

#ENSAYANDO

Cuerpos de la tristeza: agencia y cuidado en la historia de Laura Brown

Lic. Ana Julia Crosa

anajcro@gmail.com

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Psicología
Córdoba - Argentina

Mgtr. María Angélica Bella

mariangelicabella@gmail.com

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Filosofía y Humanidades
Córdoba - Argentina

CORRECCIÓN LITERARIA
Daniel Valussi

Recibido: 30 de abril de 2020 / Aprobado para publicación: 20 de mayo de 2020



Copyright © 2018 Etcétera. Revista del Área de Ciencias Sociales del CIFYH está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Cuerpos de la tristeza: agencia y cuidado en la historia de Laura Brown

Este es un ensayo sobre la tristeza y el feminismo. Y, también, es un ensayo que busca promover una instancia de formación en la que el cine, como fábrica de escenas que (nos) expone a diversas realidades, sea la oportunidad para posicionarnos como espectadorxs/actorxs y abrir preguntas de orden conceptual y político. Lo que intentaremos hacer, a lo largo de estas páginas, es explorar aquellos lugares donde sea posible observar la articulación política de la tristeza como afecto circulante y los cuerpos feminizados y, en el mismo gesto, realizar una breve historización del feminismo. El lugar que elegimos para hacerlo es la película *Las Horas*, un filme dramático de EE.UU. del año 2002 dirigido por Stephen Daldry.

2

La película, adaptación de la novela homónima de Michael Cunningham, narra un solo día en la vida de tres mujeres en épocas y lugares distintos: la escritora británica Virginia Woolf (interpretada en la película por Nicole Kidman) en Richmond en 1923, la esposa y madre Laura Brown (Julianne Moore) en Los Ángeles en 1951, y la editora Clarissa Vaughn (Meryl Streep) en Nueva York en 2001. Las historias y las vidas de estas tres mujeres se entrecruzan mediante una referencia común: la novela *La Señora Dalloway* de Virginia Woolf publicada en 1925.

No obstante, nos interesa especialmente detenernos en la historia de Laura Brown ya que este personaje nos permite explorar la tristeza como posibilitadora de la huida (y de la vida), atendiendo asimismo a las políticas de cuidado anudadas a la agencia, a la elección y al régimen familiar heterosexual. Para ello, analizaremos los afectos alrededor de una huida de la domesticidad -que constituye a este personaje en un “monstruo”-, y la conexión de estos afectos con la heterosexualidad como sistema político. De tal modo, procuraremos articular la atmósfera afectiva de la película con imaginarios feministas acerca del cuidado de-

entre-por mujeres, así como la tristeza como afecto compartido -por tanto político- y sus efectos en nuestro habitar feminista ¿Qué (nos) hace la tristeza?

Un breve punto de partida

La película que nos convoca comienza en la casa de Virginia Woolf en Sussex (Inglaterra) en 1941. En ese tiempo y lugar -el día está radiante, el ambiente es muy bello- camina hacia el río, se sumerge en él y se suicida.

Luego de esta escena inaugural, la película nos invita a contemplar un día en la vida de tres mujeres -blancas, de clase media/alta-, cuyos mundos se conectan entre sí mediante un afecto común: la tristeza. La tristeza de la atmósfera se vuelve una impresión colectiva porque está hecha de fragmentos que solo de manera muy laxa pueden atribuirse a tal o cual punto de vista.

