

DISCUSIÓN

CUERPO, SENSIBILIDAD Y POLÍTICAS DE GÉNERO: APUNTES SOBRE “LA SINESTESIA COLECTIVA: SENTIDOS Y PERCEPCIONES EN LAS VANGUARDIAS DE LOS AÑOS 20” DE FRANCINE MASIELLO



Por: María Vicens

Imagen de portada: Norah Borges, “Anunciación”

A partir de los diálogos desarrollados en el taller “La sinestesia colectiva: los sentidos y las percepciones en las vanguardias de los años 20” que se realizó en septiembre en la UNSAM, a cargo de Francine Masiello, María Vicens elabora en este artículo una propuesta para pensar las políticas de género en cruce con el arte en los años 20, en Argentina.

La palabra “sinestesia” tiene, según la Real Academia Española, tres acepciones vinculadas respectivamente con la biología, la psicología y la retórica. La primera la define como una “sensación secundaria o asociada que se produce en una parte del cuerpo a consecuencia de un estímulo aplicado en otra parte de él”; la segunda, como una “imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente”; y la tercera, como la “unión de dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales”. En resumen: sea a través del cuerpo, de la mente o del lenguaje, la sinestesia tiene que ver ante todo con una percepción desacompañada del mundo por parte del sujeto; con sensaciones que se producen a partir del encuentro de distintos tipos de estímulos. Cuerpo, lenguaje e imagen; percepción y sorpresa: esas son las coordenadas con las que Francine Masiello busca aprehender el dinámico panorama de la Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX y analizar cómo la ciudad en pleno proceso de modernización impacta sobre las experiencias de los sujetos y sus estéticas como artistas.[1]

Adentrarse en el mundo de los años 20 a partir del concepto de sinestesia –enfocándose en el campo de las emociones más que en el de las ideas y las corrientes estéticas– es clave para que la autora articule una sutil y hábil operación de corrimiento que busca iluminar otras zonas críticas de ese universo artístico-literario: más que las polémicas entre Boedo y Florida, más que los grupos literarios y sus proyectos colectivos, Masiello va a centrar su trabajo en experiencias cruzadas y expresiones que le permitan dibujar una sensibilidad de época. Esa “sensibilidad encarnada”, explica la crítica, se apropió, en las primeras décadas del 1900, de los sonidos y las imágenes de la ciudad en expansión y de las nuevas tecnologías –perturbando “el archivo de sensaciones” de esos tiempos– y dio lugar así a las estéticas de vanguardia. Los paisajes chirriantes y las miradas extrañadas desestabilizaron las certezas sobre el estado de la experiencia, sostiene Masiello. A partir de esta perspectiva, la autora conecta puntos distantes entre sí de una cartografía literaria configurada, en la historia de la crítica canónica, en función de otros criterios. En el mundo sensible que boceta “Sinestesia colectiva: sentidos y percepciones en las vanguardias de los años 20”, los textos de Roberto Arlt y obras de Xul Solar comparten un mismo campo de emociones, aunque sus enfoques y maneras para plasmar esas sensaciones sean diferentes.

Por ello, Masiello analiza la sinestesia ya no sólo como un recurso retórico más de la caja de herramientas que utilizaron las vanguardias para renovar los lenguajes artísticos, sino también como la noción fundamental para asir el “giro sensible” que, según la autora, atraviesa el campo cultural argentino en los años 20.^[2] Afirma: “La sinestesia conectó los niveles de experiencia racional e inconsciente, registrando la distancia y la cercanía. Y en su expresión más radical nos llevó a concebir una comunidad colectiva cuyas experiencias de recepción se mezclaban con lo nuestro”. De este modo, Masiello señala cómo, a partir de esta puesta en primer plano de la sensación: “El mundo devenía una posesión sensual cuya forma y sustancia fueron verbalizadas mediante el ondulante ritmo de sus frases; un ambiente poblado por vistas, sonidos, sabores y ritmos en pleno contraste”. Ese mundo, además, visibilizó un conjunto de experiencias que, en su diversidad y extrañamiento, eludía “tanto el control institucional como el control comercial estricto”, propulsando más bien el potencial político subyacente de esas percepciones.

