

RETÓRICA Y ERÓTICA: REFLEXIÓN EN TORNO DEL SILENCIO

Alvaro Fernando Zambrano

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - UNJu

Diversos estudios han mostrado la importancia de la intervención del cuerpo, su medida y proyección, como elemento signifiante. De allí que se constituya en centro de una tensión que lo lleva a “desplegar” o componer una forma que tenga la facultad de sostener la mirada del otro que siempre pesa sobre él. Así, también, se ha señalado la articulación entre sonido y sentido o, más precisamente, el sonido como resultado de la transformación de lo audible –es decir, lo sensible- en sentido. Articulación que se realiza sobre el “aliento” de la voz que es, ampliamente, conciencia y espíritu del sujeto pasional que se arroja al mundo.

Ahora bien, la Retórica, como “institución”, nació y se consolidó en comunidades fuertemente oralizadas donde hablar no podía ser un hecho azaroso o circunstancial sino una puesta “en escena –como indica Raúl Dorra- ordenada y regulada”, vale decir que “*la palabra debía escenificar la armonía del conjunto, la proporción de las partes, la variedad*, todo ello sostenido en dos elementos fundamentales: por un lado, en un hacer riguroso, metódico, pautado -¿pactado?-, es decir “disciplinado” cuyo soporte radica en el poder de la voz que ejerciendo la palabra se volvía sobre el cuerpo del cual se había desprendido para tomar forma, esto es que, por otro lado, la palabra –cuerpo de aquel cuerpo primero- debía modelarse, mostrarse como una composición capaz de vigor y de belleza, en definitiva, debía hacer “figura”.

Si acordamos que el acto erótico es, fundamentalmente, un acto de imaginación, una energía transformadora o *re-veladora* devenida ceremonia y rito, entonces podríamos suponer que erótica y retórica demandan la puesta en juego de reglas que aseguren el control y alejen el desenfreno –esto sería: formas de *disciplina*- que al tiempo que potencian la dimensión de las pasiones generan una arquitectura de tensiones orientadas a resguardar el predominio de la razón. Atendiendo a ello, podríamos preguntarnos: ¿“retórica” y “erótica” comportan dinámicas similares?, en otras palabras: ¿es la retórica una suerte de erótica e, inversamente, todo erotismo se compone sobre la propuesta de una retórica?; luego, y a la luz de este presupuesto: ¿es el silencio una sustancia –digamos, por de pronto, informe- sobre la cual

obraría el acto erótico/retórico? ¿cómo acerca o distancia al cuerpo que “haciendo figura” lo profiere? Y, de ser así ¿cómo y qué denunciaría?

I.

*mi lengua se hace trizas en silencio, y un fuego
sutil corre debajo de mi piel*
Safo de Lesbos

Volverse sobre el silencio, acercarse, hacerlo objeto de una reflexión, de un cuestionamiento, es ubicarse en un lugar tan cierto como misterioso en la medida en que es el silencio, digamos, una suerte de evanescencia –arbitrariamente- tributaria de la palabra y, así, a primera vista, una falta o una ausencia. Por esto, y con el afán de resituar el silencio al que nos referimos, comenzaremos por el principio.

En un cuento de Carlos Bernatek llamado *Una mirada profana*¹, un taxista narra lo que le ocurrió una tarde de lluvia, oscura, cuando una mujer (una religiosa consagrada a los hábitos) sube a su automóvil y, a poco de transitar por algunos lugares cada vez más ensombrecidos, se genera entre ellos una tensión:

“No va a admitirlo; no puede permitírselo. Yo podría jurar que en un momento se rió, o al menos entreabrió la boca mientras cerraba los ojos (...) Ella abre la ventanilla y recuesta la cabeza hacia la calle para recibir al viento y la lluvia en la cara, pestañea con las gotas y abre la boca de labios erguidos en el centro, las comisuras hacia abajo, boca de adolescente pérfida (...)”

