

Representar la violencia: Cuerpo marcado y relato mítico en *La Sirena*, de Luis Cano

CASALE, Marta / FFyL (UBA) - casillademarta@yahoo.com

Eje: Poder y violencia. Escenarios sobre el cuerpo

» *Palabras claves: relato mítico, cuerpo, violencia*

> **Resumen**

La violencia adquiere diversas formas en *La Sirena* (2015), la obra de Luis Cano que explora, precisamente, los distintos modos de ponerla en escena, al mismo tiempo que las posibilidades y límites de cualquier representación (Nancy, 2006; LaCapra, 2007 [1994]). Se trata de un monólogo que convierte al narrador (una prostituta, borracha y tullida que cuenta historias a cambio de alcohol en un bar portuario) en una víctima cuyo cuerpo comporta en sí mismo un “lugar/ escenario de memoria” (Pierre Nora, 2006; C. Feld, 2002)

La pieza visibiliza la violencia ejercida desde el poder masculino desde varios ángulos y mediante distintos recursos estéticos. El primero –y más remarcable– es la confrontación entre el cuerpo y sus marcas, y el relato que de éste va haciendo la protagonista, incluyendo el origen de su discapacidad. De este recurso, conjuntamente con el uso de la primera persona y la división del público en “marineros” (los hombres) y “confidentes” (las mujeres), con distinta ubicación en la platea, surge una puesta en escena de la violencia compleja, que implica los tres tiempos que comporta la temporalidad: pasado, presente y futuro.

En su modo de tratar la cuestión, la obra pone en foco no solo a la mujer sobre la cual se ejerció/ejerce violencia, sino también la configuración que ésta adopta en el imaginario de los hombres (Butler, 2002 [1993]). El relato mítico aparece, entonces, como un medio para abordar un suceso considerado doloroso o escabroso, en una doble vertiente, según quien lo tenga a su cargo: para la protagonista como modo de afrontar un hecho traumático frente a un auditorio siempre hostil; entre los parroquianos del bar, sobre todo los hombres, una forma de exculpar a un compañero (de género y de oficio) de cualquier responsabilidad, considerando lo sucedido simplemente un hecho trágico, inevitable resultado de fuerzas que lo trascienden, y de este modo, también exculpase ellos mismos

Víctima propicia, Nina está atravesada por discursos que la construyen como un ser marginal, incorporada a una minoría excluida de la comunidad de diversos modos, objeto de violencia física y violencia simbólica, violencia explícita o disimulada tras comportamientos socialmente aceptados (Foucault, 1981).

> **Introducción. De la mitología a un bar portuario.**

Desde su primera aparición en escena, Cano construye a su protagonista –Nina– en correspondencia con la figura de la sirena-pep mitológica: llega en una noche de niebla “traída por la marea”; tiene “las piernas destruidas” a tal punto que, por su manera de sentarse y moverse, parecen un solo bloque; canta con una bella voz canciones tristísimas. Pero no encanta; si es una sirena es una que ha perdido su atributo fundamental: ya sea cantando o contando historias no logra seducir a su auditorio. Cano despliega su personaje desde la ambigüedad, no tanto en cuanto al hecho de si ella es o no es “verdaderamente” una sirena (la escena final en la que aparece, iluminación mediante, una cola de pez es interpretada por algunos espectadores en esta dirección), sino en referencia a cada uno de sus gestos y los simbolismos que su imagen

puede traer aparejados. Como ser mitológico la Sirena es susceptible de aglutinar múltiples sentidos, los que se van acumulando a partir de la dualidad original sirena/prostituta, ya presente en muchos relatos, a la que se van agregando otros, sobre todo sobre el final donde aparecen fuertemente algunos relacionados con la iconografía cristiana (el sacrificio de un inocente, la madera con clavos, la cadenita que lleva colgada del cuello, presumiblemente con una medalla o una cruz, y que le arrancan).

