

Inclinación, parafilias y artificio: la imagen en Zaida González Ríos

Inclination, Paraphilias and Artifice: the Image in Zaida González Ríos

Inclinação, parafilias e artificio: a imagem em Zaida González Ríos

Alejandra Castillo

UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN, CHILE

Profesora titular del Departamento de Filosofía de la Universidad

Metropolitana de Ciencias de la Educación, UMCE. Es autora de:

Matrix. El género de la filosofía (Macul, 2019); *Crónicas feministas en tiempos neoliberales* (Palinodia, 2019); *Simone de Beauvoir. Filósofa, Antifilósofa* (La Cebra, 2017); *Disensos feministas* (Palinodia, 2016); *Imagen, cuerpo* (La Cebra, 2015); *Ars disyecta. Figuras para una corpo-política* (Palinodia, 2014); *Julieta Kirkwood. Políticas del nombre propio* (Palinodia, 2007); *La república masculina y la promesa igualitaria* (Palinodia, 2005). Editora de *Martina Barros, prólogo a la esclavitud de la mujer* (Palinodia, 2009), entre otras, y coeditora de *Arte, archivo y tecnología* (Ediciones Finis Terrae, 2012); *Re-escrituras de José Martí* (Palinodia, 2008), y *Nación, Estado y cultura en América Latina* (Universidad de Chile, 2003). Correo electrónico: alejandrabcastillov@gmail.com

Artículo de reflexión

Documento accesible en línea desde la siguiente dirección: <http://revistas.javeriana.edu.co>

doi:10.11144/Javeriana.cl23-46.ipaz



Resumen

Este artículo tiene como objeto central el estudio del trabajo visual de la fotógrafa chilena Zaida González Ríos desde lo que aquí he denominado la “imagen inclinada”. Esta inclinación implica una operación visual que intenta salir de la pose “recta” del sujeto moderno. Esta operación visual en la fotografía de Zaida González Ríos se describe mejor bajo el orden de las “parafilias”. Un orden que se expresa en la desviación y en el equívoco. Las parafilias en su etimología más conocida nos remiten a una palabra con dos sentidos primordiales: distancia y afecto. Es por ello que la imagen inclinada nunca se define en un sentido único o identitario, sino, por el contrario, en la alteración y el artificio.

Palabras clave: fotografía; inclinación; parafilias; Zaida González Ríos

Abstract

The main objective of this article is the study of the visual work of Chilean photographer Zaida González Ríos from what I have called, here, the “inclined image”. This inclination implies a visual operation that tries to get out of the “straight” pose of the modern subject. In Zaida González Ríos’ work this visual operation is best described under the order of “paraphilias”. An order that is expressed in deviation and misunderstanding. Paraphilias, in their best known etymology, refer us to a word with two primary senses: distance and affection. That is why the inclined image is never defined in a unique or identity-related sense, but, on the contrary, in alteration and artifice.

Keywords: photography; inclination; paraphilias; Zaida González Ríos

Resumo

Este artigo tem como objeto central o estudo do trabalho visual da fotógrafa chilena Zaida González Ríos a partir do que chamei aqui de “imagem inclinada”. Essa inclinação implica uma operação visual que visa sair da pose “reta” do sujeito moderno. Essa operação visual na fotografia de Zaida González Ríos descreve-se melhor sob a ordem das “parafilias”. Uma ordem que é dita no desvíó e no erro. As parafilias na sua etimologia mais conhecida remite a uma palavra com dois sentidos primordiais: distância e afeto. É por isso que a imagem inclinada nem é definida em um sentido único ou identitário, mas ao contrário, em alteração e artificio.

