes que demoler los recorridos subjetivos o los marcos democráticos, moldea los cuerpos y los conflictos y, al mismo tiempo, rebate discursos hacia lo público como aglutinador de las disputas simbólicas sobre la familia, la maternidad, el género.

### **Lo contemporáneo y la contemporaneidad**

Lo contemporáneo sugiere distintas acepciones. Por un lado, se considera un uso literal del término con-tempus que implica estar en el propio tiempo. Se trata de un tiempo que, a su vez, carece de definición precisa: es veloz, indefinible y poco específico, contiene múltiples temporalidades superpuestas y es el terreno, no obstante, donde se ubican de forma culturalmente consensuada las obras del presente. En la acepción que reduce el término a la coincidencia cronológica con el

tiempo presente se extienden aspectos considerables: la novedad y la autenticidad. Pensar las obras contemporáneas conlleva a vincular los rasgos de la temporalidad, más que con el resultado acabado de una obra artística, con el proceso de elaboración y las variables sociales y culturales que allí, en el momento histórico de su producción, toman lugar. Según Aira (2010), el arte contemporáneo es su propia documentación, es decir, en su elaboración, escribe su propia historia. Se centra en el proceso y las circunstancias.

Por otra parte, se piensa lo contemporáneo a partir de los gestos. Agamben (2011) reflexiona sobre el sentido contemporáneo de tradición nietzscheana al asumir que ser parte del propio tiempo es no coincidir completamente con él. El sentido atañe a la inadecuación de las obras a las pretensiones sociales y a la posibilidad de marcar una diferencia que permita visibilizar aquello que aparece como inaprensible en el propio presente. Tomar distancia induce a habitar el desfase, poner el cuerpo en la contradicción y la ambigüedad con la intención de habilitar una crítica y un cuestionamiento a las presunciones que se toman como homogéneas y determinadas. Es decir, se trata de ocupar, inevitablemente, el lugar de la sospecha o, como agrega Andrea Giunta (2014) de la extranjería.

Asimismo, pensar la época, su temporalidad y sus gestos en términos literarios equivale a darle una centralidad relevante a las obras, las escrituras y los discursos sociales que capturan el dinamismo del presente. El gesto equivale a establecer una hipótesis, como indica Julio Premat (2020), sobre los modos en que varían progresivamente los textos, la escritura y la recepción, la relación entre tiempos y tradiciones, el intercambio de las obras con lo social. Premat señala tres gestos que en la teoría cultural se utilizan para definir el contexto y que sirven de puntapié para pensar los márgenes dentro de los que se encuadra la literatura contemporánea: la delimitación temporal y sus modalidades en función de la serie social; la delimitación generacional o simultaneidad en la edición de autores y autoras; y las rupturas, novedades, agotamientos, fundaciones, es decir, la presentación de una diferencia conflictiva entre lo actual y lo previo. No obstante, el gesto contemporáneo impone también pensar la contemporaneidad de las obras: aquello que perdura en el terreno de la ambivalencia y donde fluctúan tanto las distintas temporalidades solapadas como la convivencia conflictiva entre la escritura, la lectura y el sistema de valores. En consonancia con lo dispuesto por Josefina Ludmer (2010) y la lectura que realiza Sandra Contreras de la literatura del tiempo presente (2010), las narraciones del presente o literaturas posautónomas en el marco del arte contemporáneo, se posicionan dentro y fuera de la realidad, establecen una realidad ficción elaborada por

registros disímiles que, lejos de involucrarse con referentes externos, son en sí mismas pura representación. Pensar la contemporaneidad de la literatura contiene la drástica sentencia de ubicarse en la ambigüedad de su propia definición. Como parte de las cualidades que aglutinan al propio tiempo, la literatura queda también condicionada por el gesto de habitar la contradicción y la ambigüedad en su contenido interno y en el campo cultural.

De esta manera, múltiples factores intervienen en la caracterización de la contemporaneidad que aglutina a las autoras mencionadas. No obstante, interesa destacar como hipótesis que las razones que garantizan la valoración de su literatura dentro del marco de la literatura argentina contemporánea tiene sus causas en el tono y el estilo, cuyas cualidades no refieren únicamente a las variables que funcionan en el interior de los textos sino también, y con mayor predominancia, en la forma en que se vinculan, irrumpen y circulan entre ciertos modos de la incorrección, la enunciación y la posibilidad de escucha disponible que priman en la época.

### **Venturini, Uhart y Harwicz: autoras contemporáneas**

Tanto los procedimientos narrativos que trabajan las autoras como la presencia de emociones agresivas configuran gestos contemporáneos. La construcción de las narraciones se corre del lugar de la acción y los hechos, de las tramas y de los enigmas como condicionantes de la narración para dar paso a las formas, los modos y los afectos. Es decir, dan lugar a la incorrección de la voz y de la lengua a través de múltiples procedimientos formales hacia el interior de los textos: las marcas de la oralidad, la predominancia de tonos contrastivos, el uso coloquial de la lengua, el influjo de los afectos, los modismos y las conversaciones, las descripciones superficiales y el exceso de metáforas, la polifonía de la voz, los saltos temporales, las faltas gramaticales, los neologismos, los insultos, la ausencia de reglas de puntuación, la ausencia de divisiones en párrafos, las estructuras de lo inmediato, el fluir de la conciencia, los finales abruptos, entre otras características.

