

DISTANCIAMIENTO SOCIAL: PAZ ERRÁZURIZ Y LA EMANCIPACIÓN DE LA TRAMA FOTOGRÁFICA

SOCIAL DISTANCE: PAZ ERRÁZURIZ AND THE EMANCIPATION OF THE PHOTOGRAPIC WARP

Resumen. En 2020, en pleno curso de la pandemia y desde un territorio especialmente afectado por el virus, Chile, la artista Paz Errázuriz presentó una exposición titulada *Distanciamiento social*. En ella, la artista revisita dos de sus más influyentes series fotográficas: *La manzana de Adán* y *El infarto del alma*. Este artículo se propone pensar las dos series como trabajos donde la duplicación se convierte en una práctica que excede la visibilización de los cuerpos fotografiados. Ambas exponen la anomalía de la cultura de la copia, para afiebrar y enloquecer la imagen duplicada como única posibilidad emancipatoria que ofrece la fotografía. Asimismo, estas dos intervenciones resultan fundamentales para pensar la imagen y su *porvenir* y dar cuenta de cómo se tornan anticipatorias. La decisión de visitar ambas series a propósito de la polémica figura del distanciamiento social asentado por las políticas sanitarias de la crisis del Covid-19, constituye una contundente evidencia de que éstas ya daban cuenta de las prácticas coercitivas impuestas sobre la enfermedad y el cuerpo amenazante para afianzar la norma y sus dispositivos.

Palabras clave: Paz Errázuriz; fotografía; duplicación; pandemia; binarismo; enfermedad

Abstract. In 2020, in the midst of the pandemic and from Chile, a territory especially affected by the virus, the artist Paz Errázuriz presented an exhibition entitled *Distanciamiento social*. There, the artist revisits two of her most influential photographic series: *La manzana de Adán* and *El infarto del alma*. This article aims to think of the two series as works where duplication becomes a practice that exceeds the visibility of the photographed bodies. Both series expose the anomaly of the culture of the copy, to feverish and madden the duplicated image as the only emancipatory possibility that photography offers. Likewise, these two interventions are essential to think about the image and its *future* and to give an account of how they become anticipatory. The decision to revisit both series mobilizing the controversial figure of social distancing

established by the health policies of the Covid-19 crisis, constitutes strong evidence that they already accounted for the coercive practices imposed on the disease and the threatening body to secure the norm and its devices.

Keywords: Paz Errázuriz; Photography; duplication; pandemic; binarism; disease

El trabajo de la artista chilena Paz Errázuriz ha sido reconocido y celebrado dentro y fuera de Chile. Su fotografía se ha interpretado como la politización de aquellos cuerpos invisibilizados o suspendidos por la dictadura y la censura, pero también por la mirada profiláctica de la modernidad visual¹. Los de Paz, son cuerpos ancianos, travestidos, enmascarados, racializados, golpeados, enfermos, enloquecidos, femenizados, ciegos. Errázuriz se cuela en el hospital psiquiátrico, en las galerías y pasillos adyacentes a iglesias y templos, en el burdel, en el gimnasio, en las pistas de baile y del circo, en los pueblos originarios, para proponerles a sus *modelos* un contrato de correspondencia: un *cuerpo a cuerpo* que se torna irresistible ante al guiño mecánico de Paz. Entiendo el trabajo de Paz Errázuriz como una profunda discusión sobre el objeto visual y el imperativo de la visualidad en tiempos difíciles; como una operación que, gestada sobre la dualidad intrínseca del dispositivo fotográfico —su codificación binaria—, ataca despiadadamente la programación visual que oprime y enferma a sus protagonistas. Por lo tanto, más que ofrecerle a aquellos cuerpos negados y delezados política y fotográficamente un espacio privilegiado, el del marco fotográfico y, por lo tanto, el de la institución artística o el de una identidad o alteridad nacional; sus imágenes activan la política de estas sensibilidades desnaturalizando los mecanismos y aparatos que históricamente las han capturado. Allí yace la radicalidad de sus mecánicas, la politicidad de sus imágenes.