A los atributos simbólico-mitológicos se añaden, poco a poco, otros más concretos: es una prostituta -“una puta de Ingeniero White”, como expresión, propia de su poca monta-, borracha desde los dieciséis, con una larga historia mendigando tragos en bares de mala muerte, sin un peso ni para lo más básico, enferma y tullida. Esa suma de condiciones la convierten en un ser marginal sin atenuantes; tan fuera de la “regla”, casi tan monstruosa como la sirena misma. Sin embargo, conserva, a pesar de todo, rasgos de dignidad y hasta desafiantes: no baja la mirada cuando alguien la observa reprobadoramente por la calle y, con ese solo gesto, cuestiona toda la moral que la segrega; increpa cuando los marineros no cumplen su trato de una copa por una historia y, finalmente, ante la multitud enardecida, se planta contando su verdad, reafirmando, al hacerlo, su identidad.¹

Mujer-Sirena-Prostituta-Víctima inocente-Cuerpo marcado y desechado, Nina concentra en sí todos los atributos que permiten erigirla en paradigma a la hora de explorar las formas en que la violencia de género puede hacerse presente.

› **Relatar lo inenarrable. La apelación al lenguaje mítico-poético**

Nina llega al bar en busca de que le paguen una copa, pero la concurrencia la obliga a contar historias como modo de ganarse lo que necesita. En todo caso, no es un regalo sino una transacción. Las narraciones se suceden como rodeos cada vez más próximos a una verdad que ella no puede afrontar, mucho menos delante de tal auditorio. Cada historia es relacionada por la mujer con una marca/tatuaje/cicatriz en su cuerpo.

La primera es un cuento corto y simple que, prácticamente, no tiene remate. El protagonista es su abuelo y es una anécdota portuaria, algo tonta, que ella vincula con el tatuaje de un bigote en su hombro.

La segunda historia es, a pesar de su presentación como real, un relato fantástico. Versa sobre la aparición de un pez verde (una iconografía, de algún modo, en consonancia con la de la sirena) en la fiesta anual de un poblado del que se lleva cada año una persona para devorarla. Esta segunda narración pone ya en escena con claridad la figura del inocente inmolado y la naturalización de la violencia repetida. Nina hace corresponder a esta historia otra de sus marcas en el cuerpo, esta vez en una pierna. Ya sea herida o tatuaje -hay una ambigüedad que proviene tanto del discurso como de la dificultad para apreciar desde la platea que, efectivamente, hay allí un dibujo-, se trata de signos inscriptos en la piel, aunque los diferencia algo fundamental: uno es voluntario, el otro no. En este caso, puede suponerse un tatuaje sobre cada herida.

Siguiendo a Lacan (1999 [1957-58]) es posible sostener que tanto en un caso como en otro se produce un cambio, un nuevo cuerpo simbólico o imaginario aparece a causa de la marca, que es siempre un factor de diferenciación a la vez que una señal: evidencia lo imposible de significar. A través de los tatuajes Nina reescribe la historia grabada en su cuerpo por aquellos sucesos que solo aparecerán en el próximo relato. Si el cuerpo se convierte en un escenario de memoria, como sostendremos en el siguiente punto, ella mediante sucesivos desplazamientos lo convierte en registro de otra memoria, o mejor: de una memoria otra.

La tercera historia es la de su propio infortunio, relatada de dos modos diferentes, a partir de la aclaración de que “no tiene nada que ver con la realidad”. En ella, por primera vez y sólo indirectamente, aparece la protagonista ligada a un nombre propio (no quiere darlo cuando los parroquianos se lo piden). En la versión inicial, ella -que por entonces tiene solo catorce años- sale a nadar con un marinero una tarde a la hora de la siesta; repentinamente, mar adentro, son rodeados por una mancha de brea que amenaza atraparlos a los

¹ En un gesto a la vez simbólico y literal dirá: “Mi nombre es Nina” (p. 100). Volveremos a este punto en apartados subsiguientes.

dos; ella huye nadando hacia atrás, pero él no puede y es envuelto por la sustancia, cubierto de peces y picoteado hasta morir por unas gaviotas que “lo levantan por el aire” para arrojarlo luego rompiéndole el cuello. En su desesperación por huir, Nina es lastimada por unas rocas filosas.

