

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES



III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

Actas del III Congreso Internacional de Artes : revueltas del arte / Cristina Híjar... [et al.] ;

Compilación de Lucía Rodríguez Riva. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad Nacional de las Artes, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3946-31-8

1. Arte. 2. Actas de Congresos. I. Híjar, Cristina II. Rodríguez Riva, Lucía, comp.
CDD 700.71

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

El Congreso fue realizado por la Secretaría de Investigación y Posgrado de la Universidad Nacional de las Artes.

ACTAS DEL III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

COMPILADORA

Lucía Rodríguez Riva

CORRECTORAS

Leonora Madalena y Diana Marina Gamarnik

ILUSTRACIONES

Facundo Marcos

DISEÑO

Soledad Sábato

COORDINACIÓN DE DISEÑO

Viviana Polo

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

EJE 2

**ARTES, INVESTIGACIÓN
Y PRODUCCIÓN DE SABERES**



EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.1: POÉTICAS DEL CUERPO, LA IDENTIDAD Y LA
MEMORIA EN LAS ARTES Y LA CULTURA

Relatos desplazados: una constelación erótica

Micaela Szyniak (Universidad Nacional de las Artes)
Pietro Di Girólamo (Universidad Nacional de las Artes)
Vicente Armendariz (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: El siguiente trabajo propone indagar en una serie de textos de la narrativa argentino-brasileña, producidos en un período entre dictaduras y transiciones democráticas (1976-1988), que encontraron dificultades o imposibilidades a la hora de publicarse en formato libro en su tiempo y país de origen: *Monte de Venus* (1976), de Reina Roffé; *Eu sou uma lésbica* [Yo soy lesbiana] (1981), de Cassandra Ríos; *Hilda la polígrafa o la bucanera en Pernambuco* (1982), de Alejandra Pizarnik; y *Amatista* (1989), de Alicia Steimberg.

Retomamos el concepto de “diáspora” (Foster, 2002) en relación con la condición de exilio de autores o producciones textuales no heteronormadas y buscamos adentrarnos en esta *constelación diaspórica* con la hipótesis de que son textos circunscriptibles al complejo campo de la literatura erótica. En particular, proponemos esta consignación o puesta en serie retomando las lecturas de Anne Carson ([1957] 2015) y Susan Sontag (1969), específicamente cuando señalan que en lo erótico existe un modo de conocimiento alternativo al del sujeto agente que captura un objeto paciente. De esta manera, procuramos analizar estos textos desglosando formas de lo erótico con la hipótesis de que se trata de la aparición de una dimensión del conocimiento que no traza los caminos habituales de la razón discursiva o de la denotación de un argumento propia del *logos*.

Palabras clave: Erotismo; Brasil; Argentina; Transición; Democracia.

Introducción

El presente trabajo se inscribe en una investigación en curso cuyo propósito consiste en analizar una serie de relatos desplazados tanto en Brasil como en Argentina durante las décadas de 1970 y 1980. Trabajamos con la hipótesis de que la constelación de textos desplazados, diaspóricos, puede circunscribirse en el complejo campo de la literatura erótica. En particular, nos interesa la hipótesis de un erotismo que supone formas de conocimiento alternativas a las de la tradición humanista occidental. Para desarrollar este trabajo desglosaremos algunas líneas sobre el erotismo y sobre las dificultades de circunscribir la época de trabajo. A partir de ello analizaremos apariciones de lo erótico en las novelas *Monte de Venus* (1976), de Reina Roffé; *Eu sou uma lésbica [Yo soy lesbiana]* (1981), de Cassandra Rios; *Hilda la polígrafa o la bucanera en Pernambuco* (1982), de Alejandra Pizarnik; y *Amatista* (1989), de Alicia Steimberg.