En 2020, en pleno curso de la pandemia y desde un territorio especialmente afectado por el virus, Chile, Errázuriz presentó una exposición titulada *Distanciamiento social* en la Galería Il Posto de Santiago. En ella, la fotógrafa retorna a dos series de alto impacto: *La manzana de Adán* y *El infarto del alma*, la primera originalmente exhibida en 1987 y ambas publicadas respectivamente en 1990 y 1999 como fotolibros en estrecha colaboración con las escritoras chilenas Claudia Donoso (*La manzana de Adán*) y Diamela Eltit (*El infarto del alma*). Me propongo, entonces, pensar las dos series fotográficas de Paz Errázuriz, como si se tratara de hermanas mellizas, donde la

duplicación se convierte en una práctica que excede la visibilización de los cuerpos fotografiados. Al respecto, estas series, a mi modo de ver, constituyen dos intervenciones fundamentales para pensar la imagen y su porvenir y para dar cuenta de cómo estas dos intervenciones resultan anticipatorias. La decisión de visitar ambos trabajos a propósito de la polémica figura del distanciamiento social asentado por las políticas sanitarias de la crisis del Covid-19, *polémica* por potenciar la condición contagiosa, por colocar el nudo de la pandemia en la proximidad del cuerpo y el acto no exclusivamente corporal de socializar, constituye una contundente evidencia de que ambas ya en el pasado daban cuenta de las prácticas coercitivas que sobre la enfermedad y el cuerpo amenazante se imponían para afianzar y fortalecer la norma, sea la del sexo o la de la salud. Si bien el distanciamiento social ha cobrado una función fundamental en los avances para detener la mayor expansión del virus y sus variantes, su condición restrictiva puede encontrarse, contrariamente a lo que se asienta en ambos trabajos de Errázuriz, en aquellos cuerpos que no pueden aislarse y, por lo tanto, plegarse a la cuarentena. O, incluso, cuando estas poblaciones se encuentran aisladas en geriátricos, hospicios u hospitales psiquiátricos, estos espacios que las congregan se convierten en la arquitectónica de las poblaciones más vulnerables y afectadas por el virus. *Distanciamiento social*, entonces, reaparece en el trabajo de Errázuriz para asentar las ansiedades biopolíticas y cuestionar las restricciones que previamente ya han dominado la periferia. El *distanciamiento social* pone de nuevo en circulación aquellas experiencias y cuerpos sobre quienes se anticiparon las que ahora son las medidas implementadas para mitigar el virus. Errázuriz parece decir que el distanciamiento social pasado, que no impactó a la opinión pública global de la misma manera que el confinamiento profiláctico del presente, ha formado parte del estado y del estado de excepción que, como sabemos, lo compone. Se trataría de un insostenible ensayo para el futuro por venir, su *porvenir*.

Así mismo, ambas series abordan la amenaza de la enfermedad, el sida y la psicosis, como figuras que no romantizan ni celebran en la precaria alteridad, sino que funcionan política y fotográficamente para exponer la anomalía de la cultura de la copia, para afiebrar y enloquecer la imagen duplicada como única posibilidad emancipatoria que ofrece la fotografía de las alteridades más comprometidas de la historia. Como Hillel Schwartz postula (1996), cuanto mejor dominamos las técnicas de duplicación y las prácticas de la copia, más confusas se tornan las nociones de lo único y lo original². Es en esta figura, anómala y enferma, febril y arrebatada, seropositiva y psicótica, donde se trama la brillante revisión que Paz Errázuriz propone sobre la fotografía y la otredad,

sobre la fotografía como otredad. En ella se gesta el histórico estudio de la enigmática duplicación de la trama fotográfica de Paz.

Propondré a continuación cómo se trama este trabajo para asentar, entonces, el indiscutible carácter anticipatorio a propósito de la pandemia global que ha impactado el curso del mundo.