esa tensión aumenta aunque en el plano de los hechos las acciones se van precipitando:

“Las ventanillas se han ido empañando con nuestro aliento, con el calor que resumamos. Detengo el auto en un recodo de la calle; ella me apuñala con su silencio (...) que humaniza esa imagen impenetrable y empieza a volverse hembra. Respira agitada y el hábito se le inflama de tensión en el pecho. Escucho cada sonido sibilante que emite (...) y vuelvo a oír el resuello de esa respiración como un reto.”

hasta continuarse en la consumación del acto amoroso:

“Creo que escucho el latido de su corazón cuando meto mi cuerpo entre sus piernas y tomo sus caderas rígidas como piedra de sacrificio. No gime ni se queja (...) trato de besarla y retira la boca; me ofrece a cambio el cuello erguido. La oigo jadear casi en

¹ Este cuento aparece en el libro *Eros* que fue publicado por la Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy (2003) y está compuesto por varios autores.

silencio y aumentar la presión de sus manos. (...) suelto un resuello último y me derrumbo sobre ella (...) Prosigue un instante de silencio de mi cuerpo dentro de ella, ya derramado y laxo, hasta recuperar la respiración normal.”

Es interesante señalar –y el narrador nos lo explicita- que, aunque de alguna manera el ciclo de acciones se ha completado, hay algo que sobrevive, algo que perdura inconcluso, ahí, en el aire, en el cuerpo, en el sujeto:

“Estoy recostado en el asiento y la veo irse sin apuro, irse desvaneciendo entre los árboles sin pronunciar palabra. Empieza a caminar con lentitud, gira la cabeza por última vez y desaparece entre las sombras que se cierran tras sus pasos. (...)”

¿Qué es ese “algo” que atrae al narrador, que lo mantuvo y lo mantiene atado desde el principio a la espera, hasta el último momento en que esa figura, lenta, morosa, se desvanece? ¿qué es lo que ella –la protagonista- ha recogido en sí y no libera? Focalizando los fines que nos interesan, es necesario señalar que si bien el texto se sostiene, tal como el título lo anuncia, en el orden de la mirada, la atención está puesta en el oír, en el no oír o, con más rigor, en el oír otra cosa; es decir, en esa palabra que el cuerpo, que la boca promete hasta el después, como perduración en el silencio, y que es siempre el gesto siguiente, el otro, el otro. Entonces ¿a qué silencio habremos de referirnos? El DRAE² consigna como primera entrada del término “silencio”: *Abstención de hablar*. Esta definición pone de relieve dos elementos importantes: por un lado, la voluntad del sujeto de no detentar la palabra, esto es, un recogimiento y una retención que podemos significar como una negación, un ocultamiento y, por lo tanto, una tensión. En este sentido el poeta mexicano Jaime Sabines dice en un célebre poema */El amor es el silencio más fino/el más tembloroso, el más insoportable/* y con ello advertimos que, por otro lado, el silencio se hace elemento sensible, se hace sustancia; digamos, una materia flotante pero latente, impregnada de potencia que se ubica entre uno y otro personajes acercándolos y distanciándolos al mismo tiempo, obrando como una frontera porosa donde ambos comulgan desde la distancia o, mejor aún, desde el deseo. Vale recordar que el narrador da cuenta de ello a través de un gesto simbólico: *trato de besarla y retira la boca*, boca donde la palabra habrá de formarse, boca que libera el soplo de la respiración ya agitada, ya contraída, arrastrando en su sustancia sonidos inarticulados que la arrojan al borde de lo caótico, borde siempre frágil pues sobrevive en el acecho de la palabra por venir. Luego, esa boca entrega para re-tener, muestra para ocultar.

² DRAE (1992). Entrada: “silencio”. Tomo II. Espasa Calpe. España. Vigésima primera edición.

