

Fallar la lengua: escritura y corporalidad anormal en *Las Primas* de Aurora Venturini

Failing The Language: Writing and Abnormal Corporeality in *Las Primas* by Aurora Venturini

 **Camila Djurovich**

Universidad Nacional de Mar del Plata,
Argentina
camiladjurovich@hotmail.com

Resumen

Este artículo analiza los vasos comunicantes que la novela *Las Primas* (2007) de Aurora Venturini (1922-2015) establece entre lenguaje, corporalidad y desviación normativa (lingüística, social, cultural, etc.). Partiendo del concepto de “lengua fallada”, se demostrará que la dislalia de la narradora y su estilo disruptivo funcionan como procedimientos estético-políticos en los que la sintaxis afectada, el léxico bastardo y la puntuación anómala, lejos de representar una experiencia de discapacidad, encarnan una poética de la diferencia. Desde los aportes de la teoría crip (McRuer, 2016) y una metodología hermenéutica de análisis textual, se recuperará la figura de Yuna como una escritora que falla no por error sino por necesidad, y cuya escritura subvierte las lógicas del capacitismo lingüístico. Así, *Las Primas* se convierte en un dispositivo (Foucault, 2020) narrativo que desafía las normas y los límites de lo decible, lo legible y lo escribible.

Palabras clave: Venturini, Lenguaje, Cuerpo

Abstract

This article examines the points of contact that Aurora Venturini’s novel *Las Primas* (2007) establishes between language, corporeality, and normative deviation (linguistic, social, cultural, etc.). Drawing on the concept of a “failed tongue,” it argues that the narrator’s dislalia and her disruptive stylistic choices operate as aesthetic-political procedures in which affected syntax, hybrid vocabulary, and anomalous punctuation—far from representing a disability experience—embody a poetics of difference. Incorporating insights from crip theory (McRuer, 2016) and a hermeneutic method of textual analysis, the article reframes Yuna as a writer who fails not by mistake but by necessity, and whose writing subverts the logics of linguistic ableism. In this way, *Las Primas* becomes a narrative device (Foucault, 2020) that challenges the norms and limits of what can be said, read, and written.

Keywords: Venturini, Language, Body

1. Escribir desde el margen: lengua fallida y cuerpo desviado en *Las Primas*

Desde su publicación en 2007, *Las Primas* de Aurora Venturini ha sido leída como un dispositivo (Foucault, 2020) literario excéntrico. Escrita por una autora casi desconocida —más allá del inusitado escándalo que suscitó en Argentina su obtención del premio Nueva Novela de Página/12—, el texto irrumpió en el campo literario (Bourdieu, 2002) argentino con una voz narradora que parecía “incorrecta”: dislábica, desbordada, torpe y profundamente conmovedora. Sin embargo, detrás de ese estilo aparentemente “errado” se escondía una propuesta estética radical: escribir desde la anormalidad, con ella y no a pesar de ella.

En un llamado telefónico, cuando le comunican que es finalista del concurso de Página/12, Venturini profiere: “*Las Primas soy yo*”. Lejos de insinuar una lectura autoficcional o biográfica, la frase opera en otro plano: el de la autoría. En ella se condensa un doble movimiento autoral. Por un lado, afirma la figura de la autora como artesana del texto, aquella que “talla en piedra” cada palabra, cada giro sintáctico, cada desvío. En este sentido, “*Las Primas soy yo*” funciona como un gesto de apropiación estética: Venturini declara que el texto le pertenece porque ella es quien modela su forma, su lengua disonante, su puntuación irregular. Es un reclamo del oficio, no de la experiencia vivida.

Pero, por otro lado, la frase también enuncia una reivindicación más profunda: la de una autora que estuvo marginada de los círculos literarios, desplazada por motivos políticos, y que tras el exilio y el silencio editorial recupera un lugar en el campo literario. El “soy yo”, entonces, no remite a la identidad autobiográfica sino a la identidad autoral largamente negada. Es su modo de anunciar una reaparición: su boleto de llegada.

Desde una perspectiva lingüística, la estructura de la oración “*Las primas soy yo*” es reveladora. El peso semántico recae en el sintagma nominal inicial —*Las Primas*— y no en el pronombre —yo—. Se trata de una oración identificativa ($X = Y$). Lo significativo no es la equiparación, sino la jerarquía: el nombre de la obra antecede y determina al sujeto. No es el yo quien define a la novela, sino la novela la que define el yo autoral. *Las Primas* funciona como cláusula mayor, como totalidad simbólica que antecede a quien la escribió. Venturini no dice “yo soy *Las Primas*”, fórmula común para declarar filiación emocional o estética, sino su inversión exacta: “*Las Primas soy yo*”. Es la obra la que precede, ordena y produce al “yo” que habla.

En este gesto puede leerse, entonces, una operación de retorno: la autora que había sido empujada a los márgenes vuelve inscribiéndose en su obra, reclamándola como territorio propio y, al mismo tiempo, permitiendo que sea la obra la que la legitime. Venturini no se presenta a sí misma a través del texto: es el texto el que la trae de regreso. La frase no afirma una continuidad vital, sino una reivindicación autoral y política: la inscripción de un nombre que antes había sido borrado.