La emancipación del dispositivo

Mas no se trata de un intercambio automático, de una mera transacción, ni de un contrato urdido en el anonimato o en lo fugaz. Porque Paz Errázuriz no roba, ni se aferra a lo instantáneo. Es decir, a diferencia de otros fotógrafos callejeros, artistas que disparan a diestra y siniestra con el fin de sorprender al paseante y generar el choque necesario para fijar lo desconocido, lo ominoso o irrepitible —como sucede con el fotógrafo estadounidense Bruce Gilden, para nombrar solo a uno—; el contrato fotográfico que entabla Paz con aquellos que posan para ella, se fragua en una temporalidad lejana a la gratificación de lo inmediato, a la transacción banal, a la instantaneidad que han definido las prácticas contemporáneas de la fotografía. Errázuriz desacelera la velocidad que domina la inmediatez visual: del fotomatón a la *selfie*, de la polaroid al *smartphone*. Su trabajo apuesta por una temporalidad que no responde a la productividad del 24/7 al que Jonathan Crary (2013) confirma como la coincidencia activada por el capitalismo tardío entre el sujeto humano y la infraestructura global de trabajo y consumo ininterrumpidos, o al contrato cerrado de la fotografía profesional. En cierto sentido, su anacrónica temporalidad, ya que la fotografía de la artista requiere de un período y temporalidad que descrea de lo instantáneo, no descarta el fracaso; más bien, por el contrario, parece incorporarlo como poética, como punto de partida imprescindible, necesario para poder apretar el disparador.

Podría decirse que la fotografía más exitosa de Paz Errázuriz corresponde a aquella que no ve la luz, que se ha desechado, guardado o que simplemente no ha llegado a ser. Pero esto despolitizaría su decisión de mostrar, su valiente política de revelar estos cuerpos, así como de convertir su fotografía en un proyecto conceptual. La artista propone un contrato en el que los fotografiados ceden gustosos una huella de sí mismos para elaborar algo que intuyen pero que, a fin de cuentas, no está bajo su control ni tampoco está del todo asegurado. En este sentido, quiero insistir en que la función

fotográfica de Paz Errázuriz se empecina en la incertidumbre que significa mostrar al otro, en la incierta correspondencia visual que amerita un necesario salto al vacío y la probabilidad, casi necesidad, de su fracaso. La fotografía de Paz instala la duda acerca de la otredad que, además, constituye de por sí, el enigma que es toda fotografía.

Por lo tanto, como aparato capaz de reproducir al otro, la fotografía se enfrenta a la incertidumbre que significa ser otro, lo otro y, por lo tanto, toda alteridad. Errázuriz propone un contrato ético de correspondencia en el que los cuerpos ceden la huella a la que más adelante, Paz replicará con un gesto asimétrico pero que a fin de cuentas corresponderá. Porque este contrato propone que toda huella conferida cumplirá con la tarea de desnaturalizar un sistema y adulterar un dispositivo que ha fraguado la modernidad visual. El contrato, como ya mencioné, se refrenda luego, cuando la foto sea capaz de producir un acontecimiento que impacte sobre la programación del sistema binario. Sin embargo, reitero, el contrato de Paz no está del todo garantizado, siempre está en suspenso.

La crítica que ha revisado el trabajo de Errázuriz ha insistido en cómo la artista instala una mirada que destituye tanto la jerarquización de los cuerpos como la propensión a redimirlos, una mirada desnuda que no juzga ni protege, que no pontifica ni concede. Se ha dicho que Errázuriz agencia la singularidad sin propiciar la violencia fetichizante de quien coloniza un deseo (Sutherland, 2014); que su fotografía elimina la posibilidad de no ver e instala un artefacto capaz de ver más allá del documento etnográfico para perforar la mirada del científico y dar un salto a las políticas de las emociones (Giunta, 2018); que su cámara hace estallar tanto los géneros uniformados como las uniformaciones del género, todos signos controlados por un sistema represivo (Richard, 2015). Todo lo anterior es cierto y, más aun, preciso. No obstante, se les ha concedido menor atención a todas aquellas operaciones que exceden la dimensión más inmediata de su política, aquellas que incorporan a los cuerpos fotografiados en las mecánicas del dispositivo fotográfico, aquellas que atacan directamente al dispositivo para abrir una compuerta de emancipación. Es decir, el trabajo fotográfico de Paz Errázuriz constituye una seria teorización sobre el estatuto de la imagen y el dispositivo fotográfico que no se agota en la acción de trasladar a estos cuerpos anómalos a la superficie de la foto, ni en contradecir las lógicas de la cultura patriarcal de la dictadura militar chilena. La política de sus imágenes no acaba en la acción de hacer ingresar a estas pieles negadas y despreciadas a la historia de la fotografía³, ni de suplir la