Así, el silencio al que nos referimos es uno cargado de pre-tensión -de intensión: un anhelo en estado germinal, naciente- derramado entre los cuerpos, que provoca e insinúa desde ese límite difuso pero reconocido; creado libre, voluntariamente; pronto a incorporarse en y desde ellos.

Adelantamos aquí algunas observaciones y presupuestos pero: ¿cómo se incorpora ese silencio? ¿cómo se torna en elemento tensivo? ¿qué forma o figura asume para mostrar y ocultar?

II.

*La mitad de mi alma todavía respira, la otra mitad
ya no sé si Eros la raptó o Hades pero está desaparecida (...)*

Calímaco de Cirene

Diversas investigaciones, particularmente las realizadas por Raúl Dorra³, han puntualizado la importancia capital de la intervención del cuerpo, su medida y proyección, como elemento significativo. De allí que se constituya en centro de una tensión -y, por qué no *pre-tensión*-, que lo lleva a “desplegar” y componer formas donde se replica y se perdura. Atendiendo a nuestros propósitos, nos interesa señalar aquellas orientadas a la articulación entre sonido y sentido o, más precisamente, al sonido como resultado de la transformación de lo audible -es decir, lo sensible- en sentido. Articulación que -tal como adelantáramos en las palabras introductorias- se realiza sobre el “aliento” de la voz que es, ampliamente, conciencia y espíritu del sujeto pasional que se arroja al mundo. Pero, detengámonos en este punto.

Dice Dorra que *la voz es lo que sale del cuerpo, es -como prefiere decir Herman Parret- ‘ese pedazo de cuerpo que se escurre’ (...)*⁴. Entonces, *Podríamos definir la voz como la modulación individual del habla entendiendo que en esta modulación toma forma su disposición pasional. La voz es una manera de procesar la sustancia fónica para introducir en el mensaje el signo de una presencia (...)*⁵; de esta manera queda claro que la voz es identificable con el sujeto que la profiere, es marca, signo de su individualidad y sello de su presencia. *La voz es lo que pone en*

³ No sería exagerado decir que casi la totalidad de la obra de reflexión teórica de Raúl Dorra gira en torno de la problemática de lo sensible como elemento necesario -e inevitable- en la construcción del sentido. Así para nuestra indagación -es decir, las líneas teóricas que nos guían- hemos atendido, fundamentalmente, a *La Retórica como arte de la mirada* (2002), editado por BUAP y Plaza y Valdés, México; y *La casa y el caracol* (2005), editado por Alción, Córdoba- Argentina.

⁴ DORRA, R. *La casa y el caracol* pág:28

⁵ DORRA, R. “Poética de la voz” en su *Entre la voz y la letra*. BUAP-Plaza y Valdés. México. Pág: 20

presencia al sujeto, no al sujeto de la enunciación –que es una función implícita en el mensaje y pertenece al orden de la gramática- sino al sujeto como entidad psíquica, aquel cuyo núcleo es una conciencia⁶. Parafraseando al autor que seguimos, el sujeto está ahí, no en las palabras sino en sus pliegues.

Parret también la designa como “inter-cuerpo”, esto es un cuerpo tendido –o con mayor exactitud, extendido- entre el uno y el otro, un cuerpo que tensionado hace forma, figura – figura del sujeto- pero ¿cuál es la materia, la sustancia de este cuerpo? El soplo, el aliento. La voz es una forma cuyo “sustento” es la respiración. *La voz –como, o con, el soplo de mi respiración- es una cosa que yo entrego al mundo, del mismo modo que si estuviera entregando a éste-que-habla⁷*, paralelamente, y como un elemento común y solidario, si con el movimiento de la expiración me autoexpulso hacia el mundo, el movimiento de inspiración trae al mundo hacia mí, lo recojo, lo hago partícipe de mí, lo in-corporo. De esta manera, el cuerpo oficia como umbral, una zona de pasaje por donde mi cuerpo, mi “yo”, se *escurre*, “apareciendo”; al tiempo que –para usar una expresión cara a San Agustín- es “la aduana de los sentidos”⁸ frente a esa inspiración que deviene mundo, que deviene Otro.