Aquí, la incorrección de la lengua pone en valor las voces y los modos de la incorrección política: las perspectivas de las feminidades que no se adecúan a sus circunstancias, los cuerpos no normativos y los conflictos intersubjetivos sobresalen.

En las series constituidas como la *Trilogía de la pasión* de Ariana Harwicz, las novelas y cuentos de Aurora Venturini y las novelas, cuentos y crónicas de Hebe Uhart, predominan las formas irreverentes en que los personajes se vinculan con el contexto, ya sea familiar o social, donde el cuerpo y los afectos adquieren un lugar central. El desarrollo de los personajes, en primera y tercera persona, de forma distinta

en cada caso, pone en cuestión los roles femeninos, los lugares heredados y las convenciones de la oralidad, a través de configuraciones afectivas que evidencian la forma excepcional que tienen de habitar un entorno reglado con el que confrontan. Como se desarrollará en las siguientes líneas, el enojo y la agresividad circulan por ambientes ficcionales para dar lugar a la incorrección, para moldear la excentricidad de cuerpos, los conflictos y configurar espacios en donde las autoridades quedan cuestionadas. Se trata de conflictos que no se resuelven en finales felices, sino que, así como las voces sostienen la ambigüedad narrativa, sostienen también la tensión.

De esta manera, la inscripción de Aurora Venturini, Hebe Uhart y Ariana Harwicz dentro de la literatura argentina contemporánea denota un estilo marcado por el tono y los afectos reunidos alrededor de la agresividad y las disputas con el entorno doméstico en consonancia con las disputas en el terreno de lo público. Las narraciones ponen en evidencia las prácticas y los usos del enojo, la ira y la agresividad en tanto afectos que se desprenden de las conceptualizaciones esencialistas que los asocian con determinadas expresiones alrededor de lo viril y prepotente y con cierto tipo de emociones “negativas” dentro de una lógica de jerarquías binarias. Las contradicciones que imponen dichos afectos en las voces que desarrollan las autoras conducen, por lo tanto, a la desnaturalización de prácticas y formas dicotómicas de pensar y sentir de los sujetos en relación con el mundo.

### **Aurora Venturini**

Aurora Venturini es escritora de poesía y narrativa. Su ingreso al campo literario inicia con la publicación de libros de poemas en la década del 40. Su primer libro de poemas, *Versos al recuerdo*, data de 1942. En la década del 60, comienza a publicar su obra narrativa<sup>5</sup>. Algo característico de las voces poéticas y narrativas es que disienten en tonos y estilos. Así como en su obra poética demuestra una erudición y el despliegue de lo culto, lo bello y lo ilustre, con influencia de autores franceses: Baudelaire, Rimbaud y Lautréamont; en la obra narrativa, que tuvo mayor visibilidad que su obra poética en la época reciente, tiende a la construcción de personajes y voces que rondan lo sombrío, la marginalidad y las perspectivas de sujetos desfavorecidos en las estructuras sociales.

---

<sup>5</sup> *Pogrom del cabecita negra* (1969) se publica por Ediciones Colombo y gana el premio municipal de La Plata en 1973. Como autora de narrativa, comienza a cobrar visibilidad dentro del campo literario tras la obtención del premio Nueva Novela Página/12 en 2007 por su obra *Las primas*.

Un aspecto característico y que denota un signo de contemporaneidad en la narrativa y la figura autoral en Venturini es que la ficción se entrecruza con la biografía.

En determinados relatos, las referencias biográficas e históricas funcionan como el motivo literario, como las novelas centradas en la figura de Eva Duarte: *Las Marías de los Toldos* (1991) y *Eva. Alfa y Omega* (2014), o las declaraciones en entrevistas y notas periodísticas sobre la coincidencia de su propia vida con aquello que sucede en *Nosotros, los Caserta* (1991) y *Las primas* (2007), así como también la coincidencia y recurrencia de personajes familiares en distintas narraciones: Juan Sebastián es el hermano menor con diversidad funcional en *Nosotros, los Caserta* y de Alma en *Alma y Sebastián*; Alma también es el personaje principal de *Me moriré en París con aguacero*; Fluvia tiene su aparición en el cuento homónimo en *Hadas, brujas y señoritas* y en *Las amigas*. María Paula Salerno (2020) agrega: “Como Lula (*Nosotros, los Caserta*), Nicilina (“Nicilina” de *Hadas, brujas y señoritas* y *El marido de mi madrastra*) y Betina (*Las primas*) son versiones de hermanas menores aborrecidas” (p.91).

Argumentan Karina Elizabeth Vázquez y Claudia García (2021) que la figura de auto-ficción, cuyos datos y elementos biográficos se diseminan en entrevistas, textos y contratapas de forma contradictoria en muchos casos, hace foco en la construcción de universos de experiencia y promueve la construcción de un realismo poco referencial (Crespi, 2020). Más que hacer énfasis en la experiencia personal y subjetiva de la autora, la construcción ficcionalizada de la biografía permite ampliar el campo ficcional de su propia literatura y posicionarla como un personaje excéntrico cuya vida se extiende a su obra, como se manifiesta también en *Esta no soy yo* (2023), la biografía de Aurora Venturini escrita por Liliana Viola. Si bien los hechos que se narran se vinculan con su infancia, su formación académica, el exilio en Europa, su labor como psicóloga y docente y los sucesos familiares que marcan su vida, constituyen un recurso narrativo que establece un contrato de lectura atractiva en términos editoriales, que, como analiza María Paula Salerno en “El mundo editorial de Aurora Venturini” (2016) permite articular la multiplicidad de narraciones a partir de ejes en común: Eva Duarte y peronismo, historias de familias y el arte como escapatoria en contextos de hostilidad.