desaparición de la mirada del otro de los confines de la alta historiografía de la cultura visual.



Fotografía de Paz Errázuriz. *Pilar*, Santiago, 1983, de la serie *La manzana de Adán*.

(Fig. 1)

La duplicación fotográfica

La manzana de Adán se funda en una operación ligada al fracaso. En los años ochenta, Paz Errázuriz comenzaba a fotografiar a un grupo de prostitutas que trabajaba en un local de Santiago. Sin embargo, poco después de empezar, las mujeres le pidieron a la fotógrafa que nunca mostrara las imágenes, que jamás las hiciera públicas. Paz así lo hizo y nadie hasta el momento ha podido ver aquellas fotografías disparadas en las noches irrespirables de la dictadura. Sin embargo, en el proceso de fotografiar a estas mujeres, Errázuriz se percató de que la reticencia fotográfica de ellas contrastaba con la de otros cuerpos que, por el contrario, manifestaban una desmesurada atracción por su cámara (Errázuriz y Donoso, 1990). Fue entonces cuando Paz decidió fotografiar a los travestis/prostitutos, como se autodenominaban estas estrellas de la noche⁴. La artista comenzó, entonces, a frecuentar las recámaras oscuras de La Jaula en Talca y La Palmera en Santiago, donde ellos operaban y escenificaban una compleja revisión del género. En estos espacios precarios e inmundos para algunos, es donde precisamente se escenifica una aguda reflexión sobre las posibilidades plásticas del cuerpo, la emancipación del género y la sintética materialidad del sexo.

Con esta serie, exhibida por primera vez en el Australian Center for Photography en 1987, Errázuriz indaga en el oficio de los trabajadores sexuales, pone en escena su transformación cosmética, la construcción prostética de estos cuerpos amantes de la esquina. Con su cámara, la artista interviene las recámaras desde donde ellas producen una sofisticada revisión iconográfica del cuerpo sexuado. Porque *La manzana de Adán* no esconde la histórica parafernalia necesaria para feminizar un cuerpo, para instalar un signo que ocupa ahora una superficie epidérmica a la que no le ha sido asignado. Desde su propio título, *La manzana de Adán* hace referencia al uso de la cinta de terciopelo, esa prótesis que oculta la protuberancia capaz de delatar el travestismo de un cuerpo (Fig. 2). Aunque en cierto sentido, esta cinta ampute simbólicamente el último signo de la virilidad como figura de origen, lo estrangule si se quiere, el trabajo fotográfico no intenta borrar la asignación del sexo como marcador del cuerpo. Al contrario, como lo hacen sus protagonistas, las fotos exhiben los mecanismos de transformación, hacen explícita la metamorfosis de un cuerpo. La fotógrafa juega con la ilusión óptica, con la capacidad si se quiere insectaria de la escena travesti —como ya planteaba la teoría de la simulación asentada por el escritor cubano Severo Sarduy—, para producir una conmoción en el cuerpo, en el género, en el sexo, en sus políticas y estéticas, en toda su erótica. Porque,

a fin de cuentas, lo que esta serie propone radica en un desconocimiento absoluto del origen, en una desnaturalización de los originales del sexo⁵.