Luego ¿cómo obra esta voz ante la privación de la palabra? , vale decir ¿cómo se figura o configura en esa respiración que es su sustento y que se nos entrega como silencio?

Ante la abstención –lo hemos dicho- determinada y voluntaria de la palabra, la voz, aliento y presencia del sujeto habitando el silencio, se desenvuelve doblemente en la respiración, esto es, el soplo no es ahora sólo la sustancia donde se encarna, donde se incorpora sino también su forma, la materia donde esa voz empezará a hacer figura, quizá, con mayor intensidad, con mayor gravedad. La respiración, vaciada de palabras, es voz desplegando su fuerza, su potencia tensionándola y tensionando al silencio que la conforma, o si se quiere, que la *performa*. De esta manera, silencio y voz no son elementos extraños uno del otro sino conjuntos, integrados, con-fundidos.

Al arrojar la voz en tanto cuerpo hacia afuera, hacia el mundo, se lo pone en contacto, y éste *lo dota de la sensación del otro y de sí, lo provee de su propio límite: el límite estaría ahí donde el cuerpo –este cuerpo- se toca con el otro⁹*. Dice Pablo Neruda: */Mi voz buscaba el viento para tocar su oído¹⁰/*. En nuestro caso es lo que la voz dice pero lo que dice es el silencio y es éste –

⁶ Ibídem. pág:19

⁷ *La casa y el caracol*. Pág: 28

⁸ San Agustín en sus *Confesiones*. Losada. Bs. As. 2005.

⁹ *La casa y el caracol*. Pág: 28

¹⁰ NERUDA, Pablo (2006) “Poema 20” en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Debolsillo. Bs. As.

el silencio- lo que ofrecido en el hálito toca al otro, lo llama, lo abraza. Visto así, el silencio actúa en –o sobre- dos sentidos, pues es agente que comporta un orden sinestésico ya que, por un lado, se inscribe en el orden del cuerpo, porque es roce, proximidad, con-tacto y, por el otro, en el orden de lo auditivo: se pronuncia el silencio para ser escuchado, esto es, lo que se percibe no es la ausencia de la palabra sino la presencia del silencio. De esta manera, el silencio es materia (soplo) y espíritu (voz) componiendo un cuerpo que es a un mismo tiempo cuerpo percibiente y cuerpo percibido. Luego, la voz toca y dice en y por el silencio que se respira y que se ha tendido entre uno y otro, ya *sujetos*, alcanzándolos deseante, amorosamente.

Si lo que llevamos dicho es cierto, o al menos aceptable, debemos detenernos a escuchar esta silenciosa voz en el aliento que la trae hasta nosotros; queremos decir que, la respiración en sus movimientos de inspiración y expiración, despojada de la articulación de la palabra, entregándose como pura y callada sustancia de la voz, se “tensa” provocando que exhiba con mayor vigor su textura pues, como cuerpo –ya lo hemos dicho- se mueve, se contornea, se extiende o se contrae como si ejecutase una danza, esto es, va haciendo figura.