Apenas terminado el relato, los parroquianos del bar identifican al marinero, reconocen la historia y comienzan a hablar de una sirena². En un significativo gesto, Nina se saca la peluca y la tira al piso. Se despoja así de uno de los atributos fundamentales del ser mítico: el cabello, efectiva arma de seducción, alejándose por este sencillo ademán tanto de la figura de la sirena como de la de la prostituta, a la vez que intenta propiciar una intimidad que facilite una relación más personal y, si se quiere, piadosa; acortar la distancia con su auditorio. En el mismo sentido puede leerse el quitarse las pestañas y limpiarse la cara ni bien entra al bar con el objeto de conseguir una copa.

La segunda versión es la historia real, muy detallada. En ella se pasa de la tercera a la primera persona casi imperceptiblemente, y aparecen con claridad el intento de violación y los golpes con los que el marinero quiso someterla. Esta historia la lleva directamente al presente donde reflexiona sobre su existencia actual (la necesidad de descansar, de tomarse un respiro de esa vida), y también al primer intento de la multitud, todavía tímido, de apalearla.

Sobre el final del relato, Nina interpela a los parroquianos de dos maneras diferentes. La primera tiene que ver con la responsabilidad de quienes “dejan que pasen estas cosas” y también con la negación de una culpa propia: aunque el marinero se ahogó a causa de una acción de ella, ésta fue involuntaria, resultado tanto de la necesidad de defenderse como de la desesperación por no morir ella también de la misma forma. La segunda es una ruptura definitiva con la situación tal cual se venía dando, a través de la consigna “se terminaron los cuentos de hadas”. Una vez finalizada la historia real con el detalle de la suerte corrida tanto por el marinero como por ella, hay un cambio brusco en la forma narrativa de la obra: ya no se trata de un monólogo dialogado (un falso diálogo con los parroquianos), sino del deslizamiento de la voz omnisciente del autor en el personaje, expresada gramaticalmente por el uso del futuro próximo verbal, conservando, sin embargo, al primera persona: “Voy a salir... Van a llevarme al medio de la calle (...) Así me matan. Nadie va a llevarme al hospital” (pag.100). Dichos sucesos -que todavía no han tenido lugar y no pueden ser objeto de un conocimiento cierto-, más que una premonición del personaje central muestran la intención del autor de evidenciar el final de Nina como cumplimiento de un destino al que ha sido condenada, reiteradamente, como mujer, como víctima de diversos abusos, como sujeto que no ha logrado consolidarse como tal en una sociedad (patriarcal, falocéntrica) que constantemente la denigra

A partir de la aceptación de los hechos frente a la muchedumbre, Nina va ganando en fortaleza; abandona su rol de víctima genérica -en el doble sentido de víctima por pertenecer al género femenino y víctima anónima, sin importar las características individuales- y recupera su identidad frente a sí y a los otros increpándolos al preguntar en forma desafiante “¿Alguien quería una historia? Yo soy la historia. MI NOMBRE ES NINA” (p. 100).

