



Cuadernos del CILHA n 42 – 2025 | publicación continua

ISSN 1515-6125 | EISSN 1852-9615

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha>

CC BY-NC 4.0 international

Recibido: 28/06/24 - Aprobado: 18/02/25 | pp. 1 - 18

 <https://doi.org/10.48162/rev.34.100>

La intermediación de los afectos en *Hadas, brujas y señoritas* de Aurora Venturini

The intermediation of affections in Hadas, brujas y señoritas by Aurora Venturini

Carolina Rossini

 <https://orcid.org/0000-0003-3914-1591>

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Universidad Nacional de Hurlingham

 carorossini93@gmail.com

Argentina

Resumen: *Hadas, brujas y señoritas* (1997) de Aurora Venturini reúne un compendio de cuentos cuyas voces narrativas, tonos y personajes están mediados y configurados por la convivencia de afectos de fascinación y repulsión. Los afectos materializan la extrañeza y la negatividad de los objetos/sujetos de contemplación, así como también de la voz narrativa que, en la medida en que participa del espacio íntimo o cercano al personaje principal, revela los lugares siniestros y abyectos. La orientación afectiva de la voz expone morbosamente las dinámicas íntimas, las prácticas violentas y opresivas, el incesto y el abuso, a través de cualidades ligadas a la estética gótica. En específico, el trabajo tiene por objetivo analizar los cuentos de *Hadas, brujas y señoritas* a través de la forma en que los afectos participan del espacio intermedio entre los cuerpos. Más que buscar la forma de representar los temas del horror, se trata de indagar, desde la perspectiva del giro afectivo, su función en el espacio intermedio entre las voces y los objetos/sujetos de interés puesto que permite ampliar la perspectiva sobre lo real y las problemáticas sociales en el contexto familiar, fuera de los códigos preestablecidos.

Palabras clave: Aurora Venturini, literatura, afectos, mediación, gótico

Abstract: *Hadas, brujas y señoritas* (1997) by Aurora Venturini gathers a compendium of stories whose narrative voices, tones, and characters are mediated and configured by the coexistence of feelings of fascination and repulsion. These feelings materialize the strangeness and negativity of the objects/subjects of contemplation, as well as the narrative voice, which, as it participates in the intimate or close space of the main character, exposes the sinister and abject places. The affective orientation of the voice morbidly exposes intimate dynamics, violent and oppressive practices, incest, and abuse, through qualities linked to Gothic aesthetics. Specifically, the work aims to analyze the stories in Fairies, Witches, and Ladies through the way affections participate in the intermediate space between bodies. Rather than seeking to represent themes of horror, it is about investigating, from the perspective of the affective turn, their function in the intermediate space between voices and objects/subjects of interest as it allows for an expanded perspective on the real and social issues within the family context, outside pre-established codes.



Keywords: Aurora Venturini, literature, affects, mediation, gothic

Aurora Venturini: lecturas, afectos, representación

Hadas, brujas y señoritas de Aurora Venturini se publica en 1997 por la editorial Theoría. En 2012, con una línea editorial específica proclive a reunir textos alrededor de temas perversos, anormalidades, entornos familiares abusivos y oprobios¹, doce de catorce cuentos del libro² se incluyen dentro de *El marido de mi madrastra*, editado por Tusquets Editores³, de forma posterior al premio otorgado como parte del concurso “Nueva Novela” de Página 12 en 2007 por su obra *Las primas*. Como indica María Paula Salerno (2016), los textos que precedieron a *Las primas* tuvieron por objetivo crear una identidad en común, que reuniera zonas temáticas y líneas de lectura similares para configurar la imagen de una autora extravagante⁴. Asimismo, describen adecuadamente Claudia García y Karina Vázquez (2021) en *Irreverente y desmesurada. Aurora Venturini frente a la crítica*:

El premio Nueva Novela a *Las primas* coloca finalmente la narrativa de Venturini en el escenario de lo que se visualizaba como contemporáneo en el 2007, y la escritora surge como una revelación tanto por los temas de sus novelas, como por la especificidad de su lengua literaria, según la perspectiva de un jurado relativamente heterogéneo en lo etario. (p. 37)

Respecto de la consolidación de su figura pública, el discurso periodístico convino en analizar a la autora reforzando el aspecto biográfico dentro de las narrativas, ligado a las particularidades de su amplia experiencia: sus estudios, el vínculo con Evita, el peronismo y las cualidades de su familia. En efecto, parte de su atractivo periodístico se asocia con la forma en que los datos de su biografía se hallan dispersos de forma contradictoria y ambigua en la ficción, en entrevistas, textos críticos y notas⁵ favoreciendo la construcción de la voz autoral como excéntrica e irreverente. Estas cualidades vinculan su narrativa:

[...] a la imagen de una señora escritora de 85 años. No es la obra en sí, es decir, los textos aislados, lo que más llama la atención, sino esos textos unidos a la imagen de su escritora. Al hacer pasar el valor por el aspecto autobiográfico de su obra, se sitúa de lleno a la autora en el marco de nuestra actualidad cultural, caracterizada según Alberto Giordano (2011) por un ‘giro autobiográfico’. (Salerno, 2016)

¹ María Paula Salerno (2016) analiza las operaciones del mercado editorial, los aspectos temáticos que se priorizan para la publicación de sus textos narrativos y la forma en que consolidan un estilo literario de la autora desde la aparición de *Las primas* en adelante.

² Excepto “Helena” y “La Calavera granadina”, el resto de los cuentos participa de la colección *El marido de mi madrastra*.

³ La reedición de su narrativa corre por cuenta de Liliana Viola, cuya decisión fue pensada con base en un corpus que “tenga sentido y que sea de lo mejor que escribió” (entrevista a Paola Lucantis).

⁴ Los textos que se editaron de forma posterior fueron *Nosotros, los Caserta*, originalmente publicado en 1992 y el libro de cuentos *El marido de mi madrastra*, una compilación que incorpora *Hadas, brujas y señoritas*, publicado originalmente en 1997.

⁵ Ver, por ejemplo, Viola, L. (9 de diciembre de 2007).



Respecto de la publicación de *El marido de mi madrastra*, específicamente, María Paula Salerno (2020) analiza las causas editoriales que imponen, por ejemplo, el título seleccionado para la colección y las imágenes de las cubiertas que insisten en los temas mencionados y dirigen la atención hacia ciertos tópicos predominantes: el abuso y la violencia intrafamiliar, las historias de familia y la intimidad. Los cuentos de *Hadas, brujas y señoritas* que no participan de la última edición de *El marido de mi madrastra*, “Helena” y “La Calavera granadina”, no trabajan con escenarios hostiles en contextos familiares, sino que elaboran una voz narrativa que circula por territorios extranjeros, contempla el interior de los museos y las ciudades, desarrolla una mirada *voyerista*, culta y elocuente, e intersecta, desde la ensoñación y la imaginación, zonas de fantasía, diálogos con personajes ficticios y presencia situaciones sobrenaturales.