La serie de textos desplazados en la que nos interesa indagar fue objeto de los estudios de Arnés (2016), Betchol y Sutil (2020), Cámara (2011), Mallol (1993; 2003), Guerriero (2011) y Borrelli (2021), entre otros. La teoría ha investigado las variaciones en la imaginación de los cuerpos que tales textos propusieron. En relación con estos desvíos, se ha estudiado un traslado de la categoría de los cuerpos propio de las décadas de los setenta y ochenta: de la lógica *sacrificial* (Calveiro, 2005), del cuerpo como instrumento de la revolución con valor bélico y épico hacia una visión del cuerpo como la figuración de un territorio de inscripciones políticas. Asimismo, Palmeiro, sin nombrar el concepto de Calveiro de cuerpo sacrificial, lo ve como territorio de “un conflicto ‘objetivo’ que suponía una economía específica del cuerpo militante que se volvía un dispositivo técnico subordinado a una táctica política” (2010, p. 13). En ese sentido, se ha planteado que con la importación del postestructuralismo a Argentina y Brasil comenzó un trabajo con teorías que priorizaron “no solo los conflictos de clase, sino las categorías de poder” (Palmeiro, 2010, p. 13). De esta manera, se pretende puntualizar el derrotero que llevó a que el cuerpo se tornara el espacio en donde se problematizaron esas

luchas de poder.

Las investigaciones en torno a los cuerpos lesbianos y al cuerpo como desarticulación de los imaginarios humanistas (Arnés, 2016; Borrelli, 2021) y al cuerpo como territorio de inscripciones de poderes (Palmeiro, 2010) se leyeron en textos como *Monte de Venus y Amatista*; a dichas lecturas proponemos sumar *Eu sou uma lésbica* e *Hilda la polígrafa*, y releer los textos ya estudiados como espacios de recategorización corporal inscribiéndolos dentro de una constelación en la que analizamos las imaginaciones de cuerpos politizados y no heteronormativos en relación con su dimensión erótica, es decir, con su modo de conocimiento subversivo para con las discursividades logocéntricas.

EROTISMO

La postulación del erotismo como categoría transversal al corpus se desprende de su presencia en múltiples géneros discursivos (ensayos, biografías, crónicas; novela, cuento, poesía...) en un período que se extiende desde la antigüedad hasta la contemporaneidad y que ocupa las producciones de todo el globo; en otros términos, responde a su difícil circunscripción genérica. Mientras que Patrick Kearney redujo —aunque problematizando esta misma reducción— al erotismo como el intento, por parte de autores y editores, de provocar algún tipo de estimulación sexual en el lector (1982, p. 7), autores como Susan Sontag (1969) y textos como *Encyclopedia of Erotic Literature* (Brulotte & Phillips, 2006) discutieron con el corto alcance de esta noción desde la perspectiva de la recepción y de la producción. Cabe señalar, asimismo, la enorme dificultad suscitada al momento de trabajar con definiciones generales al extremo (ya que podría incluir toda la literatura occidental, por ejemplo, si el vasto perímetro constara de la representación o inclusión del acto sexual en la literatura) o puntualizadas en un solo gesto o, mejor, efecto puntual y fundacional como la estimulación sexual: “erotic literature cannot be reduced to sexual arousal alone. Indeed, these texts are inspired by a multiplicity of objectives, social, political, and moral, embracing

themes and forms that are just as diverse as those of any other literary genre” (Brulotte & Phillips, 2006, xii-xii). En relación con esto, añadió Susan Sontag que este único propósito es espurio, y que resulta absurdo pretender recluir una sensación semejante de un aparato sensible, afectivo y sexual imbricado con aquellas consideraciones que hacen a un sujeto en una época, a su identidad y a su propiocepción: “The physical sensations involuntarily produced in someone reading the book carry with them something that touches upon the reader’s whole experience of his humanity —and his limits as a personality and as a body” (1969, p. 214).

Para precisar, entonces, la dimensión de lo erótico, puede recuperarse la lectura de Anne Carson respecto al poema 31 de Safo. Según Carson, lo erótico implica la aparición de un tercer término que media el vínculo entre amado y amante: “Situaciones que deberían involucrar dos factores (amante, amado) aparecen en términos de tres (amante, amado y el espacio entre ellos como quiera que se lleve a cabo)” (2015). En ese sentido, el erotismo podría figurarse como la apertura de un espacio intersticial que permite desplazamientos, desajustes, que recuperamos en tanto desfasajes y rupturas del decir y del poder conocer. Por eso nos resulta de interés rescatar ciertas reflexiones de *The Pornographic Imagination* (1969), de Susan Sontag, puesto que allí existe una dimensión del conocimiento que se traba con distintas expresiones o territorios comunes al erotismo: la sensibilidad, la sexualidad, la identidad y los límites. Asimismo, este conocimiento no traza los caminos habituales de la razón discursiva del *logos*, i.e., opera por fuera de la lógica de las transmisiones enciclopédicas del conocimiento, puesto que no busca denotar necesariamente su asunto ni se expresa de manera expositiva.

the pornographic imagination says something worth listening to, albeit in a degraded and often unrecognizable form [...], its peculiar access to some truth. This truth —about sensibility, about sex, about individual personality, about despair, about limits— can be shared when it projects itself into art [...] That discourse one might call the poetry of

transgression is also knowledge. He who transgresses not only breaks a rule. He goes somewhere that the others are not; and he knows something the others don't know
(Sontag, 1969, p. 232).

