

Violencia sexual de la dictadura argentina en clave para/porno/gráfica: “Ni cumpleaños ni bautismos” de Mariana Enriquez

MARIOLA PIETRAK

Universytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Resumen

La violencia sexual constituyó parte del plan sistemático de tortura durante la última dictadura argentina. La literatura, incluso la de ficción, demuestra cómo el régimen represor volvía pornográficos los cuerpos de las mujeres presas en su doble lógica vejatoria: dictatorial y patriarcal. En diálogo con otros textos culturales (“Cambio de armas” de Luisa Valenzuela o *Putas y guerrilleras* de Miriam Lewin y Olga Wornat, por ejemplo), “Ni cumpleaños ni bautismos” de Mariana Enriquez formula la denuncia de aquellas prácticas recurriendo a la retórica parapornográfica —de pornografía obtusa, como dirían Roland Barthes y Fabián Giménez Gatto (2011)— que abre el campo de sentido a lo espectral. Esta deriva hacia lo pornogramático y lo fantástico crea nuevas formas de discursividad para narrar no solo aquella experiencia inefable, vuelta tabú, sino también el trauma enquistado en la sociedad. El presente trabajo muestra cómo la discursividad pornográfica en el relato de Enriquez vuelve operativo el potencial contrasistémico de la postpornografía, poniéndola en relación con la crítica de la violencia sexual durante la última dictadura argentina.

Palabras clave: Violencia sexual, Argentina, Dictadura, Parapornografía, Mariana Enriquez

Abstract

Sexual violence was applied systematically as part of the torture plan during the last Argentinean dictatorship. Literature, even of fictional variety, shows how the repressive regime turned the bodies of imprisoned women into pornography in accordance with its double vexatious logic: dictatorial and patriarchal. In dialogue with other cultural texts (“Cambio de armas” by Luisa Valenzuela or *Putas y guerrilleras* by Miriam Lewin and Olga Wornat, for example), “Ni cumpleaños ni bautismos” by Mariana Enriquez formulates the denunciation of those practices; it resorts to parapornographic rhetoric of obtuse pornography in terms of Roland Barthes and Fabián Giménez Gatto (2011), opening the field of meaning to the spectral. This drift towards the porno-grammatic and the fantastic creates new discursive forms to narrate not only this ineffable, tabooed experience, but also the impact of trauma on the society. This article analyses the ways in which the pornographic discursiveness in Enriquez's story exploits the contrasexual and countersystemic potential of post-pornography, putting it in relation to the criticism of sexual violence perpetrated during the last Argentinean dictatorship.

Keywords: Sexual violence, Argentina, Dictatorship, Parapornography, Mariana Enriquez

1 Introducción

El relato “Ni cumpleaños ni bautismos” (2009)¹, de Mariana Enriquez, se construye en torno a dos escenas de sexo. La narración sigue la convención del rodaje de una película pornográfica, con su perfecto deslizamiento del ojo de la cámara por el

¹ En este trabajo citaremos siempre por la edición de 2017 a cargo de Anagrama. Entre paréntesis, solo haremos mención al número de página citada.

cuerpo de una joven de nombre Marcela, descripción de flujos y segregaciones corporales, *meat shot* (plano de carne) y otros procedimientos propios de la discursividad triple X. Sin embargo, la imagen no es de goce ni el producto produce placer. Por el contrario, tiene efecto centrífugo inmediato en los otros dos personajes principales del relato: Zedd y Crazyjane, dos jóvenes "raros" –si se quiere– en un mundo neoliberal de gente "sin misterio con sus aburridos problemas y su cobardía" (Enriquez 2017: 144-145). Nico (el verdadero nombre de Zedd) –ex estudiante de cine y actualmente camarógrafo por horas a quien los clientes tratan como si fuera director de películas porno (139)– sale "aturdido" de la grabación (146), ve su último producto "en silencio" (145) y decide desprenderse de él. La narradora, conocida solo por el *nick* de *chat* "crazyjane", se va alejando poco a poco de Nico y finalmente vuelve "a hacer[se] amiga de [sus] ex amigos" (149):

Apenas volvimos a hablar de Marcela. [...] Dejamos de encontrarnos tan seguido: estar juntos era estar con [ella], y ninguno de los dos tenía ganas de tenerla siempre en el medio, desnuda y destrozada. [...] Una vez que encontré a Nico en uno de nuestros ya no tan habituales chats, le pregunté si todavía tenía los videos. Me dijo que sí. Me preguntó si los quería. Le dije que no. Me aseguró que esa misma noche iba a tirarlos. No sé si lo hizo. Nunca se lo pregunté. (Enriquez 2017: 149)

Esta retórica nada tiene que ver con el horizonte utópico de la imagen erótica, y mucho con las premisas disruptivas de la postpornografía. Por otro lado, la extrema visibilidad triple X comparte terreno con la hipervisibilidad postmoderna, obscena y aparente, que "se fundamenta en el olvido sistemático de lo reprimido-oprimido, [...] de lo que ha llegado a convertirse en invisible mediante formas de imposición no siempre obvias" (Tausiet 2015: s/n). Ambas cumplen un rol fundamental en el relato de Enriquez y nos permiten ubicar su lectura –una de sus posibles lecturas– dentro de los estudios espectropolíticos, muy vigentes en el campo cultural de la Argentina contemporánea. Entre estos pivotes teórico-metodológicos discurrirá el presente trabajo acerca de la discursividad pornográfica en "Ni cumpleaños ni bautismos" que, según sostendremos, vuelve operativo el potencial contrasistémico –no solo contrasexual (Preciado 2011)²– de la postpornografía, poniéndola en relación con la crítica de la violencia sexual durante la última dictadura argentina. No es la única; los colectivos Universitario de Disidencia Sexual (CUDS) y Sub-Porno chilenos también propusieron vínculos entre la violencia sexual en dictadura y el sadomasoquismo mediante su taller de "Postpornografía y violencia reciente en Chile" (Rivas San Martín 2010: 50). Asimismo, mucho antes, aún en los setenta,

²La postpornografía, en su base, tiene el potencial contrasexual postulado por Paul B. Preciado en su *Manifiesto contrasexual* (2011). La *contrasexualidad* presupone, según se nos explica en la introducción a dicha obra, "la deconstrucción sistemática de la naturalización de las prácticas sexuales y del sistema de género", "proclama la equivalencia (y no la igualdad) de todos los cuerpos-sujetos hablantes"; se trata, en definitiva y en palabras de Preciado, de "tecnologías de resistencia, [...] formas de contradisciplina sexual" (2011: 13-14). El potencial contrasistémico haría referencia, en nuestro caso, tanto al sistema sexo/género, trabajado por Preciado, como al sistema político autoritario y coactivo de la dictadura argentina.