Ahora bien, desde las primeras páginas de *Las Primas*, la narradora —Yuna— se presenta como una niña con dificultades para hablar, pensar y escribir según los parámetros normativos: “Nunca confesé que aprendí a leer la hora en las esferas de los relojes a los veinte años. Esta confesión me avergüenza y sorprende” (Venturini, 2021, p. 16). El dato es aparentemente menor, pero cifra de forma condensada la relación de la narradora con el tiempo, el saber y la vergüenza: llegar tarde a todo, no encajar, ser una “promesa” que no puede cumplirse como las otras.

El estilo de *Las Primas* no busca encubrir esa falta, sino estetizarla. Venturini crea una lengua que no corrige su error, sino que lo convierte en procedimiento. Se trata de una poética de la falla,

donde la dislalia no solo se tematiza sino que organiza el relato. La puntuación interrumpida, la acumulación sin respiro, las asociaciones inesperadas y un léxico que oscila entre lo infantil, lo culto y lo inventado, producen un texto que pide ser leído de una manera otra. El lector advierte, a medida que avanza en su lectura, que no se puede —ni se debe— leer *Las Primas* como cualquier novela “bien escrita”. Esa “otra manera” de leer exige abandonar los parámetros tradicionales de corrección —coherencia lineal, subordinación sintáctica, progresión narrativa clásica— para adoptar un modo de lectura atento a la irregularidad: una lectura que acepte la interrupción como ritmo, la torpeza como estilo y la falla como principio organizador del sentido. Es, en rigor, una lectura que no busca domesticar el texto, sino acompañar su modo de desbordarse.

En este sentido, lo que está en juego no es solo un estilo personal o excéntrico, sino una operación política. Yuna escribe desde los márgenes, desde un cuerpo que no encaja, desde una voz que no sabe colocar bien las palabras. Y, al hacerlo, subvierte el orden gramatical como orden social. El “error” deja de ser defecto para volverse forma, resistencia, afirmación. Esos “márgenes” no son metafóricos: en la novela remiten a una posición social, familiar y lingüística marcada por la exclusión. Yuna crece en un entorno donde lo “normal” se define según criterios de corrección —corporal, cognitiva, afectiva y lingüística— que ella no puede cumplir. La sociedad representada está regida por un ideal de funcionalidad y decoro (las niñas deben comportarse bien, hablar con claridad, aprender rápidamente, volverse “señoritas”), y cualquier desviación respecto de esa norma queda inmediatamente patologizada. Su cuerpo —torpe, flaco, tardío, incapaz de responder a los mandatos de feminidad y desarrollo— y su lengua —dislálida, vacilante, impropia— la sitúan fuera de ese régimen normativo. Lo que no encaja, entonces, no es solo su corporalidad, sino su modo de percibir y enunciar el mundo: un modo que la escuela corrige, la familia castiga y el entorno sanciona. En ese contexto, escribir desde los “márgenes” implica escribir desde una subjetividad que ha sido expulsada de la normatividad y que, sin embargo, encuentra en la lengua fallada un espacio de resistencia. Como ha señalado la teoría crip¹, la discapacidad no es un mero hecho médico, sino una construcción social y cultural que puede volverse herramienta crítica. *Las Primas*, por lo tanto, hace de esa disfunción una estética. La novela no busca representar la discapacidad desde un lugar de piedad o superación, sino desde la experiencia viva y conflictiva de una niña/adolescente que está aprendiendo a habitar un cuerpo y un lenguaje rechazados por su entorno. Como afirma Yuna: “No éramos comunes por no decir que no éramos normales” (Venturini, 2021, p. 16). El eufemismo “no éramos comunes” y la autocorrección “por no decir que...” condensan la conciencia del desvío y la vergüenza asociada a él. Pero, también, revelan una habilidad extraordinaria para operar en el lenguaje desde la conciencia de sus fallas.

Por lo expuesto, el presente artículo propone leer *Las Primas* como una escritura de la anomalía, donde lenguaje y corporalidad no funcionan como dimensiones separadas, sino como formas entrelazadas de producción de subjetividad. A partir de los aportes de la teoría crip y de una lectura centrada en la materialidad de la lengua, el trabajo analiza cómo la dislalia, la sintaxis desviada y la corporalidad fallada dejan de operar como déficits para convertirse en procedimientos estético-políticos. En este sentido, el artículo busca aportar a los estudios venturinianos una lectura que entiende la falla no solo como tema narrativo, sino como forma de enunciación y como práctica de resistencia frente a las lógicas capacitistas que regulan los

¹ El término crip —reapropiado por activistas y teóricos de la discapacidad a partir de la palabra inglesa cripple (“tullido”)— cuestiona las perspectivas médicas y normalizadoras de la diversidad funcional, proponiendo una comprensión cultural y política de la discapacidad centrada en el desvío, la resistencia y la no adecuación a la norma (McRuer, 2016)

cuerpos y las lenguas legítimas. El lenguaje, además de decir, también hace. Y en la novela de Venturini, lo que hace es fallar. Pero fallar —en este contexto— no es un límite, sino una vía de escape. Porque cuando la lengua falla, aparece otra cosa: una forma de vida, una política del cuerpo, una poética que no pide permiso.

En los apartados subsiguientes, y en línea con lo expuesto hasta aquí, se abordará: 1.1) La lengua anormal: el estilo como cuerpo. 1.2) El cuerpo en escena: minusvalía, asco y deseo. 1.3) Diccionario y subjetividad: el deseo de sentido. 1.4) El lenguaje como territorio de poder: disciplina, desviación y resistencia. 1.5) De la escritura como necesidad a la escritura como gesto: Yuna en la vejez. 2) Conclusión: fallar como forma de inscripción.