Los sucesos de aquella tarde, el abuso sufrido, y todos sus antecedentes y consecuencias, *se hacen presentes* (literalmente; es esta una particularidad del acto de recordar en el testimonio) de diversas formas en la seguidilla de historias que cuenta la mujer y en su presentación misma frente a los parroquianos del bar. En primer lugar, está el cuerpo que, con su contundencia, trasciende las palabras, mostrando a la vez la insuficiencia de cualquier discurso³. En segundo lugar, está la narración de lo acontecido, anticipada en el relato del pez verde, de las gaviotas y en el mito de la Sirena que ronda desde el principio toda la obra, desde el título (un aglutinante sémico) hasta los innumerables indicios que hemos ido marcando a lo largo del texto dramático. La apelación al lenguaje mítico o poético permite a Nina -y a través de ella, a Cano- abordar de sesgo el hecho traumático, habilitando rupturas y transgresiones a la lógica imperante, lógica que por sus

² Puesto que es un monólogo, toda la información nos llega a través de las réplicas de ella. Es interesante cómo este recurso quita la voz a los parroquianos dándosela solo a ella. Volveremos sobre este procedimiento y su incidencia en la representación de la víctima más adelante.

³ Para Butler el cuerpo en su materialidad trasciende la mera corporalidad; es un centro de significaciones, atravesado por discursos que fluyen desde y hacia él. “En este sentido, lo que constituye el carácter fijo del cuerpo, sus contornos, sus movimientos, será plenamente material, pero la materialidad deberá reconcebirse como el efecto del poder, como el efecto más productivo del poder. Butler ([1993] 2002: 18)

postulados la coloca, como mujer, en un lugar de invisibilidad y/o vulnerabilidad (de Lauretis: [1984] 1992; Butler: [1993] 2002). La forma poética o mítica permite, en primera instancia, moldear los sucesos dolorosos del pasado neutralizando, de algún modo, su violencia (Kristeva⁴), y ésto con motivaciones y efectos distintos en los dos narradores que construye el texto: Nina y el meganarrador omnisciente que se funde con su personaje. En la mujer, este es un recurso que le permite contar lo sucedido, aprehenderlo en palabras más allá del horror, afrontar la historia y hacerla audible para una concurrencia incomprensiva u hostil; para la instancia narrativa, en cambio, constituye un recurso que posibilita suspender la violencia para desencadenarla en toda su dimensión sobre el final: violencia psicológica, física, moral.

Por otra parte, es necesario destacar que la apelación al relato mítico o fantástico suspende el tiempo cronológico instaurando una nueva temporalidad. Esta nueva temporalidad que viene a traer la figura de la Sirena difiere en el texto-espectáculo según el nivel en que se la instaura. Para los marineros y el ambiente portuario en general, es decir, en el universo ficcional propuesto por la obra, probablemente sea una de las tantas leyendas que circulan dentro del oficio; el apropiársela para explicar lo sucedido le permite al colectivo salir del tiempo histórico en el que se deberían identificar causas y consecuencias, y determinar la culpabilidad que le cabría al agresor. Al otorgar un sino trágico a los acontecimientos, los marineros exculpan a su compañero (un “padre de familia”): lo que sucedió era inexorable, puesto que Nina es una Sirena y las Sirenas seducen marineros, arrastrándolos al peligro y la muerte; en todo caso, ese hombre fue solo uno más que cayó en sus inevitables redes, que no supo cómo resistirse. Por otra parte, el nuevo tiempo que el texto-espectáculo instaura a nivel de la instancia narrativa parece ser la de una nueva crucifixión, un nuevo sacrificio de una víctima inocente, como se ha sostenido ya más arriba. Así queda de manifiesto en los dos niveles del discurso: el de la leyenda narrada y el de la representación misma.

Por último, el rodeo que da Nina al contar lo acontecido aquel día pone de manifiesto la dificultad de cualquier representación de sucesos traumáticos, incluso la auto-representación de la víctima frente a una audiencia de cualquier tipo. Aquí el relato mítico aparece como sucedáneo del silencio que menciona LaCapra (2007 [1994]) o las lagunas que Agamben (2000 [1999]) considera inevitables.