Luisa Valenzuela escribió su texto pornogramático –término de Fabián Giménez Gatto (2007: 89) que funde el cuerpo pornográfico y la escritura– “Cambio de armas”, al que aludiremos muy brevemente a continuación. Es un clásico argentino con el que, sin duda, dialoga Mariana Enriquez de la misma forma que con otros textos culturales de la época actual.

2 Narrar lo inenarrable: la (pos)pornografía como zona de lucha

En los últimos años estamos asistiendo a un incremento significativo de diversos tipos de testimonios producidos por mujeres apresadas y torturadas durante las dictaduras recientes en el Cono Sur (argentina 1976-1983, chilena 1973-1990, uruguay 1973-1985, brasileña 1964-1985). Tras el cúmulo de testimonios de los años ochenta en el marco de las Comisiones de Verdad (como la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas [CONADEP] en Argentina, 1984 y la Comisión de Verdad y Reconciliación en Chile, 1990-1991), y algunas publicaciones solitarias que fueron apareciendo posteriormente, las memorias y las entrevistas surgen actualmente en gran número y en todo tipo de formato: libro, *blog* o página *web* e intervienen en el campo de la memoria de los países de la región. Después de los muy resonados libros de Pilar Calveiro (como, por ejemplo, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, 1998), el siglo XXI vio publicados *Memoria para armar* (VV.AA. 2001, 2002, 2003), *Dagas* (2013) de Alicia Kozameh, *Putas y guerrilleras* (2014) de Miriam Lewin y Olga Wornat, o algunos textos de Maria Amélia de Almeida Teles,³ entre muchos otros.

Lo que tienen en común es una perspectiva de género y una incursión en el terreno de la memoria, siempre conflictivo, no desde la victimización de las mujeres, que caracterizaba el discurso ochentista, sino desde la vocación de ser sujetos activos de la historia (Jelin 2002; Navarrete 2016). Como señala Jelin en la introducción a su obra *Los trabajos de la memoria*: “todos los informes existentes sobre la tortura indican que el cuerpo femenino siempre fue un objeto ‘especial’ para los torturadores. El tratamiento de las mujeres incluía siempre una alta dosis de violencia sexual” (2002: 3). Sin embargo, en aquel momento, todos esos casos de violaciones fueron tipificados bajo el amplio marbete de la “tortura” y no como “delito sexual”. En “Revisitando el campo de las memorias”, un nuevo prólogo al mismo libro, se denuncia abiertamente que “no se buscó ni se puso un énfasis especial en preguntar o en instar a hablar sobre la especificidad de la violación como crimen”, las instancias jurídicas “fueron ‘ciegas’ a las cuestiones de género” (2012: s/n), quitándole todo el peso a esa estructura cultural crucial en el trato de las mujeres siempre y en especial en la circunstancia límite de vulnerabilidad (Díaz Muñoz 2019). Como sabemos, la larga pugna de los colectivos feministas y la transformación institucional internacional, principalmente, llevaron a cambiar la tipificación de la violación por “crimen contra la humanidad” (Tornay y Álvarez 2012).

³Acerca de la dictadura brasileña, ver “História da ditadura. Biografias da resistência”, <https://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/>.

El conjunto de este segundo cúmulo de testimonios femeninos dilucida el afán por buscar formas de narrar una experiencia inenarrable de las vejaciones durante el cautiverio. Son, asimismo, formas de revisitar la memoria –para usar la metáfora de Jelin–, por un lado, con fines terapéuticos o catárticos, sin duda, cuando se trata del nivel individual de la memoria; y de denunciar, remover los fundamentos de la historia, cuando se trata de la memoria colectiva, la versión hegemónica de la historia, por el otro. La memoria, cualquiera sea su tipo, es básicamente un ejercicio de reinterpretación de los hechos del pasado (Jelin 2002). Más que de *la memoria* habría que hablar, entonces, de *trabajos de la memoria* que, en el caso de las mujeres apresadas, va enfocado en la enunciación, desde la memoria de género, de las experiencias pasadas, silenciadas durante décadas, desplazadas, incluso excluidas, del campo mnémico conosureño. Este campo, nos recuerda Sandra Navarrete, se construye siempre “en el cruce de múltiples sentidos en disputa y diversos agentes que activan sus memorias, ante un panorama político y cultural que no siempre los espera con los brazos abiertos” (2016: 12). Marc Angenot (2010) explicita que tal es la naturaleza de la discursividad social que los discursos antagónicos, en lucha por imponerse como dominante, constituyen el estado de cosas “natural” para todo espacio discursivo.

Estos testimonios participan del debate social en torno a las configuraciones femeninas en las memorias hegemónicas. Pugnan por empoderar a las mujeres y convertirlas en sujetos activos de la historia, sujetos de pleno derecho, al tiempo que contextualizan el conflicto e inscriben el trauma en el tejido cultural. A este trabajo de memoria no le es ajeno el fenómeno literario, que busca otras formas de ficcionalizar aquel horror, una nueva grafía del mal. Entre estos caminos ficcionales de la experiencia de mujeres en dictadura (como reza el título del libro de Navarrete), destaca en especial “Cambio de armas” de la argentina Luisa Valenzuela (que ella no incluye en el corpus; *vid.* Kaplan 2007). El relato es un “desborde” que desafina la unisonancia de la versión oficial de la Historia y transcribe las tensiones sociales con la pluralidad de sus voces (Navarrete 2016: 12). Lo hace ofreciendo una representación pornográfica del cuerpo femenino sometido en el sistema patriarcal y del cuerpo femenino torturado en el régimen dictatorial. En otras palabras, si la dictadura convertía los cuerpos de las prisioneras en cuerpos pornográficos al exponer su vejación en público, Luisa Valenzuela convierte la pornografía en zona de lucha política en ambos frentes. El relato constituye así, no solo un temprano ejemplo de *fuga de la memoria*, sino, también, un temprano texto literario postpornográfico.