1.1. Lengua anormal: el estilo como cuerpo

Una de las características más llamativas —y radicales— de *Las Primas* es su sintaxis. Desde las primeras líneas, el lector se ve expuesto a un flujo de conciencia que desafía las convenciones ortográficas y sintácticas. Las oraciones son extensas, reiterativas, escasamente puntuadas, con una estructura que privilegia la oralidad por sobre la corrección gramatical. Este estilo no constituye únicamente una marca autoral: se presenta como la encarnación de un cuerpo que no logra hablar "correctamente", que no puede escribir de acuerdo con los estándares normativos. Yuna, la narradora-protagonista, escribe desde sus posibilidades. Y esa forma de escritura está determinada por su corporalidad, por su estructura psíquica, por su diferencia. Ella misma lo expresa con claridad al reflexionar sobre su uso de la puntuación:

A veces ponía punto o coma para respirar pero me convenía comunicarme en viva voz rápidamente para que me entendieran y evitar lagunas silenciosas que descubrían mi incapacidad de comunicación verbal porque al escucharme a mí misma me confundían los ruidos de adentro de la cabeza y el sibilante fluir de las palabras y quedaba boquiabierta pensando que existían palabras gordas y palabras flacas, palabras negras y blancas, palabras locas y criteriosas, palabras que dormían en los diccionarios y que nadie usaba. (Venturini, 2021, p. 60).

Este pasaje resulta central para comprender la poética de Venturini. La puntuación no responde aquí a una norma externa, sino a una necesidad fisiológica: se escribe como se respira, o como se balbucea. El texto se desborda en una enumeración que encadena adjetivos y asociaciones libres sin un orden lógico o jerárquico. Las palabras se corporifican: "gordas", "flacas", "locas", "criteriosas". Cada palabra posee espesor, carácter, presencia. La lengua, así, se vuelve materia: se percibe, se palpa, se experimenta.

La sintaxis de Yuna no se organiza en función de oraciones subordinadas bien estructuradas, sino mediante la repetición, la acumulación y la vacilación:

Salimos a la calle los que ya nombré, venía mamá y tía Ingrazia diciéndose que tal vez ellas deberían quedarse a acompañar a Nené indudablemente deschavetada y después diciéndose que con darle una propina a la enfermera estarían cumplidas y que bastantes bodrios llevaban a cuestas para cargar otro y gordo que yo intuía se trataba de tía Nené. (Venturini, 2021, p. 63).

Esta oración constituye una secuencia ininterrumpida de ideas que se suceden sin pausa, un flujo caótico en el que los sujetos se modifican, los verbos se acumulan y las subordinaciones se superponen. La puntuación no organiza: apenas permite respirar. Lo que interesa no es la

claridad, sino la continuidad. El texto avanza como una mente en estado de agitación, como una lengua que no encuentra lugar de reposo.

Este tipo de estilo tiene consecuencias formales, pero también éticas. Obliga al lector a adaptarse, a realizar el esfuerzo de seguir una voz que no ha sido domesticada para agradar. Leer *Las Primas* implica aprender otra lengua: no una lengua extranjera, sino una lengua anómala, que no se ajusta a los patrones escolares, editoriales ni institucionales.

En otro pasaje de la novela, Yuna refiere directamente a su proceso de alfabetización y a los castigos que recibía cuando no lograba articular correctamente.

Leía dislálidamente, dijo la sicóloga. Pero sugirió que ejercitándome mejoraría y me obligaba a los destrabalenguas como María Chucena su choza techaba y un leñador que por ahí pasaba le dijo María Chucena vos techas tu choza o techas la ajena yo no techo mi choza ni techo la ajena solo techo la choza de María Chucena. Mamá observaba y cuando yo no destrababa me daba un punterazo en la cabeza (Venturini, 2021, p. 23).

La escena condensa el cruce entre cuerpo, lenguaje y violencia institucional. La escritura de Yuna —y la forma que adopta la novela— es heredera de esa historia de castigo y torpeza. El lenguaje se convierte en un campo de conflicto: entre la expectativa de corrección y el tartamudeo, entre la pedagogía normativa y el error persistente, entre el cuerpo que "debe hablar bien" y una lengua que se resiste. La dislalia no aparece aquí como un síntoma clínico, sino como una forma de existencia, una experiencia material del habla y de la escritura.

Por ello, *Las Primas* no puede ser editada ni corregida sin que se altere su sentido profundo. El "mal decir" no es un defecto que deba corregirse, sino el núcleo de la propuesta estética. Yuna no escribe mal porque desconozca las reglas: escribe así porque ese es su modo de habitar el mundo. Así percibe, así piensa, así sobrevive.

El estilo se convierte, entonces, en una forma de narrar un cuerpo. Como si el propio texto padeciera lo que narra. Como si la página estuviera atravesada por las mismas torpezas, interrupciones y desbordes que el cuerpo de Yuna. Escribir, para ella, implica tantear. Es trazar con palabras un mundo sin garantías de sentido. Es "fallar la lengua" no por error, sino como única posibilidad de enunciación.

1.2. El cuerpo en escena: minusvalía, asco y deseo

En *Las Primas*, el cuerpo aparece siempre fuera de lugar. No hay cuerpos "normales" ni cuerpos armoniosos: todos están afectados por alguna diferencia, por alguna desproporción o "falla". Desde Betina, la hermana con discapacidad severa, hasta las "primitas imbeciloides" (Venturini, 2021), pasando por la propia narradora, la corporalidad en la novela se representa como exceso o como falta. Y lo que resulta fundamental es que esta representación no es neutral ni piadosa: está atravesada por el asco, el miedo, el deseo confuso y, sobre todo, por una mirada que no encaja en los cánones morales ni estéticos hegemónicos.