En la crítica literaria (Salerno, 2013; García y Vázquez, 2021), asimismo, se analiza predominantemente la narrativa de Venturini desde zonas temáticas y tópicos crueles (violencia, abuso, incesto, monstruosidad, abyección) en el ámbito familiar donde se destaca la intervención de aspectos irreverentes: por un lado, voces narrativas displicentes y confrontantes, y por el otro, ciertos personajes que sobresalen por sus rasgos excéntricos, corridos de cualquier normativa o expectativa de normalidad (García, 2021). Esta lectura permite a su vez considerar la forma en que su literatura denuncia la opresión dentro de las estructuras familiares y los espacios domésticos. De acuerdo con Soledad Quereilhac, Venturini tiene “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). Dicho de otro modo, el marco de realidad dentro de la ficción tuerce los límites de lo esperable: “surgen voces en las que los enfermos son los sanos, lo monstruoso es bello, lo incompleto está entero, los ignorantes son sabios y los tontos son genios” (García y Vázquez, 2021, p. 12).

En específico, el corrimiento respecto de los marcos normativos e institucionales carga de contenido la categoría de anormalidad, como eje central que toma la crítica para pensar su obra. Claudia García argumenta que el estilo de Venturini tiene como núcleo narrativo los principios constructivos de lo “aberrante y lo incrustado”, que:

[...] señala tanto un conjunto de conductas contrarias a la norma social (en particular el incesto y el abuso sexual infantil y de menores), como un catálogo de individuos anómalos -personajes deformes, monstruos con rasgos zoomórficos, seres con una condición de discapacidad física, intelectual, o incluso éticamente monstruosos. (2021, p. 78)

Determinados personajes de su narrativa tensionan las categorías binarias y asumen rasgos corporales de anormalidad marcados por la “carencia y/o diferencia”, es decir, “todos poseen una marca ‘anormal’ que borra su estatuto humano” (García y Vázquez, 2021, p. 12). Pero lejos de imponer una impronta moralizante, la “anormalidad” en los cuentos de Venturini abre camino a una voz narrativa signada por la ambigüedad, la apertura y la torsión de las dicotomías como lo humano/animal o humano/no humano. Se

refiere, en particular, a desplazamientos e inadecuación de los cuerpos, prácticas y conductas a las normas y registros convencionales, garantizados por estructuras de poder, figuras de autoridad y personajes opresivos al interior de las ficciones. Implica, de todos modos, una dislocación de estructuras convencionales, expectativas culturales y lingüísticas que conducen a una exploración estética y reflexión sobre las formas de representación.

La torsión de los límites, dentro de las características del discurso y respecto de los temas y tópicos que transita, más que ser un parámetro de anormalidad, da cuenta de una estética y un estilo propio. No obstante, dichas características profundizan un desajuste de límites éticos en sintonía con el soporte afectivo que lo sostiene. El problema del mal, la suspensión de la moral, la crueldad y la ambigüedad en vínculo con los afectos como el asco, la repulsión, la obsesión y el desagrado adoptan un lugar central para pensar los marcos de inteligibilidad y las configuraciones estéticas que promueven nuevas perspectivas sobre los conflictos narrados. Como sostiene Giorgi, la torsión de las normas y límites sobre los cuerpos desafía los contornos de lo cultural al tiempo que tensiona lo humano y lo animal, como una oposición presuntamente necesaria. El corrimiento respecto de los parámetros establecidos responde a una inestabilidad epistemológica y política en la cultura contemporánea “en torno a ese bios que se convirtió en materia de intervención y dominación y en la instancia de nuevas subjetivaciones” (2014, p. 22). Se da paso a una exploración crítica y una interrogación de lo estético desde la flexión de la dicotomía humano/animal como un presupuesto ontológico. Es decir, el desplazamiento de la oposición humano/animal, como también normal/anormal, una “oposición que se quiere ontológica y que apunta sobre todo a definir lo específicamente humano por oposición o segregación del animal o de lo animal” (p. 28) se moviliza hacia distinciones biopolíticas, como persona/no persona, como una oposición fluctuante. Hay, en vez de una tajante distinción o una figuración de la anormalidad, una continuidad y ambivalencia de los cuerpos humanos/no humanos que promueven nuevas formas de representar.

En *Hadas, brujas y señoritas*, en particular, las cualidades mencionadas asumen rasgos y recursos de la estética gótica, puesto que lejos de construir un tipo de narrativa fantástica o moralizante, amplían la percepción y los márgenes de realidad en el espacio doméstico. Según indica José Amícola en *La batalla de los géneros*, el gótico es una estética cuya difusión lleva a preguntarse por la función del pasado y de la representación (2003, p. 83), así como también por la presencia poliforme de lo siniestro y el uso laberíntico del lenguaje, las referencias a textos pertenecientes al género, los cuerpos signados por la repugnancia y lo monstruoso, las atmósferas opresivas (Gasparini, 2020) y las figuraciones del doble y la otredad “como polos ambiguos que involucran al Yo y al Otro” (Amícola, 2002, p. 93).

No obstante, en sintonía con lo dispuesto por María Negroni en *Galería Fantástica* (2009), la estética gótica no solo busca desestabilizar, mostrar el lado oculto y siniestro de lo familiar, discutir las formas de representación y figuración de conflictos encubiertos, sino también expandir nociones tradicionales de la realidad:



En sus orígenes, se sabe, el gótico coincide con el Iluminismo y sus geometrías del saber. Es, mejor dicho, su costado oscuro, la grieta que, en la arquitectura del orden, se abre para impedir la calcificación del sentido y las jerarquías del pensamiento. Ahí radica su fuerza y la fascinación que ejerce desde siempre en los lectores. Imposible mantenerse inmune a ese ácido que viene a corroer el edificio racional desde los sótanos más profundos de la psique individual y colectiva, haciendo estallar la significación en direcciones múltiples y ampliando, de ese modo, el mundo. (p. 9)

Más allá de su representación temática, los cuentos exponen el horror en el contexto familiar e íntimo desde el lugar de las emociones y los afectos, cuyo movimiento y contradicción se visibilizan desde la estética gótica y la ampliación de los marcos de realidad. Las configuraciones afectivas circulan en los espacios intermedios entre las voces narrativas o focos narrativos y los objetos/sujetos protagónicos, es decir, en las “zonas de no conocimiento en la que también transcurre la vida” (Grenoville, 2020, p. 265). En efecto, considerar el espacio intermedio donde operan los afectos implica, como sugiere Sandra Moyano Ariza (2020), cuestionar la idea de representación, el espacio mediado como simple reflejo y la naturaleza de la mediación misma, puesto que:

Por un lado, cuando el afecto se experimenta, los cuerpos (humanos y no humanos) son afectados por este afecto. El afecto media entre dos objetos (o un ensamblaje de objetos) produciendo un encuentro y modificando los objetos que se encuentran al final de este enlace. Por el otro, puesto que el afecto afecta, este también emerge como ser, cuyas capacidades ‘autónomas’, en palabras de Massumi (2002), van más allá de la mediación, declarando así agencia en este encuentro. (p. 4)