Quiero proponer cómo se trama esta idea, quiero volver a cómo se inicia la desacreditación de la naturaleza del sexo. Ya adelanté que el relato fotográfico se gesta en la duplicación como efecto y como tropos. Los espejos, los cuerpos duplicados, la conexión entre quienes posan, son todas figuras que parecen discutir la capacidad intrínseca que la imagen fotográfica tiene de duplicar, la supuesta condición reflexiva y mimética de la fotografía. En cierto sentido, las imágenes de Paz Errázuriz se pasean por la acuosa historia fotográfica, y encuentra en el mito de Narciso la que quizá sea la primera poética fotográfica de la historia de occidente. Paz echa mano al enigma de la duplicación y la reflexión, —y como demostraré más adelante, también al problema de la reproductibilidad—, para poco a poco notar y hacer notar la anomalía que inscribe todo reflejo.



Fotografía de Paz Errázuriz. *Evelyn*, Santiago, 1983, de la serie *La manzana de Adán*.
(Fig.2)

A diferencia de otros antecedentes chilenos, como el *Bar Los siete espejos* de Sergio Larraín (1963), el trabajo de Paz Errázuriz asienta la asimetría que genera la

imagen especular para así descontinuar y desnaturalizar, como ya adelantaba, la oposición binaria (Fig. 3). Es decir, la falla de Narciso se asienta cuando la imagen reflejada se reproduce como anomalía. El deseo de un cuerpo de producir su duplicado, la cultura de la copia que ha dominado la pulsión imaginativa de Occidente, se interrumpe por un salto en la imagen, por el fracaso del amor que instándose sobre sí mismo en una búsqueda de producir un doble idéntico, se vuelve siempre un deseo por el otro que hace estallar la falla de la imagen, el error del espejo. En cierto sentido, en los ochenta, Errázuriz desarrolla una reflexión sobre la que más tarde otros fotógrafos indagarán. No puedo dejar de pensar en el trabajo del artista colombiano Oscar Muñoz, quien ha explorado de manera sistemática la fijeza de la imagen fotográfica y ha insistido en esa temporalidad y materialidad intersticial que encapsula la ilusión de eternidad que es la fotografía. Incluso, en su *Narciso*, la imagen acuosa hace pedazos el reflejo, redonda sobre la desfiguración reflexiva, el narcisismo de la imagen.



Fotografía de Paz Errázuriz. *La Palmera*, Santiago, 1983. De la serie *La manzana de Adán*. (Fig. 3)

Las fotografías de Paz revelan que el reflejo defiere del cuerpo que lo crea, que toda fotografía desnaturaliza, que el cuerpo del otro es siempre una anomalía, que no estamos hechos a *imagen y semejanza*. De allí también, la dualidad de su título: la otra

cara del nombre de la serie que apela al episodio bíblico. *La manzana de Adán* también cita la consolidación del dimorfismo del sexo, indaga en el fin edénico de la pareja fundadora para revisar cómo se instala y sella la violencia inscrita en la oposición binaria masculino-femenino. En este sentido, la serie echa mano a esta otra manzana, destapa y propone un nuevo comienzo, nunca como origen sino como punto de partida para instalar un nuevo paraíso en La Palmera, un novedoso comienzo en La Jaula. Fotográficamente, Paz Errázuriz parte de lo doble, de la dualidad para enseguida probar la multiplicación que constituye toda copia, la adulteración que a fin de cuentas hace posible la cámara fotográfica en la era de la reproductibilidad infinita (Fig. 4).