Betina —figura central del texto y espejo deformado de Yuna— es descripta por Yuna con un léxico deshumanizante, que mezcla la ternura con lo monstruoso, "Mi hermana padecía de un corcovo vertebral, de espalda y sentada semejava un bicho jorobado de piernecitas cortas y brazos increíbles" (Venturini, 2021, p. 17). El uso del verbo "padecer" ya sitúa el cuerpo como un lugar de sufrimiento, pero lo más impactante es la comparación con un "bicho". No es una metáfora poética, sino una categorización que despoja a Betina de humanidad. Sin embargo, el relato no

se detiene ahí. Yuna proyecta sobre ese cuerpo un pensamiento que combina imaginación y crueldad, imagina que Betina “arrastraba una colita” que “debe ser el alma que se le va escurriendo”. (Venturini, 2021, p. 17). La imagen es de una potencia simbólica perturbadora. El alma, asociada tradicionalmente a lo inmaterial, se vuelve una cosa viscosa, visible, “colita” que arrastra por el piso. Yuna contempla esa “cola de alma” con mezcla de fascinación y repulsión, hasta llegar al límite: “Tramé pisarle la cola de alma” (Venturini, 2021, p. 18). Lo que aquí se representa no es sólo el rechazo a Betina, sino el deseo de aniquilarla simbólicamente. Yuna, en tanto sujeto narrador, oscila entre la empatía y el sadismo. El cuerpo discapacitado no es solo un otro: es también un espejo insoportable. Betina funciona como una proyección aumentada de todo lo que Yuna teme ser: inútil, abyecta, no deseada.

Ese miedo se intensifica con el desarrollo puberal. Betina, a pesar de su discapacidad, “se convierte en señorita” antes que Yuna, lo que provoca una reacción de celos, humillación y desorden identitario. El cuerpo femenino, en esa escena, aparece ligado a la vergüenza y al castigo, “Betina dormida en su sillita roncaba. Qué fea, qué horrible, cómo podía haber alguien tan feo y horrible, cabeza de búfalo, olor de trapo húmedo. Pobre....” (Venturini, 2021, p. 36).

En esta línea, Venturini articula una estética de lo grotesco: el cuerpo no es sublime ni delicado; es excesivo, maloliente, monstruoso. Siguiendo a Mijaíl Bajtín (2012), podríamos pensar que se trata de un cuerpo “carnavalesco”, expuesto en sus funciones bajas y en su desproporción. Pero a diferencia del carnaval bajtiniano, donde lo grotesco celebra la vitalidad popular, en *Las Primas* lo grotesco se vuelve marca de exclusión. El cuerpo es grotesco no porque libere, sino porque sobra.

A esta lectura puede añadirse otra dimensión bajtiniana: la de los bajos fondos. En Bajtín, el “bajo fondo” no designa únicamente un espacio social degradado, sino un estrato simbólico donde se concentran las formas de existencia expulsadas del orden oficial: lo sucio, lo corporal, lo enfermo, lo impropio, lo que la cultura hegemónica relega al silencio o a la vergüenza. En *Las Primas*, el universo narrativo está construido precisamente desde ese nivel subterráneo. La casa familiar, con su olor persistente a heces, las sillas ortopédicas agujereadas, los cuerpos deformados y el deseo que emerge desde zonas no legitimadas, conforman un escenario que no pertenece a la “superficie” social, sino a sus bordes más negados. Los personajes viven en ese bajo fondo simbólico no porque pertenezcan a un estrato social marginal en términos económicos, sino porque sus cuerpos y modos de hablar los sitúan fuera de la norma de respetabilidad e higiene que organiza la vida “en la superficie”. En este sentido, Venturini no solo trabaja lo grotesco como estética, sino que instala a Yuna y las demás figuras en un territorio donde la exclusión no es un accidente argumental, sino la condición misma de existencia: habitar el bajo fondo es habitar aquello que la sociedad niega, el lugar donde la abyección no es excepción sino regla. Y es desde allí, desde abajo, desde lo que la cultura intenta ocultar, que la novela enuncia su mirada sobre el mundo.

El tratamiento escatológico de Betina no es un dato más: es una forma de narrar el lugar que ocupa la diversidad funcional en el imaginario social. La silla de almorzar con agujero, el olor constante a heces, la lluvia de pis, son formas de anclar al cuerpo discapacitado en el registro de lo abyecto. Este puede pensarse a partir de lo planteado por Judith Butler, para quien la constitución del sujeto requiere siempre de un proceso de exclusión que produce, simultáneamente, un afuera degradado y necesario. Como señala la autora: la producción

simultánea de una esfera de seres abyectos [...] zonas “invivibles”, “inhabitables” de la vida social (Cuerpos que importan, 2019, pp. 19-20).