Frente al panorama que esboza el análisis de Masiello, la propuesta de este trabajo se centra en pensar cómo esta noción de sinestesia colectiva interactúa de manera específica con las escritoras y las artistas de esos años y hasta qué punto ese “giro sensible” opera del mismo modo en el caso de las mujeres. ¿Qué lugar ocuparon las escritoras y artistas del período en la red de afectos y amistades que tejieron las vanguardias locales? ¿Procesaron esos cambios en el archivo de sensaciones de una forma similar al de sus compañeros? ¿Fueron también para ellas los sentidos y la sinestesia las vías de expresión que condensaron ese momento de transformaciones? Y, en ese caso, ¿este cambio de paradigma abrió un espacio más amplio para que las mujeres, consideradas históricamente el género “sensible”, pudieran participar del campo cultural? ¿Cómo intervino en el caso de las mujeres –atadas aún a la impronta romántica e idealizada de lo femenino– ese mundo de los sentidos y del cuerpo en el que se adentraron las vanguardias?^[3]

En este punto, la impronta de Alfonsina Storni se recorta en el panorama local como un caso interesante para pensar en diálogo con las propuestas de los años 20, ya que fue una de las escritoras argentinas del período que trabajó de manera más intensa con la puesta en poesía de sus propias emociones y su corporalidad y, unida a ellas, de su deseo. Si bien Storni no perteneció al grupo vanguardista local –por el contrario, son

conocidas las anécdotas que aluden al desdén martinfierrista por sus producciones—,[4]su modo de corporizar su figura de escritora recuerda a ese giro sensorial que describe Masiello, algunos años antes de que se impusiera el lenguaje de las vanguardias en la escena literaria porteña. En el perfil que publica la revista *El Hogar* en 1916 (año de su primer libro, *La inquietud del rosal*), Storni se presenta a sí misma ante el público porteño del siguiente modo:

Desde muy niña dos cosas han constituido una obsesión para mí: mi nariz y la palabra “moderación”. Mi nariz, de extraña belleza, es algo así como una clarinada en medio de la noche. A la altura de los ojos una depresión marcadísima, con que se inicia, es precursora de súbitas arrogancias. Y en efecto, no tarda de sobresalir curiosa, empinada hacia el cielo con atrevimiento tan singular, que algunos han dado en clasificarla como la característica de mi psicología. Las ventanas nasales bien dilatadas anuncian una sorpresa permanente..., y cierta carnosidad de los músculos orbiculares le prestan robustez, una robustez entre irónica y seria.

En cuanto al vocablo “moderación”, me lo sé de memoria, lo que es en mí extraño, pues la memoria ha sido huésped a la que he dado siempre poca hospitalidad. [...] A los doce años, cuando hice algunas cosas que parecían versos, mi madre recalcó más severamente que nunca la palabra “moderación” y peroró al respecto un largo rato, sin parar mientes en los pucheros “del poeta” que estrujaba nerviosamente entre sus manos algunas cuartetas incendiarias. [...]

Y ahora se me ocurre que sería curioso escribir un libro sobre la psicología de una nariz y la palabra “moderación”. Si estas mis frases preliminares no resultan “inmoderadas” es muy posible que algún día lo haga, dándole, como es natural, excelente presentación: buen papel, mejores tapas y un cierto aire de antigüedad, como para convencer a tanto inconvenido y, aún más, a tanto inconvenible.

El autorretrato apunta a la diferencia. No sólo porque la ironía de Storni repone su corporalidad a la prensa y al público —estableciendo un corte abrupto con imágenes como las del ángel del hogar y la madre republicana, y con nociones asociadas a ellas, como la timidez y la delicadeza femeninas—, sino también porque la disidencia de ese cuerpo respecto de los modelos establecidos se proyecta sobre su poesía y su posicionamiento como autora. Ella es la loba que se separa del rebaño y, desde ese lugar, interpela.