A continuación, se procede a examinar el corpus, atendiendo en particular a estas supuestas características sintetizadas en lo que Sontag llamó *poética de la transgresión*: la hechura y proyección de un objeto del saber relacionado con la sensibilidad, el sexo, la personalidad y los límites, emplazado en una matriz textual *degradada e irreconocible* y asociada a motivos que se insertan en el campo semántico de la pobreza, la anormalidad, la locura y otras formas de la producción iletrada.

ANÁLISIS

Eu sou uma lésbica relata el descubrimiento de la homosexualidad de la narradora por medio de diversas aventuras eróticas con otras mujeres. Flávia, la narradora, desde muy temprana edad siente deseos por Kênia, una vecina de su madre. La primera manifestación del deseo erótico de Flávia es durante una sobremesa, cuando, a los seis años de edad, entra debajo de la mesa y empieza a lamer los pies de Kênia. Eso termina en un juego en el que, a solas, las dos mujeres hacen lo que la narradora elige nombrar como “jugar al gatito” (Rios, 1981, p. 13). También en la última escena de la novela, la narradora relata un encuentro con Kênia: ambas coinciden en un hotel y el encuentro amoroso/sexual es descrito otra vez como el juego del gatito, que consta en reemplazar las palabras por una onomatopeya “miau” y lamerse. Nos interesa este atentado al signo lingüístico que aparece en la escena sexual, en tanto se propone un uso de la lengua que quiebra su capacidad representativa para en todo caso imitar (como un símbolo, en términos de Saussure) el sonido animal. En esa pérdida de arbitrariedad del signo queda en suspenso el principio fundamental del sistema de la lengua. Es por medio de esta interrupción que la protagonista logra acceder al encuentro sexoafectivo. Cuando Cecilia Palmeiro analiza el período de

desbunde, afirma que la alternativa que la contracultura encontró para lidiar con las represiones tanto del aparato militar cuanto de la propia izquierda fue convertir el sinsentido en arma, o, como afirma Rancière, “transformar el no-lugar lógico en lugar de demostración polémica” (Palmeiro, 2020, p. 27). Cassandra Rios, por medio de sus fisuras en el modo de nombrar, evidencia la necesidad de hacer presente ese no-lugar. El juego del gatito, con sus maullidos y onomatopeyas, es usado tanto como recurso para desarrollar una imaginación de lo erótico, como manera de polemizar los usos del erotismo en la literatura.

Por otro lado, la novela también trabaja sobre una cartografía de las disidencias sexuales, exponiendo cómo el deseo, cuando se trata de cuerpos homoeróticos, está desplazado de los centros. Las protagonistas podían habitar sus deseos, sus encuentros sexoafectivos desde la marginalidad, a escondidas y en casas de amigas. El terreno de la marginalidad, entonces, se presenta como un mundo agresivo, machista y abandonado. Flávia descubre que, desde lo marginal, todo es un simulacro: lesbianas que mantienen relaciones con hombres por beneficios económicos e incluso una alusión a la falsedad de lo legítimo del deseo homoerótico cuando una de las amigas más grandes dice a Flávia: “Mulher é assim, prova pica e repica” (Rios, 1983, p. 28). Una vez que Flávia, la protagonista, empieza a frecuentar las reuniones marginales de un grupo de amigas, una lesbiana de cincuenta años le dice: “A nosotras solo nos quedan las prostitutas” (Rios, 1980, p. 37), insertando una ocasión para dudas y reflexiones. Hay acá un doble camino hacia la marginalización, como si la única salida a los que tienen deseos marginalizados por la sociedad sea buscar la resolución de tales deseos en la marginalización de los oficios sexuales.