En *Las Primas*, esa zona invivible está compuesta por los cuerpos que la familia —y, por extensión, la sociedad del relato— expulsa de la categoría de “lo normal”: Betina, las “primitas imbeciloides”, la propia Yuna. No se trata simplemente de cuerpos enfermos o discapacitados. La narración los inscribe en un exterior constitutivo: lo abyecto funciona como fundamento negativo que delimita el campo de lo “humano” y de lo “femenino” aceptable. Betina, con su olor, su silla agujereada y su corporalidad “impropia”, no solo es marginada: es necesaria en tanto función simbólica, porque la familia construye su propia idea de normalidad a partir del rechazo que ella encarna. En ese sentido, lo abyecto en Venturini no opera como una mera estética grotesca, sino como un mecanismo de producción de subjetividad: Yuna se vuelve sujeto en la medida en que participa —dolorosamente— de ese proceso de expulsión, aun sabiendo que ella misma habita zonas limítrofes. El repudio hacia Betina es, al mismo tiempo, un repudio hacia aquello que Yuna teme reconocer como propio. Lo abyecto, entonces, no está fuera de Yuna: funciona, como dice Butler, “interior” al sujeto como su propio repudio funcional” (2019, p. 20). La novela evidencia esa paradoja: la subjetividad se construye desde la distancia con lo abyecto, pero también desde su íntima cercanía.

Pero Yuna no queda afuera de esta dinámica: su propio cuerpo, aunque “más funcional”, también es percibido como fallado: “Yo me las arreglaba sola y observaba que no me crecían las tetitas dado que era flaca como un palo de escoba o como el puntero de mamá” (Venturini, 2021, p. 24). El cuerpo es signo de fracaso o de insuficiencia, especialmente para una niña que empieza a compararse, que empieza a entender que “las señoritas” tienen que ser deseables.

En este sentido, el deseo aparece trastocado. La relación con el profesor de Bellas Artes, que dice cosas como “cuando creciera íbamos a noviar” (Venturini, 2021, p. 25), revela no solo el registro pedófilo de la escena, sino también una torsión lingüística significativa: la frase está gramaticalmente desviada. Allí donde debería decir “cuando crezcas, vamos a noviar”, subjuntivo en presente y perífrasis de futuro, el profesor enuncia un tiempo verbal híbrido, incorrecto, que mezcla pasado (“íbamos”) con un condicional implícito. Esa falla gramatical produce, como efecto, una falla en el deseo: lo sitúa en un tiempo imposible. El reconocimiento que Yuna experimenta se enmarca, así, en una sintaxis torcida que acompaña el propio carácter desajustado de su deseo.

Pero incluso allí, el deseo se expresa de modo corporal, impulsivo, desbordado: “salté sobre el profesor con todo el cuerpo y quedé adherida al cuerpo del profesor con los cuatro miembros” (Venturini, 2021, p. 25). La repetición enfática de “el profesor” —dos veces en un mismo enunciado— fija el objeto del deseo, lo sobredetermina, lo vuelve casi un punto de choque. Y la expresión “con los cuatro miembros” introduce un matiz animal, cuadrúpedo, que deshumaniza el gesto. Yuna no se le acerca: se le arroja. No abraza: se adhiere. El cuerpo infantil aparece como un cuerpo sin mediación, que actúa sin distancia simbólica, sin la “gramática” del recato o el aprendizaje social.

Es en esa fisura entre lo que debería sentir y lo que siente realmente donde el cuerpo se vuelve texto. Un texto que no obedece la gramática del amor romántico ni del desarrollo psicológico normativo. En *Las Primas*, el cuerpo dice lo que la lengua no puede decir correctamente. Y eso que dice es, muchas veces, insoportable.

Lo monstruoso, lo impropio, lo abyecto, lo infantil, lo violento, todo eso se condensa en la forma en que Yuna mira y nombra los cuerpos que la rodean. Pero también —y este es el gesto más audaz de la novela— en cómo se nombra a sí misma. Yuna se describe como “palo de escoba”, “puntero”; se piensa en términos de insuficiencia, como alguien a quien “no le crecían las tetas”, como un cuerpo siempre por debajo de la marca que la cultura exige. Esa autfiguración degradada revela que la interiorización de la abyección no es solo proyección hacia Betina: es también un modo de subjetivación. Su cuerpo está hecho de lenguaje. Y su lenguaje, de fallas.

1.3. Diccionario y subjetividad: el deseo de sentido

En una novela donde la lengua está marcada por la dislalia, la interrupción y el asco, la figura del diccionario aparece como un objeto casi sagrado. A diferencia del lenguaje que fluye caótico y accidentado en la voz de Yuna, el diccionario representa un orden posible: un universo donde las palabras tienen un lugar, un significado fijo, un sentido que no se escapa. Pero lo interesante es que Yuna no recurre al diccionario porque ignore el lenguaje. Lo hace, muchas veces, incluso cuando ya sabe lo que las palabras significan. Este gesto revela que no se trata solo de una herramienta cognitiva, sino de una práctica existencial: buscar en el diccionario es buscar sentido, pero también buscarse a sí misma. En sus propias palabras “Creo que el diccionario me beneficia, creo que salvaré dificultades que antes creí insalvables” (Venturini, 2021, p. 113).

El uso del verbo “beneficiar” y la referencia a “dificultades” que podrían ser “salvadas” otorgan al diccionario una función casi terapéutica. Es un instrumento de reparación subjetiva. No se trata de un libro más: es una prótesis simbólica que le permite a Yuna insertarse —aunque sea parcialmente— en el mundo de los otros, el mundo de las palabras autorizadas.

Pero no siempre el diccionario responde. En una escena fundamental, Yuna narra un momento de falla en su sistema de sentido “Busqué denodadamente el significado de sesoral en el diccionario y por primera vez me falló la investigación” (Venturini, 2021, p. 76).