Las novelas *Me moriré en París, con aguacero* (1998) y *Nanina, Justina y el doctor Rorschach* (2002) forman parte de la serie de novelas que trabajan con el contexto de las décadas de 1950 y 1960, en donde el peronismo se valoriza, se persigue y se condena, y en el que Aurora trabajó como parte del Instituto de

Minoridad. *Las Marías de los Toldos* (1991) y *Eva. Alfa y Omega* (2014), esta última publicada en conjunto con *Pogrom del cabecita negra* por Tusquets, construyen narrativas también ligadas a referencias históricas: Eva Perón, el peronismo y el golpe de Estado de 1955. Las referencias al peronismo se corresponden con su inclinación política y su labor dentro del Instituto de Psicología y Reeducción del Menor donde conoce a Evita. Asimismo, las novelas *Nosotros, los Caserta* (1992), republicada por Tusquets en el año 2021, *La Plata Mon Amour* (1994), *Las primas* (2007), *Los rieles* (2013) y *Las amigas* (2020), constituyen una serie que dialoga con referencias biográficas propias de la familia de la autora y que se aglutina dentro del eje “historias de familias”.

Las condiciones que habilitan la incorporación de las narraciones en el terreno de la literatura contemporánea muestra resonancias en distintos terrenos. No se piensa a la literatura del presente desde sus cualidades discursivas y zonas temáticas únicamente, sino desde el dinamismo y la ambivalencia de los modos en que se producen de acuerdo a las condiciones sociales, las operaciones de lectura de la crítica literaria reciente, las formas del consumo y la integración en sistemas de significación.

La configuración del tono agresivo y el estilo irreverente en la narrativa de Venturini destaca un lugar de enunciación de los personajes que pone en cuestión el lugar de la feminidad asociado a lo moderado y lo sentimental como algo dado naturalmente.

Por ejemplo, *Las Marías de los Toldos* (1991) y *Eva, Alfa y Omega* (2014), estetizan la historia de vida de Evita y el surgimiento y debacle del peronismo, a través de estrategias mitificantes, reivindicando el linaje femenino y las herencias de pueblos ancestrales. En *Las Marías de Los Toldos*, a través de un tono lúgubre, infame y perverso incorpora escenas de fantasía, descripciones y formas literarias como la hipérbole, la animalización y la metáfora, para la caracterización de los personajes, el recorrido que trazan y la debacle a la cual arriban. Las características del discurso utilizan lo explícito y lo sombrío de la corporalidad y la sexualidad como la óptica que dirige las descripciones hacia la degradación de los valores, el deterioro de los cuerpos y la putrefacción. En la novela, Isidra pare a María Eva y muere al tiempo que, en el fondo de la casa de la madre mapuche, María Muñíz, crece una figura hecha a base de estopa, a fuerza de gusanos y podredumbre que se alimenta de la sangre de Eva y es denominada, posteriormente, como María Gusa, su hermana. Evita nace ya siendo adulta y se va de la casa para ayudar a los humildes. Muere tempranamente de

una enfermedad, muriendo también las condiciones que aseguraban el sostén y la prolongación de la doctrina peronista: la justicia social.

*Nosotros, los Caserta* (1992), *Me moriré en París con aguacero* (1998), *Las primas* (2007), *Los rieles* (2013) y *Las amigas* (2020), participan de otro estilo dentro de la narrativa de Venturini que incorpora no solo la voz de personajes femeninos que rechazan en sus características, discursos y emociones sus contextos familiares y sociales, sino también valoran el lugar del arte como punto de fuga de contextos de hostilidad, como posibilidad de autonomía económica. A través de protagonistas como Alma, Chela y Yuna, se exploran diversas cualidades y atributos, pero todas comparten una tendencia a escapar de sus hogares familiares y a idealizar el abandono como una forma de redención. Sin embargo, estas historias culminan en finales marcados por la decepción y la ruina, situados en entornos de deterioro físico, monstruosidad y abyección. Chela, la protagonista de *Nosotros, los Caserta* termina convertida en una enana liliputiense tras viajes, recorridos y una visita a la tía Angelina, con quien, además de compartir rasgos corporales grotescos, entabla una relación incestuosa. El regreso a la casa familiar evidencia el deterioro y la podredumbre de su linaje, la falta de descendencia y la imposibilidad de establecer un discurso que resuelva positivamente los conflictos. Chela rechaza a su madre y a su padre, en una temprana edad por no responder a la autoridad, la denominan como cataplasma, animal o monstruo por su forma de responder, la falta de emocionalidad positiva y los brotes de ira; rechaza a su hermana, por ser la representación de la belleza preferida por la madre; y mantiene una relación de mayor afinidad con los animales y con Juan Sebastián, el niño “enano imbeciloide”, aquel que, en palabras de Chela, la eligió y aceptó: “nos adoptamos por ser ambos anormales” (p. 96). Asimismo, Alma, protagonista de *Me moriré en París con aguacero*, tras diferenciarse afectivamente del rol de cuidado asignado a la esposa en el entramado de una relación heterosexual asimétrica y violenta, se exilia en París. Yuna, por su parte, tanto en *Las primas* como en *Las amigas*, marcan discordancia con el entorno a través de los afectos plasmados en las formas de la escritura. La escritura sin signos de puntuación, hacia el interior de la historia, la distancian de los lugares de saber, la madre y el profesor, donde priman los abusos de poder. La escritura no implica una forma de representación. El arte, por su parte, le permite representar aquello que sucede en el plano afectivo, evidenciando también lo que pasa en su realidad cotidiana. La profesión como pintora, asimismo, la distancia de la hostilidad de la casa familiar asegurando la pervivencia económica, pero más que poner el foco en las acciones, la novela centra la mirada en el tono a través del cual aborda afectivamente

la vida. En *Las primas*, Yuna termina por olvidar todo lo vivido, la familia se desintegra y los escenarios de muerte, en *Las amigas*, se acrecientan en la invocación final a Alejandra Pizarnik, la suicida.

