

Revolucionar la cultura: impresiones de la crítica y el feminismo

Lía Gómez

Síntesis de la propuesta

La crítica es una práctica política, pensarla como disidente de lo instituido, de lo naturalizado, de lo normalizado por el discurso hegemónico, de la linealidad de perspectivas simplicistas; es también dar la lucha por el valor simbólico de los relatos de nuestra cultura. Este ensayo se propone trabajar recuperando la historia del periodismo cultural latinoamericano. Pero al mismo tiempo las mujeres y disidencias como narradoras de la cultura. ¿Cuál es su mirada crítica sobre el mundo que relatan? ¿qué elementos de lo latinoamericano se configura en la identidad de su escritura? ¿cómo la lucha de las mujeres y disidencias por pensar una cultura justa, igualitaria, emancipadora es parte de la historia de nuestras narrativas? ¿Cómo comprender los relatos en este contexto de revoluciones de lenguajes y enunciaciones posibles?

Revolucionar la cultura

Fusilados al amanecer es el primer título pensado para la primera obra de periodismo de no ficción en la argentina. Esa enunciación literaria, casi de título de película de terror de los años 50, luego se transforma en la frase certera de la política nacional en dictaduras: Operación Masacre. Los cuadernos de Enriqueta Muñiz, periodista española llegada a la argentina con apenas 22 años huyendo de la guerra civil, narran ese pasaje. Mutación simbólica que se convierte en leyenda del periodismo de investigación antes incluso que Truman Capote.

Enriqueta Muñiz, acompaña a Walsh en toda su investigación sobre los fusilados que viven, hace entrevistas, transcribe, encuentra documentos, toma notas y fotografías. El autor de la Carta a la Junta Militar (1977) reconoce:

Desde el principio está conmigo una muchacha que es periodista, se llama Enriqueta Muñiz, se juega entera. Es difícil hacerle justicia en unas pocas líneas. Simplemente quiero decir que si en algún lugar de este libro escribo “hice”, “fui”, “descubrí”, debe entenderse “hicimos”, “fuimos”, “descubrimos”.

Algunas cosas importantes las consiguió ella sola, como los testimonios de los exiliados Troxler, Benavidez, Gavino (Walsh, 1957, p. 21).

Enriqueta además es crítica de cine en grandes diarios nacionales como La Nación o La Prensa, cronista de Veja y Lea y escritora de novelas.

Unos años más tarde (1971) en México, Elena Poniatowska imprime los “testimonios de la historia oral” de *La noche de Tlatelolco* de agosto de 1968, que por ese entonces, la joven nacida en París emigrada al país mariachi, recolecta entre los estudiantes y trabajadores voces que hace públicas en un libro que tiene la sonoridad de una manifestación de época. “Pueblo, no nos abandones ¡Únete pueblo! (...) ¡Soldado, no dispaes, tú también eres el pueblo!” (Canticos de la revuelta de estudiantes en México). 1968 es también recordado por el mayo francés. En Argentina dos años antes se produce la noche de los bastones largos.

También en la década del 60 y 70, Antonio Berni presenta la serie Ramona Montiel, una niña humilde devenida mujer que luego de buscar incansablemente su lugar como costurera enaltece la prostitución como forma de vida. Contemporánea a Juanito Laguna, con la técnica de collage como característica de esos años en Berni, la serie Ramona es una obra crítica que posiciona la mirada sobre el mundo, las mujeres, los medios y el consumo con recortes publicitarios, escritos y rostros del cine. Ramona es una mezcla entre Milonguita y Marilyn como en mismo Berni define. “Ramona es una víctima de la sociedad, sí es cierto; pero es, además, alguien que conserva un margen para vivir su vida” (Giunta, 2020, p. 147).

La personaje de Berni, tiene rasgos disruptivos para la época, poniendo en tensión algunos de los preceptos que ya ponían en debate las primeras luchas por la emancipación del cuerpo femenino. La exposición de Ramona como centro de la escena, años más tarde será descrita por Camila Sosa Villada, escritora trans, que también de origen humilde vio en la prostitución uno de sus principios de vida, “Pensaron alguna vez que la poesía podía tener una forma tan concreta” (Sosa Villada, 2020, s/p).