Aquí se condensa toda la tensión del texto. El diccionario, esa fuente de autoridad, también puede fallar. El lenguaje no es garantía. Incluso el lenguaje “correcto”, el que está codificado y guardado en los libros, puede no alcanzar. Esta escena funciona como metáfora del desamparo epistémico de Yuna: incluso cuando busca con denodación, la respuesta puede no estar. El fracaso del diccionario es el fracaso del lenguaje como estructura de contención. Y sin embargo, Yuna no renuncia. Vuelve al diccionario, lo consulta, lo incorpora a su vida como parte de un ritual subjetivo. No se trata de “corregirse”, como buscaría una pedagogía tradicional, sino de armarse con palabras. Y eso lo entiende incluso ella “A veces conceptos clarísimos afloraban sin tener necesidad de agregar ídem o sea que provenían del diccionario” (Venturini, 2021, p. 155). Lo notable es que Yuna reconoce que ya tiene esas palabras, ya las comprende. Pero necesita saber que “proviene del diccionario”. Es decir, que tienen una fuente autorizada. Como si el lenguaje propio solo valiera si puede anclarse en una lengua legítima. Como si el cuerpo que dice, que nombra, que escribe, solo fuera aceptable si se puede traducir en palabras aprobadas por el diccionario.

En este punto, podemos pensar con Michel Foucault (2019) que el saber está profundamente ligado al poder. El diccionario, entonces, no es neutral: es un dispositivo que certifica quién puede hablar y cómo. Yuna, al consultar esa autoridad, no solo busca comprender el mundo: también busca ser comprendida, validada. La lengua, en este caso, es una tecnología del yo

(Foucault, 2008). El diccionario actúa como espejo simbólico donde Yuna tantea su existencia: si la palabra existe, entonces ella también.

Pero, también podemos leer este gesto desde la teoría crip. Como ha planteado Robert McRuer, “los cuerpos y las mentes no normativas están oprimidas en un sistema de *compulsory able-bodiedness*” (McRuer, 2016). Es decir, el capacitismo estructura nuestras nociones de lenguaje, conocimiento y competencia. En este contexto, la consulta obsesiva del diccionario no es solo una estrategia cognitiva, sino una forma de negociar con un mundo que le exige “normalidad” para otorgarle existencia. Yuna no puede confiar en su propia lengua, porque su lengua está marcada por la “falla”. El diccionario es su forma de compensación, pero también de fuga.

A diferencia de lo que ocurre en la educación tradicional —donde las niñas “con dificultad” son corregidas, sancionadas o segregadas—, Yuna genera su propia pedagogía íntima. El diccionario es su manual secreto de supervivencia, su reaseguro contra el caos que la rodea. Por eso, aunque sabe lo que las palabras significan, las busca igual. Porque lo que busca no es información: es validación.

En un mundo que constantemente la desautoriza —por su cuerpo, por su forma de hablar, por su forma de desear—, Yuna encuentra en el lenguaje una zona ambigua de poder. No puede dominarlo del todo, pero tampoco lo abandona. No puede habitarlo con naturalidad, pero tampoco lo rechaza. El diccionario, entonces, es el punto de intersección entre esa lengua imposible y el deseo de sentido.

Allí donde el lenguaje cotidiano la margina, Yuna responde con una práctica singular, íntima, obsesiva: leer el diccionario como quien reza, como quien se arma, como quien busca un lugar en el mundo.

1.4. El lenguaje como territorio de poder: disciplina, desviación y resistencia

La lengua no es solo un medio para comunicarse: es también un territorio regulado, una institución. Hablar correctamente —o escribir “bien”— no es una cuestión de estilo, sino de adecuación a normas sociales e históricas que delimitan lo que cuenta como inteligible, civilizado, normal. En *Las Primas*, Aurora Venturini subvierte esas coordenadas: escribe desde el margen, desde una voz narradora que no domina la lengua “correcta”, pero tampoco se somete a ella. Y en ese desvío, produce una obra política.

Desde la mirada de Michel Foucault (2019), el lenguaje —como otras prácticas discursivas— forma parte de lo que él llamó dispositivos de poder-saber: estructuras que no solo dicen la verdad, sino que la fabrican, la sostienen y la regulan. Cuando Yuna es forzada a repetir trabalenguas como forma de corrección —“María Chucena su choza techaba...” (Venturini, 2021, p. 23)—, lo que se impone no es solo una práctica escolar: es un régimen discursivo que busca modelar el cuerpo y la mente de quien no encaja. La repetición forzada, el punterazo como castigo, la evaluación constante, son tecnologías de disciplinamiento.

La educación, en este contexto, funciona como un sistema de vigilancia: diagnostica, clasifica, excluye. “Leía dislálidamente, dijo la sicóloga” (Venturini, 2021, p. 23). Esa afirmación, aparentemente clínica, impone una etiqueta. Pero esa etiqueta no describe: encierra. Reduce la subjetividad a una categoría patológica. De ahí en más, todo lo que Yuna diga estará bajo

sospecha. Lo que escribe no será literatura, sino síntoma. Lo que observa no será sensibilidad, sino deformación.