Las estrategias de representación pornográfica aparecen con la mirilla. Esa lente es el instrumento del placer escópico y voyerista del Uno y Dos, que están detrás de la puerta de la casa donde vive Laura, vigilantes y expectantes de lo que iba a suceder, de lo que sucedía con regularidad. “[E]l ojo de Uno o el ojo de Dos pegado a la mirilla, observándolos, sabiendo lo que está por venir y relamiéndose por anticipado” (Valenzuela 2004: 182), se dice en el relato subrayando la presencia de la mirada pornográfica, que en este cierto erotismo caníbal deviene también mirada táctil, incluso gustativa: la mirilla permite esa “implacable tecnología del *zoom*”

que somete la corporalidad a su poder, la reduce a “un succulento objeto parcial, inmediatez de los sexual” (Giménez Gatto 2011: 71). La pornografía, para Fabián Giménez Gatto, deviene “erotismo caníbal” porque el “abismamiento de la mirada” anula las distancias: es la “desaparición epidérmica de la distancia escénica en una suerte de devoración escópica del cuerpo en primer plano” (2011: 71).

No se trata solo de las compulsiones visuales. En el calidoscopio del arte de Valenzuela participan también otros sentidos: “afuera no solo hay ojos, también hay oídos. Afuera quizá no solo estén Uno y Dos, afuera también esos ciertos colegas. Afuera. Para lo que les pueden servir ojos, oídos, dientes, manos, a esos que están del otro lado de la puerta [...]” (Valenzuela 2004: 183):

Lentamente la va desvistiendo en el living y el momento ya llega. Ella no se explica muy bien cómo lo ha sabido desde un principio –quizá el hecho inusitado de que esté desvestiéndola en el living y no en el dormitorio–. Reclinándola contra el sofá frente a la puerta de entrada, desvestiéndose también él sin decir palabra, un mundo *ritual aparentemente destinado a otros ojos*. Y de golpe sí, él se aleja del sofá, camina desnudo hacia la puerta, levanta la tapa de la mirilla –esa mínima tapa rectangular de bronce– y la deja trabada en alto. Así no más de simple, un acto que parece no tener justificación alguna. Pero después vacila, vacila antes de dar media vuelta y dirigirse de nuevo hacia ella, como si no quisiera darle la espalda a la mirilla sino más bien hacerle frente, apuntar con su soberbia erección. (Valenzuela 2004: 181-182; cursiva nuestra)

El acto sexual constituye un espectáculo dirigido al público masculino, los hombres de detrás del lente de la mirilla. Nada tiene que ver con la intimidad en la pareja. Hasta el último detalle –hasta la “soberbia erección”– es recreado por Roque, el presunto marido de Laura. En este espectáculo a ella le toca el rol de “animal acorralado”, objeto sexual erotizado, cuerpo sometido a la voluntad masculina, simple trofeo de una masculinidad vencedora:

[E]lla se agazapa en un ángulo del sofá con las piernas recogidas y la cabeza entre las piernas como animal acorralado, pero quizá no, nada de eso: no animal acorralado sino mujer esperando que algo se desate en ella, que venga pronto el hombre a su lado para ayudarla a desatar y que también ayuden esos dos que están afuera prestándole tan solo un ojo único a toda la emoción que la sacude. El apareamiento se empieza a volver cruel, elaborado, y se estira en el tiempo. [...] En otros momentos ella se olvida del ojo, de todos los ojos que probablemente estén allí afuera ansiosos por verla retorcerse, pero él grita una única palabra –perra– y ella entiende que es alrededor de ese epíteto que él quiere tejer la densa telaraña de miradas. Entonces un gemido largo se le escapa a pesar suyo [...]. (Valenzuela 2004: 182-183)

Tal división de los roles es propia de la pornografía. Como subrayan los detractores del género, la pornografía sirve para expresar y actualizar “el poder distintivo de los hombres sobre las mujeres en la sociedad; el hecho de que efectivamente [tales prácticas] son permitidas, lo confirma y lo amplía” (MacKinnon 1989: s/n). También Preciado, la voz más escuchada actualmente en el campo de las postpornografías, subraya el papel que desempeña la pornografía *mainstream* en la biopolítica global de producción y normalización del cuerpo, junto a otros discursos

como, por ejemplo, el médico o el psiquiatra (*scientia sexualis*, en sentido foucaultiano, *Historia de la sexualidad* 1977). "La pornografía", dice en una entrevista a *Parole de queer*,

es una potente tecnología de producción de género y de sexualidad. Para decirlo rápidamente: la pornografía dominante es a la heterosexualidad lo que la publicidad a la cultura del consumo de masas: un lenguaje que crea y normaliza modelos de masculinidad y feminidad, generando escenarios utópicos escritos para satisfacer al ojo masculino heterosexual. (Preciado 2014: 14)

En el mundo capitalista, de una heteronormatividad impuesta, esa sería la tarea de la imagen pornográfica: "fabricar sujetos sexuales dóciles... hacernos creer que el placer sexual 'es eso'" (Preciado 2009-2010: 14).

Estas valoraciones críticas de la pornografía muestran muchos lugares comunes con las denuncias hechas por las sobrevivientes de los centros clandestinos de detención, tortura y exterminio (CCDTyE) de la última dictadura. Los abusos sexuales sufridos allí por ellas tenían como primer objetivo la corrección de la conducta de las militantes y el castigo por haberse desviado del modelo tradicional de la vida, haber abandonado su rol de mujer, esposa o amante, madre y custodia de la familia. Como segundo objetivo, pero no menos importante, se trata de un potente instrumento de disciplinamiento de los varones –las parejas de las mujeres violadas– en un ritual de competición masculina, apropiación y trofeo de guerra; y, en un contexto más amplio, de disciplinamiento de la sociedad entera. Finalmente, el "terrorismo sexual es un arma de guerra con varias funciones", según se dice en *Putas y guerrilleras*: "No se trata solo del mensaje brutal que las castiga por haberse salido de los moldes que la sociedad patriarcal les adjudica", era "un plan sistemático" que incluía "dentro del terrorismo de estado la violencia sexual como instrumento [...] para atemorizar, disciplinar y someter a las presas y presos ilegales pero también a toda la sociedad" (Wornat y Lewin 2014: 107, 140).

En principio, el perpetrador le está diciendo a la mujer víctima: "Yo te castigo por haberte rebelado. Te someto, poseo tu cuerpo como y cuando quiero. Te vencí, sos mía". El otro destinatario –sea testigo ocular, como en las más brutales de las guerras, donde las violaciones se ejecutan en público o no– es el varón, el enemigo a vencer y humillar. "Me apropio de tu hembra, de tu compañera. [...] Te denigro, porque no tenés ninguna posibilidad de defenderla y de salvarla". Y, por último, le dice a la mujer violada: "¿Ves cómo acá soy el único macho? [...]" (Wornat y Lewin 2014: 107).