› ***Escrito en el cuerpo. El cuerpo como escenario de memoria***

El cuerpo de Nina es un cuerpo “marcado” en varios sentidos: ha sufrido un ataque como resultado del cual han quedado heridas internas y externas, y también marcas voluntarias sobre ellas: los tatuajes que cuentan una historia y son contados en historias. Por este motivo mencionábamos en un apartado anterior la contundencia de la presencia corporal, esa que le permite afirmar a Severo Sarduy (1987:7) que “el cuerpo sigue hablando, narrando, simulando el evento que lo inscribió”⁵. En todos los casos –tatuaje, cicatriz o miembro lisiado–, las huellas remiten a un momento de dolor que queda petrificado en y a través de la marca. Se trata, al igual que en el mito, de un tiempo distinto del cronológico, un tiempo que de algún modo se perpetúa al quedar materializado tanto en la herida como en las consecuencias traumáticas de la agresión. Cuerpo cifrado, el cuerpo de Nina puede llegar a convertirse en lo que Claudia Feld (2002) caracteriza como “escenarios de memoria”: lugares donde se pone en escena un acto de memoria al hacer jugar mecanismos

⁴ Para Kristeva, en el lenguaje poético “prevalecen los significados múltiples y el carácter semántico no cerrado” puesto que “tiene el potencial para trastocar, subvertir y desplazar la ley paterna” (es decir, lo Simbólico, la cultura establecida) Cita de Butler ([1989] 2001), quien, sin embargo, se separa de esta teoría en muchos puntos.

⁵ Sarduy, Severo (1987) *El Cristo de la rue Jacob*. Barcelona: Ediciones del Mall.

que posibilitan su visibilización y recepción por un público⁶. Según la investigadora, es inherente a estas escenificaciones poseer reglas y lenguajes específicos que determinan la producción de los relatos que las constituyen; es decir, involucran una “puesta en escena” y dispositivos narrativos peculiares, por lo que la presentación de la mujer ante los parroquianos del bar podría ser leída en este sentido.

En la misma dirección, el historiador francés Pierre Nora ha pergeñado la expresión “lugares de la memoria” (*lieux de mémoire*) como una noción simbólica que permite realizar una topografía de la memoria colectiva vinculando cierto territorio -no necesariamente material- o un objeto a un acto de rememoración, operación que incluye, también, una faz discursiva. Si ponemos a dialogar ambos conceptos, salta a la vista que se trata de nociones que implican una dimensión pública y colectiva ineludible: para que algo se constituya en lugar o escenario de memoria debe trascender la historia de un individuo, aunque sea él quien fuese portador de esa memoria. Tal condición nos lleva a preguntarnos en qué medida Nina y lo que a ella le sucedió pueden llegar a representar los avatares de un colectivo, y, si así fuere, cuales son los procedimientos estéticos a nivel narrativo que la convierten en tal referente.

Cuando la mujer se presenta en el bar lo hace como un ser marginal que necesita ayuda (una copa gratis como un tiro en la cabeza, según la *metáfora viva* utilizada por Cano); es prostituta, pobre y tullida, una suma de atributos negativos que la convierten en partícipe, por derecho propio, de varias minorías “despreciables”, pero, fundamentalmente, en un individuo en la más despiadada de sus acepciones: alguien “sin importancia colectiva”, según los duros términos de Louis Ferdinand Céline⁷. Es a través de su relato y de la instancia narrativa misma que ella va cambiando de estatus aunque conservando dichos atributos, e incluso llegando a padecer otros peores, como asesina, por ejemplo. Es en el momento que comienza a narrar -y no cualquier historia sino la leyenda del pez verde- que empieza a perfilarse la faz social, colectiva, de lo que Nina encarna, faceta que hallará su punto culminante cuando relate lo que en verdad sucedió aquella tarde e increpe a la concurrencia.