La proximidad entre Virginia Woolf, Laura Brown y Clarissa Vaughn es lo que nos permite considerar a la tristeza como un afecto compartido, y el filme es claro con esta propuesta: por ejemplo, luego de la escena del suicidio de Virginia, las vemos a las tres tendidas en sus camas con los ojos abiertos, el despertador suena al mismo tiempo en diferentes momentos históricos, ellas se levantan, se acomodan el pelo y aparece el libro *La Señora Dalloway* para tejer estas historias entre sí: Virginia lo escribe, Laura lo lee y Clarissa es su protagonista (aunque de a ratos parecería que estas tres mujeres son la misma): “La señora Dalloway dijo que compraría las flores ella misma”. Sobre el libro dice Sara Ahmed:

“Allí va su protagonista, a comprar flores, mientras disfruta de un paseo por Londres. Durante la travesía, desaparece: “ahora a menudo este cuerpo que llevaba (se detuvo para contemplar un cuadro holandés), este cuerpo, con todas sus facultades, le parecía nada, nada en absoluto. Tenía la rarísima sensación de ser invisible, no vista, desconocida; ya no volvería a casarse, ya no volvería a tener hijos ahora, y solo le quedaba este pasmoso y un tanto solemne avance con todos los demás por Bond Street, este ser la señora Dalloway, ahora ni siquiera Clarissa, este ser la señora de Richard Dalloway” (2019: 154).

El día de Virginia Woolf que retrata el filme transcurre en Richmond, Inglaterra, en 1923. Es un día triste, por cierto, pero de una tristeza que no se expresa como un punto de vista individual sino como un afecto de un mundo compartido, un mundo que excede fronteras espacio-temporales.

La Segunda Guerra Mundial se filtra sutilmente en la película, y comienza con una referencia implícita en la carta de Virginia a Leonard (luego de la guerra aparecerá vinculada a la figura de Dan, veterano de guerra y esposo de Laura). Fuera del universo de la diégesis, Woolf había escrito *Tres Guineas*, un libro publicado en 1938, cuando las bombas de la Alemania nazi comenzaban a caer sobre Inglaterra. Este libro es considerado una de las más contundentes contribuciones relacionadas con la responsabilidad política del orden patriarcal por las contiendas bélicas y expone de manera brillante la sinergia producida entre el dominio patriarcal, la educación que lo perpetúa, el acatamiento por parte de las mujeres -educadas para casarse en condición sumisa-, y la guerra (Barrancos, 2016). Vale la pena recordar que el feminismo de Woolf no era de tipo activista y que, a pesar de que su militancia pública fue mínima, el movimiento sufragista tuvo gran impacto en ella. Frente a la nueva guerra que se avizoraba, Woolf -junto con sus amigxs del Círculo de Bloomsbury-, estuvo a la vanguardia del movimiento pacifista. Pero, a diferencia de lo ocurrido durante la Primera Guerra Mundial (donde fue relativamente fácil sostener esa postura), la amenaza del fascismo tornaba poco digerible su posición: vincular las actitudes patriarcales cotidianas al horror del nazismo de Hitler fue un acto arriesgado para la época.

Como señala Karen Offen (1991), la historia del feminismo ha estado profundamente unida al debate en torno a la evolución y la conformación de los estados-naciones, del capitalismo, y de la guerra y la paz entre las naciones. La Primera Guerra Mundial produjo una gran transformación para el movimiento feminista: el gobierno británico declaró la amnistía para las sufragistas -luego de haberlas perseguido e incluso encarcelado durante años- y les encomendó la organización del reclutamiento de mujeres para sustituir la mano de obra masculina en la producción durante la guerra. Finalizada ésta, se concedió el voto femenino (Gamba, 2008). La consecución del voto y todas las reformas que trajo consigo habían dejado relativamente tranquilas a las mujeres; “sus demandas habían sido satisfechas, vivían en una sociedad legalmente cuasi-igualitaria y la

calma parecía reinar en la mayoría de los hogares. Sin embargo, debía ser una clama un tanto enrarecida, pues se acercaba un nuevo despertar de este movimiento social” (De Miguel, 2011: 21).

En 1949, Simone de Beauvoir había publicado *El Segundo Sexo*, un libro que sería inspirador para la teoría y la praxis feminista de la segunda mitad del siglo XX, no sólo porque vuelve a poner en pie el feminismo después de la Segunda Guerra Mundial, sino porque es el estudio más completo de cuantos se han escrito sobre la condición de la mujer. Hasta el momento de la publicación de ese texto, las que se atribuían el nombre de feministas en raras ocasiones identificaron la diferencia fisiológica y la división sexual del trabajo que se derivaba de ella como uno de los principales instrumentos de la opresión de la mujer.