La crítica tiene un desafío: revolucionar la cultura, producir una alteración, una vuelta sobre la interpretación de la obra que permita observar más allá de la materialidad de su estructura. Como plantea Judith Butler retomando a Foucault:

(...) la propia pregunta ¿qué es la crítica? forma parte de la empresa crítica en cuestión, así que la pregunta no sólo se plantea el problema — ¿cuál es esta crítica que se supone que hacemos o a la que debemos aspirar?, sino que representa también un cierto modo de interrogar, central en la actividad misma de la crítica (Butler, 2001, s/p).

Así, la pregunta abierta, la confrontación con la linealidad del argumento expuesto (que Foucault propone en su trama de pensamiento para observar la historia de la sexualidad como problema moderno), plantea la necesidad de enfrentarse a lo hegemónico, no en afán destructivo, sino más bien de ejercicio de la comprensión sobre los elementos de la cultura y el poder que operan en el mundo de las representaciones artístico-comunicativas.

Es por eso que el punto de vista es central para nuestro planteo de escrituras múltiples con una visión crítica, ya que es el que permite situarnos en una mirada que comprenda la importancia de interrogar incluso más allá de lo posible en los indicios que una obra nos presenta.

Al analizar una obra, formato, género o medio de comunicación, no alcanza con describir su contenido, o las formalidades de su estructura; es necesario dar batalla para ir más allá de lo visible y comprender la composición que se presenta en la totalidad del objeto comunicativo.

Entender de dónde viene, cuál es su trayectoria en la corriente histórica de las producciones culturales, qué elementos del lenguaje incorpora, cómo posiciona la escena de modo tal que la estética traduzca parte de la ética que involucra la posición política del autor o de la autora, es parte de la tarea del crítico o la crítica. Hay un momento inicial para la tarea que es la curiosidad en los detalles que el mundo nos pone a disposición, ya que la crítica no busca develar algo oculto, sino más bien, como dice Douglas Huebler (1969), comprender que “el mundo está lleno de objetos más o menos interesantes, no quiero añadir más”.

Que el libro que inventa el género de no ficción en la argentina tenga la sutileza y a la vez la entereza de cambiar el título pensado inicialmente como *Fusilados al amanecer a Operación masacre*, es en sí misma una actitud crítica. Indagar en ese detalle perdido, interrogando, conjeturando hipótesis posibles sobre esa transformación es la tarea del o la crítica.

Fusilados al amanecer implica la acción concreta del hecho narrado con una ubicación de tiempo y espacio que da respuesta a los interrogantes de qué y cuándo sucede lo que denuncia, indaga en un plural que protagonizan quienes son víctimas de la acción (los fusilados) y propone una poética del relato que el amanecer nos introduce como imaginario de lo sensible. Podríamos decir que era un posible título para la historia del “fusilado que vive”. Sin embargo, la política está fuera del juego lingüístico en este primer título. La operación en cambio, como aquello que ejecuta una acción, que es predeterminada, que constituye incluso una decisión de manipular algo o alguien, indaga en otro tipo de definiciones que además sentencia como masacre. Operación Masacre es la definición de un accionar delictivo, que contempla mayor violencia de lo posible, que invoca un sentido de la justicia y que en el libro de Walsh implica la comprensión de que no era solo un fusilamiento de cuerpos en el basural, sino el intento de masacrar todo aquello que el peronismo dejaba sobre la cultura argentina. La comprensión de las palabras como acción política se define aquí en esta comparación. La historia que le sigue es conocida.

La noche que envuelve a Tlatelolco también indaga en esa operación simbólica que el lenguaje deja visible, la oscuridad de los hechos es parte de la historia triste de México que además hoy tiene a los 43 estudiantes desaparecidos normalistas de Ayotzinapa.

Ramona Montiel sigue siendo parte de nuestros días en imágenes que nos inundan en noticias, películas, series, libros, revistas y notas televisivas. ¿No es Johana Ramallo en murales pintadas, remeras, y cartelería la Ramona Montiel trágica del siglo XXI?

La crítica es una práctica política, pensarla como disidente de lo instituido, de lo naturalizado, de lo normalizado por el discurso hegemónico, de la linealidad de perspectivas simplistas; es también dar la lucha por el valor simbólico de los relatos de nuestra cultura. Y es

aquí donde las teorías feministas nos proponen un diálogo que nos permite indagar en otras formas posibles del lenguaje artístico comunicativo.

