

El punctum afectivo: *Kawésqar, hijos de la mujer sol* de Paz Errázuriz

Very often the *Punctum* is a “detail,” *i.e.*, a partial object. (43)

Hence the detail which interests me is not, or at least is not strictly, intentional, and probably must not be so; it occurs in the field of the photographed thing like a supplement that is at once inevitable and delightful; it does not necessarily attest to the photographer’s art; it says only that the photographer was there, or else, still more simply, that he could not *not* photographed the partial object at the same time as the total object [...]. (47)

RESUMEN: Proyecto realizado a petición de los mismos interesados, el dossier fotográfico de Paz Errázuriz, *Kawésqar, hijos de la mujer sol* (2006) da cuenta de un grupo étnico del extremo sur chileno en extinción. Las imágenes consolidan el pesar existencial de los sobrevivientes en el medio de su milenaria vida indígena. Al valerse del concepto de Roland Barthes del *punctum* fotográfico, este ensayo indaga sobre la estructura retórica de las imágenes de Errázuriz.

PALABRAS CLAVE. Kawésqar (grupo étnico chileno); Paz Errázuriz; Roland Barthes, punctum fotográfico.

ABSTRACT: Paz Errázuriz’s photographic dossier, *Kawésqar, hijos de la mujer sol* (2006) was undertaken at the request of the subjects themselves, an ethnic group in far southern Chile facing extinction. The images center on the existential weight of the survivors in the milieu of their traditional indigenous lives. Roland Barthes’s concept of the photographic *punctum* serves to provide the basis for this inquiry into the rhetorical structure of Errázuriz’s images.

KEYWORDS: Kawésqar (Chilean ethnic group); Paz Errázuriz; Roland Barthes; photographic punctum.

David William Foster
Arizona State University

Artículo recibido el
04/09/2014 y aceptado
el 21/04/2015

VERBUM ET LINGUA

NÚM. 5

ENERO / JUNIO 2015

ISSN 2007-7319

Este estudio retoma el concepto fotográfico fundador de Roland Barthes sobre el *punctum*, a la luz de la teoría del afecto y su aplicación al importante dossier de fotografía de los derechos humanos y feministas, *Kawésqar hijos de la mujer sol* (2006), de la chilena Paz Errázuriz. *Kawésqar* se inserta en el proyecto global de Errázuriz de examinar el género y la experiencia humana vivida, particularmente la vida de aquellos individuos que de alguna manera insinúan cuestiones de derechos humanos, con referencia a la historia de la opresión social en América Latina, pero específicamente de la dictadura militar neofascista en Chile bajo el General Augusto Pinochet (1973-90).

La fotografía ha llegado a ser una forma dominante de producción cultural para el examen de cuestiones de los derechos humanos en América Latina, especialmente como parte de los procesos de redemocratización que han involucrado el Cono Sur. Errázuriz se junta con Adriana Lestido, Helen Zout, Marcelo Brodsky, Eduardo Gil, Magdalena Schwartz, Gabriel Díaz, Silvina Frydlewky quienes, para atestiguar como fotógrafos latinoamericanos, se han valido de la cámara para documentar, con conmovedora elocuencia artística, las circunstancias socio-históricas referentes a la tiranía autoritaria y neofascista y al retorno a la democracia; así como también, los aspectos negativos de las políticas económicas neoliberales que suelen asociarse con dicho retorno.¹

¹ La colección de ensayos *Instantáneas de la memoria: fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* es de sumo valor intelectual no solamente en cuanto a cómo muestra las formas en

