



Torre, Claudia Inés. "Huesos que aparecen. Una lectura de *Aparecida* de Marta Dillon".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, marzo de 2018, vol. 7, n° 13, pp. 13-20.

Huesos que aparecen. Una lectura de *Aparecida* de Marta Dillon

The appearance of bones. Marta Dillon's *Aparecida* in-depth reading

Claudia Torre¹

Recibido: 13/12/2017
Aceptado: 31/01/2018
Publicado: 12/03/2018

Resumen

La crónica en la que la periodista y escritora Marta Dillon relata cómo fue notificada de la aparición de los restos de su madre desaparecida se configura como un testimonio sobre las secuelas del terror de Estado y, al mismo tiempo, como un relato de gran intensidad poética narrado en clave autobiográfico-testimonial. A partir de este texto (*Aparecida* 2015), buscamos pensar las cristalizaciones en las que el terror estético sirve para decir el terror político, pero sobre todo para analizar las figuraciones de esta narratividad. El mundo de la antropología forense: encontrar huesos sueltos, cadáveres triturados, materialidades escatológicas, ofrece un valor más documental que gótico, más afectivo que estético. Y sin embargo, esta autora, como otras de su generación, tales como Mariana Enriquez, Raquel Robles, Laura Alcoba y Mariana Eva Pérez –todas autoras que cultivan el género y a su vez provienen de familias atravesadas por delitos de lesa humanidad–, recurre sólo relativamente a esta fórmula, en tanto que lo documental parece alejarse de su estatus de verdad cuando recurre a la metáfora de corte gótico. Sin embargo, lo fantasmático no deja de ser el lenguaje más locuaz para el registro de los hechos que se quieren narrar.

Palabras clave

Literatura argentina; terror; memoria; género.

Abstract

The chronicle in which the journalist and writer Marta Dillon describes how she was notified of the appearance of the remains of her missing mother is configured as a testimony about the aftermath of state terror while it is also a story of great poetic intensity told in autobiographical-testimonial key. From this text (*Aparecida* 2015) we seek to think about the crystallizations in which aesthetic terror is used to express political terror but moreover to study the potentialities and limits of this narrative. The world of Forensic Anthropology: finding loose bones, crushed corpses, eschatological materialities offers a value more documentary than Gothic, more affective than aesthetic. And yet, this author, such as Mariana Enriquez, Raquel Robles, Laura Alcoba and Mariana Eva Perez –all authors who cultivate the genre and come from families broken through crimes against humanity–, come only relatively to this formula, while the documentary seems to move away of its truth status when it resorts to the Gothic metaphor. At the same time, the fantasmatic seems to be the most loquacious language for recording the events that are to be narrated.

Keywords

Argentine literature; terror; memory; gender.

¹ Dra. en Letras. Directora del Profesorado Universitario de Letras, Universidad Nacional de Hurlingham. Profesora del Departamento de Humanidades de la Universidad de San Andrés. Contacto: ctorre@udesa.edu.ar.



Si me dispongo a hablar extensamente de fantasmas, de herencia y de generaciones, de generaciones de fantasmas, es decir de ciertos otros que no están presentes, ni presentemente vivos, ni en nosotros ni fuera de nosotros, es en nombre de la justicia.
Jacques Derrida (2012: 12)

I

Aparecida (2015) de Marta Dillon (Buenos Aires, 1966) –periodista y escritora argentina–, refiere la historia de la madre de la autora: Marta Taboada, abogada y militante revolucionaria de los años 70, secuestrada por un “grupo de tareas” del Ejército, en su casa, frente a sus hijos. La autobiografía, la crónica, el diario íntimo, el periodismo, la memoria y el testimonio son los formatos convocados en el horizonte espeso del gesto de la ficción. El relato no pretende ser un retrato de la madre: ese es en todo caso uno de sus efectos. La razón por la que Dillon escribe es más puntual: le notifican de la oficina del Equipo Argentino de Antropología Forense que han aparecido, más de treinta años después, los restos de su madre desaparecida. El retrato materno inicial que se delinea irrumpe como restos que convocan a la ausente. Asimismo, el relato explica en qué consisten esos restos: no se trata de un cadáver o de una estructura ósea completa, una osamenta intacta, sino sólo de *algunos huesos*.

¿Es posible desde esa materialidad pequeña y post-identificada armar una memoria, establecer una secuencia, poder ir, en suma, del hueso al retrato de la madre y de la hija, a la historia de una relación atravesada por una mujer y madre comprometida con la lucha revolucionaria y por la violencia estatal de la década del 70?