Sin embargo, la novela de Venturini no se limita a representar un conflicto con la norma lingüística: también cuestiona los mecanismos que determinan quién puede producir discurso legítimo. La lengua “correcta” aparece asociada a la autoridad pedagógica, médica e institucional; mientras que la lengua de Yuna queda relegada al campo del error, de la anomalía o del síntoma. En este sentido, la dislalia no funciona únicamente como una dificultad expresiva, sino como una marca de exclusión discursiva: Yuna puede hablar, pero su palabra no circula con el mismo valor social que la de los sujetos considerados “normales”. La novela evidencia así que la inteligibilidad no es una capacidad neutral, sino una condición política. No todas las voces son igualmente escuchadas, ni todos los cuerpos poseen el mismo derecho a producir sentido. Frente a ello, *Las Primas* construye una forma de enunciación que no busca adecuarse a la norma, sino insistir desde su desvío. La resistencia de Yuna no consiste en corregirse, sino en narrarse sin abandonar aquello que el discurso médico, escolar y social identifica como falla. Esto tiene una dimensión profundamente política. Como sostiene McRuer (2016), el capacitismo es un régimen de normalidad que estructura no solo el cuerpo físico, sino también los deseos, las capacidades intelectuales y las formas de comunicarse. En *Las Primas*, esta normalidad se expresa en frases como “No éramos comunes por no decir que no éramos normales” (Venturini, 2021, p. 16). La autoexclusión de Yuna es el resultado de ese régimen. Pero también es su punto de fuga.

La lengua que habla Yuna no tiene traducción inmediata. No puede reducirse a discurso escolar, ni a narrativa clínica, ni a lenguaje artístico “formado”. Es una lengua irregular, ajena a los discursos escolares, clínicos y literarios legitimados. Una lengua que no sirve para enseñar, como ella misma admite, porque no podrá “dictar clase, ni enseñar particular” (Venturini, 2021, p. 27). Pero que sirve, y mucho, para construir mundo.

Por eso, *Las Primas* no es solo una novela sobre la discapacidad, la infancia o la exclusión. Es una novela sobre lo que puede la lengua cuando no sirve. Una novela sobre el valor político de no encajar. Una novela que desestabiliza los criterios desde los cuales se define qué cuenta como “buena escritura”, el habla correcta y los cuerpos que merecen ser escuchados.

Al poner en escena una lengua “impropia”, Venturini hace visible lo que suele quedar silenciado: los cuerpos que no caben, las mentes que no funcionan “bien”, las existencias que se narran desde el tropiezo. Pero, en lugar de estetizar la pena o edulcorar la diferencia, *Las Primas* toma partido por la falla, por la lengua mal dicha y por la frase que no cierra. Y en ese gesto, afirma algo más radical: que lo desviado no debe corregirse, que el lenguaje —como el cuerpo— también puede ser lugar de resistencia.

1.5. De la escritura como necesidad a la escritura como gesto: Yuna en la vejez

En *Las Primas*, Yuna escribe desde una necesidad vital: su lengua fallada es su modo de resistir, de sobrevivir en un entorno que la margina. La escritura allí aparece como urgencia, como modo de ocupar un lugar negado. La sintaxis trastabilla, la puntuación escasea, las palabras son extrañas. El lenguaje, lejos de ser un medio de comunicación eficaz, se vuelve cuerpo, tropiezo, tartamudeo. En *Las amigas*, sin embargo, Yuna ha envejecido, y con ella ha cambiado también su vínculo con la lengua. Ya no escribe para afirmarse ante los demás, ni para ser entendida o escuchada: escribe porque puede, porque quiere. La escritura ha dejado de ser una defensa y se convierte en un gesto casi lúdico, a veces cínico, otras veces agotado.

Desde las primeras páginas de *Las amigas*, se advierte un cambio en el tono. Yuna se dirige de forma explícita a los “queridos lectores” (Venturini, *Las Amigas*, 2021, p. 21), al que interpela, desafía, y del que incluso se burla. Esa voz que antes se plegaba a una lógica confesional, ahora exhibe una conciencia autorreflexiva aguda. El lenguaje sigue siendo anómalo, pero su disfunción ya no es el resultado de la dislalia: es una decisión estética. Yuna misma lo advierte, como quien deja de ocultar una debilidad y la convierte en marca de estilo. “Se me han caído casi todos los puntos y las comas y los dos puntos y los suspensivos y la mar en coche se ha caído” (Venturini, *Las Amigas*, 2021, p. 21). Esta desarticulación de la puntuación no es inocente. A diferencia de *Las Primas*, donde escribir era un modo de acercarse al mundo, aquí parece ser una forma de aislarse de él. El lenguaje de *Las amigas* es más interior, más errático, menos orientado hacia el otro. No busca comprensión, sino distanciamiento. Yuna incluso anticipa “Ya no me hace falta el diccionario pues el vocabulario va bien expuesto impreso en mi memoria” (Venturini, *Las Amigas*, 2021, p. 21). El abandono del diccionario es revelador. Si en *Las Primas* esa herramienta era una prótesis que ayudaba a ordenar el mundo, en *Las amigas* se vuelve innecesaria. El mundo, de algún modo, ya no le interesa ordenar. Tampoco le interesa adaptarse a las normas lingüísticas ni ser leída con facilidad. Ella misma lo afirma. “Ya no cargo el diccionario y atrapo los vocablos por su peso y los adjudico tal vez a veces no muy en acierto” (Venturini, *Las Amigas*, 2021, p. 38). Ese “no muy en acierto” no es un error: es una forma de asumir la deriva. Yuna ya no intenta ser precisa, ni correcta. Disfruta, incluso, del desajuste. La escritura se ha vuelto espacio de libertad. A diferencia de la joven narradora que tanteaba en la oscuridad de la lengua, esta Yuna vieja sabe que puede decir lo que quiera, y que la recepción de sus palabras poco importa.