Puntualicemos algunos pasajes donde el narrador “recoge” este movimiento: “*al menos entreabrió la boca*”, y luego enfatiza “*abre la boca de labios erguidos en el centro, boca de adolescente pérfida*”, se abre la boca para mostrar el silencio que la habita, el silencio de que está llena; una respiración generosa, generosamente entregada en ese aliento que sabemos pleno del sujeto arrojado al mundo, al otro, sin medida ni reservas. Luego cuenta: “*Las ventanillas se han empañado con nuestro aliento, con el calor que resumamos*”, advertimos aquí que ese aliento que quizá antes podríamos suponer liviano o ligero, ahora va adquiriendo densidad; una espesura cocida al rescoldo de los cuerpos abrazados por un calor que viene –y donde viene- todo de él y que se libera y comunica con este otro cuerpo que se escurre, ofreciéndose. Más tarde indica que “*Respira agitada y el hábito se le inflama de tensión en el pecho*”, hay, entonces, la avidez –digamos un frenesí- que podemos significar como lo urgente que se denuncia en la cadencia de la respiración que se acelera hasta *inflamar* el pecho, ese lugar en que –como apunta R. Dorra- se halla el “nido de la voz”, donde uno señala para dar cuenta de sí, de su “yo”; esta urgencia, así, sería signo del grado de deseo con que el sujeto va hacia el otro e, ipso facto, la ansiedad con que se recoge de él a-trayéndolo. Por último, dice el narrador: “*la oigo jadear casi en silencio*”; “*escucho cada sonido sibilante al exhalar el aire por la boca. Y sé entonces que no va a gritar*”; “*vuelvo a oír el resuello de esa respiración como un*

reto”, en estos casos queda claro que de acuerdo con las formas que la respiración asuma, arrastra consigo mayor o menor cantidad de materia sonora que como granos se cuelan en el aliento y que el narrador identifica como jadeo, gemido, resuello... estos granos de sonido, por otro lado, ponen de relieve dos cosas: primero, la posibilidad de articulación de la palabra, una latencia y; segundo, la decisión de no hacerlo, una voluntad; o sea, significa paralelamente la transgresión y la obediencia.

Como vemos, la respiración como cuerpo tensionado de la voz cuyo modo es el silencio nos enseña formas, realiza figuras, se muestra en una “actuación” que pone en evidencia su carnadura, sus límites y movimientos. Siguiendo esta línea de pensamiento, y tal como lo detallamos, posee consistencia pues es más delgada, leve o más espesa; un ritmo ya pausado o lento, ya precipitado o apremiante; un tono: ora grave o rotundo, ora delicado y suave; y también un temple: cálido, acogedor o, por el contrario, frío y distante. Formas que en su composición se entregan como figuras que permiten vislumbrar a la voz –y al sujeto- como elemento vivo, con intención y en un estado particular que lo distinguen de otras maneras o disposiciones más comunes o primarias; el mismo narrador lo advierte cuando indica: *“prosigue un instante de silencio de mi cuerpo... hasta recuperar la respiración normal”*.

De esta manera, todos estos comportamientos, estas figuras no son formas vacías sino que se constituyen en marcas, y más específicamente, signos no sólo de la presencia del sujeto de la voz sino, y fundamentalmente, de su estado, del modo en que aparece o que se muestra como ser pasional; en fin, de su manera de *estar-siendo*. Vale decir, son signos de la mostración de la vida interior de ese sujeto incorporado en la voz: sujeto gozoso, deseante, desesperado, penitente, entregado a una búsqueda o al abandono, etc.

Hemos dicho “figura” y “mostración” y esto no es azaroso ya que el cuerpo se tensa ante el otro, ante su aparición; es él quien habrá de “recoger” todos estos signos, los recoge en sí, se impregna de ellos: respiración, voz y silencio se van tatuando en la piel del otro... *dejan allí sus estigmas*¹¹.

III.

Que todo te acontezca: lo bello y lo terrible

Apotegma de F. Nietzsche

¹¹ *La casa y el caracol*. Pág: 40

Estamos en el orden de lo sensible. La voz sustentada en la respiración, en el soplo, impone el silencio y éste, tentadora, lentamente, va creando su propio espacio: una intemperie situada en un *antes* o, mejor aún, al *costado de* el espacio de la palabra; nos trae ecos de sí y de otra cosa; como si arrastrara consigo algo venido de la profundidad de la palabra, de sus abismos sobre los que se funda; algo que ha sobrevivido subterránea, clandestinamente y que, ahora, emerge con la fuerza de la seducción que sólo lo extraño por conocido revela.