Dedicada a sus hermanos, a los nietos de Marta Taboada y “a quienes vengán llegando a inscribirse en esta genealogía a tomar su palabra”, Dillon abre su novela con un epígrafe de Hélène Cixous: “Quiero ver con mis ojos la desaparición. Lo intolerable es que la muerte no tenga lugar, que me sea sustraída. Que no pueda vivirla, tomarla en mis brazos, gozar sobre su boca del último suspiro”. De esta manera, la historia que va a contarse tiene dos destinatarios: la propia narradora y los lectores futuros.

Ya desde la primera página se convoca lo visual:

Frente a mí hay una foto de mi mamá conmigo. Estamos tendidas sobre la arena, apenas se ve la espuma del mar en un ángulo. Ella tiene la cara tapada por el pelo, a mí solo se me ve la nuca y su mano enredada en mis rulos. No sé cuántos años puedo tener en la foto, puedo decir que su codo se apoya justo en el nacimiento de mi espalda y sus dedos se pierden en mi pelo ¿Qué edad hay que tener para que el antebrazo de tu madre tenga la exacta medida de tu torso? (Dillon 2005: 11).

Y lo visual confirma los dos destinatarios que la dedicatoria y el epígrafe de Cixous anunciaron. El punto de partida, la foto, abre el gesto de la interrogación. La narradora interroga esa foto pero no la mira con familiaridad ni con melancolía, sino con una distancia, como si le fuera extraña: “¿Qué edad hay que tener para que el antebrazo de tu madre tenga la exacta medida de tu torso?” (2015: 11). Este punto de vista extraño, esta *ostranenie*, es el punto de narración de la novela que no se pregunta por las razones de la violencia, no se pregunta por la muerte, no se pregunta por ese pasado feliz que fue brutalmente devastado, sino que se pregunta por un tiempo, un período, cuyas líneas precisas se escapan cuando se intenta capturarlo. Un tiempo en el que no hay ningún indicio de lo que sucederá, por lo tanto

no es un tiempo previo a los hechos, un tiempo con detalles significantes, sino una historia presente.

La historia comienza, entonces, a ser contada en el momento en que la narradora recibe la noticia del hallazgo y la constatación de la identidad de su madre, por parte del Equipo Argentino de Antropología Forense.² La autora se encontraba en España, con su esposa y su hijo, y recupera una llamada perdida en su celular, proveniente de “Antropólogos”. Como la de muchos hijos e hijas de desaparecidos, se trata de la historia de una búsqueda de indicios ínfimos, de datos que vuelan en el aire, de informaciones que se desvanecen, restos de un fragmento de sentido, por momentos inalcanzable. Nunca una verdad, una revelación. De esta manera, asistimos en principio a un escenario en el que se pone en evidencia lo difícil que resulta contar una historia que, como todas las historias de la violencia estatal, es reticente al relato. Tal vez, esta sea la primera marca gótica de las narraciones de la violencia estatal: la reticencia a ser contada, su dificultad para ser creída desde un verosímil realista: la violencia todo lo ha vaciado y sólo queda un fantasma esporádico que hace que el verosímil realista devenga relato fantástico, pero sobre todo: terror, miedo, muerte. Es decir, la autora recupera una llamada perdida de su celular y parece un azar de los usos de la tecnología. La llamada, que inicia o reanuda la búsqueda, no irrumpe, no es una constatación, una certidumbre que se impone, no la encuentra a ella esperando ansiosa, sujeta –la espera es sujeción decía Barthes–, sino que, en principio, es *perdida*, una llamada *perdida* que casualmente es encontrada. Me interesa este dato inicial de la historia que se desplegará. Se puede especular con que, si bien la narradora no se encuentra en la ciudad, y no ve la llamada, de todos modos, recibirá la noticia tarde o temprano. Ahora bien, en la trama de Dillon, este microrrelato inicial habla de muchas cosas. En principio, de la construcción permanente de los relatos de la memoria y de la justicia, de una “edición” que cuesta mucho establecer. Y también confirma que nada es fluido, ni fácilmente asimilable, todo se escapa o puede perderse y, al mismo tiempo, permanece.