Por el contrario, desde principios de siglo, dado que la natalidad estaba descendiendo, las feministas habían encontrado útil enfatizar y celebrar la unicidad de la maternidad, en particular la función y los derechos de las mujeres como madres.

Más allá de lo que Simone de Beauvoir haya querido significar con la afirmación “no se nace mujer, se llega a serlo” presente en el libro mencionado, lo cierto es que muchas feministas encontraron allí una distinción que se volvería fundamental para el feminismo de la *segunda ola* que amplió los límites de su agenda, extendiendo sus demandas a cuestiones tales como la sexualidad, la institución familiar, el mundo laboral y, sobre todo, a los llamados “derechos reproductivos” (Mattoo, 2013: 87). *El Segundo Sexo* constituye un brillante ejemplo de cómo la teoría feminista supone una transformación revolucionaria de nuestra comprensión de la realidad sobre todo si lo enmarcamos en la época de la “igualdad legal” donde no es posible desestimar las dificultades que experimentaron las mujeres para descubrir y expresar los términos de su opresión.

En *Las Horas* (2002), la tristeza de algún modo expresa esa opresión y se convierte en una atmósfera que se sostiene con diversos recursos, entre ellos, la banda sonora compuesta por Philip Glass.

Banda Sonora de *Las Horas*

<https://soundcloud.com/user-291334322/philip-glass-music-from-the-hours-complete>

Olvidar por un minuto



Luego de que su amiga Kitty le cuenta a Laura que está enferma, y que esa enfermedad es la causa de su imposibilidad de gestar hijxs -lo que la deja al margen de ser “una verdadera mujer”-, Laura intenta consolarla, sus cuerpos se aproximan, la protagonista le pide que se olvide por un minuto de Ray (el marido de Kitty) y se dan un beso que parece detener por un momento la tristeza de esa habitación.

6

Sara Ahmed, en *La política cultural de las emociones* (2015), escribe acerca de las sintonías afectivas: somos afectadxs por lo que nos rodea pero es la sintonía lo que resuelve el modo de esa afectación. La autora plantea que no sólo los sentimientos “felices” se sintonizan, sino que con la tristeza eso también puede ocurrir:

“Las sintonías no siempre son felices o únicamente felices: podemos estar sintonizadas en momentos de tristeza. Estar sintonizadas en tristeza también puede ser una experiencia feliz; se puede experimentar un sentimiento de armonía que una desea que perdure frente a lo que no persiste” (2015: 337).

Nos interesa detenernos en esta sintonía afectiva que se produce en el encuentro entre Kitty y Laura ¿Qué cuerpos hizo la tristeza? ¿Qué posibilitó la tristeza en estos cuerpos feminizados? En esta escena, la sintonía posibilitó un modo de afectación en la tristeza que incorpora también a *La Señora Dalloway* de Virginia

Woolf, ese texto que mediante su protagonista -parafraseando a Ahmed (2019)- retrata la cultura *no tan privada* de las amas de casa y visibiliza formas de violencia (que devienen tristeza) olvidadas y ocultadas. Cuando Kitty observa el libro y pregunta de qué se trata, Laura habla acerca de su protagonista “como si se tratara de una contemporánea, como si compartieran el mismo espacio, el mismo mundo” (Ahmed, 2019: 162). Kitty cuenta sus dolores -*no tan privados*-, Laura la abraza, la toca con dulzura y la besa. La experiencia de esta sintonía le permitió a Kitty salirse por un minuto de su deber de "mujer", del guion dado y experimentar la dulzura de Laura. A Laura, en cambio, pareció posibilitarle un poco más: animarse a un plan de huida de esa idea de felicidad preestablecida que dure más que un minuto, una agencia en la tristeza.