El mismo objetivo guía esta y otras escenas de sexo en "Cambio de armas". Como le revela el coronel Roque, quien se hacía pasar por el marido de la protagonista, la reclusión en la casa⁴ y el sexo constituyen las siguientes etapas del procedimiento de la tortura, a raíz de un atentado que Laura –guerrillera detenida y desaparecida–

⁴Según los testimonios de varias supervivientes, el encierro en casas privadas y la reducción a servidumbre sexual o una ilusión de familia, fueron procedimientos bastante usuales por parte del régimen dictatorial argentino. Ver, por ejemplo, el testimonio de Graciela la "Negrita", Silvia o Marta Álvarez en *Putas y guerrilleras* (Wornat y Lewin 2014: 54, 60, 128).

había llevado a cabo contra él. En la escena final, un clásico ya, el coronel le entrega un arma ante la inminente caída del régimen y su propia huida, diciendo: "eras mía, toda mía porque habías intentado matarme, me habías apuntado con este mismo revólver, ¿te acordás? tenés que acordarte". Y antes le confiesa haciendo una declaración abierta de las prácticas disciplinadoras del sistema: "fui yo, [...] yo solo, ahí con vos, lastimándote, deshaciéndote, maltratándote para quebrarte como se quiebra un caballo, para romperte la voluntad, transformarte" (Valenzuela 2004: 193-194).

La reapropiación del dispositivo pornográfico y sus tecnologías para denunciar el *modus operandi* del régimen represor pone de manifiesto la estrategia narrativa del relato. Precisamente en esta búsqueda de lugares comunes en la retórica dictatorial y la pornográfica, patriarcal, está el poder político tanto del relato de Valenzuela como de la misma postpornografía, así como el real *cambio de armas* prometido en el título. Como anuncia Preciado a propósito del movimiento postporno, las representaciones disidentes, usadas con fines políticos, resignifican lo pornográfico iniciando el proceso de reagenciamiento, "el proceso de devenir sujeto de aquellos cuerpos que hasta ahora solo habían podido ser objetos abyectos de la representación pornográfica" (2014: 18). El relato de Valenzuela reivindica la representación pornográfica como espacio de acción política contra el terrorismo sexual y despliega la lucha por visibilizar los crímenes invisibilizados por la ley – bajo la forma legal de "crimen contra la integridad sexual", "afrenta al honor privado"– y por la sociedad –relegados al terreno desmemoriado del tabú y el estigma social–: "con alguien se habrían acostado para seguir vivas" (Wornat y Lewin 2014).⁵ La denuncia inicia el proceso de reagenciamiento; la resignificación del delito sexual como delito contra la humanidad, de igual modo que la desaparición forzosa, el homicidio o el robo de bebés reconfigura los roles de las sobrevivientes en esta *performance* social.

3 Cuerpos espectrales: la (para)pornografía y el trauma en Mariana Enriquez

En diálogo con estos y otros textos culturales, "Ni cumpleaños ni bautismos" de Mariana Enriquez busca también en la pornografía formas de narrar las experiencias traumáticas de las mujeres que pasaron por los CCDTyE y el mismo trauma enquistado en la sociedad. El cuerpo femenino igualmente se sitúa en el lugar de otredad que tenía designado, tanto en el discurso dictatorial como en el pornográfico del patriarcado y, al situarse en el espacio público, se posiciona en la línea de denunciar los sistemas culturales de sexo/género y los delitos sexuales perpetrados por el terrorismo de Estado durante los años de la última dictadura cívico-militar argentina. Sin embargo, la seducen, además, las infinitas posibilidades de la visibilidad de la pornografía, sobre todo desde que Anna Sprinkle dilató sus fronteras introduciéndose el espéculo médico en la vagina y diciendo aquel

⁵ Acerca del silencio en los testimonios de las ex presas, véase también Karin Davidovich (2014), *Memorias en femenino: testimonios de mujeres sobrevivientes de la dictadura argentina*.

“¿ustedes quieren ver coños? Les voy a enseñar más coño del que quisieran ver en su vida” (citado por Giménez Gatto 2007: 98).

Las relaciones del relato con el mundo porno son más que evidentes, pero no con el porno *mainstream* sino el *alt-porn*. De entrada, se sitúa, pues, en el campo de la “mutación pornogramática” que, de acuerdo con Giménez Gatto, sufren las postpornografías en su devenir arte: “de la pornografía a la pornoimagología, del discurso al cuerpo y del cuerpo a la imagen, o bien, del discurso del cuerpo al cuerpo de la imagen, lo porno-gramático como foto-grafía” (2007: 89). En este tipo de pornografía, el cuerpo se convierte en un lienzo abierto a la literariedad, un discurso artístico contemporáneo cargado de mensajes.

Lo que establece puentes entre este texto de Enriquez y el mundo del *alternative pornography* es, en primer lugar, el nombre del personaje principal que remite a uno de sus representantes más conocidos, Nick Zedd, el “legendario director de cine *underground* neoyorquino” (Enriquez 2017: 137). Asimismo, las características que recibe: el tabaco que fuma en cantidades ingentes, el tiempo que pasa en la *web* y, sobre todo, la apariencia física –las uñas pintadas de negro, el pelo teñido que la madre de Marcela mira con desaprobación (Enriquez 2017: 142)–, lo ligan, de alguna manera, a la subcultura gótica o, en general, al mundo de la contracultura. El diminuto departamento en que vive sirve de estudio a este artista de porno independiente, invalidando cualquier alusión posible a la gran industria porno. Igualmente, la finalidad de sus vídeos *amateurs* es artística. Como aclara en el anuncio de sus servicios, solo hace “[f]ilmaciones raras. No hago cumpleaños, bautismos o fiestas familiares. Ideal para *voyeurs*. No hago nada ilegal ni trabajo para maridos cornudos” (Enriquez 2017: 138, cursiva original). De ahí que los vídeos de las parejas cogiendo le resulten tediosos: ver las escenas de sexo convencional es simplemente aburrido, tal y como lo había constatado también Foucault (1991: 185). En cambio, el encargo titulado “nenas” llama su atención, no tanto por lo ilegal que supone una filmación a todas luces pedófila, sino por el alto grado de arte que requiere filmar la sexualidad de los niños sin incurrir en la explicitud del sexo y la pornografía infantil.

No cabe duda de que el cuerpo femenino del primer encargo realmente importante de Nico también se inspira en las modelos de *alt-porn* signadas, al menos temporalmente, mediante tatuajes, *piercings*, esscarificaciones y otras marcas connotativas. Marcela también las lleva:

Tenía un cuerpo hermoso a pesar de las cicatrices. Nico la había filmado dormida, y después había cortado esa parte antes de entregar la cinta. El estómago hundido, casi sin cicatrices, los pechos erguidos y sin pezones (mutilados), vibrando apenas empujados por los latidos del corazón, los muslos suaves cubiertos de vello dorado, interrumpidos en su tersura solo por brutales cicatrices que parecían costuras, y la alucinante trama de los brazos, que habían sido sometidos a una carnicería. (Enriquez 2017: 146)

Ahí las cicatrices “parecían un mapa o una telaraña” (Enriquez 2017: 145), un entramado escritural, como si “hubiera[n] usado la piel a modo de lienzo” (2017: 148).