Aparecida entonces avanza por desplazamientos, por constataciones mutantes y nomadismos. Los hallazgos devienen exhumaciones, ella encuentra la llamada del Equipo de Antropología Forense que ha encontrado los restos de su madre. Y entonces el dato de la aparición de los huesos se desplaza a la aparición de las partes de un cuerpo. Y de la aparición de esas partes, a la aparición de un cuerpo entero, aunque sea de modo simbólico, porque esos huesos comienzan a ser identificados como el cuerpo de una mujer. Del cuerpo de una mujer se desplaza al cuerpo de una madre: su madre con nombre y apellido. Huesos-partes de cuerpo-cuerpo entero-mujer-madre-mi madre: de la desaparecida a la aparecida.

¿Qué significa este trayecto y qué significa ser una aparecida? El término es polisémico y, a mi entender, tiene dos marcas contundentes: una marca política y una marca estética. Desde el punto de vista político, la aparecida refiere la lucha de los organismos de derechos humanos y de la oficina de antropología forense y se configura como una forma de la justicia. Desde un punto de vista estético, una aparecida remite a un fantasma, esto es a una presencia que se hace visible en condiciones espectrales: inexplicables desde una racionalidad, y se configura como una forma del miedo. Ambas marcas, la política y la estética, son atravesadas en ese participio pasado (*aparecida*) por la declinación de género:

² El Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) es una organización científica, no gubernamental y sin fines de lucro que aplica las ciencias forenses –principalmente la antropología y arqueología forenses– a la investigación de violaciones a los derechos humanos en el mundo. El EAAF se formó en 1984, con el fin de investigar los casos de personas desaparecidas en Argentina, durante la última dictadura militar (1976-1983). Actualmente, el equipo trabaja en Latinoamérica, África, Asia y Europa. Ver: http://eaaf.typepad.com/eaaf_sp/

femenino, mujer, es *ella la aparecida*: una mujer, una madre, una abogada, una militante revolucionaria.

Entonces, recién ahí comenzaría la historia que podría enunciarse así: una madre ha muerto y hay que organizar el funeral. Nunca son fáciles los ritos de la muerte. Pero aquí resultan especialmente difíciles de ser narrados porque la madre muere dos veces: cuando efectivamente la matan y cuando aparecen –treinta años después– los huesos, para que los deudos pueden enterrarla. La novela avanza hacia la escena final: un funeral militante y emotivo, amoroso por demás, celebratorio de la vida, del encuentro, de la amistad, de la coherencia de la lucha política. No es, sin embargo, la historia de los vencedores, sino más bien la historia de las víctimas en estado de justicia. La historia también se desplaza en otros sentidos: pivotea entre lo estatal y lo familiar o tal vez muestra una frontera porosa entre ambas esferas y esto es lo que permite que la podamos pensar desde una perspectiva de género:

No retuve más del testimonio, salvo la prueba de la existencia de mi madre, la ratificación de que no había ido a ningún otro lado más que a las orillas de la muerte, que su desaparición no me pertenecía del todo sino que era parte de algo grande, algo de lo que se hablaba en la esfera pública aunque no en su familia (Dillon 2005: 17).

Cuando la aparecida aparece recupera un nombre y también recupera un sexo. Esto que resulta evidente, no lo fue hasta hace muy poco en que se comenzaron a visibilizar los delitos de lesa humanidad como una entidad genérica que engloba delitos específicos: aquellos que se produjeron en los cuerpos de las mujeres y que no respondían (o no respondían solamente) a la cultura de la lesa humanidad sino que se realizaban en nombre de un sometimiento machista que obedecía a la cultura patriarcal. De este modo, sabemos que el sexo de las víctimas no era indistinto a la hora de las torturas y las vejaciones y que la recuperación de sus cuerpos no restaura las mismas relaciones, recuperar el cuerpo de una madre no implica lo mismo que recuperar un cuerpo a secas. Por su parte, las mujeres han sido cruciales en las estrategias de búsqueda de los cuerpos de sus hijos e hijas, de sus nietos y nietas y los hijos e hijas han sido cruciales en la búsqueda de sus padres y madres.

En efecto, los delitos de género (violaciones, humillaciones en los partos, robo de bebés, secuestros delante de hijos, entre otros), dentro de los crímenes de lesa humanidad, tuvieron un reconocimiento posterior que no observaba una diferenciación por género. Que las víctimas fueran hombres o mujeres no parecía revestir diferencia.