La crítica y el feminismo

El 4 de noviembre de 1920, Tao Lao, escribe en el diario La Nación: “Este mundo moral en que la mujer se escuda para salvaguardia de la moral colectiva, de la estabilidad de la familia, y, por consecuencia, del Estado, es una de las causas más visibles de su complejidad” (1920, s/p). Quien firma el artículo titulado “La complejidad femenina” es el seudónimo de Alfonsina Storni, firma creada para una época donde ser mujer y periodista era vedado para ciertos temas de opinión. La moral y la familia son para la poeta argentina, la causa y consecuencia de un Estado que oprime, de una mujer aún no liberada de la definición que se creó a sí misma sobre ser mujer en el siglo XX.

Podríamos definir al feminismo como un devenir constante, de reivindicaciones políticas y sociales que propone revolucionar la cultura cuestionando el androcentrismo en el que configuramos nuestros imaginarios. Es desde allí, que el feminismo es un movimiento político, pero también una perspectiva teórica sobre el mundo. Constituye un interrogante abierto, que va desafiando los mandatos sociales con un análisis crítico que contempla la problematización de la mirada como uno de sus elementos centrales. “Algunas veces gente amiga me ha preguntado: ¿Y usted por qué no se casa? – y he contestado- Me doy cuenta perfecta que una sola mujer no es, nunca, el ideal completo de un hombre. Esta seguridad restaría a mi matrimonio toda ilusión” (Storni, 1919, s/p).

Ya en 1919, la poeta, escritora y periodista argentina, enuncia en el lenguaje operable de su tiempo la tensión como parte de lo que años más tarde Pateman denomina el contrato sexual. Como sostiene Valobra retomando a la primera autora:

“(…) el contrato social oculta el contrato sexual. El contrato sexual es el modo a través del cual los varones tienen garantizado el acceso al cuerpo de las mujeres, es decir, “la ley del derecho político- sexual masculino”. (...) Pateman señala que empleados y marido mandan con derecho propio sobre el cuerpo de las trabajadoras y de las esposas. Si bien el capitalismo implica una sujeción sobre los cuerpos de los trabajadores y las trabajadoras, sin embargo, las mujeres son doblemente explotadas como trabajadoras y como mujeres. “La dominación sexual es parte de la estructura de subordinación en el lugar de trabajo. En alguna fábrica, las bromas y jugarretas sexuales son algo más que objeto de risa, son el lenguaje de la disciplina” (Valobra, 2015, p. 8).

En otra nota titulada *Quién es el enemigo del divorcio* publicada también en La Nota en 1919, Alfonsina indica:

Todo contrato puede ser anulado por voluntad de los contratantes. El contrato matrimonial no debería escapar a esa norma legal. Verdad es que considerado

el matrimonio bajo su faz puramente ideal, la palabra contrato parece pedestre, privada de bella elasticidad sentimental. Y sin embargo el matrimonio es un contrato (Storni, 1919, s/p).

En su contexto de posibilidad, las escrituras en los diarios *La Nación* y *La Nota* a principio del siglo XX se transforman en un archivo de la palabra escrita que enuncia la voz de las primeras feministas en la prosa de Alfonsina. La huella de sus palabras traza puentes desde el periodismo con las teorías del contrato sexual, del poder opresor del Estado, e incluso, con la posibilidad de las mujeres como sujetas de derechos civiles y políticos. Pero no es el objetivo aquí concentrarnos solo en este archivo en formato papel, también disponible en la colección física del Archivo General de la Nación Argentina, y recientemente publicado por la Editorial Excursiones bajo el título de *Un libro Quemado* de Alfonsina Storni. Más bien este inicio, es para recuperar la apuesta por indagar en los archivos que nos han dejado aún en sus condiciones diversas las mujeres del siglo de las grandes vanguardias.

No debemos olvidar que las primeras feministas en el país dan cuenta de la posibilidad de acceso a imaginarios nuevos a través de la educación, no garantizada en la igualdad para todas las mujeres en su tiempo (ni ahora). Los primeros enfoques del feminismo nacional forman parte de esa relación entre el género, la raza, la clase social y la cultura como magma de potencialidades para una enunciación pública. Como establece Foucault, la sexualidad también es un dispositivo de construcción moderna con variantes tecnológicas sociales, instituciones, símbolos socioculturales clasificables y jerarquizados, saberes y experiencias circulantes en un determinado contexto de poder. En estas mujeres de principios de siglo XX, aún sigue primando la definición de un Estado que construye un ciudadano (ciudadana) blanco(a).