Tal como ha señalado Roffé, “*Monte de Venus* llamó la atención por el género que inaugura: lesbianismo y marginalidad” (Borrelli, 2021). Este cuerpo lesbiano que supone una ruptura con la tradición literaria heteronómica (Arnés, 2016) ingresa en una tradición de “pasiones que rebasan el entramado erótico que sustenta nuestro imaginario y se ubican como

exteriores a la serie (proponen otras éticas y otras retóricas)”, serie que se señala como posiblemente iniciada alrededor de 1950. Coincide Arnés en que en las últimas décadas del siglo xx la reflexión sobre el amor y la sexualidad, que venían operando como motor narrativo desde comienzos de siglo, intensifican su foco en las disidencias, los desvaríos o desvíos que algunos cuerpos proponen. En esa línea, nos interesa destacar un asunto respecto al tratamiento de lo erótico en esta novela. Barú, la protagonista, establece una relación con Elsa y parte del pueblo a la ciudad. Allí ambas conocen a unos hombres que venden bonos y Barú también se vuelve vendedora de bonos. A partir de esa secuencia comienza un derrotero laboral y sexoafectivo que cobra paulatina y cada vez más marcadamente la forma de una estafa: una prostituta a la que ayuda le roba toda la ropa en la pensión; ella pide un cheque a quien le había ofrecido trabajo en una carpintería y por ser galante con su novia le agrega algunos ceros; en un viaje a Mar del Plata la llevan a un falso hotel, entre otras. De modo que la falsedad de los contratos media el avance de esta trama, que parece, en un gesto realista, desnudar algo que la verdad no puede hallar. El punto cúlmine de la modalidad de la estafa aparece en el final, cuando se revela que todo el dispositivo de narración se funda en un enamoramiento y un robo: ella se enamora de la docente de Literatura, la docente le pide que narre su historia para escribir un libro y ella, en un gesto de amor, le revela que cometió un asesinato en defensa propia. Con esa confesión la docente la chantajea y se apropia del hijo de Barú, quien no puede acudir a la policía. De modo que no solo la narración se funda en un intercambio entre amor y mentira, sino que la literatura (sus agentes) es lo que finalmente ejerce las condiciones de esa trampa. Nos interesa resaltar también que entre estos núcleos de acción existe el espacio para el despliegue de reflexiones sobre la propia lesbiandad, así como sobre la situación del país que ingresa mediante el dispositivo de un diario íntimo en que se anotan con fechas cuestiones como “Julio - 20º aniversario de la muerte de Eva Duarte de Perón. El 15 de agosto Héctor J. Cámpora anuncia en Madrid que Juan Domingo Perón volverá a Argentina antes de fin de año”.

En *Amatista* una mujer asume el rol de maestra del saber en su forma erótica y sensible. Por medio de sesiones acordadas y pagas, un doctor detenta el papel del neófito o aprendiz. Esta formación se pliega a los preceptos de toda *ars erotica*: enseña a mantener e incrementar las competencias sexuales y los orgasmos respectivamente. Sin embargo, estas instrucciones distan por mucho de afincarse unívocamente en la técnica del coito, vectorizada por una transmisión más bien esotérica, secreta y bilateral (Foucault, 1998, p. 35): de hecho, el lugar de esta formación erótica y sensible lo ocupa el lenguaje, la literatura; en particular, el relato enmarcado, el *exemplum* puntual.

Si pasamos, en este caso, al comienzo y desarrollo del texto, podemos ver que la voz femenina cuenta, frente al espejo, la historia de Amatista (fragmentada, mediante *exempla*); así, en el otro extremo de la habitación, el doctor toma el rol de enunciatario mientras recibe las instrucciones que finalmente configurarán su formación erótico-sensible, virando desde la materialidad misma del placer hacia su reflexión. Con esto en mente, sería útil sugerir una inversión, ya que, en definitiva, se trata de instancias que intervienen en la conformación de un objeto del saber y un aprendizaje determinado: si en el espejo se ven los cuerpos al revés, también los roles están invertidos: es el doctor el que aprende, el que toma el lugar del no saber.