El nudo de la cuestión está en que la palabra, lejos de ser olvidada, se perdura, late en el presente del recuerdo; es apenas una vaga ausencia frente a la cual el silencio “aparece”; esto es importante porque solamente ante la percepción de la inminencia de la palabra, siempre pronta a irrumpir, siempre al acecho, es que el silencio se carga de tensión: mientras hay más peligro, hay más tensión pero también –y quizá por ello mismo– más fragilidad. El clímax tensivo del silencio no se alcanza alejando la amenaza de la palabra sino coqueteando con ella. Privarse de la palabra no es meramente un acto, si se quiere, reflejo sino fundamentalmente, transitivo: una acción que se inaugura en mí pero que se continúa en el otro. Lo privo de “mi” palabra en él... pero, al mismo tiempo, le enseño su potencialidad; le insinúo la posibilidad de su hechura en esta voz, ahora desnuda, pura aliento, pura respiración y silencio que le ofrezco. Le entrego este cuerpo, callado cuerpo, para que lo oiga; para que oiga el silencio y la fragilidad que lo sostiene. Le convido este cuerpo, este silencio; le convido este juego.

El narrador del cuento desde el que partimos entiende y acepta las reglas tácitamente escritas en la gramática del aire. El silencio llama al silencio como el significante al significante. Ambos sujetos se saben poseedores del poder de proferir la palabra y también de retenerla. Saben que si ella –la palabra– sobreviene el ritual se habrá descubierto y, entonces, todo será nada más que evanescencia, que distensión.

En esta dinámica, la voz, respiración y silencio, pendula entre la proximidad y la distancia tanto de la palabra como del otro y por eso, creemos, opera simultáneamente como *liberación* y como *contracción*. Liberada del peso de la palabra, de su gravedad, la voz fluye en el soplo y, entonces, es una concentración, o como dijimos, una contracción que deviene corporalidad. O sea: aquella liberación redundaría en una vuelta, un retorno sobre el cuerpo que recuperaría un estado primordial, lo simula, lo invoca; de tal manera que se instituye una preponderancia de lo sensible, esto es, una *exuberancia* del cuerpo y de sus sentidos.

Planteamos anteriormente que el cuerpo de la voz empieza a hacer figura cuando el otro se hace presente, cuando aparece. Frente a ello, esta exuberancia es origen y destino de la

estructura tensiva que la atraviesa. Este cuerpo tiende hacia el otro, lo alcanza, lo toca, lo convoca, lo llama a comparecer; y con ello se hace signo, evidencia de su deseo: deseo de sí y del otro o, más precisamente, de sí en el otro; constituirse en el sujeto-objeto que el otro desea. Visto así, esta exuberancia de la voz, de su carnadura, debe ser entendida como vocativo en tanto que es llamado y exaltación.

IV.

El tiempo de un suspiro: una eternidad

(...) el erotismo es un ritmo

Octavio Paz

En esta deriva damos cuenta de un juego de tensiones –de seducciones, y deseos- sostenidos por un andamiaje, por lo demás, siempre frágil y ciertamente amenazado, de mostraciones y ocultamientos, de revelaciones que ocultan, que insinúan; procurando y alentando la composición de un arte dado por el control, esto es, por una privación que libera. Juego *per-versus* que propone una dinámica que va de la entrega al recogimiento, de la aceptación a la espera, de la exuberancia a la retención... en otras palabras: de la *Ostensión* a la *Expectación*.

Ostensión porque se hace gala de la posibilidad del silencio –voz y soplo incorporados-, de la fortaleza y fragilidad que exhibe y que se tiende, se ex-tiende, hacia el otro. Es marca de su común-uniión y de ese acuerdo que, voluntariamente, aceptan y encarnan. Pero, principalmente, se ostenta el poder de violar este pacto, de transgredir las reglas y pronunciar la palabra prohibida. En definitiva, se ostenta el control de que son presa y que los arrastra a la tentación constante; control que sobrevive en esa exuberancia del cuerpo, exuberancia de los sentidos que los abraza.