Decía Roland Barthes que el mensaje connotativo depende del léxico de una sociedad dada y, por lo tanto, de su cultura para poder interpretarse (2002: 45-47). La dimensión de los destrozos que lleva el cuerpo de Marcela remite de forma directa al pasado reciente de Argentina. Apuntan hacia ahí también ciertas palabras que Elsa Drucaroff denomina *palabras grieta*, unas hendijas por las que el contexto histórico de la realidad real se filtra en la “textualidad voluntariamente ajena a la política”, provocando en el lector asociaciones inmediatas con la serie social para la lectura de esta palabra (Drucaroff 2011: 374). Cuando la madre de Marcela encarga la grabación de las sesiones masturbatorias y de autolesiones de su hija, ciertos detalles atrapan los sentidos de Nico, el protagonista, y, por extensión, de todos los espectadores-lectores.

En primer lugar, el perfume, “un perfume berreta y *anticuado*, que le hizo [a Nico] acordar al olor de *tías y madres*” (Enriquez 2017: 143, cursiva nuestra). En segundo lugar, el padre que, “por algún motivo, le había parecido un *policía* o un *militar*”, aunque luego resulta ser un “vulgar kinesiólogo [...] más abierto que la esposa. *Sirvió café*” (Enriquez 2017: 146, cursiva nuestra). No es un dato menor que sirviera café, porque, como explica Nico, buen conocedor de las conductas humanas extremas, los “sexópatas nunca hacían té [...]. Siempre era café, y de noche una copa de vino tinto” (Enriquez 2017: 142). Por último, no se escapa a la mirada (o al oído) del espectador-lector el hecho del constante cambio de domicilio de la familia, una constante huida: “la familia se había mudado muchas veces en los últimos años y Marcela, la hija, no había tenido tiempo de hacer amistades” (Enriquez 2017: 142). Todas estas palabras en itálica, incluidas *madres*, *militar*, perfume *anticuado*, funcionan como palabras grieta que remiten a la realidad que vivió el país bajo la última dictadura argentina, sobre todo a la luz del conocimiento histórico re-elaborado actualmente por los organismos de derechos humanos.

Siguiendo en esta línea, las masturbaciones compulsivas, a las que Marcela se somete con saña inusual, sugieren el trato pornográfico dado al cuerpo femenino por el régimen represor. Teniendo en cuenta que, al menos en el primer nivel de la lectura, el sujeto-agente de tal tortura sexual es Marcela y el objeto de la misma también es ella, existen premisas para interpretar estas autoviolaciones como una suerte de *performance* al estilo de los *escraches* de los HIJOS o el *body art* de los colectivos chilenos CUDS y Sub-Porno.⁶ Sin embargo, la finalidad de las grabaciones que tiene que realizar Nico, bien distinta, apunta en otra dirección. La intención de la madre es “filmarla [a Marcela] mientras alucinaba, y así demostrarle, al ver la cinta, que estaba sola, gritándole a las paredes. Tenía que ser VHS [...]”, materia no manipulable y, por lo mismo, confiable a los ojos de la muchacha (Enriquez 2017: 142). Para la hija, en cambio, era la manera de comprobar la “existencia de ese ser que ella decía ver cuando alucinaba” (Enriquez 2017: 147) y de verse a sí misma, mutilada: “Nunca vi mi cuerpo –explicó [a

⁶ Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (HIJOS), es una organización de Derechos Humanos que agrupa a hijos e hijas de los desaparecidos de la última dictadura argentina. En Chile destacamos la labor del Colectivo Universitario de Disidencia Sexual (CUDS) y SubPorno.

Nico]–. Me baño con los ojos cerrados. Me cambio la ropa con los ojos cerrados” (Enriquez 2017: 148). En todo caso, cobra protagonismo la figura del espectador y su mirada, que Enriquez desvía más allá del plano de lo visible, de lo evidente, de lo contingente: hacia lo *ob/scene* (De Lauretis 2000). En este sentido, resultan muy sugerentes las reflexiones de Teresa de Lauretis acerca de lo “fuera del campo” y de Barthes sobre lo obtuso. Ambos derivan en la parapornografía, tal como la concibe Giménez Gatto (2011).

Ob/scene es un vocablo curioso. Por un lado, alude a lo obsceno, la visibilidad exacerbada (Giménez Gatto 2011; 2007)⁷ y, por el otro, al término “fuera del campo”, que en la teoría del cine hace referencia al “espacio no visible en el plano, pero deducible de lo que el encuadre revela” (De Lauretis 2000: 63). Entonces no es lo “invisible”, sino lo que “existe simultánea y paralelamente al espacio representado” y se hace “visible subrayando su ausencia en el plano o en la sucesión de los mismos” (De Lauretis 2000: 63). En tanto tal, lo *ob/scene* es incluso más importante que su pareja dicotómica *on/scene*, porque, sostiene De Lauretis, abre un espacio para un discurso contrahegemónico en los márgenes de los aparatos y las prácticas del poder-saber, por lo cual también del lenguaje. Entre estas dos clases de espacios concurrentes se crea “la tensión de la contradicción, de la multiplicidad y de la heteronomía” que produce sentidos nuevos (De Lauretis 2000: 62-63). Como se subraya, el espectador deviene *conditio sine qua non* de tal configuración, como “el punto en que la imagen es percibida, re-construida y re-producida en/ como percepción subjetiva”, junto con la cámara, “el punto de articulación y la perspectiva desde la que se construye la imagen” (De Lauretis 2000: 63).