En “El nudo de consentimiento: violencia sexual y nuevos paradigmas de interpretación en Argentina”, Ana Forcinito ha discutido algunos de los pilares interpretativos en el marco del terrorismo de Estado y analizado los paradigmas que han servido para desmontar esos pilares o en todo caso para revertirlos en el escenario de la ley y de la escena cultural, señala que:

... la reformulación de los derechos humanos en la Argentina, desde una perspectiva de género no podría entenderse sin la lucha de las ex-detenidoas y las ex-presas políticas que ha tenido lugar, tanto respecto de la ley como de las prácticas culturales donde el testimonio sirvió y sirve de escenario en el cual poner en escena las disputas de la subjetividad y la marca sexuada (2017: 187).

El reconocimiento de que la historia de una desaparecida pertenece, al mismo tiempo, a la esfera pública que la reconoce y a la familia que la niega, como señala la narradora de *Aparecida*, ofrece un punto de vista que inserta lo doméstico clásico en la esfera de lo público

y no constituye un suplemento a las narraciones de la memoria sino su revisión epistemológica.

II

Teniendo en cuenta la afirmación de Ana Forcinito, el relato puede leerse desde la búsqueda de una base más firme, puesto que para contar la historia indaga en una materialidad molecular: lo óseo, los huesos, los dientes, las prótesis. Relatos sobre una ida al hospital de Lanús para rastrear la historia clínica materna, de ver fotos para saber cómo era la dentadura, de pensar con su esposa, en los huesos y escuchar el verso de Miguel Hernández: *besarte la noble calavera*. “Nada nos parecía más amoroso que desenterrar huesos con ayuda de un pincel, desplazando la tierra que los había abrigado del desconsuelo de ser nadie, limpiando hasta que aparezca el hueco de los ojos, la cavidad sin nariz, los dientes que sobreviven” (Dillon 2015: 28).

La historia parece sostenerse entonces en la aparición de esos huesos, que le permiten a la hija enterrar a su madre, despedirla y quedarse entonces con ella para siempre. Los huesos representan lo irreductible, la mínima expresión de una historia, son lo único del cuerpo que tiene más perdurabilidad. Suelos parecen no decir nada, identificados permiten armar la historia. En la oficina del Equipo de Antropología Forense, las cajas de cartón que la novela describe son parte fundante de esa narratividad, se trata de cajas con huesos pero que conservan la marca de su función anterior albergando frutas y hortalizas, rubricadas con marcador negro con letras y números de archivo: material de investigación (otro desplazamiento). Series cifradas, objetos que juntan polvo. No tienen místicas o lógicas revolucionarias ni épicas, no convocan la discursividad denunciadora, no tienen tampoco la *gravitas* de todo archivo: tan banales son. Cosas sueltas. Pero esa materialidad crasa, esas cosas sueltas, pedacitos, un pequeño basural prestigioso, descrito en términos nada solemnes ni pompa formalista, son el lugar de donde viene toda la historia posible. Huesos que no pueden ni deben museificarse, como si esos huesos fueran semillas.

El relato convoca una materialidad que, aún en sus desechos y en su polvo, refiere a un cuerpo, a una corporeidad, en este caso la de una mujer militante, desaparecida y madre de la narradora. ¿Cómo es ese cuerpo aparecido en una fosa común? ¿Qué dice? ¿Qué espectros convoca, qué muertos? Gótico político, terror estatal.

La necesidad de recuperar un cuerpo para ser enterrado ofrece aristas aterradoras pero al mismo tiempo abre un debate acerca de lo que se recupera, de que si lo que se recupera es un cuerpo o no. La lucha por la “aparición con vida”, que caracterizó las primeras épocas de los organismos de derechos humanos, “con vida”, en rigor no se produce aquí. La aparición es la aparición de una muerta y tiene, de esa forma que el título de la novela refiere, un doble sentido: por un lado, una aparecida que estaba siendo buscada, el cuerpo de una mujer desaparecida que, luego de muchas búsquedas es hallado. Pero, en la aparecida también está el fantasma, una aparecida que supone la felicidad de la recuperación y, al mismo tiempo, túneles de dolor por lo ocurrido: miedo y violencia sobre el cuerpo de una mujer.

El cuerpo es un cuerpo cuando tiene identidad y, sin embargo, esta obviedad debe ser examinada. La filósofa italiana Rosi Braidotti señala: “Decir que la modernidad debería ser la época de la producción de discursos y modos de capitalización del ser humano orgánico es otra forma de decir que no hay un consenso sobre qué es en realidad el sujeto corporizado” (2000: 93).