Desde la perspectiva del giro afectivo (Massumi, 1995; Sedgwick, 2003; Ahmed, 2015), la autonomía del afecto y su capacidad de agencia da prioridad a lo que éste hace entre los cuerpos en detrimento de lo que las emociones significan por sí mismas. De este modo, se “problematiza la relación sujeto-objeto considerando el afecto como otra entidad activa en esta relación”, llevando el horror y los conflictos en el ámbito familiar de los cuentos “más allá de la representación” (Moyano Ariza, 2020, p. 4). Una lectura desde los afectos y de la estética gótica tensiona las formas de representación de los tópicos narrativos, y asegura una perspectiva no lineal. Puesto que no se trata de identificar imágenes y secuencias narrativas que describan lógicamente estructuras de poder y violencias, importa hacer hincapié en los espacios de mediación entre los cuerpos y los objetos. Se despliega una dinámica emocional cuyo movimiento y relacionalidad desestiman la cristalización de ciertas formas para dar paso a cómo la ambigüedad y la contradicción de las emociones marcan una continuidad y tensión entre lo humano y lo no-humano, las conceptualizaciones críticas de lo normal y lo anormal.

En este sentido, la lectura crítica, antes que dar cuenta de expresiones y acciones de ciertos personajes, o cómo se representan zonas temáticas y lo que éstas significan simbólicamente, reflexiona sobre aspectos corporales y emocionales que extienden las

perspectivas sobre lo real, donde el horror excede la construcción de su figuración y la estética gótica sirve de soporte para pensar cómo las emociones amplían las perspectivas sobre el mundo narrado.

Lo abyecto: conceptualización y configuración afectiva

En los cuentos de *Hadas, brujas y señoritas*, específicamente, la forma de abordar las situaciones de abuso emocional y físico, las voces de las feminidades, las familias disfuncionales, el estilo poético, soez y despiadado impone también una lectura desde la conceptualización de lo abyecto, donde intervienen la repugnancia y la atracción. Argumenta Claudia García (2021) que los cuentos trabajan temáticas, en línea con “lo aberrante e incrustado”, que oscilan entre la repugnancia que produce la malformación del cuerpo (como puede ser el animal incrustado en el cuerpo) y el asco que produce la abyección humana. Se produce, según la autora, un lugar de enunciación ambiguo, entre un “afuera y adentro” (García, 2021), y por lo tanto, un punto de vista “no empático” cuya distancia emocional “favorece una mirada deshumanizadora que vuelve aceptable la violencia en contra de seres definidos como otros monstruosos o animales” (p. 86). Asegura García que la voz tiene una finalidad denunciadora: devela “las anomalías encubiertas por las instituciones y su normatividad reguladora” (p. 78).

Si bien García recupera el vínculo entre la voz y las emociones, analiza la forma en que impactan en los sujetos determinadas imágenes aterradoras. A diferencia de la perspectiva que se aborda en el presente trabajo, sostiene que las emociones funcionan como el soporte pasivo sobre el que se posiciona una voz distante y “deshumanizante” que converge en una denuncia al funcionamiento de las estructuras de poder. La interpretación induce a relacionar, además, los temas y el contenido de las tramas con los objetos de la repugnancia. Su representación y descripción impone una distancia narrativa que permite la emergencia de la atrocidad. No obstante, más que objetos monstruosos e instituciones anómalas, se trata de hacer hincapié en la manera en que las relaciones entre los cuerpos, las distancias y las orientaciones afectivas que adoptan, significan y construyen sentido sobre lo “aberrante e incrustado”. Dicho de otro modo, los cuerpos monstruosos y las figuras de lo aberrante que son objeto de las miradas cobran relevancia por la mediación de los afectos. Allí, la contradicción y la ambigüedad de las emociones de repulsión e interés, de lejanía y proximidad, producen la incomodidad de la mirada que moldea la perspectiva, la voz y, por ende, el tono abyecto de los cuentos.

Por su parte, Corinne Pubill (2021), asocia lo abyecto con la representación del síntoma de una sociedad enfermiza. Se construye, asimismo, como un eje que articula la transgresión de los límites dentro del imaginario de los años cuarenta/cincuenta (en tanto época predominante en la narrativa de Venturini por su vínculo con el peronismo y las condiciones políticas y biográficas) hasta el presente: “lo abyecto interviene como reflejo social al contener formas que la sociedad tiende a ocultar, pero que existen. A la par, se usa la estrategia de lo abyecto para explorar las marcas de lo femenino y perturbar los códigos normativos” (p. 117). En su perspectiva, la abyección se produce cuando se hace visible aquello que, en una sociedad, aparece naturalmente escondido. De forma similar a García,



lo abyecto se propone como un lugar de revelación y denuncia de atrocidades, como una forma en que la narración puede transmitir imágenes, temas y contenido vinculado a lo que una sociedad considera monstruoso y sus representaciones.

Sin embargo, lo abyecto adquiere una relevancia central en los cuentos de Venturini no solo por la forma de los cuerpos y las violencias narradas, los efectos que produce y las distancias que permitirían destapar las violencias y atrocidades, sino también por las formas que asume la mediación de los afectos entre las voces narrativas y los objetos/sujetos de abyección. En torno a esta conceptualización, es necesario abordar la lectura que hace Kristeva del término en *Poderes de la perversión* para ampliar su interpretación. Argumenta que:

[...] hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí está, muy cerca, pero inasimilable. Eso solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir. Asustado, se aparta. Repugnado, rechaza, un absoluto lo protege del oprobio, está orgulloso de ello y lo mantiene. Y no obstante, al mismo tiempo, este arrebató, este espasmo, este salto es atraído hacia otra parte, tan tentadora como condenada. Incansablemente, como un búmerang indomable, un poco de atracción y de repulsión coloca a aquel que está habitado por él literalmente fuera de sí. (2004, p. 7)

La configuración afectiva de la abyección promueve en los cuentos de Venturini voces, personajes y objetos cuya orientación y direccionalidad está mediada por emociones del orden de la repulsión y la atracción. Como indica Kristeva, la abyección implica un movimiento afectivo y contradictorio, que convive en tensión permanente. De este modo, en línea con Sara Ahmed (2006; 2015) el análisis de las emociones como prácticas culturales que circulan en espacios públicos y ficcionales involucra la reflexión sobre la forma en que se orientan, la dirección que toman y aquello que materializan, afectando las relaciones de proximidad y distancia entre los cuerpos (Ahmed, 2015). En la medida en que las emociones se estructuran a través de trayectos y desplazamientos afectivos de los cuerpos, influyen en los modos en que se asigna valor, se produce la idea de otredad, la abyección, lo siniestro y la negatividad. De acuerdo a esta postura, “las orientaciones configuran no solo cómo habitamos el espacio, sino también cómo aprendemos este mundo que habitamos de forma compartida, así como a quién o a qué dirigimos nuestra energía y atención” (Ahmed, 2006, pp. 13-14).