Para los fines de este estudio distinguimos dos campos que actúan dentro de la misma narrativa: un campo actancial (historia, metadiégesis o relato enmarcado) y un campo discursivo (el relato, instancia en la que se despliega la narración, la diégesis). La historia en esa novela está completamente absorbida por el discurso, que, a su vez, funciona como una niebla que oblitera los bordes. Los narratarios, el doctor, quienes leen, se ven subsumidos a esa estructura imbricada. El relato enmarcado está compuesto por una serie de cuentos eróticos desmarcados de las lógicas y peticiones habituales de la narrativa lineal. Y aquí es donde ambas series se intersecan: la educación sexoafectiva del doctor, basada en la premisa de la *scientia sexualis* (pp. 43-44) está permeada, reflejada, ejemplificada e

instruida por las ficciones dentro de la ficción que el lector está leyendo. Dicho de otro modo, no solo existe una distancia para con un tema más o menos definido y denotado, sino que ese mismo objeto del saber, relacionado con las nociones de sexualidad, límite y personalidad, se preocupa por increpar estos discursos desde su misma hechura: la ruptura, entonces, de la causalidad y la linealidad narrativas y argumentales está particularmente vinculada con las formas, con la matriz en la cual se emplazan estos hechos y argumentos. Sin embargo, lo más interesante se da cuando la voz narrativa se piensa a sí misma en lo referente a la creación de un espacio erótico: “No es la persona del otro lo que necesito, es el espacio: la posibilidad de una dialéctica del deseo, de la imprevisión del goce” (Barthes, 2018, p. 27). *Amatista*, en ese sentido, puede ser leída como la historia de una búsqueda del lenguaje, como una constante investigación léxica para dar los matices justos a lo erótico.

Hilda la polígrafa o la bucanera en Pernambuco, texto que se mantuvo por diez años inédito, se distingue por una distancia crítica y material del habitual lenguaje poético sintético (Mallol, 2003, p. 23) que caracterizó su obra más leída; esta distancia con que se pretende leer la compleja configuración retórica de un texto de difícil circunscripción genérica será abordada por su uso sistemático de lo obscuro. El título, que iguala mediante la conjunción disyuntiva la labor de escritura con la piratería, pareciera ser el primer indicio de subversión tanto en los paratextos como en el cuerpo de la obra (es decir, el abandono de su función canónica para representar otra cosa mediante la parodia de sí mismo). Ninguno de los dos índices (“ingenuo o no” y “piola”) cumplen su función (indicar el contenido y su posición en el libro) y hasta proveen información “falsa” o apócrifa (puesto que varios títulos no están en el texto). Es necesario, sin embargo, mencionar el carácter polifónico y acusmático de un texto que se renueva en cada frase, su inexistente continuidad argumental —y espaciotemporal—, ya que, por similitud enunciativa y retórica, se desdibujan locutores, enunciadores, vocalizadores, un procedimiento de extensión por antonomasia paranomástico y la tímida manutención de la tensión mencionada entre “lenguaje poético” y “escritura paródica”, debilitada y acaso hostilizada. Basta para esto

recordar líneas como “... no resulta medio afligente ser la única náufraga en este cementerio hecho de aullidos de lobo [...] Seguí, no seas vos también la marquesa Caguetti” (Pizarnik, 1985, p. 137) o bien otras de la índole de:

—*¿Existe, ché? (Est-ce qu’ill existe, Tché?)*

—*Poco importa, puesto que sufre. Pero si preferís obrar como los mierdas, ajetréate, jugá al ajedrez con Cristina y Descartes, y proferí la proverbial cantilena de los mierdas.*

—*¿Qué dicen los mierdas? —dijo, demudada, la Cartuja de Esperma.*

—*¿Qué van a decir? ¿Encima que son mierdas querés que digan frases memorables?*

(Pizarnik, 2008, p. 97).

Esto resulta relevante en cuanto el nombre carga lo ridículo y funciona como insulto para desarticular una práctica anatemizada. Resulta pertinente recuperar las ideas relativas a la contraposición de los modos de razonamiento o exposición relacionados con el *logos*, así como las estructuras clásicas de enunciación propias de las narrativas aceptadas y divulgadas en el período estudiado: aquí no solo hay una crítica a un discurso por antonomasia relacionado con la demostración del saber vía el *logos*, sino que hay una disrupción mediante la multiplicidad de géneros discursivos y un borramiento de los locutores o vocalizadores que comentan los modos habituales de pensar, justamente, esta relación entre el goce sensorial, sexual, y la misma materialidad de lo dicho. En otras palabras, este supuesto desnivel, leído, como se ha mencionado anteriormente, como decadencia pendiente de la figura autoral empírica, lo que hace es inmiscuirse en los discursos relacionados con la producción de un saber asociado al cuerpo, la sexualidad o los límites no solo desde el comentario explícito y de denotado argumento, sino mediante la intersección con fórmulas que parecen corroborar la íntima relación entre la matriz textual, la infraestructura preconceptual de la narrativa y estos mínimos deslices, pero en verdad sistemáticos, planificados procedimientos que insisten en la relación entre erotismo y lenguaje.