La fotografía es una forma particularmente eficaz y afectiva de producción cultural porque se vale de la alusión a la inmediatez en la que se ancla. Por cierto, los fotógrafos acostumbran utilizar frecuentemente innovaciones tecnológicas, estrategias de encuadramiento y composición ponderada para subrayar que la fotografía no es la realidad directa, no mediaticizada, al mismo tiempo que provoca una contemplación que se abstrae de la imagen superficial. Indudablemente, la fotografía ejerce una enorme atracción para todo tipo de espectadores, lo cual explica por qué se ha vuelto tan ubicua como forma de producción cultural en América Latina. Esta ubicuidad se ejemplifica no sólo en el número de locales permanentes para la fotografía en una ciudad como Buenos Aires (son de destacar la Fotogalería del Teatro Municipal San Martín y la del Museo Nacional de Arte), así como también en la bienal del Festival de la Luz (que se organiza a mitad de año en los años pares), la cual involucra típicamente la colocación de exhibiciones fotográficas en aproximadamente quinientos lugares del centro y barrios aledaños. Aún cuando la fotografía exhibida no aspira a la reproducción de los contornos de un alegado acceso directo a la realidad—la mayoría son en blanco y negro, siendo más pequeñas o más grandes que la vida con las técnicas discursivas que pretenden impedir la comprensión fácil—, el públi-

que la fotografía interviene en el debate sobre temas históricos y de los derechos humanos, sino que también en lo que concierne a los modelos teóricos y críticos relativos a un análisis de las intervenciones fotográficas.

co busca una y otra vez en la fotografía un grado de comunicación afectiva que no espera encontrar en la literatura, ni en el teatro ni incluso en el cine. Hay un compromiso intimista entre el individuo y un texto fotográfico específico que parece sentirse único y no duplicado en otras formas de la producción cultural.

Asimismo, la forma en que la tecnología moderna ha permitido que todo individuo sea un fotógrafo potencial, permite al espectador sentir que experimenta una relación privada con una fotografía que bien pudiera haber sido su propia creación, una relación que parece nunca darse en el caso de un poema escrito por otro, por profundo y conmovedor que sea. Uno dice, “Yo bien podría haber sacado esa imagen”, pero no, “Yo bien podría haber escrito ese poema”. Es así debido a la forma en que la fotografía adhiere tan insistentemente a la vida cotidiana, aún cuando se sufre esa vida cotidiana en absoluta abyección, como es el caso del padre que ha perdido un hijo en manos de la Guerra Sucia o un individuo que ha experimentado, como víctima o como observador, la brutalidad policial. Por cierto, hay contextos fotográficos que la mayoría no hemos experimentado, que no podemos ver: las víctimas de una fosa común, por ejemplo, o aquéllos que están confinados en una cárcel o en un manicomio. Pero tal vez es el sentido del potencial para la dignidad humana universal y, después de todo, la manera relativamente circunscripta en la que esa dignidad puede ser violada, asaltada, destruida lo que posibilita este compromiso particularmente personal con la fotografía, algo como la propuesta de Susan Sontag sobre la fotografía como un

fenómeno que permite acceder al “dolor de los otros”, un dolor, sin lugar a dudas, que bien podría ser, como hecho o como posibilidad, nuestro propio dolor.²

Aunque el tipo de fotografía que analizo aquí podría tener que ver con paisajes en los que la figura humana no está directamente presente, la fotografía en torno a los derechos humanos enfoca necesariamente su atención en la figura humana, en aquellos aspectos que tengan algún tipo de impacto sentimental universal, y más significativamente en aquellos detalles que sean singulares en cuanto a cuestiones específicas de violación y asalto. Pese a que haya un innegable abanico generalizable de emociones humanas, la discusión de las sociedades autoritarias y neofascistas no sólo tiene que elaborar una manera de descubrir qué es característico, sino también cómo podemos comprender tal abanico en términos de procesos socioculturales específicos. Como mencioné arriba, puede haber un inventario limitado de las formas en las que se puede perturbar la dignidad humana, pero el alcance semántico de esa perturbación no es necesariamente generalizable. Los regímenes militares torturaron y ejecutaron a muchas personas, pero únicamente los argentinos se ocuparon de los sedicentes

² Sin embargo Sontag subraya la tradición de la fotografía como algo que nos permite contemplar el dolor de los otros, sin que ellos nos vean o, como consecuencia sin que vean nuestro propio dolor (72), especialmente cuando la fotografía se aprovecha de la posibilidad de espiar la vida ajena (55). Por esta razón aludiré a cómo Errázuriz afirma haber emprendido el proyecto fotográfico a petición específica de los kawésqar.