Luego de ese encuentro, Laura interrumpe el curso de la historia planeada para ella: deja a su hijo con una vecina y se dirige a un cuarto de hotel con el propósito de quitarse la vida. La inminencia de su muerte adquiere carnadura en la presencia del agua que inunda la habitación y anuncia que la tristeza puede ser insoportable. Su decisión de continuar viva también avisa que no necesariamente hay que soportar la tristeza, que también se puede huir de ella. Siguiendo a Ahmed (2019), a Laura, aquella vida le resulta insoportable y no huye de ésta para ser feliz, sino que huye de esa felicidad para vivir.

Las Horas (2002) nos propone rescatar del pasado la relación de amistad y amor entre mujeres que siempre ha existido pero que fue sistemáticamente borrada de la historia y construirla hoy, de nuevo, entre todas, como una especie de *continuum lesbiano*. Por *continuum lesbiano*, Adrienne Rich (1996 [1980]) refiere a toda una gama -a lo largo de la vida de cada mujer y a lo largo de la historia- de experiencias identificadas con mujeres que no simplemente refieren al hecho de que hayan tenido o hayan deseado conscientemente una experiencia sexual genital con otra, sino que se amplía hasta acoger muchas más formas de intensidad entre dos o más mujeres: el compartir una vida interior más rica, la solidaridad contra la tiranía masculina, el dar y recibir apoyo práctico y político.

En el otro extremo de la habitación (el revés de la sintonía)



Laura Brown lee el libro *La Señora Dalloway* y oímos la voz de Virginia Woolf mientras lo escribe, esa voz que viaja en el tiempo, como si fuera la huella de una historia que persiste. Es el día del cumpleaños del marido de Laura, pero ella quiere quedarse en la cama leyendo *La Señora Dalloway* que se convierte en una descripción de su presente. Sin embargo, Laura se levanta y hace una torta, le sale mal y la hace de nuevo, y el simple gesto de cocinar una torta deja al descubierto cierta forma de opresión.

8

En *Las Horas* (2002), la tristeza se filtra a través de los quehaceres de la vida cotidiana: Laura Brown en Los Ángeles en 1951, ocupa su día haciendo la torta de cumpleaños para su esposo Dan. Él es un veterano de guerra, feliz esposo y padre, de los barrios residenciales estadounidenses. Su papel es breve, pero muy esclarecedor del concepto de “sueño americano” que se manejaba en los años cincuenta y de sus consecuencias diferentes para hombres y mujeres.

Dice Sara Ahmed: “Aquellas que no se hunden en los espacios, cuyos cuerpos se registran como cuerpos que no encajan, con frecuencia tienen que trabajar para que otros se sientan cómodos” (2015: 339). El gesto de Laura de tener que mirar la receta una y otra vez para hacer la torta deja al descubierto ese trabajo afectivo del que habla Ahmed, esa receta -como el guion heterosexual- es algo que ya debería saber, que “no es tan difícil” y, sin embargo, a la protagonista parecería que la vida se le va en esa tarea. Finalmente, logra organizar una fiesta de

cumpleaños para su marido, en una escena que toma Sara Ahmed para detallar *la promesa de la felicidad* del siguiente modo:

En una conmovedora escena de *Las horas* en que la familia de Laura se reúne a la mesa y hace su fiesta con la torta que ella finalmente ha conseguido hornear, hace su aparición la promesa de la felicidad. Su marido le cuenta a su hijo la historia de cómo se conocieron. Él le dice: "Yo solía pensar en traerla a vivir a esta casa. A una vida muy parecida a esta. Y fue la idea de la felicidad, la idea de esta mujer, la idea de esta vida, lo que me sostuvo en pie. Tenía una idea de nuestra felicidad". Mientras él habla, los ojos de Laura se llenan de lágrimas. La entristece la idea de felicidad de su marido, eso mismo que a él lo sostiene en pie, y el mundo que esta idea crea para ella (2019: 163).