En la representación que Storni hace de sí misma, la marca de lo nuevo, de su experiencia como mujer moderna, pasa por el cuerpo y por una autoconfiguración autoral que preanuncia de algún modo la famosa confesión de Virginia Woolf en “Profesiones para la mujer” (1931) sobre cómo, para convertirse en escritora, había tenido que matar al ángel del hogar. Apartada de la retórica sororal que promovía la legitimación de las escritoras de finales del siglo XIX como “hermanas en las letras” y de la identificación con esas jóvenes gráciles y virtuosas que miran soñadoramente al futuro y reservan para la adultez la pose estoica,[5] Storni elige poner el cuerpo —su cuerpo— en primer plano y se concentra en lo que está fuera de la norma para ilustrar su disidencia. En este marco, su nariz se convierte en el símbolo de su rebeldía, de su capacidad de desestabilizar a quienes la rodean: no es diminuta y recatada, sino “de una extraña belleza”, expresada en una metáfora sonora: “una clarinada en medio de la noche”. El cuerpo y el lenguaje están puestos en primer plano para transmitir la experiencia, pero no de la sinestesia colectiva, sino de la diferencia.

El gesto se repite en sus poemas. La sexualidad, el erotismo, la rebeldía se entranan como las directrices de sus primeros libros, y dialogan con sus artículos periodísticos. Mientras en sus columnas Storni trabaja la prosa breve y filosa de la prensa en auge y modela con su ironía los perfiles tradicionales y nuevos de las mujeres que circulan por la ciudad moderna (las dactilógrafas, las manicuras, las costureras, las maestras normalistas y, también, las feministas, las escritoras, las rebeldes), sus poemas se concentran en expandir un yo poético que se desborda de manera sistemática en la experiencia sensorial y emocional de la vida: “Mis nervios están locos, en las venas / la sangre hierve, líquido de fuego / salta a mis labios donde finge luego / la alegría de todas las verbenas” (“Vida”, 1916: s/p). “El mundo late”, se afirma en la cuarta estrofa de “Vida” y el yo que se configura frente a esa experiencia sensible es el de una subjetividad que percibe ese entorno desde el cuerpo –“Hice el libro así: / gimiendo, llorando, soñando, ay de mí” (“Así”, 1948: 13)–, en la lucha del deseo y con el otro, al punto de recortarse en la soledad de su diferencia. En “Alma desnuda”, el yo poético concluye: “Soy un alma desnuda en estos versos, / alma desnuda que angustiada y sola / va dejando sus pétalos dispersos.” (1948: 88).

Si bien el posicionamiento de Storni como escritora parece solitario en su actitud disidente y en la configuración de ese yo poético que desborda de deseo, este se relaciona, sin embargo, con las poses que asumieron otras colegas de su tiempo. Tanto Juana de Ibarbourou como Salvadora Medina Onrubia e, incluso, poetas no alineadas con posturas libertarias y abiertamente feministas como las de ellas, incursionaron en el campo literario a partir de un lenguaje que buscaba otro tipo de relaciones con el cuerpo y la experiencia de una ciudad en vías de modernización. La propia Masiello ha sugerido esta posible línea de análisis que vincula cuerpo, lenguaje y disidencia en *Entre civilización y barbarie*, al señalar que, desde distintas posiciones (más y menos cercanas a las configuraciones de la élite en el mundo literario), las escritoras modernas “destacaron el lenguaje alternativo que surge en las fronteras de una comunidad ordenada” (1997: 256). Desde esta perspectiva se podría leer el protagonismo de la corporalidad en los poemas de Storni, así como la emergencia de representaciones disidentes de la sexualidad heteronormativa –como señala Laura Arnés (2016) en el caso de Salvadora Medina Onrubia– y la tensión entre erotismo, feminidad e inocencia que introduce la figura de Delmira Agustini, según analiza Sylvia Molloy, en el escenario modernista del 900.^[6]