También para Barthes (2002) la figura del espectador es crucial. Su percepción subjetiva fija la cadena flotante de los elementos de los tres niveles de sentido que distingue el semiólogo francés: el de comunicación (mensaje), el simbólico (de la significación) y el del “tercer sentido” (de la significancia). Este último, que denomina *sentido obtuso*, hace referencia a la suplementariedad del sentido, dado “por añadido”, y su relación con el ángulo de 100°, el cual abre el campo del sentido infinitamente (Barthes 2002: 51-52). El sentido obtuso, dice Barthes, “parece como si se manifestara fuera de la cultura, del saber, de la información; [...] pertenece a la esfera del carnaval”. Igual por eso “tiene algo que ver –para él– con el disfraz”, un disfraz inquietante (Barthes 2002: 52, 57). Si el sentido simbólico es obvio en su búsqueda del destinatario del mensaje, del sujeto lector-espectador, el obtuso puede escaparse a la percepción y la intelección de una conciencia que sea puramente espectadora. El sentido obtuso tiene que ser escrutado y escuchado con oído atento, no solo mirado y escuchado (Barthes 2002: 67; Angenot, 2010); apela a la intelección activa y de los demás sentidos del lector-espectador. De hecho, Nico, el camarógrafo del relato de Enriquez, no lo ve, aunque quisiera; sería hasta más tranquilizador: “por un momento, había esperado y deseado que eso que Marcela veía apareciera en la cinta. Había creído que tal cosa era posible. A él

⁷ Para Baudrillard (1981: 38-39), la obscenidad es condición natural de la cultura posmoderna, “cultura del mostrador, de la demostración, de la monstruosidad productiva”, y describe el colapso de la distancia en nuestra experiencia social. En este sentido, es similar al “sexo en lo porno”.

también le hubiera gustado que fuera real, o al menos posible” (Enriquez 2017: 145).

El primer nivel de sentido en este relato, el informativo, se centra en el cuerpo de Marcela y su actividad sexual-masturbatoria filmada por Nico. Estos datos denotan, al menos en la cultura occidental, una imagen pornográfica. El nivel simbólico, que viene en busca del sujeto lector-espectador, se construye a partir del sexo y el destrozamiento del cuerpo femenino; asimismo, de ciertas acciones que sugieren violación: “la cabeza rapada golpeándose contra las paredes mientras se arrancaba el pulóver enorme (y había cicatrices en los brazos, que parecían un mapa o una telaraña) hasta el momento en que, boca abajo, se metía dedos por la vagina y el culo, gritando que basta, que no” (Enriquez 2017: 145). No es difícil asociar esta escena con la violencia de género y, por las antes mencionadas palabras grietas, con las violaciones de las ex presas dentro del plan sistemático de los regímenes represores. Pero “el redondeo de un sentido demasiado claro, demasiado violento”, del que hablaba Barthes (2002: 52), abre acceso al siguiente nivel de sentido.

El “fuera del campo” en este relato se refiere al entorno familiar de Marcela, una familia que no encuentra ninguna explicación para los “problemas” de la hija. Estos, según la información del padre, habían iniciado “recién un año atrás, y a él no se le ocurría ningún disparador, ningún hecho traumático que lo explicara. Para él, la crisis de su hija era un misterio” (Enriquez 2017: 145). El padre se autodefine como un “padre moderno”, que dejaba pasar la excesiva introversión de la hija; la madre es descrita como mujer conservadora que bajo una “calma casi didáctica” (Enriquez 2017: 142) disimula una inmensa vergüenza, incluso desaprobación. La casa que ocupan en nada se diferencia de las otras miles de casas del barrio: “una fachada sencilla, garaje, puerta al costado y amplia ventana, con ladrillo a la vista y detalles de madera” (Enriquez 2017: 147). La misma apariencia referían las ex presas de los CCDDyE:

El Vesubio había llevado antes el nombre de La Ponderosa. Lo utilizó, antes del golpe militar de marzo de 1976, la Alianza Anticomunista Argentina, la organización terrorista paraestatal de ultraderecha que asesinó cientos de militantes entre 1974 y 1975. Para un transeúnte desinformado, su apariencia era la de una quinta. [...] Tres chalets de tejas rojizas y paredes blancas, con arquitectura colonial [...]. Había también una pileta de natación revestida de azulejos. (Wornat y Lewin 2014: 63)

El disfraz de la normalidad es brutalmente roto solo por Marcela y el elemento del afuera del plano de la cámara que ella introduce: “–Yo no me lastimo. *Él* me lastima” (Enriquez 2017: 149, cursiva nuestra). Ese misterioso “él” que ella decía ver cuando alucinaba, pero que la cámara no consigue atrapar, un ser de naturaleza testaruda y huidiza a la vez (Barthes 2002: 51), es lo que construye el sentido obtuso neto de este relato.

En esta relación, cuando menos oximorónica, entre la normalidad y seres invisibles, fantásticos, se juega la proyección espectral del hogar de Marcela como un centro de detención y tortura. En este momento el régimen de visibilidad muta y las interpretaciones se multiplican: ¿Es Marcela hija de un militar en retiro

poseída por un fantasma? ¿Fue su padre militar o policía y ahora ella paga por sus crímenes? ¿Habitan en una casa en que se habían realizado violaciones a las presas y estas ahora se materializan en el cuerpo de Marcela? El campo de sentido se abre a múltiples posibilidades, infinitas, pero todas convergen en una: el trauma de la sociedad y el tabú social desmemoriado se materializan en el cuerpo femenino de las generaciones de la posdictadura. Dos realidades narrativas –una pasada, que pervive en la memoria traumatizada del presente, y otra que es constante– se superponen para así denunciarse mutuamente. Denuncian asimismo la mirada *voyeur* que antaño acompañaba a las violaciones masivas en los CCDTyE y en la actualidad prefiere relegar al olvido el cuerpo violado de las madres y de las tías dejando en impunidad al victimario. El pasado se vuelve presente y lo seguirá siendo mientras los criminales convivan tranquilos con sus víctimas y los edificios que albergaban los crímenes de lesa humanidad no se reconozcan como lugares de memoria.

Eso es lo que Giménez Gatto (2011) denomina *parapornografía* o *pornografía obtusa*. En la teoría filmica del porno, el término parapornografía hace referencia precisamente al “fuera del campo”, a lo que no se ve, lo que queda fuera del producto final, pero constituye la piedra angular del filme, conforme a las palabras del Evangelio de San Marcos citadas por Lucas Scoponi-Cuthbert Cervantes (2009: s/n): “La piedra que desecharon los constructores es ahora la piedra angular”. De acuerdo con Giménez Gatto, es una narración marco de la representación porno, lenguaje secundario e invisible cuya retórica se vale de muchos tropos: “las locaciones, el *backstage*, el *set*, el *crew*, los tiempos muertos de la grabación, las esperas entre tomas” (2011: 78).⁸ En la industria porno sirve para “narrar parapornográficamente la mostración pornográfica”, pero lleva a la *esquizia* –del francés *schize*, separación, corte, disyunción– de la mirada (Giménez Gatto 2011: 79-80). Para ambos estudiosos, se trata de una pornografía *ob/scene*, una “obscenidad [...] que nos da ‘lo más verdadero que lo verdadero, la plenitud del sexo, el éxtasis del sexo...’”, de la “verdad descarnada” que llega “a la presencia de la ausencia” (Scoponi-Cuthbert Cervantes 2009: s/n).