Quizás la conmoción en esta escena se deba al contraste afectivo, a la imposibilidad de sintonizar con esa promesa que deja sola a Laura Brown. En *La política cultural de las emociones*, Sara Ahmed (2015) plantea que la sintonía afectiva también puede crear extraños como efecto de no poder inclinarse en esa dirección afectiva. De tal modo que aquí, la imposibilidad de Laura de alcanzar esa sintonía con la idea de felicidad de su marido, la hace extrañarse, la deja "en el otro extremo de la habitación" (p. 338) y se desata lo que la autora expresa como una crisis:

"Los sentimientos solidarios pueden experimentarse como una crisis: es posible que la felicidad de otra persona te haga feliz, pero también que no te haga feliz lo que hace feliz a esa persona. Una crisis puede ser cómo importan los objetos. Es a través de una crisis que un objeto de sentimiento se hace más claro o definido" (p. 337).

La idea de felicidad de Dan cristaliza aún más la tristeza e imposibilidad de Laura de seguir ese guion de posguerra, "el sueño americano" que encarna su marido. El guion heterosexual se hace tristeza clara e insoportable para Laura. Esta escena dialoga contrastando con la escena que planteamos anteriormente, la del beso con Kitty, ya que nos muestra el revés de la sintonía que también hace cuerpos, posibilita agencias, cristaliza otros afectos y otros guiones posibles.

¿Éste es el monstruo?



El Segundo Sexo (2012 [1949]) de Simone de Beauvoir le permitió al feminismo de la *segunda ola* detectar la distinción entre sexo y género, distinción que supone concebir que los cuerpos nacen sexuados, es decir, vienen a este mundo como machos o hembras y que sólo por un proceso de socialización, históricamente variable, son constituidos respectivamente como varones y mujeres (Mattio, 2013). Como señala Mattio: “tal distinción no tuvo un carácter meramente descriptivo, sino más bien una pretensión crítica y desestabilizadora respecto de los modos de organización social de las relaciones entre los sexos” (2013: 88).

No obstante -argumenta este autor-, pese a que la noción de género permitió deconstruir el determinismo cultural que canonizaba ciertos modos hegemónicos de entender al varón y a la mujer, las feministas de la *segunda ola* no fueron igualmente enfáticas a la hora de combatir el determinismo biológico y continuaron idealizando ciertas expresiones de género como verdaderas y originales, y dieron lugar así a nuevas formas de jerarquía y exclusión dentro de las filas del feminismo (Mattio, 2013). En ese sentido, la “feliz ama de casa” es una fantasía, no obstante, incluso como fantasía, se adapta mejor a la situación concreta de algunas mujeres -blancas, heterosexuales, de clase media- que de otras -negras, lesbianas, obreras- (Ahmed, 2019).

En 1975 Gayle Rubin definió el sistema sexo/género como un conjunto de disposiciones por el cual la materia prima biológica del sexo y la procreación humana es conformada por la intervención humana y social y satisfecha en una forma convencional, que están presentes en todas las sociedades y agrega:

“Sistema de sexo/género, por otra parte, es un término neutro que se refiere a ese campo e indica que en él la opresión no es inevitable, sino que es producto de las relaciones sociales específicas que lo organizan” (Rubin, 2018 [1975]: 18). En tal sentido “los sistemas de parentesco son formas empíricas y observables de sistemas de sexo/género” (p. 19).

Posteriormente, desde los años noventa del siglo pasado, el feminismo de la *tercera ola* llevó a cabo una crítica radical de las concepciones, prácticas y agendas del feminismo de la ola anterior, en especial, del modelo único de mujer que suponía y del esencialismo de ciertas definiciones universalistas de la feminidad.

En *El género en disputa* -texto fundacional de este movimiento-, Judith Butler (2001 [1990]) se proponía desestabilizar el orden obligatorio de un sistema compuesto por tres términos: sexo/género/deseo, orden que supone que los cuerpos son coherentes y tienen sentido cuando un sexo estable es expresado mediante un género estable que se define históricamente y por oposición mediante la práctica obligatoria de la heterosexualidad, es decir, si se nace macho, entonces se es varón, por consiguiente, se desea a mujeres, y viceversa.