Frente a este breve panorama, se podría concluir que ese “giro emocional” trazado por Masiello para el escenario de los años 20, que se asoma con el modernismo y figuras como José Ortega y Gasset y se impone con las vanguardias, también está presente en las escritoras de la época, pero de un modo distinto al que se plasma en las obras de artistas como Xul Solar o de escritores como Roberto Arlt. Sobre todo, porque en esa apuesta a la sinestesia que describe la autora en relación con los vanguardistas de los años 20 aparece un límite y ese límite es el género. O mejor dicho: las redes y políticas de afectos que se tramam durante este período están atravesadas, a su vez, por políticas de género que intervienen en la configuración de esos vínculos. ¿Cómo pensar entonces esa serie de obras propuestas por artistas y escritores que, según la autora, están marcadas por la “indisociabilidad” en relación con quien se piensa que es inevitablemente, esencialmente, distinta? ¿Cómo pensar esas experiencias atravesadas por el cuerpo y los sentidos en la interacción entre los escritores y escritoras de la época? Porque, si en el breve rastreo delineado en este trabajo se pretendió visibilizar el modo en que las mujeres de letras también registraron ese cambio de paradigma vinculado con la desestabilización de las percepciones del sujeto a partir del cuerpo y el campo de lo sensorial, tanto sus escritos como la recepción que tuvieron en su época evidencian hasta qué punto la noción

del arte como experiencia colectiva aparece complejizada por otras mediaciones cuando quien está detrás de esa obra es una mujer.

En este contexto, y a modo de contraargumento, se podría arriesgar que los martinfierristas fueron mordaces con Storni estrictamente por un problema de naturaleza estética: para ellos, la poeta representaba el pasado, junto con gran parte de las producciones de los integrantes del grupo reunido en torno a la revista *Nosotros*. La idea de sinestesia estaría entonces delimitada por la noción de contemporaneidad y sería compartida, en consecuencia, sólo con quienes defendieran un núcleo similar de ideas, mientras que el corte con el pasado habilitaría la emergencia de una nueva sensibilidad. Según esta perspectiva, el eje del debate ya no se centraría en las corrientes estéticas, los bandos literarios y artísticos ni las políticas de género, sino en una percepción otra del mundo, modelada por un nuevo lenguaje; una percepción capaz de atravesar todo el campo artístico y literario local, desde Gironde y Xul Solar hasta Arlt. La distancia con autoras como Storni, Agustini y Medina Onrubia estaría dada por ese lenguaje nuevo, por esa nueva percepción del mundo que, en consecuencia, conllevaría a la crítica de sus obras.

Sin embargo, en las trayectorias de mujeres de vanguardia como Norah Lange y Norah Borges aparece de nuevo, insistente, la diferencia. Esta diferencia está pautada por el género y se hace visible en la distancia que emerge entre las prácticas y los cuerpos, por un lado, y los discursos, por otro; entre las percepciones que plasman en sus obras y el modo en que son valoradas en el plano de la representación, tanto ellas como estas producciones. Incluso, aparece en las poses que ellas mismas asumen por momentos, apropiándose de las imágenes idealizadas que sus colegas hombres proyectan sobre ellas. Una de las más famosas y celebradas es el retrato que Leopoldo Marechal hace de Norah Lange en la idealizada Solveig Amundsen de *Adán Buenosayres* (1948); otra, las apreciaciones de Jorge Luis Borges sobre la obra de su hermana en el prólogo de *Norah, con quindici litografie di Norah Borges* (1977). En ese texto, el escritor destaca la personalidad enérgica y el arrojo infantil de su hermana –“en todos nuestros juegos, era siempre el caudillo; yo, el rezagado, el tímido y el sumiso” (s/p)– para luego contrastar esta primera imagen rebelde con la delicadeza e ingenuidad de sus obras, y concluir: “Empezó siendo rígida, casi heráldica: después, su mundo se abrió a las formas trémulas de los pétalos, de los árboles y de los pájaros” (s/p). Borges no fue el único en destacar ese carácter tierno y religioso en las producciones de Norah; por el contrario, ese tipo de atributos vinculado al campo semántico de la tradicional “sensibilidad femenina” se constituyó en un verdadero tópico a la hora de valorar una obra que, según señala May Lorenzo Alcalá, ofrece a la distancia otros matices marcados por las líneas quebradas de las primeras vanguardias y la sexualidad difusa de sus vírgenes y sirenas. Esos matices rupturistas fueron escondidos, según la crítica, en el “enmascaramiento de la artista detrás de la femineidad” (2006 :24).^[7]