Palavras-chave: fotografia; inclinação; parafilias; Zaida González Ríos

RECIBIDO: 30 DE JUNIO DE 2017. ACEPTADO: 10 DE ENERO DE 2018. DISPONIBLE EN LÍNEA: 30 DE DICIEMBRE DE 2019

Cómo citar este artículo:

Castillo, Alejandra. “Inclinación, parafilias y artificio: la imagen en Zaida González Ríos”. *Cuadernos de Literatura* 23.46 (2019): 110-120. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl23-46.ipaz>

“Si la excitación engendrada por el mirar, el oír y el oler es eróticamente intensa impulsa a abrazar y besar”

SANDOR FERENCZI, *THÁLASSA*

LA IMAGEN FOTOGRÁFICA se ha descrito como “aparato” (Deotte), “pensatividad” (Rancière), como “punctum” (Roland) y como “aura” (Benjamin). Ninguno de estos conceptos dice algo de la diferencia sexual, ni tampoco de las mujeres. La visibilidad del cuerpo de las mujeres en el área de la fotografía ha sido el trabajo de las propias mujeres desde una perspectiva feminista. Esta perspectiva, sin embargo, no es unívoca. La palabra feminismo nos abre a una pluralidad de prácticas y campos, de ahí la necesidad de definir. En lo que tiene que ver con el vínculo entre mujeres y fotografía, el feminismo se ha definido al menos de tres modos: afirmación, crítica y alteración. La primera perspectiva busca dar visibilidad a las mujeres en el mundo del arte, en general, y en el campo de la fotografía, en particular, reconociendo la exclusión y ocultamiento de sus obras y prácticas artísticas en la historia tradicional del arte y de la fotografía. El gesto primordial desde esta primera perspectiva es evidenciar la existencia del trabajo de mujeres en la fotografía. El método utilizado para ello es poner en conflicto las antologías y las historias de la fotografía de los siglos XIX y XX con la enunciación de nombres de fotografías usualmente olvidadas a la hora de narrar la práctica fotográfica.

Un segundo modo de vincular mujeres, fotografías y feminismo es desde la figura de la crítica. Esta crítica tendrá como principal objeto el cuestionamiento de la ordenación del mundo desde una mirada masculina. Esta particular crítica feminista se planteará a partir de la siguiente pregunta: ¿hay alguna especificidad femenina que aporten las mujeres en la práctica fotográfica? Este segundo modo de abordar la relación entre mujeres y fotografía insistirá en identificar un “enfoque femenino” o una “mirada femenina”. Los temas que se describen desde esta perspectiva serán, por un lado, lo cotidiano, lo efímero, el cuerpo y, por otro, la exposición de las condiciones de opresión que viven las mujeres. Pensemos, por ejemplo, en aquellos primeros trabajos en fotografía que tenían como misión rescatar la siempre ausente vida de las mujeres.

Una tercera perspectiva busca vincular fotografía y mujeres a partir del cuestionamiento de la mirada masculinamente centrada, pero también es una implacable crítica de lo “femenino”. Debe ser dicho que esta perspectiva no es solo una crítica al orden de opresión patriarcal, sino que también lo es hacia el imaginario de lo femenino materno.

Este doble gesto crítico será descrito, en este texto, con el concepto de “imagen inclinada”. Esta inclinación no es un afuera de la imagen como se podría pensar, sino, más bien, la construcción oblicua de sujetos-objetos de la mirada del orden dominante. Inclinación que bien podríamos llamar “femenina” en tanto línea oblicua que se traza a partir de la verticalidad absoluta de una humanidad que se universaliza desde la figuración de lo masculino; pero también es una inclinación a la “pose de lo femenino” que no deja de describir a las mujeres a partir del desorden, la locura, las pasiones, los apetitos, la animalidad y la maternidad. La inclinación siempre lo es con relación a una fijeza. Es con relación a ello que bien se podría decir que la visualidad que Zaida González Ríos elabora se describe bajo la figura de la “inclinación”. Esta inclinación lo será tanto con respecto al orden de la identidad descrita desde el binomio de lo masculino/femenino, como también frente a la rectitud y rigidez de lo femenino materno.

Inclinación

La rectitud es propia de la pose frente al lente de la cámara fotográfica. Mirar de frente, poniendo en escena la pose de la identidad tantas veces vista, tantas veces repetida. A pesar de las variaciones, lo propio de esta “pose de sí” es la rectitud. Con acierto advierte la filósofa italiana Adriana Cavarero sobre la particular geometría vertical que pareciera sostener, asir, al sujeto. Es por ello que su verdad y su decir autónomo siempre se presentarán rectamente, adoptando un rictus, posando con un cuerpo pleno y erguido (Cavarero). La rectitud de la pose, que en este espacio de escritura llamaremos la pose de la identidad, tiene en la figura de la inclinación su anverso repudiado. La línea recta define lo oblicuo, no lo olvidemos. La imagen fotográfica, en lo que tiene de anatomopolítica, no devuelve un reflejo de quien posa ante el lente, sino que lo constituye en sujeto. La iteración de la pose de la identidad que mira directo al lente, con el cuello erguido, la espalda recta y la mayoría de las veces de pie, no hace sino trazar la línea recta de lo que es un sujeto. Así también lo indica Roland Barthes en *La cámara lúcida*. “Yo me constituyo en el acto de ‘posar’, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me metamorfoseo por adelantado en imagen”, indica Barthes (25).