Los elementos centrales de La crítica; la historización, la contextualización, la interrelación, la descripción, la posición política frente a la interpretación de una obra y sus sentidos, también son parte de las acciones del feminismo para desnaturalizar lo instituido.

La llamada “primera ola” que podríamos ubicar incipiente como consecuencia no directa de la revolución francesa, donde se declara los derechos del hombre como universal único, y no se incluye a las mujeres en la escena pública. Las mujeres no pueden votar, no tienen derecho sobre sus hijos e hijas, tienen doble explotación laboral, no tienen derecho a la educación y no son consideradas ciudadanas de la revolución.

En Europa las luchas por los derechos de las mujeres desde la revolución francesa en adelante tiene una larga historia que no es objeto de este escrito, pero sí enunciar que la conquista del voto es fundamental para comprender el sentido político del feminismo como movimiento histórico que dialoga y se cruza con otros procesos sociales como la configuración del Estado moderno, la división del trabajo y la producción, la transformación del sistema económico, las grandes guerras, etc. La segunda ola se establece en este último período de un mundo entreguerras y posguerra.

Algunos años después, en un período donde el peronismo ocupa el poder entre 1945 y 1955 y transforma la aparición pública de las mujeres a partir de la sanción del voto femenino, fortalece el lugar del trabajo como lugar de identidad, e incluso sanciona la ley de divorcio entre otras

cosas, sigue primando la idea de la mujer como propiedad del sujeto varón, y la reivindicación de la realización a través del matrimonio, como unidad del Estado moderno.

Es también, el peronismo el que trae la masividad de la imagen a través de la televisión en 1951, medio que se convierte años más tarde, en un aparato donde la mujer tiene un protagonismo, a través de su programación. Las novelas de la tarde, la cocina de doña Petrona, las publicidades de electrodomésticos para el hogar, el melodrama, el ideal del amor romántico. Como sostiene Liliana Viola (2017), la educación sentimental argentina se expone en la televisión a través de la ficción, pero también debemos indicar a partir de otros modos de enunciar que el medio encuentra para ser parte de la escena familiar.

La moral colectiva que le preocupa irónicamente a Tao Lao en 1920, sigue sosteniendo su fuerza pública entrada la segunda mitad del siglo XX, apunta a narrar una mujer moderna, que sin embargo replica las condiciones de producción de su tiempo. Como sostiene Bock:

Las diferencias que aparecen dentro de un mismo sexo son tan grandes como las que se hallan dentro de la misma clase. En realidad, ni la clase ni el género se refieren a grupos homogéneos, menos aún a vínculos de solidaridad, pero ambos tienen un valor relevante como categorías que, específicas y dependientes de un contexto concreto, reflejan la realidad de las relaciones sociales, tanto desde los distintos grupos como dentro de cada uno de ellos. De aquí que la historia de las mujeres se ocupe así mismo de la clase, y que haya estudios importantes sobre las trabajadoras, las mujeres de los trabajadores, las burguesas y las aristócratas (Bock, 1991, p. 21).

Podríamos replicar aquí la pregunta de Scott (1992) leyendo a Delany: “¿Está lo privado totalmente separado o es completamente integral con lo público?” (p. 69).

Enriqueta Muñiz deja el testimonio en sus cuadernos de las veces que no pudo asistir a las entrevistas pautadas o a lugares preestablecidos por no poder sortear los impedimentos de la familia.

La misma Elena Poniatowska escribe en su primer libro la historia de una lavandera, Jesusa Palancares. Recupera el trabajo doméstico, los avatares y las ausencias de esa mujer con la que conversa horas y le da forma en *Hasta no verte Jesús mío* (1959) a la historia individual y colectiva de quien fuera protagonista de la revolución mexicana a su manera, siendo obrera y empleada doméstica, que nace en Oaxaca y termina en la capital mexicana narrando su vida para la historia de la literatura latinoamericana.

La llamada tercera ola del feminismo, ya conquistados los derechos jurídicos como el voto y la educación, se torna un proceso de configuración de lo simbólico como protagonista central de la escena y se busca la visibilidad del movimiento. Entre los años 70 y 80 el calor de las vanguardias artísticas y culturales de liberación acompaña la instalación de múltiples corrientes que además de pelear por una ciudadanía inclusiva, indagan en la sexualidad como configuración central de las identidades puestas en juego.