En este sentido, los afectos no presentan cualidades naturalmente emancipadoras que tiendan hacia la denuncia social de forma directa, sino que desarman los aspectos esencialistas de cuerpos, objetos y relatos y amplían la perspectiva sobre lo real y sus problemáticas terroríficas, más allá de la representación temática. Antes que reflexionar sobre la forma en que se establece una denuncia desde los textos literarios y en consonancia con las formas de representar lo humano, se trata de hacer hincapié en cómo,

desde los espacios de mediación donde las intensidades y emociones cobran sentido, se amplían las perspectivas sobre lo real, se marca una continuidad y contingencia respecto de los cuerpos humano-animales y se establecen dinámicas espaciales y tonos afectivos que exceden las representaciones temáticas.

El análisis de los afectos en el espacio intermedio considera, de este modo, más que lo que las y los personajes hacen, la atmósfera afectiva en los relatos y los aspectos que escapan a la lógica discursiva, lineal y referencial. Su circulación moldea el objeto de horror protagónico o sujeto de interés, tuerce los límites de la representación sin necesariamente denotar una crítica directa hacia las instituciones normalizadoras o al funcionamiento de la sociedad en su conjunto.

Los afectos en *Hadas, brujas y señoritas*

El cuento que introduce la colección, “El tornado”, se desarrolla a través de una atmósfera gótica dada a partir de referencias literarias, el uso poético del lenguaje, el soporte emocional armado alrededor de la nostalgia, el aislamiento en la zona rural, el sufrimiento exacerbado, el miedo a lo desconocido, así como también el apego hacia los objetos y los animales, en detrimento de la relación con personajes humanos.

Se trata de un relato en primera persona en el que el paisaje invernal que rodea a la narradora se emparenta con su estado anímico: “ha comenzado el invierno y yo estoy gris, abandonada y sin lágrimas en esta casa de árboles y espejos; debe haber un sitio para llevar el alma, vacío, en mi interior de nosferatus” (1997, p. 9). La narradora se encuentra en la soledad de la casa, alejada por voluntad propia del universo ególatra y humillante de los humanos; su cualidad de *nosferatu* le da un soporte lúgubre. Su inclinación emocional visible a lo largo de su discurso, de sus intereses y orientaciones, se dirige centralmente hacia los objetos: el gnomo de cerámica; y hacia los animales domésticos: Milton, Heacly y Caty. Los nombres son referencias literarias (Milton, autor de *El paraíso perdido*, y Heacly y Caty, personajes de *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë) que despliegan una atmósfera afectiva ligada, por un lado, al infierno, el sufrimiento y el problema del mal, y por el otro, al espacio gótico de lo rural y la muerte. El conflicto central del cuento lo provoca un tornado, “un hongo de viento”, que se lleva a Heacly y a Caty. El tornado adquiere connotaciones satánicas en el espacio abandonado de su alma y en la zona rural de la ciudad: “fue aquel enero que sopló de pronto un viento cínico, malsano, escorpiano, pero no refrescó. No se apareaba el ventarrón con el colosal corazón del verano bonaerense. Viento solterón. Asexuado. Cada cual por su lado vejarían la misma víctima: la zona rural de City Bell” (p. 10). No obstante, se destaca el lugar de los afectos y el paisaje gótico en la medida en que la narradora mantiene una inclinación y proximidad ambigua con los efectos del tornado, en tanto núcleo central de su narración: “La historia de los miches, Heacly y Caty, escapa a cualquier conclusión lógica” (p. 9). Al mismo tiempo que denota interés, demuestra rechazo hacia el objeto que produce extrañeza: “Verifiqué la existencia de misterios más tremendos que los de Eleusis a la luz de la evidencia, y me sentí tan poquita cosa que viajé a la costa [...] quería curarme del poder enfermizo de atestiguar lo grave, brumoso y temible” (p. 10). En la búsqueda por describir y el rechazo



hacia lo extraño, la voz pone a circular afectos de nostalgia y desapego, propios de una atmósfera lúgubre y gótica, donde priman la ambigüedad y la contradicción. Tanto el movimiento y la orientaciones de los cuerpos, el despliegue emocional que asegura una inclinación y un rechazo, el interés y la repugnancia, tanto como la tensión afectiva, amplían, de este modo, la configuración de un espacio lúgubre y la perspectiva sobre un acontecimiento temible. Si bien el cuento aborda referencias literarias explícitas que aseguran su vinculación con la estética gótica, sirven de sostén para las emociones que perviven en una contradicción permanente. La abyección, en este sentido, se asegura por la circulación de las emociones que moldean, dan forma y contenido, a los cuerpos (sujetos y objetos) entre los que circulan.

En “La escribanía del Bisabuelo”, el segundo cuento de la colección, los afectos también participan de la atmósfera gótica entre el foco narrativo y los objetos que se buscan describir. Un cuarto cerrado y olvidado de la casa familiar contiene objetos teñidos de pasado, cuya presencia fantasmática se expone a través de la lectura de una carta dirigida a la tía Zoraida, de las velas que de repente se apagan y de tres gardenias, que aparecen intempestivamente en las faldas de las señoritas que revisan el cuarto. El objeto de interés, de este modo, lo representan las figuras e imágenes del pasado familiar cuyas cualidades extrañas y fantasmagóricas tiñen el relato de nostalgia: “¿Quién sopló las velas? Las señoritas se culpan una a la otra. No desean admitir que ninguna. Enciendan las luces de la gran araña de careles, y advierten que alguien ha dedicado una gardenia fresca, en la falda de cada una. –Mamá, ¿por qué te gustan las gardenias? –Es la flor familiar” (p. 14).

La relación con los objetos del pasado, que las señoritas desconocen hasta el momento del encuentro, se produce desde el desajuste. Si en un principio se inclinan por el misterio y las zonas ocultas del espacio doméstico buscando revisar el cuarto desconocido, los objetos terminan siendo, para ellas, chucherías, elementos vacíos y “una pelotudez de la vieja”. La curiosidad acompaña aquello que la voz narrativa ya destaca como una falta de interés y pasividad: “Las señoritas dan vuelta la historiada llave en la cerradura, la tapa de media naranja libera antaños indudables que hace dar un paso atrás a las abúlicas” (p. 12). El interés crece hasta que el pasado invade la atmósfera del cuarto y las velas se apagan. Las señoritas se entusiasman por indagar aquello que resulta extraño a sus ojos pero terminan por cerrar la escribanía y esconder la llave. Se van a escuchar música moderna, en un movimiento que impone distancia hacia la lógica espectral del pasado familiar.