¿Qué viene a ser, aquí, la imagen? No parece ser el instante, irreplicable, atrapado por el dispositivo técnico, sino más bien la pedagogía corporal necesaria para describir qué cuenta como sujeto. Por mucho tiempo, si es que aún no es así, este sujeto se definía en las coordenadas impuestas por el orden masculino occidental. He, ahí, la rectitud del sujeto. La línea recta que

allí se traza, describe también su inclinación. Este declinar no es un afuera de la imagen como se podría pensar, sino, más bien, la construcción oblicua de sujetos-objetos de la mirada del orden dominante. Inclinación que bien podríamos llamar “femenina” en tanto línea oblicua que se traza a partir de la verticalidad absoluta de una humanidad que se universaliza desde la figuración de lo masculino. Desde la antigüedad esta imagen de la autoctonía y el deseo de nacer de sí mismos ha rondado a la raza de los hombres. Recordemos, por un instante, aquel mito que habla de hombres que nacen de la tierra, erectos y guerreros. Este mito no es otro que el de los *erectoi*, los espartanos. Distinto a aquello, la pose de lo femenino habla de alteraciones, desorden, locuras, pasiones, apetitos, animalidad, naturaleza, cuerpo, maternidad, niñez. Peculiares formas de un “fuera de sí”, esto es, no estar cabalmente sujeto, no ser propiamente un sujeto. La pose de lo femenino es por antonomasia la inclinación. Esto no quiere decir que esta inclinación implique un gesto corporal sin marco, por fuera de la iteración que toda pose porta. No olvidemos, en este punto, la poderosa figuración de lo femenino otorgada por la *pietà*, pose que pese a su inclinación no deja de ser, paradójicamente, una línea recta que hace proliferar otras inclinaciones diversas de lo “femenino-materno”. La inclinación siempre lo es en relación con una fijeza.

Parafilias

Un desvío de esa línea son las parafilias. Un orden menor. Un orden que se expresa en la desviación, en el equívoco. Las parafilias en su etimología más conocida nos remiten a una palabra con dos sentidos primordiales. Distancia y afecto: lo que se halla cerca, junto –tal vez, acechando– al amor. La cuestión de las parafilias es una cuestión de las distancias, no cabe duda. Las parafilias se hallan en la abertura, máxima o mínima, que se instala entre la atracción y la repulsión. De ahí que las parafilias rememoren un movimiento de olas, un ir y venir de marea. También evocan un retorno, una vuelta atrás. No sabemos aún cuál es este lugar que nos espera en el vaivén de un ir y venir. Quizás este retorno no sea más que un regreso, siempre diferido, siempre desviado, hacia un cuerpo. Un cuerpo que evita describirse bajo los signos de la linealidad, la rectitud y la eficiencia. Un cuerpo que se resta a la funcionalidad de la línea recta que no tiene otro desenlace que el amor. Por extraño que parezca, la geometría del amor no parece ser otra que la línea, el trazo que va desde un punto hacia otro. Esta es la razón de la línea, de la rectitud. Es el dos de la relación que no deja de enmarcarse, una y otra vez, en el dos de la diferencia sexual.