En la historia del pez verde aparece con claridad el aspecto social de un crimen ante el cual la comunidad toda debería reaccionar porque la afecta como tal y, también, la reiteración como elemento primordial que hace de ese hecho no algo extraordinario o inusual sino una práctica aceptada explícita o implícitamente. La pasividad de quienes deberían proteger a las víctimas y tomar medidas contra los victimarios es algo que se repite cuando Nina decide encarar al auditorio diciendo: “¿Ustedes por qué dejan que pasen esas cosas? Podrían haber hecho algo para que no pasara. Pudieron detenerlo.” (p. 99). Por lo demás, el “estas cosas”, sumado a la leyenda del pez verde, hace presuponer algo que trasciende la historia individual de Nina. Ella y sus heridas se convierten, entonces, en el terreno donde la memoria de lo ocurrido a muchas mujeres halla lugar para escenificarse y hacerse público; allí se hace presente y, precisamente por eso, su cuerpo -es decir, ella- debe ser destruido y así sucede, efectivamente, al final.

› **Conclusiones: la violencia como signo de poder**

Más allá de la agresión fundante que representa el haber sido atacada sexualmente a temprana edad y el consiguiente trauma psicológico al que se suma una incapacidad física permanente (la dificultad para caminar, fruto de múltiples heridas en las piernas), Nina sufre reiteradas muestras de violencia de diferente tipo a lo largo de la vida/obra. Dicha violencia es puesta en escena en los tres tiempos que implica la temporalidad: violencia pasada (no solo la agresión del marinero sino la falta amor de su madre, las que le son impuestas por el ejercicio de la prostitución, las que siguen a su adicción a la bebida como modo de calmar el perpetuo dolor, secuela de la agresión); violencia futura (su muerte en manos de una muchedumbre que la apalea hasta desfallecer) y violencia presente (los insultos, la espectacularización de su sufrimiento, las

⁶Si bien Feld se refiere, en primera instancia, a la televisión, y por extensión al cine, como espacios que pueden proporcionar los medios adecuados para la *escenificación* de un testimonio, el concepto rápidamente se extendió a otros ámbitos como el teatro o cualquier tipo de *performance*.

⁷ Citado en Sartre, Jean Paul (2003[1938]). *La Náusea*. Buenos Aires: Losada. Epígrafe. La frase pertenece a *L'Eglise*.

presiones para que “pague” su bebida contando historias cuya calidad será juzgada por el público, la denigración constante contra la que se rebela). Esta violencia que podemos llamar “de género”, puesto que se debe a su condición de mujer, pone en evidencia un poder al que ella es ajena y que se manifiesta en su constante sojuzgamiento, o mejor, una red de micro-poderes, para usar terminología de Foucault, para quien el poder no es simplemente una fuerza que reprime sino una que “produce cosas, induce placer, forma saber, produce discursos; es preciso considerarlo como una red productiva que atraviesa todo el cuerpo social más que como una instancia negativa.” (Foucault, 1981: 182).

Son estos discursos regulativos los que la definen como mujer y también determinan el rol que como tal debería tener en la sociedad patriarcal heteronormativa: esposa, madre, ama de casa o trabajadora en roles secundarios, fundamentalmente, de asistencia al varón. Nina no es nada de esto, lo cual ya la coloca en los márgenes de una sociedad que la rechaza aún antes de tomar en cuenta sus adicciones o discapacidad. Se trata de discursos naturalizados, que naturalizan con ellos las formas de dominación a las que sirven de basamento.

A la situación de poder que le da su pertenencia al género dominante (resultado, como dijimos más arriba, de una construcción), los marineros suman en el texto-espectáculo analizado otras más coyunturales: son los que tienen dinero para hacerse cargo de la cuenta y también los que deciden si la mujer se queda o se va; tienen poder para juzgar si la historia vale la pena y, también, para hacerlo sobre su culpabilidad en la muerte de un compañero; por último pueden dar un castigo descomensurado y probablemente, no llegar a ser penalizados por ello. Hay que tener en cuenta que el ambiente portuario en el que se desarrolla la obra es eminentemente masculino y en él ciertas prerrogativas, que quizás se han ido diluyendo en otros espacios, se magnifican.