“Dicho régimen de regularidad, lejos de estar inscripto en la naturaleza humana, es para Butler el producto contingente de lo que denominaba *matriz heterosexual*, una rejilla de inteligibilidad cultural a través de la cual se naturalizan cuerpos, géneros y deseos” (Mattio, 2013: 90).

Vayamos a una de las escenas finales de la película: la joven hija de Clarissa, Julia, al observar la llegada de Laura ya octogenaria expresa “¿así que este es el monstruo?”. Y, a continuación, Laura cuenta en primera persona la experiencia de huida que implicó el abandono de sus dos hijos. Ella dice: “Abandoné a mis dos hijos, dicen que es lo peor que una madre puede hacer” y continúa:

“Un día fui a un hotel y luego esa noche pensé en algo. El plan era que abandonaría a mi familia cuando naciera mi segunda hija. Y eso fue lo que hice: me levanté una mañana, preparé el almuerzo, fui a la parada del autobús, subí a uno. Les dejé una nota. Conseguí trabajo en Canadá. Sería maravilloso decir que me arrepentí, sería fácil ¿pero qué significa no lamentarse cuando una no tiene elección? Es lo que se

puede soportar, eso es todo. Nadie va a perdonarme, era la muerte, yo elegí la vida”.

Y luego Julia, la hija de Clarissa, la abraza, abraza su monstruosidad. Nos interesa preguntarnos acerca de la complejidad entre los vínculos y los límites entre cuidados, agencia e interdependencia y cómo estos se articulan con la matriz heterosexual. La monstruosidad de Laura -producto del abandono de su familia- le permitió una vida, elegir la vida. Y, a la vez, desarmó a las personas que dependían de ella. De hecho, el día de Clarissa que nos muestra la película transcurre con ella organizando una fiesta para Richard, su amigo y amante de juventud que está por morir por las consecuencias del SIDA. La Señora Dalloway -así la nombra Richard- es la que se ocupa de él y de su tristeza, es la encargada de recoger los fragmentos de la felicidad que Laura ha destrozado (al final de la película sabremos que el niño abandonado por Laura Brown es Richard) (Ahmed, 2019).

En el régimen heterosexual, las actividades de cuidado dependen de cuerpos feminizados que saben cómo cuidar, o deberían saberlo “sin mirar la receta”. Nuestras vidas en general han dependido o dependen del sostén afectivo y material de mujeres cuya agencia podría desarmarnos, descuidarnos; especialmente a determinadas personas dependientes de ciertos cuidados como esos niñxs, sus hijxs. Pilar Anastasía (2020) expresa que la heterosexualidad como régimen político produce asimetrías, distribuciones diferenciales de expectativas, deseos, saberes y poderes circunscriptos a la matriz narrativa de la familia nuclear entre cuerpos de niñxs (o cuerpos infantilizados) y cuerpos adultos, así como entre cuerpos políticamente demarcados como varones o como mujeres. El cuidado constituye un vector central a problematizar en las políticas heterosexuales de la domesticidad, creadoras de asimetrías.

Nos resulta ineludible, por tanto, pensar desde nuestros feminismos una ética del cuidado que posibilite la agencia de los sujetos, que problematice el sistema heterosexual como productor de asimetrías y de monstruosidades.

Al final de la película, la joven hija de Clarissa al observar a Laura expresa “¿así que este es el monstruo?”. Tal vez los nuevos feminismos o la “marea feminista” que -como sostuvo Butler en su última visita a Argentina- va y viene, resiste, vuelve, es dinámica, puede cambiar su nombre y la dirección a la cual se

dirige y tiene un futuro imprevisible, aunque deba cuestionar algunos guiones para imaginar nuevos horizontes, nuevas revueltas, otras sintonías afectivas, otros horizontes de posibilidad más habitables.