Que la voz narrativa priorice y tome como punto de focalización a las corporalidades femeninas, de la diversidad funcional y neuronal, y enaltezca las emociones y los relatos que giran en torno a la agresividad, la venganza, el rencor, la ira, el enojo; implica la construcción de una perspectiva que busca distanciarse de una autoridad discursiva que marca qué sujetos pueden hablar y quiénes manejan las coordenadas del poder. Esto permite que la voz narrativa también se desligue de los armados y la simbología de lo familiar, y que desestime todo lo que funciona en términos de imposición y mandato: la educación familiar, escolar y las pedagogías que imparten determinados personajes: las madres, las tías, la psicóloga, las parejas masculinas.

Los libros de cuentos *Nicilina y las Meninas. Cuentos de mogólicos* (1995), *El marido de mi madrastra* (2012) y *Cuentos secretos* (2015) relatan historias sobre personajes excéntricos. Si bien en los cuentos hay una continuidad de los temas que desarrolla en las novelas, presenta con mayor predominio el despliegue de una voz narrativa y un tono repulsivo que se centra en determinados personajes, con cualidades poco comunes e infames, ligados a aspectos monstruosos y descripciones exacerbadas, como, por ejemplo, las protagonistas de “Espécimen”, “El bultito de Mangacha Espina”, “Carbúncula”, “Nicilina”, el vínculo de la tía y sobrina en “Las Vélez”, la complicidad de la madre en “El marido de mi madrastra”. La descripción de lo excéntrico en los personajes permite el relato subjetivo de lo desagradable, lo que incomoda, que causa molestia o fastidio, y que, en definitiva, termina por desarmar, a través de la intensidad de los afectos, la esencia de un sistema opresivo familiar y vincular que se pretende imperturbable: “Nicilina fue, o es, y será siempre, un bicho lábil y elástico [...] ahora ella me ganó; ella, la monstra sonriente y gentil, la imbeciloide con su torpe medialengua, carente de todo lo que puede hacer querible a un humano; pero ella sabía cómo hacerse amar y preferir. [...] Repetía: ‘Cuando sea grande me voy a casar con mi papá’” (2019, p.179).

**Hebe Uhart**

Hebe Uhart comienza a publicar obras de ficción en la década del 60<sup>6</sup>. Las novelas: *La elevación de Maruja* (1974), *Algunos recuerdos* (1983), *Camilo asciende* (1987), *Mudanzas* (1992), *Memorias de un pigmeo* (1992) y *Señorita* (1999) relatan historias familiares en zonas rurales de la provincia de Buenos Aires, Moreno y Paso del Rey, o zonas urbanas indeterminadas. Si bien tienen tramas disímiles, presentan, principalmente, situaciones y conflictos interpersonales, que dan la pauta de que la focalización de la voz narrativa se asocia a personajes poco comunes, que se abren al ancho mundo en busca de ascenso social, progreso y crecimiento personal, pero que tienen finales disruptivos: fracasan, regresan al punto de inicio sin haber modificado significativamente la experiencia. Un ejemplo característico se da en *La elevación de Maruja*. Maruja consigue perfeccionar sus estudios de danza y viajar a París, lo que la posiciona en un plano distinto a la familia en el ámbito rural: “En el pueblo todo es más triste, por eso quiero estudiar para elevarme” (2019, p.28). Hacia el final, el personaje abandona las pretensiones sociales y ya no se destaca por sus prácticas sino por sus emociones y reacciones: “a pesar de que su voz seguía siendo ronca y descontrolada, había algo que no era igual que antes [...] Maruja se había vuelto reservada” (p.64).

A semejanza de la narrativa de Aurora Venturini, un gesto de época se da a partir de los cuentos y novelas de Uhart que trabajan con anécdotas biográficas reconfiguradas y modificadas de acuerdo a los motivos literarios. En ellas se describe el escenario y se da paso a los personajes poco comunes. En mayor medida se trata de personajes feminizados que se diferencian de las lógicas familiares impuestas y que presentan un quiebre y una necesidad de romper con los contextos normativos y las imposturas (Angelina en “Angelina y Pipotto”, “Gina”, Luisa en “El amigo de Luisa”, las niñas en *El budín esponjoso*, “Leonor”, los personajes femeninos, niñas, esposas, hijas, maestras y directoras, en *Guiando la hiedra*, *Del cielo a casa*, *Turistas* y *Un día cualquiera*). No obstante, la estetización de la biografía no implica una extensión de universos de experiencia como en el caso de Venturini, sino una homologación entre la voz narrativa y la autoral que conduce a la construcción de un realismo que conecta la ficción, más que acontecimientos, con sujetos biográficos.