Vuelos de la Muerte, en los que cuerpos todavía vivos fueron arrojados al estuario frente a la ciudad de Buenos Aires. Marcelo Brodsky y Helen Zout son dos de los fotógrafos argentinos que se ocupan de los detalles de dichos vuelos, como lo hace también el film de Marcos Bechis, *Garage olimpo* [1999]. La relación afectiva entre la fotografía de estos fotógrafos y el espectador se calibra necesariamente en términos de cuánto sabe el espectador sobre los Vuelos y de cómo se insertan éstos en el aparato global de represión.

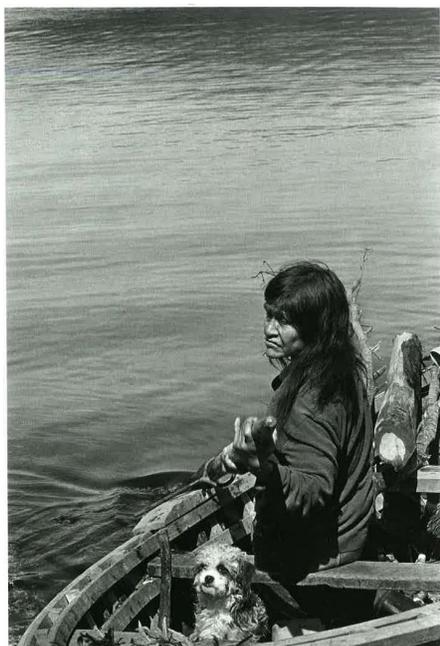
En términos de la formulación barthesiana del concepto del *punctum*, el teórico francés se interesaba por intentar entender cómo una fotografía tiene una resonancia particular para el espectador. Ahora bien, toda producción cultural tiene sus resonancias individualizadas, y una teoría del *punctum* bien podría aplicarse a la poesía épica o a la tragedia shakespeariana. Pero éstos, son textos extensos, mientras que una fotografía es, paradigmáticamente, un asunto reducido y privado para el espectador. Acercarse a la fotografía, aún cuando estamos plenamente conscientes de cómo no lo es categóricamente, en cuanto a una realidad inmediata no mediatizada (es decir abordamos en un principio la fotografía como algo que solemos identificar con una etiqueta), implica que nuestra mirada se pasea por ella, asimilándola, aunque sólo hasta cierto punto. Tenemos que hacerla nuestra, buscando la base para una resonancia personal efectiva que nos haga retenerla, en vez de distraernos con otra imagen. En cierto sentido, como el espolón (*spur*) de Jacques Derrida, la irregularidad del texto que nos convida a detenernos para comenzar

a desenredar su aparente superficie sin fisuras, el *punctum* es aquel detalle en que la fotografía pasa a ser nuestra porque tiene resonancia con algún elemento de nuestro universo personal; un elemento que nos impela a examinar y a reexaminar el texto en busca de significados profundos más allá de lo que es superficialmente evidente para el espectador que únicamente la contempla con una mirada distraída. Pasando ahora a la fotografía de Errázuriz en *Kawésqar*, a diferencia de la desorientadora extrañeza del avión en la imagen de Zout, las imágenes chilenas trabajan sobre la base de una inscripción doble, siendo la segunda –presentada en páginas subsecuentes– la que, insisto, involucra la función del *punctum*.

Las imágenes en blanco y negro de Errázuriz que se examinan aquí³ evocan al pueblo rural e indígena del extremo sur de Chile en los confines de la impresionante región andina de lagos de ese país.⁴

³ Las imágenes aparecen sin título, aunque hay un registro al final del dossier que da los nombres y la fecha y lugar de cada una de las imágenes.