Los discursos de poder en los que Nina se halla inmersa hacen de ella un ser contra las normas, patentizado en primera instancia desde el cuerpo mismo. Si se la puede llamar Sirena, o con-fundirla con una, es porque su aspecto viola las reglas de la “normalidad” y armonía corporal desde las que se disciplina a los cuerpos (Foucault, 2002[1975]; 2001[1999]). Tras la primera y grave violencia física ejercida por un varón sobre ella, la mujer ha sido objeto de sucesivos maltratos que implican no solo la agresión física sino también la simbólica, mucho más recurrente y solapada. Como afirma Bourdieu, una sostiene a la otra: el orden patriarcal (simbólico) consolida y naturaliza la asimetría fundamental que, en última instancia, culmina en el violencia física (2000 [1998]). Así el insulto o cualquier expresión despreciativa es, también un acto de destitución que afecta al otro en su integridad identitaria (Bourdieu, 2001[1985]) y su suma y reiteración un factor de exclusión que termina convirtiéndolo en “abyecto” -para usar terminología de Butler (2002 [1993]) - para la sociedad en que vive.

La Sirena aborda la violencia de género desde una perspectiva que pretende deconstruir la oposición binaria instaurada en la base del sistema de dominación, a la vez que visibilizar la problemática de la agresión en sus diversos niveles y configuraciones. Dos núcleos sémicos sobresalen en el texto de Cano: la construcción de la víctima, a la vez Sirena e inocente inmolado, y la inclusión en escena de formas más sutiles de violencia, esas que, quizás, pasan desapercibidas por ser más habituales y, por lo tanto, estar naturalizadas. Por otro lado, la forma monologal elegida le quita la voz -literalmente- a los parroquianos del bar y se la da solo a ella, lo cual no es un dato menor.

Una escena sobre el final del texto-espectáculo sintetiza todo esto que venimos sosteniendo. En realidad, son las últimas palabras de Nina cuando, arrastrándose, busca la salida. Afuera la alcanzará la turba que le dará muerte a golpes.

“Ahora me tapo los oídos para cantar.

Nina canta una canción sin letra. El pianista volverá a tocar sus canciones alegres.”

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2000 [1999]). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia, PRE-TEXTOS.
- Bourdieu, Pierre (2001 [1985]). *¿Qué significa hablar?* Madrid, Akal.
- _____ (2000 [1998]). *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama.
- Butler, Judith (2002 [1993]). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Paidós.
- Cano, Luis (s/f). "La Sirena". En *Insistencias* (sin editar), p. 90 a 100.
- De Lauretis, Teresa (1992). *Alicia ya no. Feminismo. Semiótica. Cine*. Madrid, Cátedra.
- Feld, Claudia (2002). *Del Estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*. Madrid, Siglo XXI.
- Foucault, Michel (2002 [1975]). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- _____ (2001[1999]). *Los anormales*. Madrid, Akal.
- _____ (1981). "Verdad y poder. Diálogo con M. Fontana". En *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid, Alianza.
- Kaplan, Betina (2007). *Género y violencia en la narrativa del Cono Sur: 1954-2003*. Woodbridge, Tamesis.
- LaCapra, Dominick (2007 [1994]). *Representar el Holocausto. Historia, teoría, trauma*. Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Lacan, Jacques (1999 [1957-58]). *Seminario 5. Las formaciones del inconsciente*. Barcelona, Paidós.
- Nancy, Jean-Luc (2006). *La representación prohibida. Seguido de La Shoah, un soplo*. Buenos Aires-Madrid, Amorrortu.
- Nora, Pierre (1998). "La aventura de Les lieux de mémoire". En *Ayer. Revista de Historia Contemporánea N° 32*, Madrid, 17-34
- Rodríguez Peinado, Laura (2009). "Las sirenas". En *Revista Digital de Iconografía Medieval, Vol. I, nº 1*. Universidad Complutense de Madrid, 51-63.