En los cuentos y las novelas cortas, la forma que adopta la voz narrativa y el desarrollo de las tramas marcan un desvío de las formas tradicionales de la narración.

---

<sup>6</sup> De forma similar a Aurora Venturini, la obra narrativa de Hebe Uhart es recuperada por la editorial Adriana Hidalgo<sup>6</sup> que, a lo largo de los últimos años, consolidó un programa editorial para publicar la obra completa de la autora, cuentos, novelas y crónicas, después de su muerte. La decisión de publicación estuvo a cargo de Pía Bouzas y Eduardo Muslip, amigos de la escritora y participantes de los primeros talleres de escritura que impartía en su departamento en Almagro.

Las acciones son puntuales y los conflictos y tensiones se dan en el plano de los afectos, dentro de lo subjetivo y de los vínculos interpersonales: “Soy de una familia de doce hermanos, me río porque yo solo me entiendo” (2019, p.299). La descripción de las cosas, de los personajes y de los espacios adoptan mayor visibilidad que el lugar de las acciones y los enigmas, así como las conversaciones se valoran por sobre el mundo interior y los pensamientos de los personajes: “Aquí estoy acomodando las plantas [...] Son diferentes de las personas: algunas personas, con una base mezquina, adquieren unas frondosidades que impiden percibir su real tamaño” (p.209). El lenguaje se construye con sobriedad y falta de metáforas, con una sintaxis incorrecta, moderada y discreta. Los finales son abruptos. Se trata de un tipo de narración que busca asimilarse al habla cotidiana. Las formas de la oralidad y las conversaciones materializan un tono incorrecto que pone en valor aquello que se percibe con claridad ante la vista y la escucha, es decir, aquello que se mantiene cercano entre los cuerpos. Como indica Julieta Yelin (2020), la voz está atravesada por los afectos. Cuando marca desinterés, pierde la conexión con el entorno, busca irse, cambiar de pregunta, de visión o interlocutor. Se trata de una voz que utiliza lo biográfico para llegar a la voz de los otros: aquellos que la entusiasman, que mantienen un regocijo dado por la gracia de un descubrimiento. En el uso de las expresiones y los tonos de las conversaciones, la voz percibe el contexto y figura el mundo que las circunda.

El punto de focalización puesto en la mirada de la infante, de la estudiante, de la maestra, de la cronista, de la escritora adulta, marca distintos estilos y tonos que aproximan las voces a marcos de realidad concretos. Se trata de personajes que tienen actitudes y motorizan acciones que ponen en tensión las asignaciones culturales ligadas a los cuerpos femeninos: la pasividad, la moderación, la sentimentalidad. Si bien el lenguaje se demuestra como sobrio y sujeto a cierta medida, aquello que se narra y la forma en la que se configuran los personajes femeninos, se diferencian de la moderación en el plano de lo afectivo, vincular y las prácticas cotidianas. Es decir, la voz narrativa, el tono y los afectos que predominan en las conversaciones que entablan los personajes demuestran los límites de la moderación al mismo tiempo que generan una crítica a la discreción de los protocolos, modismos y formas codificadas culturalmente. De aquí se desprende la forma en que, si las acciones quedan en segundo plano, la fuerza de las conversaciones, el tono que materializan y la presencia de los afectos en las reacciones de los personajes son los que permiten que las narraciones no solo se construyan por fuera de las pautas tradicionales de la narrativa, sino que además intenten desarmar la trama ideológica a

propósito de los mandatos culturales y de género. Dicha perspectiva también se presenta en los libros de cuentos: *La luz de un nuevo día* (1983), *Guiando la hiedra* (1997), *Del cielo a casa* (2003), *Turistas* (2008) y *Un día cualquiera* (2013).

En las crónicas publicadas hacia el final de su carrera literaria se identifica el desarrollo de la voz narrativa centrada en lo que se observa en los viajes que realiza y en los intereses materiales a los que se acerca: *Viajera crónica* (2011), *Visto y oído. Nuevas crónicas de viaje* (2012), *De la Patagonia a México. Crónicas de viaje* (2015), *De aquí para allá* (2016), *Animales* (2017). Si la mirada y el movimiento del cuerpo hacen a la voz; el habla, el tono y los afectos hacen signo en las perspectivas.

El lenguaje en movimiento construye la cercanía con las cosas, las personas y los animales. Abre el campo de lo narrativo, motoriza la escritura. Lo cotidiano, de este modo, se elabora, no aparece a simple vista. Lo cotidiano es una búsqueda del cuerpo dentro del campo del lenguaje, las formas de hablar y las conversaciones. De este modo, la voz narrativa se guía por las descripciones y lo que percibe, al mismo tiempo que focaliza y se aproxima a los lugares en donde las formas de hablar de los sujetos construyen sentidos, mundos y lugares de enunciación alternativos. La voz narrativa está siempre en movimiento, en la trama y en lo procedimental. Esta fluctuación depende de las miradas infantiles, de las miradas de la viajera y de los personajes que se mudan, viajan, migran, recuerdan el pasado y habitan al presente. La mirada es múltiple. La mirada inquieta marca una forma narrativa urgida por los tiempos de las conversaciones y por la destemplanza, en contraste con aquello que busca representar. Si se estetiza la vida cotidiana apacible y lo que permanece al alcance de los sentidos, la voz narrativa hace lo contrario: es inquieta, curiosa, se cansa, recuerda, se harta, avanza, valora y desestima lo que no le interesa. De este modo, dado que el movimiento del cuerpo (la cercanía y la lejanía) y los afectos forman parte de la construcción de la voz y moldea el estilo narrativo centrado en lo cotidiano, la descripción de las cosas encuentra su límite en aquello sobre lo cual ya no puede poner en palabras. Se construye un tono que condiciona la forma gramatical: los relatos tienden a terminar de forma abrupta, los diálogos se cortan, las intervenciones y reflexiones de la narradora terminan por ser breves y arbitrarias. Los cuerpos se distancian por mediación de los afectos y la distancia marca el quiebre en la narración y la orientación emocional respecto de las cosas y los personajes. Por ejemplo, las crónicas reunidas en *Viajera crónica* incluyen relatos sobre ciudades de Argentina y países latinoamericanos con una estructura que tiende a presentar, en principio, datos históricos con cierto margen de objetividad y después, focaliza en grupos sociales con características típicas visibles en la lengua, el habla y los modismos. Hebe realiza