⁴ En lo que a la fotografía de Paz Errázuriz (Chile, 1944) respecta, su labor artística se tensa sobre un sostenido compromiso con los marginados, los subalternos y las víctimas de las violaciones de los derechos humanos, tanto en época de las dictaduras autoritarias y neofascistas, como a manos de prácticas clasistas y discriminatorias de sedicentes gobiernos democráticos. He escrito sobre la fotografía, recogida en *El infarto del alma* (1994) de Errázuriz, con textos de Diamela Eltit, referentes a los confinados al manicomio de Putaendo (Foster, "Love, Passion"). De singular importancia como ejemplo de compromiso humano de la fotógrafa son sus cuadernos sobre una casa de travestis/



Aunque hay una preponderancia de figuras femeninas—y entre éstas, algunas de mediana y tercera edad—vemos también hombres y niños. Posados contra el agreste paisaje (algunos son fotografiados en espacios domésticos interiores), estos individuos ejemplifican el proceso retórico

transgéneros en Santiago, *La manzana de Adán* (1990); *Chile from Within* (1990), imágenes de índole sociopolítica en el momento de transición de la dictadura a la apertura democrática; *Guía negra de Santiago* (1999), retratos de la marginalidad urbana; y su colaboración, con otros cinco fotógrafos chilenos, en un intento de radiografía sobre las condiciones de trabajo en Chile en el contexto de su bicentenario, *Geografía del trabajo : fotografías de trabajadores chilenos en el bicentenario* (2008).

de fotografiar vidas sencillas albergadas en ciertos locales naturales milenarios. La ropa y otros detalles domésticos demuestran una innegable influencia occidental moderna, sin embargo el grado con que estos individuos siguen comprometidos con su idioma nativo (de allí el título del fotolibro y los textos en *Kawésqar*) y con las costumbres que se asocian a él, muestran que estas personas, que viven en los márgenes de la vida chilena socioeconómica contemporánea, así como se perfilaba en el contexto de la dictadura de Pinochet, siguieron desarrollándose bajo los auspicios del subsiguiente neoliberalismo.

Es indudable que estos individuos no se integran en la vida chilena del temprano siglo XXI, salvo quizás en formas cívicas mínimas (por ejemplo, con algún acceso a la instrucción y los derechos de votar).

Errázuriz no los retrata como víctimas destituidas y moribundas, plagadas de las enfermedades de la llamada Conexión Colombina, como hace Augusto Roa Bastos en el caso de algunos indígenas del Paraguay en su *Culturas condenadas* (1978). Así, sin afán de mantener nociones románticas, idealizadas o sentimentalizadas de gente que vive en supuesta armonía con la naturaleza, la impresión inicial de *Kawésqar* es una evocación bastante neutra de la vida indígena del sur chileno. En la medida en que vemos a individuos ocupados en actividades productivas de lo que presumimos ser la economía local, este *dossier* no da la primera impresión de ser una denuncia social, como sucede en el caso del fotolibro de Errázuriz del manicomio de Putaendo que analizo en otro ensayo (Foster, “Love, Passion”).



En términos afectivos los sujetos sociales de Errázuriz parecen ser almas tranquilas y gentiles compenetradas de los ritmos de su ambiente. Y con especial referencia a las mujeres, ¿a quién no lo conmueven las caras sabias de profunda experiencia humana? Estas mujeres han vivido lo que la vida les ha proporcionado, y son sobrevivientes, como es también el caso de los hombres—sobreviviendo todo lo que hay que sobrevivir para existir en un ambiente casi por implicación prelapsariano. Es más, uno ve las caras frescas de los niños también, como avatares de la sobrevivencia: ellos también sobrevivirán, como han hecho sus antecesores. A veces, Errázuriz organiza una serie de imágenes en forma de una micronarración, como es el caso de Teresa López a quien vemos en una imagen cosechando juncos para tejer cestos, y luego en un cuadro inmediatamente subsiguiente la vemos dándole la

forma de objetos tradicionales de almacenaje. De esta manera, las imágenes estéticas de la vida de esa gente se complementan con un gesto de narrativización, para referir una historia de su sobrevivencia y la continuidad de sus costumbres. Visto en términos de la lectura que propongo de estas imágenes, puede ser que no haya un *punctum*, puede ser que no seamos convidados a percibir el *punctum*: nuestra mirada abarca las imágenes en términos de lo que son—vistas de lo que es la antítesis de la existencia urbana contemporánea de Chile. Como observa el antropólogo José Tonko P., “La cultura kawésqar es tan antigua como las piedras” (5), y la contratapa del fotolibro nota que es una sociedad que atraviesa “la dramática condición de grupo étnico en extinción”.⁵ El universo de su existencia puede ser que no sea un paraíso, aunque tampoco se trata de una colección de imágenes de campesinos rurales atrapados en las callampas de Santiago que bien podría haber sido la suerte de los que han emprendido la migración metropolitana. Y, de hecho, vistos como sobrevivientes milenarios, no es de sorprender que induzcan la mirada benevolente e indulgente del espectador.