A diferencia de la pornografía obvia, “predecible, evidente, finalmente violenta”, la parapornografía –pornografía *ob/scena* y obtusa– va más allá del campo y de los sentidos, “revoloteando”, como dice Giménez Gatto, “sobre la imagen sin dejarse poseer por la mirada” (2011: 82). Más aún, tiene efecto disruptivo sobre la misma al entregar una “visualidad suplementaria, diseminaciones escópicas en los límites del terreno seguro, legible y placentero, de la normalización pornográfica” (Giménez Gatto 2011: 82). No solo la pornografía es desviada de sí misma y de su verdad. Todo el sentido se queda en suspenso. Casi como en la *pornografía espectral*⁹ con la barrera de la piel del objeto pornográfico, la mirada

⁸ Scoponi-Cuthbert (2009: s/n), por su parte, incluye “el previo y el después al consumo de sustancias que aportan las condiciones para la filmación de una escena” (por ejemplo, *popper*, parches de testosterona, viagra o xilocaína) como elementos de la parapornografía.

⁹ Ver Elias Garrido (2012), *Pornografía espectral* o el trabajo de Jacob Pander (1995), *The Operation* (1995). También la obra “Siete consideraciones sobre sexo X”, del artista belga Wim

parapornográfica rompe la barrera de la representación de la realidad y sus parámetros normativos (*vid.* dispositivo de la sexualidad según Foucault, 1977), dejando a la vista "espacios estratégicos de una tensión y, quizá, de una ruptura", por una parte, y, por la otra, "las derivas, las discontinuidades, los descentramientos y las fracturas en las líneas de visibilidad" (Giménez Gatto 2011: 75). Como instrumento de la perturbación de lo legible y lo visible, se convierte, como otras postpornografías, en una eficaz zona de lucha contra todo eje de opresión.

La discursividad parapornográfica de Enriquez en este relato lleva la obscenidad de la mirada a su límite para poner en el foco los crímenes y las víctimas continuamente espectralizadas. Un poco a la inversa, la presencia espectral del victimario y de todo el sistema que permitió el terrorismo sexual se cierne sobre Marcela y la sociedad entera. Es una denuncia que amplifica su régimen de visibilidad a todas las víctimas de las políticas neoliberales negacionistas y orientadas al bienestar por encima del olvido y de la exclusión de muchos. No solo el neoliberalismo, aunque como la fase final del capitalismo recoge todas las formas modernas del despojo, la explotación y la represión, con el impacto que estos tienen en las personas afectadas y las condiciones de vida de todos nosotros. Para Avery Gordon (2008: XVI), el capitalismo en sí da un papel determinante a la violencia estatal monopolista y militarista al tiempo que niega su naturaleza opresiva, difuminándola en los conceptos de libre mercado o seguridad nacional; y crea fantasmas. Como señala en su *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*, "it's not that the ghosts don't exist. The postmodern, late-capitalist, postcolonial world represses and projects its ghosts or phantoms in similar intensities, if not entirely in the same forms, as the older world did"¹⁰ (Gordon 2008: 12-13). La parapornografía, esa postpornografía que ve y reconoce a los espectros, permite a Enriquez mostrar el pasado criminal, las injusticias insatisfechas que pesan sobre el cuerpo social presente, en un intento de ajuste de cuentas, de denuncia, de llamar por su nombre al crimen sexual y también al victimario, a los victimarios muchas veces aún libres.

4 Conclusión

En un trabajo experimental, Naomi Uman (*Removed*, 1999) borra, fotograma a fotograma, la figura de la mujer de un filme porno *mainstream* italiano de los años setenta. Como resultado obtenemos el acto sexual entre un hombre y un fantasma, presencia espectral de una mujer objetualizada, cosificada, en fin, anulada en y por la industria pornográfica patriarcal. En el relato de Enriquez también hay un "removed": es el crimen borrado de la historia, de la ilusión del bienestar y, con él, la culpa de los victimarios. No estamos ante una historia a la inversa, sino ante un pasado espectral que acecha, que, como todo fantasma, está "pregnant with unfulfilled possibility, with the something to be done that the wavering present is

Delvoye, escenas sexuales tomadas con rayos X.

¹⁰ "No es que los fantasmas no existan. El mundo postmoderno, tardocapitalista y poscolonial reprime y proyecta sus fantasmas en intensidades similares, si no totalmente en las mismas formas, a como lo hacía el mundo antiguo" (Traducción nuestra).

demanding. This something to be done is not a return to the past but a reckoning with its repression in the present, a reckoning with that which we have lost, but never had”¹¹ (Gordon 2008: 183).

El presente relato está “preñado” de un pasado insatisfecho que vuelve constantemente pidiendo ser reparado, reconocido y debidamente tratado por las instituciones oficiales. Anna Forné habla, en este sentido, de la *memoria insatisfecha*, un “proceso de resignificación” al que dicho pasado es sometido y que “desestabiliza el acervo de las memorias oficiales y sedimentadas por medio de un proceso creativo afin a la ‘salida a la visita’ de la imaginación” (2010: 66). Tal resignificación en Mariana Enriquez es de largo alcance y se efectúa en todos los niveles posibles de sentido.

Como se ha intentado demostrar, “Ni cumpleaños ni bautismos” toma el testigo pasado por otros textos culturales de ex presas y escritoras ficcionales para seguir con la denuncia de los delitos sexuales cometidos por el terrorismo de Estado, durante la última dictadura argentina, pero también para introducir o mantener actualizada dicha problemática en los debates de las sociedades neoliberales, muy propensas al pacto de la desmemoria, orientadas, como están, a la promesa de la felicidad futura. Como ya se ha comentado líneas arriba, la hipervisibilidad posmoderna muestra tendencia a volver opaca la realidad, de la misma forma que la extrema visibilidad triple X, centrada en la infinidad de miradas fragmentarias y extremadamente cercanas (*meat shots*).