entrevistas a personas desconocidas pero a quienes conoce por envío de otra, por recomendación, por saber que esa persona tiene mucho para decir sobre la ciudad donde vive. Se involucra afectivamente con aquello que describe al mismo tiempo que se define como turista con cierta distancia, como entrevistadora en ciernes, como persona que hace notas a pedido. Construye un vínculo de confianza, porque se involucra con lo que está narrando. Pero cuando se refiere a sí misma se define como medio turista, medio notera, “medio perro de la calle” (2020, p.141).

Los libros de cuentos *Dios, San Pedro y las almas* (1962), *Eli, Eli, lamma sabacthani?* (1963), *La gente de la casa rosa* (1972) y *El budín esponjoso* (1977), presentan relatos escritos, en mayor medida, en tercera persona. Toman como lugar de focalización a un personaje, femenino o masculino que tiene una familia particular o que tienen cierta forma de socializar; se centra en la vida en las casas, en lo cotidiano, los hábitos y las formas de vida de las parejas amorosas.

Las voces narrativas relatan elementos de las vidas de personajes que transitan un estilo de vida distinto al que presentan las mayorías, es decir, que tienen cierta estructura, a veces, irregular o extraña. Los personajes presentan cualidades simples, cotidianas, cercanas y en algunos casos presentan algo excéntrico, problemático o afectivamente disruptivo. María, en *Mudanzas* configura una escena ejemplar: “Para limpiar se ponía un vestido hecho trizas y no quería desprenderse de él: limpiaba con los labios metidos hacia adentro, en un gesto que deformaba su boca” (2019, p.245). Se narran los hábitos, los conflictos que tienen, las sospechas, las situaciones que marcan una pequeña tensión entre ellos. No obstante, no se profundiza en la subjetividad de los personajes, sino que se cuentan problemáticas significativas que transcurren brevemente. Los personajes se visibilizan a través de los estados y las acciones pautadas, así como también de la forma en la que se diferencian del contexto por medio de la estrategia del extrañamiento. Por un lado, el modo de habla es lacónico y busca describir las apariencias físicas y estéticas. Por el otro, introduce cualidades que rompen discursivamente con la linealidad. En *Mudanzas*, María representa ambas cualidades: “Los novios no comieron casi nada y María consideró que ella también debía comer casi nada: así debía ser, todos iguales. Los novios parecían tratar un tema arduo, trabajoso, de vez en cuando se producía un silencio. En uno de ellos María le dijo a Teresa: -¿Quiere un poquito de lo mío?” (p.253).

**Ariana Harwicz**

Ariana Harwicz comienza su recorrido como escritora de ficción en 2012, con la publicación de *Matate, amor*. La primera novela la financia la autora en la editorial Paradiso. Le siguen *La débil mental* (2014) y *Precoz* (2015), publicadas por Mardulce editora. Las tres novelas cortas configuran para la autora y para la editorial una trilogía involuntaria, dada por la similitud en los temas y las tensiones emocionales que se desarrollan en los personajes dentro de los contextos familiares: la maternidad, la vida conyugal y la forma singular de vincularse afectivamente. En 2022, las tres novelas se publican en conjunto bajo el título *Trilogía de la pasión* en Anagrama y en Mardulce editora. Por otra parte, la novela *Degenerado* (2019) se publica por Anagrama y, si bien no participa de las temáticas que reúnen a las novelas anteriores, presenta características similares dentro del orden formal, en la perspectiva de la voz narrativa y la presencia de los afectos que demuestran un tono irreverente y osado.

Los puntos de vista y las zonas temáticas con los que trabaja la autora en las novelas se enmarcan en el contexto contemporáneo y en las contradicciones ideológicas que, según la autora, presenta la época.

En entrevistas y encuentros académicos publicados, así como también en los ensayos *El ruido de una época* (2023) editado por Marciana y en *Desertar* (2020) publicado por Mardulce, la autora manifiesta que el contexto impone categorías codificadas y discusiones binarias, regladas y punitivistas sobre el lugar del artista, la maternidad, la identidad, la sexualidad, así como también sobre el lugar de la víctima y el victimario. Dichas posturas asientan formas y discusiones dentro del plano ideológico, moral y ético. En contraste, las formas artísticas emancipatorias toman como punto de anclaje la figura de la paradoja, la tensión y lo inconcluso. El proceso artístico desarrolla, más que el contenido de lo que narra (hechos, acciones, sucesos fijos y acabados), las miradas, el tono y la complejidad del punto de vista no reglado e incómodo, que discute con los condicionamientos de época sobre determinados temas universales que el contexto prioriza como parte de las disputas culturales predominantes del presente.