Fotografía de Paz Errázuriz. *Evelyn*, Santiago, 1983, de la serie *La manzana de Adán*.
(Fig. 4)

Y esto está inscrito en la matriz de *La manzana de Adán*. No olvidemos que la serie fotográfica se centra en un relato fundacional: los dos hijos de Irene, Evelyn y Pilar. Esta pareja, *origen* del proyecto de Paz, reescribe la dualidad, la figura gemelar o melliza que organiza la composición de las dos series sobre las que escribo. Es a propósito de esta hermandad que se construye el relato, se funda la serie y el fotolibro publicado originalmente por la Editorial Zona en 1990. Incluso, la crónica fotográfica hace referencia

a la estatua de la famosa loba romana que amamantó a Rómulo y Remo, ubicada en frente de la estación de trenes de Talca. Evelyn y Pilar, Rómulo y Remo, posibilitan las incertidumbres del género cuando el fotolibro excede el nombre de pila, históricamente ligado al género, y arruina este último: Pili-Pilar-Keko-Sergio y Evelyn-Eve-Leo-Leonardo Paredes Sierra. En cierto sentido, la operación ya se anticipa cuando Claudia Donoso (1990) relata:

Llegamos a Talca una noche de julio... sobre una columna de cemento supuestamente en ruina, una loba romana... Rómulo y Remo rodaron mamando en el terremoto de 1985, un año después de nuestra estadía en La Jaula, el prostíbulo de Maribel, que también se convirtió en escombros con el sismo. (p.19)

Por lo tanto, Paz Errázuriz instala la dualidad y no el binarismo, para entonces poder desprogramar las operaciones tanto duales como binarias. En este sentido, como ha enfatizado el trabajo de Rita Segato (2016), binarismo y dualismo no son figuras sinónimas. Para operativizar la diferencia, la antropóloga argentina historiza dos figuras que se intersectan en la dominación. Es decir, Segato ha propuesto las relaciones entre lo que ha denominado mundo-aldea o mundo pre-intrusión y la modernidad colonial o la colonial modernidad para probar cómo se intersectan el patriarcado de alta intensidad, propio del modelo colonial, y el patriarcado de baja intensidad, modelo de la pre-intervención. Para ello insiste en la diferenciación de dos modalidades: el binarismo y el dualismo, respectivamente. Su hipótesis propone cómo el carácter binario y permanentemente colonial del estado avanza, interviene y descompone peligrosamente la trama comunitaria dual del mundo-aldea. Entonces, por su capacidad de generar un patriarcado de baja intensidad, Paz echa mano de la dualidad en su composición, en los aparentemente inofensivos tropos del reflejo, la pareja y lo doble, ahora como figura proclive a ser quebrada, desconfigurada y a partir de ella activar la máxima duplicación.

Las múltiples reflexiones, tanto en el sentido de reflejo como el de consideraciones críticas, que imantan estas fotografías, logran desnaturalizar tanto el binarismo como la dualidad. Funcionan como aquellas recámaras de infinitos espejos creadas por la artista japonesa Yayoi Kuzama. El origen de la reflexión se disemina en una trama de reflejos, de espejos que se reflejan mutuamente hasta el infinito, como un caleidoscopio que disipa ante nuestros ojos el origen del mundo. Al hacer desvanecer los signos del binarismo edénico, el hombre y la mujer quedan destituidos. La nueva pareja da cuenta del género hecho pedazos. Sin tener que acudir a las salas de infinitos espejos, el trabajo de Paz Errázuriz escenifica la infinita reflexión que extravía, en su

camino, los papeles originales sellados en el preciso momento en que Eva tentó a Adán con la manzana.

Pero recordemos que, en el relato bíblico, la manzana de Adán conlleva una serie de consecuencias que no se limitan a la expulsión del paraíso, sino que inauguran la desnudez, el dolor, la enfermedad y la muerte. De manera súbita, la manzana hace que la primera pareja sea proclive a enfermarse y a morir, que se vuelva mortal. La crítica de *La manzana de Adán* se ha centrado en la reducción simbólica de estos cuerpos ante la hegemonía del heteropatriarcado y la censura moral de la dictadura. No obstante, quiero consignar que la serie también incorpora, aunque sea de manera indirecta, otra figura letal para los pobladores de estas superficies. Aunque la crónica de Claudia Donoso (1990) que acompaña las fotos de Paz, da cuenta de que ninguno de ellos le tenía miedo al sida, la epidemia envuelve estos cuerpos, los amenaza de muerte. La plaga se evidencia en el estado de excepción o el *distanciamiento social* en el que se escenifican sus coreografías.