Una recepción similar puede observarse también en el caso de “la otra Norah”, Norah Lange, cuya trayectoria estaría marcada por lo que Carmen Rodríguez Martín define como “su identidad pendular de creadora y musa” (2015: 352) y la mirada de los colegas hombres, quienes, como en el caso de su tocaya, la integran al colectivo desde el lugar de la diferencia de género. En este punto, Rodríguez Martín subraya que, mientras Guillermo de Torre “integra y legítima” (354), a través de sus reseñas, a Norah Borges (su futura esposa) “dentro del movimiento pero poniendo el acento en su sensibilidad femínea” (354), Marechal operaría de un modo similar a la hora de comentar *Los días y las noches* de Lange, al destacar “su canto extrañamente juvenil” (356) y “la señoría de femineidad

delicada” (356) en contraposición a “la vasta sensualidad que han erigido en afiche algunas poetisas actuales” (356), en alusión a los poemas de Alfonsina Storni. De hecho, tanto en el caso de Lange como de Borges, recién en las últimas décadas y de la mano del avance de los estudios de género en el campo de la crítica literaria, esas imágenes autorales tan cercanas al modo en que habían circulado en el imaginario forjado por sus colegas hombres –como las esposas o hermanas o musas de...– han sido cuestionadas, deconstruidas, re-enmarcadas, a partir de trabajos como los del Sylvia Molloy (1996) sobre Norah Lange o los ya citados sobre Norah Borges, entre otros.

En síntesis: el giro sensible y las políticas de género se presentan en este contexto como dos campos en diálogo que tensionan ese nuevo mundo sensorial del que buscan dar cuenta los escritores y artistas de los años 20. En este sentido, creo que el modo en que Francine Masiello analiza el período –la manera en que vuelve a esos años para mirar desde otro enfoque ese corpus fundamental en la historia cultural de la Argentina– abre nuevos interrogantes en relación con las escritoras de ese tiempo y las diversas maneras que encontraron para plasmar en sus obras sus propias experiencias de modernidad. Así como, también, la forma en que estas producciones se entrecruzaron con otras variables, como las políticas de género, para moldear las subjetividades de la época, sus percepciones y su sensibilidad.

Notas

[1] Todas las citas del trabajo de Masiello pertenecen a la versión abreviada y traducida especialmente para la revista *Transas* del capítulo del libro *The senses of Democracy: Perceptions, Politics and Culture in Latin America*, de próxima publicación.

[2] El trabajo de Masiello dialoga con el campo de estudios vinculado con los afectos y las emociones, de gran expansión en la última década en el mundo de las ciencias sociales, los estudios culturales y las humanidades en general. Las propuestas de Masiello sobre las producciones de los años 20 en la Argentina sintonizan con las ideas de Brian Massumi (2002), quien postula la noción de afecto como un fenómeno corpóreo, pre-consciente y pre-individual, que perfora la lógica de la interpretación social, pero sin establecer una división tajante con el campo de la emoción, e incluso pensándolo como parte de un proceso de experiencia, como ha sido trabajado por autores como Margaret Wetherell (2012). El debate en torno a los afectos y las emociones es vasto y excede los alcances de este trabajo, pero no quería dejar de mencionar la filiación.

[3] La figura de la escritora se afianzó en el campo cultural argentino en las últimas décadas del siglo XIX y de la mano de una serie de representaciones que buscaban apaciguar las fricciones y resistencias provocadas por su presencia en la esfera pública. Las mujeres letradas se valieron de imágenes como la de la escritora romántica – vinculada sobre todo a Juana Manuela Gorriti– o las del ángel de hogar y la madre republicana para dar a conocer sus opiniones y escritos, sin cuestionar abiertamente la construcción tradicional de “lo femenino”. Para un panorama más amplio sobre el período, me remito a los trabajos de Lea Fletcher (1994), Francine Masiello (1997), Graciela Batticuore (2005) y Mónica Szurmuk (2007), entre los más destacados.

[4] Existe una amplia bibliografía crítica sobre la recepción de Storni en el campo literario local y el rechazo del grupo martinfierrista. Véanse, entre otros, los trabajos de Delfina Muschietti (2003), Tania Diz (2006) y Alicia Salomone (2006).