Sin embargo, propongo una segunda lectura operante aquí, una en la que el afecto lírico de imágenes quasidocumentales es perturbado por un tono crítico y que, por consiguiente, hay una invitación implícita a buscar el *punctum* para entrar

⁵ Las fuentes antropológicas ubican a los Kawésqar, apenas una docena de sobrevivientes, en la isla de Wellington, en la costa chilena, localizados en la ciudad de Puerto Edén. Véase el blog: <http://kawesqar-aswakiar.blogspot.com/>.



en la problemática de la representación fotográfica. Si las imágenes de Errázuriz evocan el tropo global ¡Qué Linda Gente!, hay que preguntarse dónde estas fotografías evocan una ternura más allá de lo incondicional.

Uno de los detalles recurrentes de las imágenes de Errázuriz—hay que recordar que preponderan las mujeres—es que los individuos son captados con las bocas parcial o completamente abiertas. En algunos casos, se están riendo plenamente. También hay imágenes en las que los labios están firmemente apretados, al mirar de lejos el paisaje u ocuparse en forma concentrada de su trabajo. Sin embargo, un número significativo de individuos, al mirar la cámara o al dirigir su mirada hacia el mundo circundante, son captados con los labios parcialmente

separados. No es como si se los captase en el acto de hablar, donde la forma de los labios variaría de individuo en individuo en función de los sonidos articulados, como los que involucran los labios (consonantes bilabiales y labiodentales, vocales redondeadas o no redondeadas: las vocales posteriores no redondeadas que son fonémicamente significativas involucran el estiramiento enfático de los labios). En su lugar, la separación de los labios parece ser un gesto inconsciente, y tal vez exista entre los kawésqar una matriz cultural que permita que la boca esté parcialmente abierta, lo cual podría ser una oposición inconsciente del criterio occidental burgués según el cual la boca sólo se abre para actividades con un propósito socialmente aprobado. Uno no sabe si la cultura kawésqar incluye un tipo culturalmente aprobado de murmuración sostenida; un tipo de comunicación fática infraarticulada que no constituye un ejemplo de habla, sino más bien un tipo de relación intersubjetiva basada en un abanico de materiales culturales establecidos que expresan preocupación, lamentación, reacciones emocionales a determinadas circunstancias, un suave suspiro o el sostenido susurro modelado de la respiración por la boca.

Uno podría pensar en términos románticos sobre la idea de una comunicación con los dioses, con la naturaleza o con los espíritus, una extrapolación que no podría considerarse legítima salvo fundamentada en sólida evidencia antropológica. Pero no es necesario “explicar” la incidencia de las bocas no totalmente cerradas en la fotografía de Errázuriz, puesto que el detalle está fenomenológicamen-

te presente, tanto en la forma en que se aleja de las otras fotografías del fotolibro y de las convenciones de la fotografía occidental burguesa de retratos⁶. Así que aunque no sabemos por qué estas mujeres son retratadas con los labios separados -este hecho es un punto de entrada en la diferencia de la fotografía, una diferencia que empalma el ambiente natural austero con la Otredad indígena de los sujetos sociales, o con la “sencillez” contraurbana de los contextos de su existencia- la apariencia de la boca, aunque distintiva en sí, es parte de una continuidad sostenida por estos otros rasgos.