Como en “El tornado”, el movimiento del foco narrativo indica proximidad y distancia con aspectos que escapan a la racionalidad, que dan paso a la extrañeza y tensión entre un presente moderno y un pasado familiar oscuro. Los rasgos del gótico en ambos cuentos introducen un tipo de paisaje afectivo disponible para la emergencia del horror. Como indica Sandra Gasparini:

[...] el horror aparece cuando el miedo se acerca un poco más a lo familiar y nada tiene que ver con lo sublime. [...] Hay algo de espantoso pero, más que al miedo, concierne a la repugnancia. El cuerpo, entonces, ganado por el asco

frente a una forma de violencia que se muestra más inaceptable que la muerte, reacciona agarrotándose y erizando los pelos. (p. 17)

Asimismo, interesa resaltar lo dispuesto por Sedgwick Kosofsky en *The Coherence of Gothic Conventions* (1986). Argumenta que la presencia de lo gótico en las narraciones es la búsqueda por estetizar lo indecible, los aspectos de la vida que escapan a la norma o perjudican la consolidación de las formas de la hegemonía. En la medida en que el espanto se nombra dentro de los límites del ambiente familiar, como sucede en los cuentos mencionados, produce una sensación de encierro que tiende a situar la mirada en lo incómodo, la incorrección, la perturbación buscando ampliar los márgenes de lo real en clave afectiva.

Además, la prosa y las características del discurso participan de la construcción de una atmósfera afectiva gótica y lúgubre. Discurren en una exacerbación, poeticidad y presencia de metáforas que dejan entrever la emocionalidad y la perturbación en los recorridos laberínticos y contradictorios que siguen los personajes y las voces narrativas en su búsqueda por nombrar lo ominoso. En el movimiento ambiguo y emocional respecto de los objetos de interés, la narración resulta por momentos inaccesible, intrincada y confusa, como ejemplifica un pasaje del cuento "El tornado": "como del aura, soplo del aire ellos aparecían brotados de las nubes o del respiro arisco de la fronda enhebradora de hilazón neblinosa" (p. 9). La poeticidad aglutina descripciones complejas que amplían la objetividad de los hechos y desarrollan una perspectiva cuyas emociones participan activamente de la figuración de lo extraño dentro de espacios domésticos, íntimos y familiares.

En "El bultito de Mangacha Spina", "Nicilina", "El papaíto de Cucurucha" y "Las Vélez", la voz narrativa despliega discursos, metáforas e imágenes vinculadas a la fascinación y la repulsión. La posición corporal, así como también la orientación afectiva que sostiene con los objetos/sujetos de repugnancia moldea un tono emocional que asegura la incorrección y la incomodidad. Desde la primera persona o desde el foco narrativo en tercera persona, la voz tensiona la mirada para exponer y ampliar afectivamente aquello que toma una postura pasiva y natural para el resto de los personajes: el abuso, la opresión y el incesto. En particular, "El bultito de Mangacha Spina" tiene una voz narrativa en primera persona próxima al personaje principal. Desde una distancia física y emocional expone los aspectos atroces de la intimidad de Mangacha: "nació con un bulto pequeño en el cuello, que pude apreciar por ser nueve años mayor que ella, y asustarme de la bolsa color brea que palpitaba al ritmo de la respiración de la beba y pensé que con tal excrecencia nunca sería bonita" (p. 17). Mangacha tiene una apariencia múltiple: así como porta una excrecencia repulsiva, también "la belleza de la niña, de la adolescente, desviaba la atención hacia el magnetismo de los ojos y la sensualidad de los labios" (p. 17). Si bien el cuerpo tiene atributos contradictorios expuestos al común de los personajes: "Mangacha cantaba con voz de contralto acompasado el ritmo con el latir, aparentemente musical, del bulto intruso y la belleza extrema de la cantante distraía a los invitados de la rareza" (p. 17); la voz narrativa utiliza metáforas e imágenes que la ubican en el lugar de lo abyecto. Pero antes que el modo de representar el corrimiento de la norma, se trata de ubicar el



desajuste y la contradicción que imperan en los espacios intermedios. Allí circula la obsesión con el bulto de Mangacha y una forma repulsiva de describir la excrecencia:

[...] yo pensaba, con obsesión, en un apelonamiento de petróleo o algo bituminoso anidado en el cuellecito de Mangacha, que cuando cumplió quince años, y la vistieron de organdí con voladitos que la aligeraban y cubrían desde la garganta hasta los talones, recibió el primer beso [...] de un señor maduro que se lo estampó sobre la excrecencia, que si bien no estaba visible, latía como un corazón enamorado. (p. 17)

La obsesión con la excrecencia expone transgresiones en el plano del contenido (de carácter sexual y abusivo). No obstante, la transgresión no se hace visible en el plano secuencial de las acciones únicamente sino en la forma en que se marca un desajuste emocional entre la voz narrativa y las estructuras de sentimiento de las narraciones sobre abusos. No se trata de un desajuste de perspectivas únicamente sino de una crisis emocional. Los sentimientos de la voz narrativa (la narración desde la romantización de Mangacha, la belleza y la insistencia por lo bonito) no se corresponden con la dinámica de la repulsión y el asco que impera en el tono afectivo del cuento (la sutileza narrativa sobre transgresiones corporales y sexuales). Si bien no nos detendremos en la recepción de los cuentos, queda abierta la pregunta por el efecto de dicha crisis en el plano de la lectura puesto que una contradicción sobre la transgresión de estándares y normativas sociales asegura una incomodidad moral.

Resulta destacable que el lugar de observancia de la voz narrativa y la forma en que afectan las emociones manifiestan un lugar privilegiado a la hora de disputar el sentido. Según María Julia Rossi (2021), la voz en Venturini presenta “una combinación activa de una serie de construcciones sintácticas y selecciones léxicas [que] produce un tono en extremo personal” (p.55). De acuerdo a su postura, la voz y “el tono personal” se construyen por medio de situaciones dialógicas puesto que delimitan el espacio para la exposición de su personalidad y la relación que entabla con lo narrado. García y Vázquez acuerdan en la inscripción de dicho tono desde lo discursivo:

Venturini devela una corporalidad monstruosa, como metáfora de un orden social patriarcal que enferma y abusa. Sus voces narrativas cuestionan las concepciones normativas de familia, clase media e imaginario del progreso social. Son voces que interpelan al lector desde el ‘entrelugar’ (Rancièrè 6), o sea el espacio o recorrido en que el ‘yo’ enunciador se enfrenta a la experiencia impuesta por la discursividad del ‘otro’ diferente. Desde este locus se hacen visibles las ambigüedades entre la inteligencia y la incapacidad, el conocimiento y la ignorancia, y quedan al descubierto los discursos del saber como metáforas funcionales de una realidad social deformante y embrutecedora. (2021, p. 11)

Si bien la narradora interactúa con los personajes que describe de manera degradante, en el cuento el tono no se construye únicamente a través del discurso, sino también por medio

de las emociones que habitan en el plano metafórico y en las distancias que ocupa su cuerpo respecto de lo narrado. La descripción del “bultito” configura un tono afectivo que posibilita la emergencia de la abyección, así como la abyección observada establece un vínculo con la emocionalidad de la voz narrativa. Las emociones que median el vínculo entre ambas impone, de esta manera, un sentido particular a las descripciones de lo repulsivo y espeluznante: la exposición del horror como parte intrínseca de un ámbito familiar que se pretende impoluto, la expansión de la percepción de lo real por fuera de marcos establecidos y la incomodidad afectiva que se destaca en los espacios de mediación y se expande hacia las representaciones. Como argumenta Gasparini (2020) respecto de la estética gótica, se trata de exponer los rasgos de aquel que ha devenido Otro con la intención de otorgar a lo real una percepción que involucre transgresiones.