A finales, en 1987 María Luisa Bemberg, directora de *Camila* (1984), de *Señora de Nadie* (1982), del corto *Juguetes* (1978), una de las fundadoras de la Unión Feminista Argentina (1970) en una entrevista en Función Privada, también en la televisión, indica:

Al final del siglo XX es imposible no ser feminista, es una mirada diferente sobre el mundo (...) Yo creo que no hay que decir “las mujeres” como si fuesen los zapatos, las mujeres son diversas igualmente diversas de lo que son los varones, entonces hay mujeres modernas, honestas lúcidas que piensan igual que yo y entonces nos sentimos respaldadas las unas con las otras (...) Ser machista es ser fascista, ser feminista es ser antifascista (Bemberg, 1987, s/p).

En el año más feroz de la dictadura cívico militar en Argentina, 1978, M. Luisa Bemberg filma el cortometraje *Juguetes* en el edificio de la Rural, mundo patriarcal si los hay. La directora argentina propone una mirada sobre el mundo impuesto a niños y niñas con juguetes para unos/as y otros/as, con profesiones para unos/as y otros/as, con miradas sobre los cuerpos de las mujeres, con mandatos de familia, de éxito, de sociedad moral. Con cierto distanciamiento estético, Bemberg cuestiona en el montaje esos principios, y finaliza parodiando la pregunta del periodista ¿qué querés ser cuando seas grande? El nombre en el buzo de la pequeña corriendo a cámara permite en el futuro otras respuestas posibles.

En la misma década, años antes de exiliarse, Ana Basualdo escribe en la revista *Panorama* sobre Blackie (Paloma Efrón), Ada Falcón, Eva Perón y la moda camp en Argentina. ¿Cuánto hemos leído de esas notas en nuestra historización de crítica?

La moda femenina de los años 40, con sus zapatos de plataforma y sus vestidos de raso, el bolero, la comedia rosa, los manuales de cartas amorosas y el folletín pertenecen a un universo redescubierto por la nostalgia y definido, en parte, por una revolucionaria generación de críticos. Según algunos esa búsqueda de peces de oro en el pasado solo indica esterilidad creadora, o un poderoso regodeo snob. Para la mayoría, sin embargo, implica una saludable democratización del gusto (Basualdo, 1971, s/p).

Recordemos que por esos años Manuel Puig publica *Boquitas pintadas* (1969) y *El beso de la mujer araña* (1976). Algunos de los nombres que podemos mencionar de la escena cultural de esos tiempos en América Latina son, Clemencia Lucena en el arte pictórico en Colombia, Helena Greco desde el activismo en Brasil, Mercedes Sandoval de Hempel, jurista paraguaya, María Elena Walsh compositora argentina, Paz Errázuriz fotógrafa chilena. Ya por los años 80, Carlos Jáuregui en Argentina y Pedro Lemebel en Chile empezaban a desafiar los modos de ser y configurar el género como performance tal como lo definen entrada la década siguiente Judith Butler y Paul Preciado.

Recién en los años 90 el multiculturalismo, lo trans, lo queer, empieza a hacerse presente con más fuerza pudiendo ser liberado no aún en su totalidad en la primera mitad de los años 2000. El siglo XXI empieza con lo que algunas teóricas denominan una cuarta ola que reivindica el ni

una menos, el derecho al aborto, la condena del acoso y el abuso, la emancipación de los cuerpos en forma masiva con la ocupación del espacio público y el debate sobre el lenguaje como territorio de disputa (las/los/les entre otros).

Podríamos decir que toda la primera mitad del siglo XX estuvo habitada por mujeres escritoras, periodistas, críticas que se iban haciendo lugar en el mundo de la cultura como podían. Atravesadas por las transformaciones culturales y políticas mundiales, las obras artístico-comunicativas son parte no solo de su modo de expresarse al mundo, sino también de constituirse como herramienta de la enunciación política.