Es y hay, de un punto de vista afectivo, si no una enajenación, una extrañeza que se asume. Puede ser que en la primera mirada, nos sintamos atraídos incondicionalmente por la situación de linda sencillez de sus vidas, que Errázuriz transmite tan elocuentemente, sin embargo las fotos son radicalmente diferentes del consumidor cultural que compra el no barato fotolibro de la fotógrafa en una librería céntrica de Santiago. No es que se impida que estos sujetos sociales vean las imágenes que Errázuriz ha sacado de ellos: los fotógrafos y los directores de cine documental acostumbran “devolver” sus imágenes a sus sujetos⁷ pero ellos no



son los consumidores directos, finales. Los fotografiados, en su mayoría mujeres, murmuran, hablan en voz baja, susurran susurrando durante el momento de tomarles la fotografía. Todo esto intriga aún más porque permanece un misterio.

Otro *punctum* especialmente prominente de la fotografía de Errázuriz es a quién o qué están mirando los sujetos. Es de suponer que como en el caso de la imagen de tapa del libro, la mujer que ha acercado las yemas de sus dedos a sus labios como para “sentir” lo que pueda estar murmurando, la mirada a larga distancia puede ser un correlato cultural objetivo del sentido de la tierra; una comunión con su vastedad; una sensación de la permanencia de la tierra

⁶ Es de notar que dos de las imágenes fotográficas son celebradoras, en las que los labios de la mujer están abiertos [30 y 36-37]; en otro caso, la mujer se ríe a carcajadas [59].

⁷ Hay una imagen divertida en el dossier editado por el Instituto Moreira Salles de la fotografía antropológica de Claude Levi-Strauss, *Saudades do Brasil*, en la que vemos a dos muchachos indígenas “leyendo” *Tristes tropiques*, que trae las imágenes

originales del fotolibro: sin embargo, sostienen el libro al revés.

como de su precariedad en un cambiante mundo socioeconómico, tal como ejemplifica el capitalismo salvaje que domina en el Chile urbano y al que Errázuriz, como tantos otros artistas chilenos, se opone enérgicamente. Si el trabajo artístico de Errázuriz refiere las amenazadas culturas que enfrentan distintos grados de extinción inminente, la relación de los sujetos humanos de esas culturas con su entorno natural será un componente desesperado de su trabajo. Sin embargo, sería un lamentable gesto de estereotipificación cultural el evocar la fórmula retórica trillada de la mirada ejercida por un forastero de la cultura de los pueblos originarios o el querer ver en la mirada a larga distancia algo como el tropo “me comunico con los espíritus de mis ancestros, los ancianos que han pisado esta tierra antes de mí”. No es que tal relación no esté presente en las culturas indígenas, pero es un lugar común de un tipo de comprensión no indígena de su relación con la tierra el presumir que algo como esta fórmula esté perpetuamente presente, cuando nos parece que están mirando las cosas desde lejos.

¿Qué es entonces lo que ven en la distancia, cuando identificamos tal mirada como un *punctum* evidente para el espectador de las fotografías de Errázuriz? No sabemos y no hay por qué creer que sea una cosa determinada. Tal vez sea meramente un evitar mirar fijamente la cámara. Tal vez sea una percepción del contexto circundante que queda fuera del encuadre de la fotografía. Tal vez sea un sentido específico de pérdida que se asocia con el elemento fotográfico, sin querer evocar, de mi parte, el consabido lugar común que se atribuye a la cultura indí-

gena, “la cámara te robará el alma”. Tal vez sea sólo el hecho de haber sido fotografiado en el pasado con alguien querido pero desaparecido, tal como en el caso de la mujer que sostiene un antiguo retrato ¿Suyo? ¿De su madre?. En este caso la mirada de la mujer es algo como una sonrisa benévola, captada en la distancia mediante un espejo, como si ella misma apenas estuviera presente. La fotografía de Errázuriz se vuelve casi metafotográfica, como si el *punctum* en última instancia hablara del proceso de la fotografía misma y del lugar exacto donde lo “real” personal, aparece en el texto artístico construido. Es una cuestión del grado en que el texto artístico construido se ocupa del llamado criterio de la realidad inmediata o se entrega a un gesto ideológico de desplazamiento: esto es arte y no la realidad inmediatamente asequible.