En “Nicilina”, por su parte, la narradora es cinco años mayor que Nicilina. Con un tono repugnante, la describe a través de metáforas de animalización: “Nicilina fue, o es, y será siempre un bicho lábil y elástico. Expectante, aguardé algún deslizamiento nocturno –la noche es horario de gusanos–, con un paquete de sal gruesa para volcárselo al engendro y disolverlo, pero no volvió” (pp. 55-56). Los vínculos filiales y la cercanía física establecen una dinámica de competencia entre ellas: “mi cielo tragicómico de chica celosa y superdotada ganándole siempre, y ahora entiendo que 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” (p. 56). La descripción y la metaforización continúa en un tono que tiende hacia la degradación y deslegitimación del cuerpo de Nicilina, al tiempo que expone, argumentativamente, las actitudes, las prácticas y lo que Nicilina hace, dice y siente. Asimismo, la adjetivación desde lo repulsivo hace del cuerpo de Nicilina un conjunto de fragmentos dispersos. El tono busca dar cuenta del cuerpo de Nicilina como una “estructura anatómica”. De forma intercalada, describe sus partes como fragmentos: “una gran cabeza de sandía calada”; “piernas como clavos”; “manecitas fulgurantes”. La fragmentación resalta a través del asco, la repulsión y la displicencia, la monstruosidad de Nicilina.

Aquí, la descripción demarca el tono afectivo: la narradora se encuentra involucrada en la trama a través de la forma en que la afecta; la cadencia de las palabras y el peso del insulto engloban su perspectiva. En un movimiento continuo en el espacio intermedio entre los cuerpos, los afectos promueven el horror: se da paso a la ambigüedad, el corrimiento de los límites y la suspensión de la moral. En el mismo sentido, la distancia que impone su cuerpo construye una orientación afectiva propia:

Y decidieron que yo viviría en la casa del abuelo. Antes de mudarme mi mamá amenazó: ‘Si habla de lo que no debe, que no son otra cosa que fantasías tuyas, le voy a pinchar los ojos y la encerraré en el panteón del cementerio’. (p. 56)

Nicilina, por el contrario, es cómplice familiar y representante de la opresión que abunda en la familia: “vos sabés que yo soy fiel a mis muertos, papaíto, mamita y abuelita Aurelia” (p. 57). Dicho movimiento afectivo: la atracción y el desagrado, la cercanía y la distancia,



funciona como el conflicto principal del cuento, puesto que más que buscar resolver o explicar los problemas vinculares, se asienta en el tono que amplía la perspectiva sobre aquella vivencia en el ámbito familiar, en una convivencia incómoda con su propio objeto de repulsión.

En el cuento “El Papaíto de Cucurucha”, la voz narrativa relata los rasgos y atributos de Cucurucha Schiviani, expone la personalidad, la intimidad y sus intereses: “No era simpática Cucurucha Schiviano. Fea, sí, no tanto como para estar soltera a los sesenta” (p. 59). De forma similar a los cuentos anteriores, la exposición de la vida del personaje principal implica una orientación despectiva por parte de la voz en primera persona que, al mismo tiempo, asume tener conocimiento y cercanía con ella: “en el ambiente sabíamos las intrigas telefónicas y las indirectas que Cucurucha tramaba; acaso de no ser por eso la separación nunca hubiera ocurrido” (p. 59). La proximidad con el personaje principal contrasta con la orientación afectiva puesto que su relato se enmarca en el rechazo en el ámbito público: “los alumnos no la querían por su modalidad infantiloides [...] flaca, mezquina y envidiosa” (p. 59). Al igual que Nicilina, Cucurucha también se describe de manera negativa utilizando como eje la relación incestuosa con su propio padre: “Mamá nunca te adoró como tu hijita pequeñita; los celos la carcomían cuando yo me metía en tu cama para que me calentaras los pies” (p. 60). No obstante, aquello que da cuenta del factor abyecto no es tanto la representación del tema del abuso sino la proximidad de la voz respecto del espanto. Su interés, cercanía y obsesión con el personaje que disfruta del incesto, y el rechazo, la descripción denigrante y la huida final, hacen de la incomodidad el centro de la narración. Hacia el final, en el velatorio, el padre de Cucurucha comienza a descomponerse dentro del féretro: “Salí de ahí sin mirar pero oí exclamaciones. Comprendí el horror que las causaban” (p. 60). Tanto la repulsión respecto del vínculo amoroso entre padre e hija, como las formas en que estetiza al personaje que le causa desagrado, participan de una atmósfera que excede los marcos de inteligibilidad y que se sostiene de acuerdo a la ambigüedad de las emociones. De hecho, la narradora retira la mirada y el cuerpo de la escena en el momento en que comprende.

“Las Vélez” es un cuento que se publica, originalmente, con el nombre *Zingarella* en el año 1988⁶. El foco narrativo toma la perspectiva de Marichú, una gitana que comienza a trabajar en la casa de las Vélez como sirvienta. Marichú entra a la casa: lugar siniestro que contiene los aspectos de una aristocracia cuyas condiciones actuales resultan desfavorables. Al mismo tiempo, se muestra curiosa: espía, observa, indaga: “se puso a espiar por la cerradura porque le interesaba saber, la forma de higienizarse sin agua” (p. 63); “insinuar a Marichú que no hiciera esto o aquello, era recomendarle que lo hiciera sin falta, así que giró la llavecita de una caja y la abrió” (p. 66).