Es por ello que las parafilias no son sino otro nombre para la detención del amor. En esta lejana cercanía, las parafilias toman lugar al lado, fuera de la línea que se traza entre un cuerpo y otro cuerpo, cuando estos se proyectan hacia delante, hacia el futuro. Las parafilias, no lo olvidemos, son también una detención a ese progreso llamado futuro. El movimiento de las parafilias nunca es, por tanto, el movimiento de la flecha. Al contrario, su movimiento es el vaivén, el regreso, la detención. En una antigua disputa en el campo psicoanalítico, en la que el nudo se hallaba en el texto “Tres ensayos sobre una teoría sexual” (1921) de Freud, el psicoanalista húngaro Sándor Ferenczi volverá visible que la teoría freudiana de la sexualidad daba primacía a la zona genital y, por ello, a la reproducción, cuya metáfora maestra, como sabemos, no es otra que el amor (Ferenczi). Hélène Cixous le llamará la “ordenación del falo”. Este peculiar modo de hablar de hombres y mujeres no es cosa distinta que la instalación de una monosexualidad fálica cuya afirmación no deja también de afirmar un femenino blanco, incorpóreo y transparente (Cixous 22).

¿Tal vez como el agua? Como aquella que nos cobijaba, cual baño marino, en ese tiempo sin tiempo de la gestación. Es en esta metáfora blanca donde parecen residir con Freud la cercanía y la distancia de los psicoanálisis de la diferencia materna. Un juego de avances y retrocesos que, quizás, no esté lejano de la lógica amoratoria. Por esto, dicha tensión se constituye en el propio discurso de la monosexualidad fálica. Pese a ello y sin siquiera intuir la secreta pasión que lo mantenía cercano, quizás demasiado, a Freud, Ferenczi se opone a la linealidad de la geometría del complejo de Edipo, contraponiéndole las ondulaciones de erotismos múltiples –pregenitales y por ello no funcionales al orden reproductivo– cuyo movimiento es la vuelta, el regreso. Un regreso a un tiempo anterior, a un antes de la diferencia sexual. Esta anterioridad tomará la figura de *Thálassa*, el mar, antiguo arquetipo de la madre: “océano, antepasado de todas las madres”, dice Ferenczi.

Una madre marina. Más explícitamente, en su contienda amorosa contra Freud, llegará a afirmar que los propios estadios del desarrollo de la sexualidad serían titubeantes e inciertas tentativas, cada vez mejor orientadas, tendientes a obtener el retorno al seno materno (Ferenczi 25). Si bien Ferenczi interrumpe la linealidad masculina (reproductiva) de la sexualidad tal como la propone Freud, esa interrupción solo realza lo femenino-materno. Sin embargo, en este juego de avances y retrocesos también afirmará, he aquí la verdadera distancia con Freud, que el mirar, el oír y el oler serían eróticos, entonces, habría siempre más de un cuerpo

cuya funcionalidad no dejaría de restarse de la unicidad que compromete la relación entre el objeto y el fin sexual, relación que no es otra que la sexual reproductiva. Una distancia que en ese vaivén de marea hará posible la entrada de otros cuerpos y otras sexualidades. En esta distancia es donde se sitúan las parafilias como una madre marina, de agua y hielo. Este retorno al elemento líquido, a pesar de que se describe mejor en las palabras de la transparencia y la liviandad, no buscará otra cosa que detener el mandato paterno del amor reproductivo. Una madre fría, sin duda. Madre marina que lejos de la calidez, el candor y el amor ofrece la humedad fría del agua, desviando la línea que se traza entre el cuerpo y su objeto sexual. Una madre sin padre, sin duda. Una madre que no puede figurarse en el marco previsto por la monosexualidad fálica: esto es, o bien pura transparencia, o bien pura oscuridad. Pero, entonces, ¿una madre de hielo es una mujer de verdad? No está de más la pregunta.

Artificio

Es en la sospecha que esta pregunta instala donde se podría situar la imagen de la fotógrafa chilena Zaida González Ríos. Una imagen que no hace sino, incesantemente, recuperar un cuerpo. Una imagen sin reflejo. Fuera de la lógica especular de la luz y la sombra, de lo masculino y lo femenino, esto es, entonces, fuera de la línea y la recta. Una imagen que recupera un cuerpo, sin embargo. Un cuerpo que no es otra cosa que la proliferación de uno o más cuerpos sobre el cuerpo, uno o más sexos. De ahí que no debiera llamar la atención que esta imagen de desarrollos truncos y de funcionalidades inciertas recurra, una y otra vez, a la figuración de lo femenino materno para poner en escena el simulacro del cuerpo. ¿Acaso no es nada más que eso el signo de lo femenino materno? Entonces una imagen-simulacro.