La crítica es un género en sí mismo, un metalenguaje, una obra que se desprende de otra obra, pero al mismo tiempo es todo aquello que se establece en los intersticios de la cultura en todas las formas posibles. Tiene algo de performático en sus escrituras múltiples que va combinando elementos de campos diversos y se define en cada una de las texturas que aporta su escritura. La crítica es movimiento. “Quiero escribir movimiento puro” (Lispector, 1978, s/p)

Los desafíos

Entrado un nuevo siglo, el XXI, en Argentina, tenemos la ley de identidad de género, el matrimonio igualitario, ley de interrupción voluntaria del embarazo, cupos laborales, asignaciones familiares, protocolos contra la violencia en instituciones públicas, una ley de educación sexual integral, una primera jugadora de fútbol trans Mara Gómez, poetas como Susy Shock, y escritoras premiadas como Camila Sosa Villada.

En el texto aquí esbozado proponemos un recorrido inicial por algunos nombres que nos anteceden en la mirada crítica de la cultura y el feminismo. Como sostenemos líneas arriba, toda crítica implica historizar, contextualizar y generar un diálogo intertextual como práctica política. En la misma línea, en el primer Cuaderno de Cátedra publicado en 2016 expone: “La crítica finalmente, la concebimos como una construcción de la memoria. Entendiendo a ésta como la forma de la condición humana en la que se deposita su proyecto de futuro”. (Vallina, 2016, p. 12)

Gretel Karplus le escribe a Walter Benjamin el 26 de marzo de 1939, “Hace tiempo te escribí diciéndote cuánto me gustaría armar un manuscrito mecanografiado, en alemán, de tu trabajo sobre la reproducción. No podrías hacerme mayor favor que mandarme el material lo más pronto posible” (Karplus, 1939, p. 393). Gretel es la esposa de Adorno, del que mucho se ha hablado de su relación con el autor de *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* pero poco conocemos de esa muchacha que lo acompañó por carta hasta sus últimos días en las atrocidades de la guerra.

Las mujeres se constituyen como narradoras de la cultura. Su mirada crítica aparece en las múltiples formas de definir el mundo que las rodea, en los testimonios que recabaron, en las obras que resaltan, en las definiciones sobre sí mismas.

Las desigualdades de nuestro continente son parte de las propias condiciones de esas escritoras, artistas, activistas, que hasta describen el mundo suyo y el ajeno (si es que hay

uno posible), que reclaman su existencia, que denuncian y gritan su experiencia, como Camila Sosa Villada en *Las Malas* (2019) “Nosotros las olvidadas ya no tenemos nombre. Es como si nunca hubiéramos estado ahí” (Villada, 2019, p. 220). O Susy Shock a través de su célebre frase de reivindicación del derecho a ser un monstruo, o el Manifiesto poema de Pedro Lemebel: “No soy Pasolini pidiendo explicaciones / No soy Ginsberg expulsado de Cuba / No soy un marica disfrazado de poeta/ No necesito disfraz/ Aquí está mi cara/ Hablo por mi diferencia” (Lemebel, 1986, s/p).

Como sostiene Andrea Giunta (2018) “el feminismo artístico y sus campos de acción adyacentes constituyeron la mayor transformación en la economía simbólica y política de las representaciones del arte en la segunda mitad del siglo XX” (p. 15)

Recuperar las huellas de las mujeres y las disidencias en la historia de nuestro propio imaginario cultural es un desafío, que no implica una visión sesgada sobre un universo creado por mujeres, sino más bien la pregunta por un imaginario que convive con otras luchas emancipadoras y que en el recorrido tiene múltiples tensiones y disputas.

La mirada feminista nos permite correr el foco, abrir más preguntas, indagar más en los clásicos que tenemos como referencias pre moldeadas, poner en tensión y disputar todos los sentidos posibles que es el objetivo central de toda crítica.

Referencias

- Adorno G., Benjamin, W. (1930-1940.) Traducción de Mariana Dimópulos (2011) Editorial Eterna Cadencia
- Basualdo, A. (1973). Blackie el blues de Paloma Efron. Revista Panorama.
- Basualdo Ana (2020) El presente. Crónicas. Editorial Sigilo.
- Butler, J. (2000). Traducción de Marcelo Expósito, revisada por Joaquín Barriendos (2001) ¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault. Recuperado de: <https://transversal.at/transversal/0806/butler/es>.
- Giunta, A. (2018). Feminismo y Arte Latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo. Editorial Siglo Veintiuno.
- Lispector, C. (1978 - 2011). Un soplo de vida. Editorial Siruela
- Poniatowska, E. (2017). La Noche de Tlatelolko. Editorial Marea