Dillon, pensada desde el texto de Braidotti, aparece como consciente de esta sobreexposición discursiva simultánea y, a su vez, de esta falta de consenso, porque, en una compleja inversión, lo femenino —que fue lo oscuro del discurso— emerge como el síntoma y

el signo privilegiado, porque la víctima es una madre y porque la hija se pregunta si su madre la quería. No hay aquí una ausencia simbólica (de acuerdo al discurso patriarcal) sino un cuerpo de mujer. Braidotti sugiere la expresión “órganos sin cuerpos” aun cuando el fragmento nos recuerde la existencia del todo... Esto es ir en la ruta del significado desde huesos a *mi mamá* o de *mi mamá* a huesos.

Si bien la referencia ósea acapara toda la primera parte de la novela, el constructo deviene reflexión sobre la naturaleza en general de la búsqueda de cuerpos desaparecidos, por ejemplo, los indicios: un testigo que la nombra, una coincidencia de fechas, la comprobación de que las voces que escuchaba cuando niña la noche del secuestro no venían del baño sino de la cocina. Señala Dillon: “Cada detalle brilla como una gema pero su luz se apaga de inmediato” (2015: 16). Queda explicada entonces la configuración del relato: la narradora (víctima-hija de desaparecidos) junto con “Antropólogos” hacen un tándem. Ella acerca un dato que podría reunirse con otros, busca una confirmación, ajusta una línea del relato. Los datos ingresan en las computadoras siempre encendidas y de pronto brilla un indicio que es.

La primera vez que la narradora accede a una referencia a su madre es en *El Diario del Juicio* que transcribe los testimonios de los primeros tribunales de la década de 1980.³ Y al continuar esa tenue línea de una simple mención, la testigo que decía haber visto a su madre, entre otros, señala en otra oportunidad: “¿Qué mamá hablaba de sus hijos para evitar el sufrimiento en el cautiverio o qué mamá no hablaba de sus hijos para evitar el sufrimiento en el cautiverio?” (Dillon 2005: 19). De modo que ya, desde esa primera aproximación a la ausente, ella, la propia Dillon: la hija, queda incluida en la historia que hasta entonces parecía inscribirse solo en la esfera pública. Madre e hija hilan, entonces, las primeras tramas del horror:

¿Mamá pensaba en mí y no lo decía? ¿Se sumergía en el puro presente para no extrañar nada más? ¿Contaba de los suéteres que nos tejía en su Knittax, cuatro iguales, cuatros del mismo color, los mismos ojos bajando desde el cuello, todos empezados y terminados en el mismo día en que teníamos que ir a un cumpleaños? ¿Tejía con esos relatos una realidad paralela para acallar los gritos de los torturados? ¿Me quería mi mamá? (Dillon 2005: 18).

La referencia convoca una domesticidad de época, de madre ahorrativa y se yuxtapone con la de la torturada. La mamá que teje (topos de la literatura universal desde la mítica Penélope hasta Paula Albarracín de Sarmiento) una maternidad que se anuda con la mujer torturada. Si la imagen doméstica entra en el imaginario de las mujeres, la experiencia se reconfigura, ya no puede seguir funcionando igual. Por eso cuando Dillon cuenta la lucha de la madre de su esposa, también desaparecida, la presenta como una mujer que había podido enviar una nota a sus hijos, entre una sala de tortura y otra, en la que les pedía que estudiaran o que jugaran con las primas o que aprendieran a nadar. Sin embargo, ella desea otra cosa: “Ojalá le haya alcanzado el egoísmo, ese núcleo duro que hay que proteger a pesar de ser también la tierra donde se alimentan las raíces de los hijos. Ojalá las alegrías y las luchas del pueblo latinoamericano se hayan sostenido firmes y vívidas en la sala de torturas” (Dillon 2005: 18). Por lo tanto, irrumpe una mirada nueva sobre el cuerpo materno torturado. El deseo de una madre fuerte que asume su fortaleza en sus ideales revolucionarios, no en la existencia de sus hijos.

³ *El Diario del Juicio* contiene los testimonios y pruebas de los ex comandantes de la dictadura militar argentina desde 1976 hasta 1983. El Centro de Documentación y Archivo Oral, cuenta con la totalidad de los ejemplares originales publicados semanalmente por la editorial Perfil, entre el 27 de mayo de 1985 y el 28 de enero de 1986.