Los afectos median entre las voces y los objetos/sujetos narrados. Resulta central para la exposición de lo abyecto y el horror de las Vélez, además, que la perspectiva de Marichú

⁶ Si bien no presentan diferencias abismales en cuanto al contenido de la narración, el cambio de nombre desplaza el foco de atención de la *zingarella/gitana* hacia las Vélez, tía y sobrina, una relación familiar e incestuosa.

se distancie de manera contundente respecto de la forma de vida simuladamente aristócrata de las patronas: el origen, los gustos y las prácticas. Dicha distancia se sostiene también por una dinámica afectiva a través de metáforas de animalización, reacciones sorprendidas y un discurso sinuoso:

Tita empezaba a menear los extraños músculos o coyunturas de su cuerpo tan largo, tan angosto, de lombriz de tierra [...] la sierva le hizo upa, una bábola desarticulada de un retablo de títeres, y la depositó en la camita frailer de niña monja, nimiedad oscura y húmeda. (pp. 69-70)

Las cualidades extrañas y abyectas de Chona y Tita contienen la descripción taimada de una relación incestuosa, abusiva y posesiva, que arrastra una historia familiar de incesto y abuso sexual: “¿Te das cuenta, Consuelito, soy hija de hermanos, y lo peor ocurrió después, cuando mi hermana, la madre de Tita, se casó con uno de nuestros primos [...] ¿sabés que Tita tiene seis dedos en cada pie y uno chiquitito con uñita en la mano derecha?” (p. 78). La historia de abuso toma puntos de contacto con la historia de Marichú: “Marichú se sentía poderosa por poseer la facultad, fuera de serie, de hacer hablar a la muñeca con la voz de la finadita, además de conseguir que despertara aquello tan saltarín en el bajo vientre de su padre adoptivo” (p. 76). A su vez, las escenas de abuso tienen cualidades monstruosas:

Recibió un halo rancio de transpiración y pereza, trastabilló soportando el atropello invisible crecido en el interior de la pieza, casi pudo dibujar el rostro, las garras, el cuerpo del ser monstruoso hecho de nada, de nadie, de acaso, de eso ahí guarecido y liberado cuando ella abrió la puerta. (p. 67)

No obstante, la exposición del incesto y el abuso no funcionan como imágenes que representen en sí mismas el espanto. En efecto, la exposición de la decadencia tanto física como moral de las Vélez, la transformación del cuerpo producto de historias de abuso familiar, las prácticas de sometimiento de Chona respecto de Tita, la falta de higiene, la debacle económica, el abandono y el horror no espantan a Marichú de manera contundente. Tampoco el suicidio final de Chona, del que se hace cargo. Como en los cuentos anteriores, son los afectos los que ponen al descubierto el horror en el ámbito familiar: el asco y la repulsión, por un lado, y por el otro, la permanencia en la casa de las Vélez, el interés por explorar los cuartos ocultos, el contacto con los cuerpos y su intimidad. Dicho de otro modo, el horror no se produce a partir de escenas materiales sino de los afectos que median entre los cuerpos: la curiosidad y la repulsión en mutua convivencia:

Piensa Marichú: ‘cómo lo habrá hecho’, mientras mete lo mejor que puede la lengua azul de su patrona en la bocaza, luego de descolgarla. La vestirá para que se paquetee, con un vestido de sedalina con olor a manzanas acurrucadas parecidas a las que comió al llegar a la casa. Ve los pies de su ama y hace cuernos porque entiende que algo diabólico escondía Chona bajo las cobijas. (p. 79)



En “Bobita en el país de las maravillas” y “El tercer ojo de la señorita Catáneo”, el procedimiento es similar. Los afectos de interés y repulsión impulsan la creciente monstruosidad de los personajes que, hacia el final, ponen en evidencia la ambigüedad y la permanencia de la tensión emocional. En el caso de “Bobita en el país de las maravillas” la primera persona denota su propia abyección:

Como soy Bobita, no me daba cuenta del dolor de cabeza; me di cuenta al sentir alivio. Es que los caracolitos subieron por mi cuerpo, muchos caracolitos como helada jalea, subieron despacio hasta mi cabeza, y formaron un lindo sombrerito, fresco y húmedo. [...] Los demás no tienen las alas de Alice ni la Bobita de Adentro que tengo yo. (p. 38)

En “El tercer ojo de la señorita Catáneo”, la voz narrativa opta por relatar las cualidades que hacen a la familia Catáneo, de Tolosa. La señorita Catáneo tiene un tercer ojo que causa miedo entre los demás: “De ella opinaba la directora que heredó la dirección de la escuela, la señorita María Helena Longhi: ‘Marcela sería un encanto de cultura y distinción si no tuviera ese tercer ojo’” (p. 42). En el cuento, pervive la contradicción puesto que el horror se genera más por la mirada y la orientación afectiva que lo observa que por la malformación del cuerpo. De manera similar a los cuentos anteriores, las imágenes de la anormalidad, el corrimiento respecto de la norma en el plano corporal como moral, otorgan una estructura narrativa ligada a la estética gótica donde lo humano/no humano marca una continuidad, antes que una diferenciación tajante y ontológica. De esta manera, la predominancia de la contradicción afectiva, la proximidad del cuerpo con la repulsión y la atracción hacia lugares incómodos, expanden el horizonte de representación del horror en el ámbito cotidiano. Aquí, los espacios de mediación entre los cuerpos cobran sentido. Para ello, es central el lugar que ocupa la mirada de la figura narradora o foco narrativo: direcciona un tipo de emoción que otorga soporte al horror (su exposición y descripción). La direccionalidad u orientación afectiva, asimismo, participa como un agente en la dinámica puesto que crea una atmósfera afectiva donde priman las formas en las que se reacciona ante la abyección. Tanto para hacer visibles rasgos propios como ajenos, la mirada conecta y sostiene la abyección entre los cuerpos. Produce y altera el ambiente, configurando, de este modo, el tono siniestro propio de la estética gótica.

Los cuentos “Fulvia” y “Helena”, por su parte, presentan voces narrativas que no escapan al despliegue afectivo para moldear el objeto/sujeto de interés. No obstante, no se trata de figuras abyectas donde el asco y las impresiones desagradables construyan la trama, sino, de figuras mediadas por la idealización y el agrado. En “Fulvia”, dichas emociones tienden a marcar un discurso donde las palabras parecen no alcanzar para representar: “Ella fue hermosa. De una belleza inefable, más inconfesable” (p. 21). La figuración incorpora un registro poético y un marco de fantasía: “los versos de Rimbaud le parecen dedicados” (p. 21). La narradora se muestra interesada por el personaje principal cuya extrañeza resulta atrapante al inicio y, hacia el final, genera turbación: “Tenía que salvar mi alma. Salí lo más pausadamente posible, dado el caso, y entendí que los versos de Rimbaud les pertenecían a la contenedora como a la contenida” (p. 24). En “Helena”, la voz

narrativa se inmiscuye dentro del paisaje de los cuadros del museo de Atenas. Helena, personaje con quien interactúa la primera persona adopta cualidades bellas y horrorosas. La orientación predominante de la voz marca interés por el arte, la tradición y la literatura. El objeto de contemplación adopta cualidades humanas y fantásticas: interactúa, participa y afecta el espacio representado: “Expurgado el Museo de obras menores, entre ellas del mural, lo encontré en una subasta de saldos, quimeras rotas, desquicios y espantos; lo compré y lo colgué en mi salita de lectura, y así como hallé el objeto –en mi opinión, extraordinario–, vino hacia mí el sujeto de idéntica envergadura, Helena” (p. 28). Si bien los afectos que se ubican en el espacio intermedio no exponen el horror de determinados contextos, moldean los cuerpos a través de emociones igualmente exacerbadas. La intensidad y la contradicción del cuerpo de la voz narrativa corre los límites de lo real a través de la idealización y la turbación con la intención, más que de conformar un relato fantástico, de ampliar la perspectiva sobre aquello admirado y contemplado con devoción.