Desde aquí no parecen estar muy lejos la ilusión, el artificio, el engaño, la apariencia y la simulación; ¿no son también palabras con las que desde la antigüedad se ha nombrado lo femenino? En este orden del disimulo y el engaño, la imagen de Zaida González Ríos parece volver contiguas las formas y las prótesis de sexualidades improductivas, fetichistas y, por ello, cercanas al paganismo y la mistificación. La imagen de Zaida González Ríos recupera un cuerpo, sin duda, pero lo hace resistiendo a la escena que lo expone siempre descrito en la linealidad que se traza entre el objeto natural y el fin sexual, normal, reproductivo. De ahí que la imagen de Zaida González Ríos sea una imagen de lo que permanece al margen del amor, esto es, una imagen parafilica.

Una imagen que recupera un cuerpo cuyo giro no encuentra más que un señuelo, un fetiche. Imagen que no se permite simplemente presentar un cuerpo, uno solo. Esta recuperación del cuerpo será desde los excesos, desviaciones e inversiones. Pensemos en aquella imagen en que posando la pose de la inclinación femenina –retrato femenino favorito de la mirada de la monosexualidad fálica–, Zaida González Ríos recupera el cuerpo mariano, pero desde el simulacro y la alteración, pues lo pone a cargar un pequeño perro que parece querer amamantar con uno de sus seis senos (figura 1). Debe indicarse que sus ojos no son más que la prolongación del deseo masculino en el cuerpo de las mujeres, ojos fetiche para ver, una y otra vez, la casa paterna. Esta imagen pertenece a la serie *Zoonosis Zoofílica* del año 2001 (González Ríos).



FIGURA 1. Sin título. De la serie *Zoonosis Zoofílica*
FOTO: Zaida González Ríos (2000).

Es por ello que esta vuelta sobre sí misma no hace sino encontrar múltiples erotismos, mezclas y combinaciones en la organización del deseo y, gracias a esto, dicha vuelta no se configurará nunca en la diferencia sexual. Solo en ese lugar en que se retorna a un cuerpo –no olvidemos el necesario desvío que impone la madre marina– es donde parece tomar lugar lo parafilico. Una vuelta a la madre marina que en la mirada de Zaida González Ríos no parece ser otra cosa que la superposición de cuerpos e imágenes sobre el cuerpo de las mujeres. Mujer marina, mitad mujer, mitad pez –simulación de la fantasía fetichista de la mirada masculina– que en la serie *Primera Comuni3n* (2000) se figura en la exposici3n de un cuerpo sirena que evoca a un conjunto de fetiches para la exaltaci3n sexual masculina, pero, sin embargo, alterados desde un cuerpo que interrumpe la linealidad en la que se narra lo masculino y lo femenino. Cuerpos marinos que tambi3n, y siempre, evocan el peligro y la monstruosidad. No olvidemos aqu3 aquellos cantos de sirenas que no ten3an otra misi3n que “desorientar” a Odiseo y en su nombre a todos los hombres.

Es por esta figuraci3n doble que la imagen de lo femenino que porta este cuerpo se encuentra m3s cercana a las parafilias que a la normalidad del amor. Una imagen parafilica lejana de la ortopedia rom3ntica freudiana y m3s cercana a la madre de agua de Ferenzci, pero con una alteraci3n. Nunca hay una madre, solo un cuerpo, un fetiche. Y por ello, una imagen a3n m3s cercana a las tecnolog3as del g3nero antisocial de Teresa de Lauretis.

Las parafilias parecen ser, tambi3n, otro nombre para la ca3da, toda vez que estas nos hablan de un desasimiento, un desaferrarse del cord3n que nos ata. ¿No es acaso este cord3n el nombre paterno que nos ordena seguir los contornos de la geometr3a del amor, siempre recta, siempre reproductiva? No es del todo errado, nunca lo es en el orden de las parafilias, indicar que es precisamente en el desnivel, en la pendiente –casi tentada a decir: en la propia ca3da–, donde se escenifica el cuerpo de lo que distancia, de lo que separa.