En una entrevista que le hace Claudio Zeiger a Marta Dillon, publicada en el suplemento *Radar libros* en junio de 2015, le pregunta cuál era su mirada o balance presente sobre la militancia y los militantes de los '70 y en definitiva también cuál era su balance político sobre su madre. Y ella contesta:

No sé si puedo hacer un balance general sin tirarte un choclazo sobre las diferentes responsabilidades, la militarización y también la soberbia. Es muy variopinta la militancia de los '70 y se tiende todo el tiempo a generalizar cumpliendo con la premisa de los represores: quitar identidad en nombre de un conjunto que ellos definían y catalogaban como los subversivos. Sobre mi madre sí puedo decir algo más, y es eso que tiene que ver con reponer en la historia el valor de un corazón generoso. Creo que mi madre tenía uno bien grande, me consta. Y son esos motores los que podrían mover finalmente el mundo en otra dirección. Creo que ella había aprendido sobre todo a maternar, y eso tiene una ética particular, dar cobijo y a la vez ir a la guerra, poner la palabra para que sobreviva aun cuando no haya cuerpo, inscribir la chance de moldear el propio destino, construir el nido y a la vez estar listo para abandonarlo (Zeiger 2015).

Volviendo a la figuración feminista política de Braidotti, podemos pensar que maternar en la cosmovisión de la novela es un estado nómade, no porque se viaje sino por la subversión de las convenciones establecidas, no en tanto repetición sino en tanto interconectividad. Los nómades siempre fueron perseguidos por el Estado como peligrosos criminales (Braidotti 2000: 65) y llegan a ser las víctimas privilegiadas de la represión estatal.

Creo que *Aparecida* es un relato de sutura, se inscribe, en esta narración, una raigambre nueva: poder suturar, coser una herida, resolver la incisión y esa acción se manifiesta en la construcción de la historia, en la reunión de las partes del relato de una vida: la knittax y la 9 milímetros, la sopa de los chicos y el entrenamiento militar, la toca con el ruler y la logística de documentación del ejército revolucionario. En palabras de Braidotti “transformar una situación de crisis en la posibilidad de crear nuevos valores y nuevos paradigmas críticos” (2000: 93). Dos mundos que se imbrican en el cuerpo masacrado y se convierten en interrogantes a futuro. Dos mundos en una historia que aparece.

Aparecida, la aparecida de Dillon ya no es fantasmática como todas las aparecidas de los cuentos. Ahora, es un huesito velado y enterrado que se abre a un texto para dejar de ser un fantasma o para serlo para siempre. La última escena es la del entierro de la madre y la narradora exhibe sus intenciones: “Quería que sus cenizas flotaran en el aire y se posaran después sobre las cosas, sobre mí también, de cara a la Vía Láctea, recibéndola.” (Dillon 2015: 191).

Si como señala Derrida, ser justo es un momento espectral, he aquí la justicia de los tiempos: “Dejar de ser hija en una alquimia incandescente y que el gozo de la libertad me envuelva porque ya nos habríamos dado todo, ella a mí, yo a ella, cada quien en su tiempo, cada una a su sustancia, mi nombre en el papel, el suyo en el cielo, ya no un fantasma, sino un ancestro” (Dillon 2015: 191).

Referencias bibliográficas

- Bilbija, K., Forcinito, A. y Llanos B. (2017), *Poner el cuerpo. Rescatar y visibilizar las marcas sexuales y de género de los archivos dictatoriales del Cono Sur*. Editorial Cuarto Propio: Santiago de Chile.
- Braidotti, R. (2000), *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Paidós: Buenos Aires.

- Derrida, J. (2012), *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Editorial Trotta: Madrid.
- Dillon, M. (2015), *Aparecida*. Sudamericana: Buenos Aires.
- D'Antonio, D. (2016), *La prisión en los años 70. Historia, género y política*. Editorial Biblos: Buenos Aires.
- Forcinito, A. (2017), "El nudo de consentimiento: violencia sexual y nuevos paradigmas de interpretación en Argentina". En Bilbija, K., Forcinito, A. y Llanos B. (2017), *Poner el cuerpo. Rescatar y visibilizar las marcas sexuales y de género de los archivos dictatoriales del Cono Sur*. Editorial Cuarto Propio: Santiago de Chile.
- Nouzeilles, G. y Montaldo, G (2002), "The Children of Death: María Moreno and Marta Dillon". En Nouzeilles, G y Montaldo, G. (2002), *The Argentina Reader*. Duke University Press: Durham, 538-543.
- Zeiger, C. (2005), "Todo sobre mi madre". Radar Libros, *Página 12*: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5611-2015-06-14.html> (14-06-15).