Bibliografía

Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.

----- (2015). *La política cultural de las emociones*. México: PUEG-UNAM.

Anastasia, P. (2020). *La producción de la (a)sexualidad infantil. Un abordaje de los discursos sobre el grooming en Argentina*. Tesis Doctoral en Estudios de Género, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Barrancos, D. (2016). Feminismos entre la guerra y la paz. En: *Revista La Aljaba*, V. XX. Universidad Nacional de la Pampa.

13

Butler, J. (2001 [1990]). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós.

Daldry, S. (2002). *Las Horas* [película]. EEUU. Paramount Pictures / Miramax.

De Beauvoir, S. (2012 [1949]). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Debolsillo.

De Miguel, A. (2011). Los feminismos a través de la Historia. En: *Mujeres en Red, el periódico feminista*. Disponible en línea: <https://web.ua.es/es/sedealicante/documentos/programa-de-actividades/2018-2019/los-feminismos-a-traves-de-la-historia.pdf>. Consultado en octubre de 2019.



Gamba, S. (2008). Feminismo: historia y corrientes. En: *Mujeres en Red, el periódico feminista*. Disponible en línea: <http://www.elsolardelasartes.com.ar/pdf/682.pdf>
Consultado en octubre de 2019.

Mattio, E. (2013). ¿De qué hablamos cuando hablamos de género? Una introducción conceptual. En: J. Morán Faúndes, M. Sgró Ruata y J. Vaggione (eds.), *Sexualidades, desigualdades y derechos. Reflexiones en torno a los derechos sexuales y reproductivos*. Córdoba: Ciencia, Derecho y Sociedad Editorial.

Offen, K. (1991). Definir el feminismo: un análisis histórico comparativo. En: *Revista de Historia Social*, N. 9. Valencia.

Rich, A. (1996 [1980]). Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. En: *Revista d'Estudis Feministes*, N. 11. Universitat de Barcelona.

Rubin, G. (2018 [1975]). El tráfico de mujeres: Notas sobre la "economía política" del sexo. En: *En el crepúsculo del brillo. La teoría como justicia erótica*. Córdoba: Bocavulvaria Ediciones.

Woolf, V. (2003). *La Señora Dalloway*. Biblioteca virtual universal. Disponible en: <https://libroschorcha.files.wordpress.com/2018/01/la-sec3b1ora-dalloway-virginia-woolf.pdf> Consultado en octubre de 2019.

----- (1999). *Tres Guineas*. España: Editorial Lumen.



Sobre las autoras

MARÍA ANGÉLICA BELLA es Licenciada en Comunicación Social por la Facultad de Ciencias de la Comunicación (UNC), Magister en Comunicación y Cultura Contemporánea y Doctoranda en Estudios de Género, ambas por el Centro de Estudios Avanzados (FCS-UNC). Es miembro del Proyecto de Investigación “Emociones, temporalidades, imágenes: hacia una crítica de la sensibilidad neoliberal” (CIFYH-UNC). También integra el Observatorio de Salud Mental y Derechos Humanos radicado en el Instituto de Investigación y Formación en Administración Pública (IIFAP-FCS-UNC). Su tema principal de investigación se vincula a las configuraciones de sentido sobre salud/padecimiento mental en los medios de comunicación y actualmente se encuentra incursionando en la articulación entre salud/padecimiento mental y afectos.

ANA JULIA CROSA es Profesora y Licenciada en Psicología por la Facultad de Psicología (UNC), y actualmente se encuentra cursando la Especialización en Psicología Clínica en la misma Facultad. Es miembro del Proyecto de Investigación “Emociones, temporalidades, imágenes: hacia una crítica de la sensibilidad neoliberal” (CIFYH-UNC) e integra el Comité de Bioética Clínica del Hospital Italiano de la ciudad de Córdoba. Escribe poesía e investiga acerca de salud mental, éticas de cuidado y afectos