En la *Trilogía de la pasión* la voz narrativa utiliza la paradoja discursiva y los afectos como motores centrales de los relatos. Si bien se trata de narraciones en primera persona, los personajes carecen de nombres y de localizaciones determinadas. En *Matate, amor*, los afectos se materializan en el tono agresivo, es decir, aquellos discursos, prácticas y reacciones que denotan una postura frente a determinados sucesos que se toman de forma naturalizada. La reacción agresiva que relativiza la vida cotidiana le permite desarmar los muros que sostienen el lugar de lo femenino en la vida conyugal y en la maternidad en tanto relación social (Domínguez,

2016), es decir, desligarse del relato de la felicidad que busca coherencia en la imposición de un marco normativo de comportamiento. Lo mismo sucede con la circulación de la agresividad, la bronca y el enojo a lo largo de la novela, puesto que tensionan los mandatos de género.

En *La débil mental*, la narradora protagonista y la madre construyen un vínculo en donde la sexualidad, la prepotencia y la ausencia de límites dan relevancia a la forma en que las emociones diagraman las dinámicas dentro de los espacios. La tensión emocional estructura el relato. En ambas novelas, los finales, en vez de aminorar la tensión, la acrecientan. La situación de enfrentamiento y la incomodidad son también parte de la disputa en torno a la rigidez de las estructuras y una crítica a las formas estereotipadas de las identidades, de lo femenino, de la maternidad, de las dinámicas familiares pautadas moralmente.

En *Precoz*, el lugar de enunciación otorga validez al relato de la madre. Estructura la narración a través de los vínculos intersubjetivos y la forma en la que el cuerpo y las emociones agresivas se mueven cruzando los límites éticos presuntamente rígidos. La narración no cuenta con divisiones. El relato continuado, como en el caso de las novelas anteriores, tiene la velocidad de los pensamientos y las emociones en tensión. Como la última de las novelas de la *Trilogía de la pasión*, *Precoz* muestra una apuesta más osada en la forma en la que se construyen las voces narrativas. Manifiestan un gesto agresivo que se multiplica en tanto las voces se corresponden con cuerpos feminizados. El hecho de que exista un corrimiento de los mandatos de género, implica la presencia de una norma de género y afectiva anterior. La voz que arriesga un tono osado no sólo dinamiza las relaciones interpersonales en la trama, sino también las estructuras de las que escapa y que irremediablemente la condenan, porque las emociones que acompañan la tensión (el enojo, la ansiedad, la ira, el hartazgo) son, en los cuerpos femeninos, molestas, incómodas y hacen perder la paciencia.

Por su parte, *Degenerado* toma la voz en primera persona de un pedófilo, un hombre acusado de abusar sexualmente de una niña y asesinarla. La historia relata la defensa del acusado al mismo tiempo que exterioriza una crítica a las contradicciones de las prácticas morales universales. Es una voz dispersa con cierto tono agresivo y polemizador: se intercala con las voces y los discursos de los vecinos, del juez, de los presos y los padres. La voz reúne distintas posturas posicionadas en relación al crimen. Se mueve entre dos planos: la defensa en el juicio y las memorias sobre la infancia. Los dos planos se corresponden con la voz del victimario y la voz de la víctima. La confluencia de dos posiciones socialmente polarizadas en la voz de quien

ofende a la humanidad y es despreciado por ella permite situar las contradicciones que abren las categorías en primer plano: qué es ser una (buena) víctima y qué un (buen) victimario.

Los personajes femeninos que se aglomeran en la *Trilogía de la pasión* no crecen ni evolucionan, sino que presentan distintos estados emocionales y afectivos que se corren de los marcos normativos y las imposiciones sociales sobre los roles de género asignados. Pero los afectos no solamente acompañan los procesos, sino que también son relatos. Si el personaje rechaza el relato de la felicidad y la pasividad presuntamente femenina, así como también la familia estable, la prosperidad, la procreación, el bienestar constante, la apariencia y la sonrisa; la tensión y la incomodidad le permiten construir con palabras agresivas que rondan los campos semánticos de la violencia, la muerte, la voracidad, lo escatológico y lo obscuro una perspectiva propia, que más que acercarse a lugares de redención, se acrecienta frente a las situaciones de abandono y escape, como las protagonistas en las escenas finales de *Matate amor*, *La débil mental* y *Precoz*.

De este modo, la contemporaneidad en Harwicz no está dada únicamente por su correlación cronológica con el propio tiempo, sino también con la elaboración de un tono alrededor de las emociones que atañen a la agresividad, configuran un estilo que tiende hacia la dislocación de normativas tradicionales, la incorrección política, el distanciamiento de lugares asignados, la confrontación con sistemas, categorías y maneras cristalizadas que forman parte del campo cultural contemporáneo.