A diferencia de los textos culturales precedentes, con los que mantiene una clara relación intertextual, el relato de Enriquez no vacila en desplegar todo el potencial de los diversos tipos de la postpornografía. El objetivo de nuestro análisis ha sido destacar cómo la discursividad pornográfica *mainstream*, a la que recurría el régimen dictatorial en consonancia con el patriarcal, es reapropiada por los primeros discursos femeninos para encontrar un pleno despliegue de las fuerzas disruptivas de las postpornografías con Enriquez. Su primer blanco es, sin duda, contrasexual, tal y como quiere Preciado (2011): arremete contra el trato pornográfico que los represores habían dado a las prisioneras de las CCDTyE. Al ampliar el enfoque a aquello que fue silenciado, obviado, invisibilizado –a los espectros del pasado–, “Ni cumpleaños ni bautismos” amplía también la fuerza de resignificación de los sentidos del pasado, su propio rol en el trabajo sobre la memoria del que hablaba Jelin (2002, 2012). Esta unión de la espectropolítica con las postpornografías tiene, a nuestro juicio, un prometedor potencial contrasistémico además de un poder disruptivo inigualable. Lo *ob/scene* siempre ha abierto espacio a discursos y subjetividades otras, como ya lo constató De Lauretis (2000), pero en las manos de Enriquez cobra dimensiones y posibilidades nuevas: carga el presente de la posible satisfacción de los daños pasados.

¹¹ “embarazada de una posibilidad insatisfecha, con el algo que debe hacerse que el presente vacilante exige. Este ‘algo por hacer’ no es un regreso al pasado sino un ajuste de cuentas con su represión en el presente, un ajuste de cuentas con lo que hemos perdido, pero nunca tuvimos” (Traducción nuestra).

Esa es, creemos, la función del relato analizado: revolver los estamentos sedimentados de la memoria, tomar parte de las luchas por la memoria y la resignificación judicial y social de la violencia sexual contra las mujeres. En otras palabras, su lectura en clave parapornográfica permite ver el afán de la escritora por reorientar la política del deseo –que tenga en cuenta a la mujer–, y de las políticas mnémicas por la visibilización y el reconocimiento de las experiencias de las mujeres durante los conflictos armados en Argentina y en todo el mundo.

Referencias

- Angenot, Marc (2010), *El discurso social: los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Barthes, Roland (2002), *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, Jean (1981), *De la seducción*. Madrid: Cátedra.
- Calveiro, Pilar (2001), *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Davidovich, Karin (2014), *Memorias en femenino: testimonios de mujeres sobrevivientes de la dictadura argentina*. Tesis doctoral. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University.
- De Lauretis, Teresa (2000), “La tecnología del género”, en *Diferencias: etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y Horas, 33-69.
- Díaz Muñoz, Consuelo (2019), “Cuerpo, resistencia y género: un análisis del testimonio de María Amélia de Almeida desde la teoría género”, *Revista de Estudios Brasileños*, 6 (12):55-65. DOI: <http://dx.doi.org/10.14201/reb20196125565>
- Dreyfus, Hubert & Paul Rabinow (1991 [1984]), “El sexo como una moral: entrevista a Michel Foucault”, en Foucault, Michel, *Saber y verdad*. Madrid: La Piqueta, 185-195.
- Drucaroff, Elsa (2011), *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Enriquez, Mariana (2017), “Ni cumpleaños ni bautismos”, en *Los peligros de fumar en la cama*. Barcelona: Anagrama, 135-149.
- Forné, Anna (2010), “La memoria insatisfecha en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba”, *El hilo de la fábula*, (10): 65-73.
- Foucault, Michel (1977), *Historia de la sexualidad I: la voluntad de saber*. México: Siglo XXI.
- Giménez Gatto, Fabián (2007), “Pornografía hipertélica: cuerpo y obscenidad en el arte contemporáneo”, *Fuentes humanísticas*, 34 (19):89-101.
- Giménez Gatto, Fabián (2011), “Parapornografía o la puesta en escena del deseo”, en Del Llano Ibáñez, Ramón & Lucía Molatore (eds.), *Los nuevos círculos del nuevo infierno*. México, D.F: Universidad Autónoma de Querétaro.
- Gordon, Avery (2008), *Ghostly matters: Haunting and the sociological imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Jelin, Elizabeth (2002), *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Jelin, Elizabeth (2012), "Revisitando el campo de las memorias: un nuevo prólogo", en *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Kaplan, Betina (2007), *Género y violencia en la narrativa del Cono Sur (1954–2003)*. Woodbridge: Tamesis.
- Kozameh, Alicia (2013), *Dagas. Los cuadernos de la cárcel de Alicia Kozameh*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines–Archivos.
- MacKinnon, Catharine A. (1989), "Sexuality", en *Toward a feminist theory of the state*. USA: Harvard University Press, 127-154, https://seminariolecturasfeministas.files.wordpress.com/2012/01/mackinnon_sexualidad.pdf.
- Memórias da ditadura (s/f), "História da ditadura: biografias da resistência", <https://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/>.
- Navarrete, Sandra (2016), *Fugas de la memoria: caminos ficcionales de la experiencia de mujeres en dictadura*. Santiago de Chile: RiL Editores.
- Parole de Queer* (2009-2010), "Posporno/ excitación disidente. Entrevista con Paul B. Preciado", *Parole de Queer*, 4:12-19, <http://paroledequeer.blogspot.com/2014/01/entrevista-con-beatriz-preciado.html>
- Preciado, Paul B. (2011), *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama.
- Rivas San Martín, Felipe (2010), "Bordes impropios de la política: la nueva escena de la Disidencia Sexual en Chile", *Ramona*. Revista de artes visuales, (99): 47-51.
- Scoptoni-Cuthbert Cervantes, Lucas (2009), "Parapornografía", <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Lucas%20Scoptoni/Parapornografia.htm>.
- Tausiet, María (2015), "Mil y un fantasmas: el giro espectral", *Revista de Libros*, <https://www.revistadelibros.com/articulos/mil-y-un-fantasmas>.
- Tornay, Lizel & Victoria Álvarez (2012), "Tomar la palabra: memoria y violencia de género durante el terrorismo de Estado", *Aletheia*, 2 (4):1-14.
- Uman, Naomi (1999), *Removed*. Cortometraje. EE.UU-México, https://www.youtube.com/watch?v=QEkMKdf_9Fs.
- Valenzuela, Luisa (2004), "Cambio de armas", en *Cambio de armas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 153-196.
- VV.AA. (2001), *Memoria para armar I: taller de género y memoria ex-presas políticas*. Uruguay: Editorial Senda.
- VV.AA. (2002), *Memoria para armar II: taller de género y memoria ex-presas políticas*. Uruguay: Editorial Senda.
- VV.AA. (2003), *Memoria para armar III: taller de género y memoria ex-presas políticas*. Uruguay: Editorial Senda.
- Wornat, Olga & Miriam Lewin (2014), *Putas y guerrilleras* (ePub). Buenos Aires: Planeta Argentina.