Conclusiones

En conclusión, en *Hadas, brujas y señoritas* de Aurora Venturini los afectos de atracción y repulsión, así como también el interés y la obsesión, el asco y el rechazo, se ubican en el espacio dinámico y mediado entre los cuerpos. Entre la voz narrativa o foco narrativo y el cuerpo (sujeto/objeto) que protagoniza el relato, con diferencias en cada caso, las emociones promueven la emergencia del horror que participa de ambientes cotidianos, familiares e íntimos. La perspectiva desde los afectos permite reflexionar sobre su capacidad de agencia y producción de sentido en los espacios de mediación entre los cuerpos y los objetos, moldeando la relación entre lo humano/no humano. En vínculo con la voz y los lugares de enunciación los afectos configuran distancias y orientaciones que, como expresa Ahmed (2015), intervienen en la configuración de los cuerpos y los espacios de interacción. Su participación en las dinámicas, la manera en que orientan las perspectivas hacia determinados cuerpos y objetos, amplían las formas de representación de los oprobios y atrocidades narrados. Su configuración incorpora la ambigüedad y la contradicción y los espacios inciertos de lo corporal, como elementos clave para el despliegue del horror, el corrimiento de las dicotomías ontológicas humano/no humano y la falta de moralidad en los contextos familiares.

Si bien la crítica se detiene en la representación de la monstruosidad y el horror ligada a los cuerpos y a la exposición de los oprobios de las prácticas en el interior del espacio familiar, sus efectos de interpretación buscan acusar a las instituciones tradicionales de la falta de moralidad, ligando visibilización/exposición con denuncia. No obstante, las y los personajes, desde lugares enunciativos en primera y tercera persona, o como sujetos de observación, establecen relaciones que configuran perspectivas nuevas sobre el horror y el espanto. Antes que la composición de las y los personajes, son las relaciones las que manifiestan la indeterminación y la incomodidad emocional, el desajuste respecto de las normativas y estándares, en tanto características que se emparentan con la estética gótica y con la configuración afectiva del horror.



El horror en el ámbito familiar, de este modo, no puede ser evocado si no es a través de lo siniestro, la repulsión, la exacerbación y lo monstruoso. Pero más que centrarse en las zonas temáticas que funcionan como elementos de espanto social y transgresión, como el abuso, la violencia y el incesto; el tono afectivo, a través de recursos de la estética gótica y en sintonía con la categoría de abyección dispuesta por Kristeva, imprime “zonas de no conocimiento”, es decir, una atmósfera donde las emociones, las fuerzas no aprehensibles del cuerpo, dan cuenta de las vivencias, lo real y el plano íntimo. Así, las emociones, al mismo tiempo, evidencian cómo lo anormal o no-humano, las cualidades repulsivas y ignominiosas de los cuerpos, al mantenerse próximas a las miradas e intereses de las y los personajes, tensionan las perspectivas sobre lo humano, y, por ende, sus representaciones estéticas en contextos específicos.

Los afectos se ubican más allá de la representación puesto que, a través de los espacios de mediación cuya capacidad agencial se sustenta de metáforas, distancias físicas respecto del pasado y de lo monstruoso, formas del discurso laberínticas, climas emocionales lúgubres y corrimientos respecto de la manera en que se constituyen los límites normativos, éticos y morales, refuerzan y expanden las perspectivas estéticas sobre problemáticas sociales.

Referencias

- Ahmed, S. (2006). *Queer phenomenology: Orientations, objects, others*. Duke University Press.
- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Amícola, J. (2002). *La batalla de los géneros*. Beatriz Viterbo Editora.
- García, C. (2021). Al modo del tejido conectivo: para surcar la narrativa de Aurora Venturini. En C. García y K. E. Vázquez (Eds.), *Irreverente y desmesurada. Aurora Venturini frente a la crítica* (pp. 75-93). Albatros Ediciones.
- Gasparini, S. (2020). *Las horas nocturnas. Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia*. Editorial Argus-a.
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna cadencia.
- Grenoville, C. (2020). Configuraciones de la intimidad y lo doméstico en la narrativa actual. En L. A. Arnés, L. M. De Leone y M. J. Punte (Dir.), *Historia Feminista de la literatura argentina. En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta / Anahi Mallo... [et al.]*. Eduvim.
- Kristeva, J. (2004). *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Siglo XXI.
- Lucantis, P. (17 de diciembre de 2021). Aurora Venturini cumple sus primeros 100 años. *Eterna Cadencia*. <https://eternacadencia.com.ar/nota/aurora-venturini-cumple-sus-primeros-100-anos/3933>
- Massumi, B. (1995). The autonomy of affect. *Cultural critique*, (31), 83-109.
- Moyano Ariza, S. (2020). Teoría del afecto en la literatura y el arte: en la representación y más allá de la representación. *Athenea Digital*, 20(2), e2319. <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2319>
- Negrón, M. (2009). *Galería fantástica*. Siglo XXI.
- Pubill, C. (2021). Lo abyecto en El marido de mi madrastra de Aurora Venturini. En C. García y K. E. Vázquez (Eds.), *Irreverente y desmesurada. Aurora Venturini frente a la crítica* (pp. 117-141). Albatros Ediciones.
- Quereilhac, S. (2013). Rara, como encendida: apuntes sobre los primeros libros de Armonía Somers. *Las ranas*, 8(9), 12-18.
- Rossi, M. J. (2021). Una voz, un mundo. La primera persona en los cuentos de Aurora Venturini. En C. García y K. E. Vázquez (Eds.), *Irreverente y desmesurada. Aurora Venturini frente a la crítica* (49-73). Albatros Ediciones.

- Salerno, M. P. (2013). *La «nueva» narrativa de Aurora Venturini: textos de ayer y de hoy*. Conferencia en III Congreso Internacional Cuestiones Críticas en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de Rosario.
- Salerno, M. P. (2016). El mundo editorial de Aurora Venturini. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XLII(83), 279-300. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/40767>
- Salerno, M. P. (2020). *La voz literaria de Aurora Venturini y de Ana Emilia Lahitte: archivos de escritura, génesis textual y edición Crítica* [Tesis de posgrado]. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1833/te.1833.pdf>
- Sedgwick, E. K. (1986). *The Coherence of Gothic Conventions*. Routledge.
- Sedgwick, E. K. (2003). *Touching feeling: Affect, pedagogy, performativity*. Duke University Press.
- Vázquez, K. E. y García, C. (2021). *Irreverente y desmesurada: Aurora Venturini frente a la crítica*. Albatros Ediciones.
- Venturini, A. (1997). *Hadas, brujas y señoritas*. Ediciones Theoría.
- Venturini, A. (2012). *El marido de mi madrastra*. Tusquets editora.
- Viola, L. (9 de diciembre de 2007). La prima. *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4296-2007-12-09.html>