Y es también expectación: una forma de la duración que encadena a los sujetos a la espera de eso que se percibe, que se insinúa débil, fugazmente y que no llega; objeto tan anunciado como presentido en este borde donde uno –el silencio- y otra –la palabra- se espejean, dilatándose y contrayéndose, zona imprecisa donde sus cuerpos se penetran impregnándose del otro, arrastrando en sus propios cuerpos ecos confusos, indescifrable: canto de las sirenas revelador de la belleza... hasta la muerte. Bien mirada, la expectación no es sino la exaltación imposible de la duración. En rigor, marca del deseo desplazado hasta el después y del goce en la latencia de la palabra que irremediamente sobrevendrá pero más aún en su privación.

Ostensión y expectación enseñan un compás, un ritmo, que semeja el ritmo de la respiración pues se hace uno con ella. Juego de tensión y relajamiento truncado que va incrementando sobre movimientos de búsqueda y deseo que sólo son posibles por la entrega y el recogimiento: ritmo donde los contrarios violentan amorosamente su propio orden para inscribir otro al amparo del silencio que los hiera. Entonces, el erotismo se va instalando pues la única forma de triunfar sobre él es siendo derrotado. Erotismo del silencio: fascinación de la voz, goce del cuerpo.

A la luz de los pensamientos que hemos hilvanado, y si acordamos que el acto erótico es, fundamentalmente, un acto de imaginación, una fuerza transformadora devenida ceremonia y rito que demandan la puesta en juego de reglas que aseguren el control, condición última y primera para que “este” momento –huidizo, inasible- asegure la fantasía de la eternidad mientras dure, entonces, podríamos advertir aquí una *celebración de lo erótico* en los cuerpos que celebran la vida -hasta la exuberancia- montados en el trágico teatro de la muerte: el ritual del silencio ha sido servido; y en la piedra sacrificial yace la palabra.

Bibliografía

- ACCAME, Jorge y otros (2003) *Eros*. Jujuy-Argentina: Ediunjuj.
- BATAILLE, Georges (1997) *Las lágrimas de Eros*. Barcelona-España: Tusquets editores- ensayos.
Traducción de David Fernández. [1981]
- (1997) *El erotismo*. Barcelona- España: Tusquets editores – ensayos.
Traducciones de Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin. [1985]
- BERNATEK, Carlos (2003) “Una mirada profana” en *Eros*. Accame, J. y otros. Jujuy- Argentina: Ediunju.
- DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA –DRAE- (1992). España: Espasa Calpe. Tomo II.
Entrada: “silencio”. Vigésima primera edición.
- DORRA, Raúl (1997) “Poética de la voz” en su *Entre la voz y la letra*. México: BUAP-Plaza y Valdés.
- (2002) *La Retórica como arte de la mirada*. México: Edición de la BUAP y Plaza y Valdés.
- (2005) *La casa y el caracol*. Córdoba- Argentina: Alción editora.
- KRISTEVA, Julia (1999) *Historias de Amor*. Madrid-España: Siglo XXI editores. Traducción de Araceli Ramos Martín. [1987]

PARRET, Herman (1986) *Las Pasiones. Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*.
Argentina: Edicial S. A. Traducción de Jacqueline Donoyan.

----- (1995) *De la Semiótica a la Estética. Enunciación, sensación, pasiones*. Bs. As-
Argentina: Edicial. Traductores varios.

PAZ, Octavio (1993) *La llama doble. Amor y Erotismo*. México: Galaxia Gutenberg.

SAN AGUSTÍN (2005) *Confesiones*. Bs. As- Argentina: Losada. Traducción de Silvia Magnavacca.