[5] Gorriti es el caso paradigmático en este punto: en *Lo íntimo* (1897), el diario que se publica después de su muerte, se presenta como una “sibila”, vestida de negro, etérea e

inapetente, de luto por la pérdida de dos de sus hijas y de gran parte de su familia. En contraste con esta pose estoica, la escritora desarrolló una intensa vida social en sus últimos años, marcada por viajes, amistades y la publicación de gran parte de sus obras. Para una aproximación a las escritoras de finales del siglo XIX y la noción de “hermanas en las letras”, me remito a los trabajos de Ana Peluffo (2015) y Pura Fernández (2015).

[6] La autora trabaja sobre los cruces que producen la presencia del erotismo en la poética de Agustini con la mirada añorada que tanto ella como sus colegas hombres imponen a su impronta de escritora. En este contexto, la crítica señala en relación con el intercambio que surge del encuentro entre Agustini y Rubén Darío: “La mujer y no el cisne, y no el epiceno lector, dicta la pasión erótica creciente: desea y dice su deseo. Simplificando, podría decirse que el yo dice –y dice con exceso, con esa ‘femineidad feroz’ que le atribuye Alfonsina Storni a Delmira Agustini– lo que Darío no dijo.” (2012: 165).

[7] Señala Lorenzo Alcalá, en relación con la última etapa artística de Borges, que se desarrolla a principios de los 40 y es considerado su período neoclásico: “Nadie parece percibir la ambigüedad de esas figuras: las ángeles no tienen alas o ellas se confunden con los fondos –cortinados u otros ropajes–; los jóvenes son andróginos asexuados y las sirenas pueden usar faldas. Norah, que se ha enmascarado a sí misma para compatibilizar la realización como mujer con sus necesidades artísticas, oculta también la verdadera naturaleza de sus personajes” (2006: 25).

Bibliografía

Arnés, Laura (2016). *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina*. Buenos Aires: Madreselva.

Batticuore, Graciela (2005). *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. Buenos Aires: Edhasa.

Fernández, Pura (ed.) (2015). *No hay nación para este sexo. La Re(d) pública transatlántica de las Letras: escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*. Madrid: Iberoamericana.

Fletcher, Lea (ed.) (1994). *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Feminaria.

Lorenzo Alcalá, May (2006). “Norah vanguardista o la construcción de un estilo”. En: *Norah Borges: Mito y vanguardia*. Neuquén: Museo Nacional de Bellas Artes, pp. 15-25.

Masiello, Francine (1997). *Entre civilización y barbarie: mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Massumi, Brian (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press.

Molloy, Sylvia (1996). *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

— (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Muschiatti, Delfina (2003). “Borges y Storni: la vanguardia en disputa”, *Hispanamérica*, vol. 32, núm. 95, pp. 21-44.

Peluffo Ana (2015). “‘That Damned Mob of Scribbling Women’. Gendered Networks in Fin de Siècle Latin America (1898–1920)”. En: Rodríguez, Ileana y Mónica Szurmuk, eds. *The Cambridge History of Latin American Women’s Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

Rodríguez Martín, Carmen (2015). “La (in)visibilidad de la mujer creadora en la vanguardia: estrategias de legitimación femenina en la Argentina de los años veinte”. En:

- Fernández, Pura (ed.). *No hay nación para este sexo. La Re(d) pública transatlántica de las Letras: escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*. Madrid: Iberoamericana.
- Salomone, Alicia (2006). *Alfonsina Storni: mujeres, modernidad y literatura*. Buenos Aires: Corregidor.
- Storni, Alfonsina, Nuestros poetas jóvenes, *El Hogar*, XIII, 363, 15 de septiembre de 1916, s/p.
- (1916). *La inquietud del rosal*. Buenos Aires: Sociedad Editora Latinoamericana.
- (1946). *Obra poética*. Buenos Aires: Ramón J. Roggero y Cía.
- Szurmuk, Mónica (2007). *Miradas cruzadas: narrativas de viaje de mujeres en Argentina*. México DF: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- Wetherell, Margaret (2012). *Affect and Emotion: A New Social Science Understanding*. London: Sage.
- Woolf, Virginia (1981). "Profesiones para la mujer", *Las mujeres y la literatura*. Madrid: Lumen, pp. 67-74.