Una chica sin filia no es una chica de verdad lleva por t3tulo la recopilaci3n del trabajo fotogr3fico de Zaida González R3os entre los a3os 2005 y 2011, trabajo compilado en el libro-cat3logo *De guarda* (2012). El t3tulo propuesto no deja de enviarnos a la linealidad de la rectitud. ¿Qu3 define lo femenino? La respuesta a esa pregunta no parece ser otra que el “amor”. La filia, nombre femenino para designar la “relaci3n”, pero tambi3n nombre de la dependencia, del estar atada a otro. Y, sobre todo, la filia es el nombre de la consanguineidad y la familia. Es en esa l3nea donde

se despliega el deber ser de las mujeres, su verdad. Antígona, no olvidemos, es la figura por antonomasia de esta linealidad. Una chica sin amor, sin afecto, sin dependencia, sin familia, no es una chica, sin duda. Así ordena el mandato paterno. En este sentido, las filias (amor, dependencia, familia) no serían sino el complemento necesario a la ordenación reproductiva que exige de los cuerpos ser entendidos en el dos de la diferencia sexual. Esta es una posible lectura.

Otra es la que parece proponer Zaida González Ríos en su trabajo fotográfico. Esta propuesta aparenta escapar de la traza que une un punto con otro en la figuración lineal de la filia para posicionarse en el desvío, en el retorno y en la detención de las parafilias. Aquí la filia no es una y no se describe en la rectitud de la línea. La filia es, por un lado, detención del mandato patriarcal de la heteronorma, pero también es la detención de la madre complemento, sangre y lazo.

La filia es retorno y detención. Como aquella imagen en que Hija de perra travestida con velos y vestidos blancos posa la pose de una virgen, singular sin duda. El cuerpo travesti de Hija de perra se cubre, velo a velo, lo ya cubierto y, sin embargo, su posición no hace sino contradecir el recato femenino con la exposición. No debe llevarnos a equívocos la palabra “exposición”, no se expone para quedar expuesta ni desnuda. La desnudez es del orden de la linealidad del deseo trazado desde la rectitud del dos de la diferencia sexual. La desnudez no es sino el efecto del escrutinio del ojo voyerista en cuya mirada se fija la linealidad del deseo de las mujeres. En el orden de las parafilias, sin embargo, no hay desnudez. ¿Cómo podría, si un velo siempre esconde otro y, este, otro más? ¿Cómo proponer un cuerpo desnudo si no hay verdad que exponer? La propia verdad del cuerpo no es más que la detención en la exaltación del artificio. He ahí la parafilia en la imagen de Zaida González Ríos. Parafilias como una vuelta siempre diferida e interrumpida hacia la madre. Una madre marina, no lo olvidemos. Una madre de otro mundo, quizás medio humana, medio animal, y por ello más cercana a la monstruosidad que a la normalidad. Una madre fría, sin duda. Una madre que se detiene en la figuración mariana de Hija de perra y con esa detención también se pone en suspenso la linealidad de lo femenino.

Madre de hielo, madre fetiche. Este es el cuerpo que recupera la imagen de Zaida González Ríos. Un cuerpo que vuelve explícito el mandato paterno de lo sacro femenino, pero esta vuelta, y reconocimiento, no tiene otro fin que imaginar su sexualidad en múltiples erotismos lejanos de la mirada masculina y, por ello, más cercanos a las parafilias.

Obras citadas

- Barthes, Roland. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Éditions de l'Étoile - Gallimard - Le Seuil, 1980. Impreso.
- Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Francfort a. M: Suhrkamp Verlag, 2003. Impreso.
- Cavareto, Adriana. *Inclinazioni. Critica della rettitudine*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2013. Impreso.
- Cixous, Hélène. "La risa de la medusa". *Deseo de Escritura*. Trad. Luis Tigero. Barcelona: Ediciones Reverso, 2004. Impreso.
- De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. Impreso.
- Deotte, Jean Louis. *Qu'est-ce qu'un appareil? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Paris: L'harmattan, 2007. Impreso.
- Ferenczi, Sándor. *Thálassa. Una teoría de la genitalidad*. Trad. Alcira Mariam Alizade. Buenos Aires: Ediciones Letra Viva, 1983. Impreso.
- González Ríos, Zaida. *De guarda*. Santiago, Chile: Edición Independiente El gato de la Acequia, 2012. Impreso.
- Rancière, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Éditions, 2008. Impreso.