Finalmente, la imagen de un niño asomado a una ventana revestida de una cortina vaporosa, mirando al mundo del más allá, se vale del tropo común del marco de la ventana como una reduplicación del marco fotográfico. Otra vez, no sabemos qué es lo que atrae la mirada del niño, aunque puede ser razonable sugerir que es todo el mundo externo del que él no es todavía un participante totalmente integrado. En este caso, el sentido de pérdida no es lo que ha sido y ya no es, sino más bien de lo que todavía no ha sido: en los dos casos se mide una distancia entre donde está el sujeto y lo que éste focaliza más allá del marco de la foto. Una de nuestras creencias interculturales, es que el mundo comienza de nuevo para y con cada niño. Así, este tipo de enmarcamiento sirve como el botón



de reiniciar con respecto al contexto sociohistórico del niño, refrescando el universo con la distancia de lo todavía-por-saber, en contraste con la rutinaria naturalización de aquel universo para los adultos. Algunos de los adultos tienen un estatus de venerabilidad: siempre han conocido el mundo tal como es ahora, en una relación, ya expresada arriba, en la que los individuos se encuentran totalmente integrados en el sentido de su propio rincón del mundo. Este sentido confiere a estas fotos su unidad afectiva de plenitud humana antes del descubrimiento del *punctum*. Si estoy en lo correcto en cuanto a la progresión percibida, con estas maravillosas imágenes de Paz Errázuriz pasamos de la plenitud unificada, si no prelapsariana, de la vida

humana en la durísima vida de los archipiélagos sureños de Chile, a un proyecto que se ocupa, en forma deconstructivista, del arte fotográfico mediante varios ejemplos del *punctum* que, por así decirlo, develan la relación entre fotografía y fotógrafo. La imagen casi trillada del niño asomado a la ventana se desplaza, de este modo, desde lo trillado hacia un gesto metafotográfico que evoca toda la distancia, la extrañez, lo indescifrable y la pérdida de lo que la foto retrata. Si toda fotografía gira, en última instancia, en torno a la muerte, puede uno hasta llegar a preguntarse si los kawésqar han llegado a sobrevivir y si hay, a fin de cuentas, algo que quede para ser retratado por el fotógrafo.⁸

⁸ Errázuriz en la contratapa de su fotolibro afirma que las imágenes datan, esporádicamente, de período 1994-2002 y son la consecuencia de una petición explícita de los interesados. Es decir, algunas de las imágenes datan de casi dos décadas de antes de escribirse este ensayo, siendo posible que algunos de los individuos retratados ya estén muertos.

Bibliografía

- Barthes, Roland. (1981) *Camera lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang.
- Derrida, Jacques. (1979) *Spurs: Nietzsche's styles. Eperons: les styles de Nietzsche*. Barbara Harlow (Trad.). Chicago: University of Chicago Press.
- Errázuriz, Paz. (2006) *Kawésuar; hijos de la mujer sol*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Foster, David William. (2008) Love, Passion, Metropolitan Outcasts, and Solidarity at Putaendo: Diamela Eltit and Paz Errazuriz's *El infarto del alma*. En David William Foster (comp.). *Latin American Urban Cultural Production*. Minneapolis: University of Minnesota; Hispanic Issues. Pp. 153-78
- Foster, David William. (2007) *Urban Photography in Argentina; Nine Artists of the Post-Dic-*

tatorship Era. Jefferson, N.C.: McFarland Publishing.

- Garage Olimpo [película] Marco Bechis (director); Amadeo Pagani, Enrique Piñeyro, Eric Heumann (productores). Italia. Classic, NisargaPrimer Plano Film GroupParadis Films, RAI Radiotelevisione Italiana, Tele+, Ministero per i Beni e le Attività Culturali (MiBAC), 1999 (98 min.), son., col.
- Instantáneas de la memoria: fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. (2013) Jordana Blejmar, Natalia Fortuny, Luis Ignacio García (comp.). Buenos Aires: Librería.
- Lévi-Strauss, Claude. (1995) *Saudades do Brasil: A Photographic Memoir*. Seattle: University of Washington Press.
- Roa Bastos, Augusto. (1978) *Las culturas condenadas*. México: Siglo XXI.
- Sontag, Susan. (2003) *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Strauss and Giroux.