## **Conclusiones**

La narrativa de Aurora Venturini, Hebe Uhart y Ariana Harwicz presentan tonos literarios que se corresponden con ciertos aspectos de la contemporaneidad dentro de la literatura escrita por mujeres en el siglo XXI. En lo que refiere a las configuraciones afectivas en vínculo con los procedimientos formales, las voces narrativas y las temáticas que desarrollan, irrumpen dentro de los marcos de audibilidad y las condiciones de posibilidad de la emergencia de lugares de enunciación. Asimismo, se destacan por la construcción de perspectivas que ubican en primer plano el cruce entre géneros y afectos como elementos que permiten el desarrollo de formas de escritura, tonos agresivos y estilos políticamente incorrectos. Estas posturas marcan un rechazo hacia las convenciones, estereotipos y mandatos como puede verse en los lugares que ocupan los personajes femeninos dentro de las dinámicas que se establecen al interior de los espacios domésticos donde las autoridades cristalizadas en las madres, tías, parejas masculinas, profesores, profesionales clínicos o

trabajadores gubernamentales, entre otros, imponen relatos lineales sobre las prácticas y el cuerpo. Si bien presentan múltiples diferencias en las construcciones narrativas en cada caso, las obras de las tres autoras dan lugar a la politización de las emociones puesto que la agresividad, el enojo y lo políticamente incorrecto generan movimientos de resistencia y enfrentamiento que marcan posturas confrontantes en ambientes reglados y en los vínculos al tiempo que moldean la excentricidad de los cuerpos desde los que circular relatos alternativos.

### **Bibliografía**

- Agamben, G. (2011). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Ahmed, S. (2004). *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ahmed, S. (2019). *Fenomenología queer: orientaciones, objetos, otros*. España: Bellaterra.
- Aira, C. (2016). *Sobre el arte contemporáneo/En la Habana*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- Crespi, M. (2020). *Tres realismos: literatura argentina del siglo 21*. Editorial Nudista.
- Contreras, S. (2010). En torno de las lecturas del presente. Los límites de la literatura, 135-153.
- Domínguez, N. (2007). *De donde vienen los niños: maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Domínguez, N. (2020). Acciones colectivas, actos reflexivos: pensando la marea feminista. El lugar sin límites. *Revista de Estudios y Políticas de Género*, 2(3), 79-91.
- Giorgi, G., & Kiffer, A. (2020). *Las vueltas del odio: Gestos, escrituras, políticas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fundación arteBA.

- Harwicz, A., Gomez Guthart, M. (2020). *Desertar*. Buenos Aires: Mardulce editora.
- Harwicz, A. (2022). *Trilogía de la pasión*. Buenos Aires: Mardulce editora.
- Harwicz, A. (2023) *El ruido de una época*. Buenos Aires: Editorial Marciana.
- Kosofsky Sedgwick, E. (2018). *Tocar la fibra: Afecto, pedagogía, performatividad*. Editorial Alpuerto.
- Macón, C. (2021). *Desafiar el sentir: feminismos, historia y rebelión*. Buenos Aires: Omnívora.
- Ostrov, A., Jurovietzky, S. (2023). *Historia feminista de la literatura argentina - Escritoras en movimiento*. EDUVIM.
- Premat, J. (2020). ¿Otros tiempos, otras formas? Encrucijadas de la literatura contemporánea. *Mapocho. Revista de humanidades* 88, 34-48.
- Ribeiro, D. (2020). *Lugar de enunciación*. Madrid: Ediciones ambulantes.
- Salerno, M. P. (2013). La «nueva» narrativa de Aurora Venturini: textos de ayer y de hoy. In III Congreso Internacional Cuestiones Críticas (Rosario, 24 al 26 de abril de 2013).
- Salerno, M. P. (2016). El mundo editorial de Aurora Venturini. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 279-300.
- Spang, K. (2006). Acerca de los tonos en literatura. *Revista de literatura*, 68(136).
- Uhart, H. (2019). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Uhart, H. (2019). *Novelas completas*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Uhart, H. (2019). *Crónicas completas*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Vázquez, K. & García, C. (2021). *Irreverente y desmesurada: Aurora Venturini frente a la crítica*. Valencia: Ediciones Albatros.
- Venturini, A. (1991). *Las Marías de los Toldos*. Buenos Aires: Theoría.
- Venturini, A. (1994). *La Plata mon amour*. Buenos Aires: Pueblo Entero.

- Venturini, A. (1995). *Nicilina y las meninas: cuentos de mogólicos*. Buenos Aires: Pueblo Entero.
- Venturini, A. (1998). *Me moriré en París, con aguacero*. Buenos Aires: Corregidor.
- Venturini, A. (2003). *Nanina, Justina y el doctor Rorschach*. Buenos Aires: Dunken.
- Venturini, A. (2014). *Las primas*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Venturini, A. (2016). *Cuentos secretos*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Venturini, A. (2020). *Las amigas*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Venturini, A. (2021). *El marido de mi madrastra*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Venturini, A. (2021). *Nosotros, los Caserta*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Venturini, A. (2022). *Eva, Alfa y omega y Pogrom del cabecita negra*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Venturini, A. (2022). *Los rieles*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Viola, L. (2023). *Esta no soy yo. Biografía de Aurora Venturini*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Yelin, J. R. (2020). La vida otra de Hebe Uhart: Pensamiento cínico y sabiduría animal en sus textos tardíos. *Cuadernos del Hipogrifo*, 13, 9, 112-124.

Fecha de recepción: 15 de abril de 2024

Fecha de aceptación: 23 de mayo de 2024

Licencia  Atribución  
- No Comercial - Compartir Igual  
(by-nc-sa): No se permite un uso  
comercial de la obra original ni de  
las posibles obras derivadas, la  
distribución de las cuales se debe  
hacer con una licencia igual a la  
que regula la obra original. Esta  
licencia no es una licencia libre.