CONCLUSIONES

La categoría de diáspora permite acceder a las variaciones del decir en una serie de textos enmarcados durante las últimas dictaduras y sus respectivas transiciones democráticas en Brasil y Argentina, disímiles en su especificidad genérica, pero atraídos por un centro gravitatorio común como el de los modos en que se permite imaginar lo erótico. Asimismo, la idea de la recategorización del cuerpo y la aproximación de lo erótico en tanto aparato relativo a un saber que no se enmarca en las lógicas de la razón discursiva permiten tematizar las relaciones de poder con la posibilidad de decir y las discusiones en torno a disidencias de corte genérico, a la vez que señalar una ruptura en lo que podría identificarse como la relación habitual de un tipo textual con las figuraciones de estos cuerpos y sus narraciones posibles. Es importante señalar los anatemas que inscriben y anclan estas producciones a sentidos o lecturas propias de la pobreza —el *erotismo pobre* mencionado para con Ríos—, la locura —como la *devastación* leída en la obra tardía pizarnikeana—, la falta de causalidad y lógica —como sucede patentemente en *Amatista*— y los propios y harto sabidos comentarios relativos al contenido de obras como *Monte de Venus*, encargado asimismo de recuperar, mediante la lógica de la confesión y la enunciación fragmentaria y bipartita, las primeras manifestaciones de la lesbiandad escrita bajo la forma de una narrativa desdoblada y particularmente enrevesada con la historia nacional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abadi, F. (2019). *El sacrificio de narciso*. Hecho Atómico.

Aira, C. (1998). *Alejandra Pizarnik*. Beatriz Viterbo.

- Arnés, L. (2016). *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina*. Madre Selva.
- Barthes, R. (2008). *El placer del texto y Lección inaugural*. Siglo XXI.
- Borrelli, G. (2021). *Lecturas feministas II. Constelaciones literarias*. Futurock.
- Brulotte, G., & Phillips, J. (2006). *Encyclopedia of Erotic Literature*. Taylor & Francis Group, LLC.
- Carson, A. ([1957] 2015). *Eros el dulce amargo*. Fiordo.
- Cámara, M. (2011). *Cuerpos paganos: usos y efectos en la cultura brasileña*. Santiago Arcos.
- Drucaroff, E. (2000). La narración gana la partida. Jitrik, N. (ed.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Emecé, 7-15.
- Enríquez, M. (2011). Alejandra Pizarnik, vestida de cenizas. Guerriero, L. (ed.), *Los malditos*. Universidad Diego Portales.
- Foster, D. W. (2002). The Homoerotic Diaspora in Latin America. *Latin American Perspectives*, Vol. 29(2), 163-189.
- Foucault, M. (1998). *Historia de la sexualidad 1: la voluntad de saber*. Siglo XXI.
- Grupo μ. (1987). *Retórica general*. Paidós.
- Kearney, P. K. (1982). *A history of erotic literature*. Macmillan London Limited.
- Mallol, A. (1993). *Distanciamiento y extrañeza en la obra poética de Alejandra Pizarnik*. Tesis de grado. Universidad de La Plata.
- Mallol, A. (2003). *El poema y su doble*. Simurg.
- Mendoza, J. (2023). *La edad de la teoría: de Tel Quel a Literal: el Lado B de los 70*. EUDEBA.

Palmeiro, C. (2010). *Desbunde y felicidad: de la Cartonera a Perlongher*. Título.

Pizarnik, A. (2008). El erotómano. Hilda la polígrafa o la bucanera en Pernambuco. *Prosa completa*. Sudamericana, 87-89 y 91-161.

Rancière, J. (1998). *Aux bords du politique de Jacques Rancière Paris*. La Fabrique.

Rancière, J. (2000). *Esthétique et politique*. La Fabrique.

Rios, C. (2006). *Eu sou uma lésbica*. Azouuge.

Roffé, R. (1976). *Monte de Venus*. Corregidor.

Sontag, S. (2002). The Pornographic Imagination. *Styles of radical will*. Picador, 205-233.

Steimberg, A. (1989). *Amatista*. Tusquets.