Otro cambio notable aparece en la relación con el entorno: en lugar del núcleo familiar de *Las Primas*, aquí aparecen dos figuras centrales —Fulvia y Flavia—, las amigas. A diferencia de la familia, que estaba compuesta por cuerpos marcados por la violencia, la dependencia o la discapacidad, estas mujeres son compañeras electivas. Pero la relación con ellas no está exenta de conflicto, sarcasmo o distancia. La amistad en esta segunda novela no es idealizada ni romántica: está atravesada por la crítica, la tensión, el resentimiento y la ironía.

Mientras en *Las Primas* la narradora convivía con cuerpos que encarnaban la diferencia desde lo biológico o lo mental, en *Las amigas* lo distinto está en el vínculo electivo, en cómo se tolera la otredad desde el desgaste del tiempo. Ya no hay deseo como en la juventud, sino una convivencia áspera, resignada, a veces tierna, a veces cruel.

En este sentido, Yuna ha cambiado. No es solo que su cuerpo sea otro: su lugar en el mundo ha cambiado. Ya no necesita conquistar el derecho a hablar. Lo ha hecho. Y ese derecho le permite ahora jugar con su voz, exagerarla, deshacerla. Su narración ya no busca comprensión. Busca afirmarse en el sinsentido, en el cansancio, en la excentricidad. No le interesa ser útil, ni didáctica, ni ejemplar. Yuna escribe porque quiere hacerlo, y en esa elección hay una forma radical de libertad.

Así como *Las Primas* construía una subjetividad a través de la torpeza, *Las amigas* la sostiene desde el desapego. Ambas novelas se alimentan mutuamente: la segunda no sería legible sin la primera. Pero lo que *Las amigas* muestra es una Yuna que, al no tener que justificarse, afina su extranjería. Se vuelve más rara, más suelta, más peligrosa. Ya no está tratando de fallar con estilo. Está dejando que la lengua se arrastre sola. Y en ese gesto final, lo que antes fue dolor se vuelve gesto de escritura. Escritura de la vejez, de la insistencia, del margen, pero también escritura de la experiencia, del humor, del fracaso asumido como forma de estar en el mundo.

2. Conclusión: fallar como forma de inscripción

En *Las Primas*, Aurora Venturini no solo cuenta una historia de marginalidad, sino que elige escribirla con sus marcas. La voz narrativa de Yuna no responde a los parámetros normativos de corrección lingüística ni a las expectativas del canon literario. La lengua que habla y escribe es una lengua rota, fallada, pero profundamente expresiva. Esa lengua no adorna el relato: lo estructura. Su desvío no es decorativo, sino una forma de existencia.

Fallar la lengua, en este contexto, no es simplemente equivocarse: es insistir desde un lugar que no encaja. Yuna escribe con un cuerpo que ha sido diagnosticado, corregido, castigado. Pero, también, con una percepción aguda del mundo, con una imaginación desbordada y con una voluntad de decir que se impone incluso cuando no hay palabras “correctas” para hacerlo. Esa forma de escribir, entre el balbuceo y la poesía, no busca ser aceptada: busca existir.

Las Primas no pretende representar la discapacidad desde un lugar condescendiente o superador. Por el contrario, asume el lenguaje de la disfuncionalidad y lo convierte en materia estética. En lugar de enseñar, ejemplificar o redimir, la novela encarna. Y lo que encarna es una voz que no pide permiso.

En este sentido, la escritura de Yuna puede leerse como una forma de resistencia. No porque se oponga directamente al orden normativo, sino porque lo desafía desde adentro: lo contagia, lo erosiona, lo hace tambalear. No hay gesto más potente que ese: escribir con la lengua que nos dijeron que no servía. Escribir con lo que falla.

Desde esta perspectiva, el aporte de *Las Primas* no reside únicamente en tematizar cuerpos o lenguas excluidas, sino en convertir esa exclusión en una forma de escritura. La novela desplaza las nociones tradicionales de corrección, inteligibilidad y normalidad, y propone una poética donde la falla deja de ser un defecto a superar para convertirse en condición de posibilidad del discurso. Allí radica su potencia política y estética. *Las Primas* nos recuerda que no toda lengua es clara, ni toda voz es firme, ni todo cuerpo es legible. Y que, sin embargo, todas esas formas pueden narrar. Y cuando lo hacen, amplían los márgenes de lo posible.

Referencias

- Bajtín, M. (2012). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, P. (2002). *Las Reglas Del Arte. Génesis Y Estructura Del Campo Literario*.
- Butler, J. (2019). *Cuerpos que importan*. Paidós.
- Foucault, M. (2008). *Tecnologías del yo*. Paidós.
- Foucault, M. (2019). *Microfísica del poder*. Siglo Veintiuno Editores.
- Foucault, M. (2020). *Historia de la sexualidad I. 1. La voluntad de saber*. Siglo Veintiuno Editores.
- McRuer, R. año 8. (2016) n°20. Lo Queer y lo Crip, como formas de re-apropiación de la dignidad disidente. Una conversación con Robert McRuer. 137-144. (Melania Moscoso Pérez, & Soledad Arnau Ripollés Entrevistadoras) Dilemata.
<https://www.dilemata.net/revista/index.php/dilemata/article/view/430>
- Venturini, A. (2021). *Las Amigas*. Tusquets.
- Venturini, A. (2021). *Las Primas*. Tusquets.