Llama la atención que el relato chileno más provocador y, quizá, el más influyente escrito sobre el sida en Latinoamérica, *Loco afán: crónica del sidario* de Pedro Lemebel (2000), use la fotografía para proponer una conexión temporal y hasta un pacto entre violencia política y epidemia. Es decir, Lemebel parece encontrar o, si se quiere, inventar su nueva historia del sida en la materialidad de una fotografía. Tras describir una última fiesta travesti ocurrida en el último año de la Unidad Popular, la crónica se percata de una única fotografía que ha sobrevivido a la catástrofe:

De esta fiesta sólo existe una foto, un cartón deslavado donde reaparecen los rostros colizas lejanamente expuestos a la mirada presente. La foto no es buena, pero salta a la vista la militancia sexual del grupo que la compone. Enmarcados en la distancia, sus bocas son risas extinguidas, ecos de gestos congelados por el flash del último brindis. Frases, dichos, muecas y conchazos cuelgan del labio a punto de caer, a punto de soltar la ironía en el veneno de sus besos. La foto no es buena, está movida, pero la bruma del desenfoque aleja para siempre la estabilidad del recuerdo. La foto es borrosa, quizá porque el tul estropeado del sida entela la doble desaparición de casi todas las locas. (Lemebel, 2000, p.19)

Lo borroso de la foto es, incluso como relata más adelante esta primera crónica de *Loco afán*, la huella mohosa del papel, hace estallar en la propia materia fotográfica la relación entre dictadura y sida, la fantasmática vinculación entre el cadáver político y el cadáver de la epidemia. Pero lo más interesante de esta primera crónica de *Loco afán* radica en ubicar tal intersección materialmente; es decir, localizarla en la propia

materialidad de la foto para entonces advertir una única desaparición, un único cadáver. Incluso, la decoloración de la fotografía que hace vacilar si la foto ha sido hecha originalmente en blanco y negro o en color, —lo cual también tiende un puente entre las dos décadas, los setenta, del golpe, y los ochenta, del sida— una vez más, devela el pinchazo, el *punctum* que le da sentido a ambas cesaciones del cuerpo:

Es difícil descifrar el cromatismo, imaginar colores en las camisas goteadas por la escarcha del invierno pobre. Solamente el aura de humedad amarilla el único color que aviva la foto. Solamente una mancha mohosa enciende el papel, lo diluvia en la mancha sepia que le cruza el pecho a la Palma. La atraviesa, clavándola como a un insecto en el mariposario del sida popular. (Lemebel, 2000, p.20)

La aguja perpetra la dolorosa comunicación entre ambos eventos, ambos exterminios (Guerrero, 2019). Perfora a la vez el cuerpo y la foto, abre un agujero como vaso comunicante. De alguna manera, la materia fotográfica resulta propensa a inscribir en la materia mohosa, enferma, de la imagen, la emancipación de la propia fotografía.

Este agujero también se encuentra en el trabajo de Errázuriz, solo que la fotografía de Paz da cuenta de esta doble desaparición en la propia intersección de ambas temporalidades: la del sida y la de la dictadura. La fotógrafa advierte cómo ambas anidan al mismo tiempo.

La epidemia constituye el arma viral del exterminio. La enfermedad sobrevuela la fotografía de Errázuriz porque constituye la amenaza más directa a estas sensibilidades. La enfermedad se activa, entonces, como figura necropolítica. No obstante, en cierto sentido, pese a su condición binaria, la fotografía logra fijar una imagen que genera una sobrevivida, una vida capaz de extenderse más allá de la muerte. Susan Sontag ha discutido la relación entre fotografía y muerte, así como las metáforas de la enfermedad y el sida. *La manzana de Adán* también funciona como sepultura, como cementerio de todos esos cuerpos que quizá no fueron velados, que posiblemente nunca fueron reclamados o solo pudieron ser llorados clandestinamente. La desaparición de muchos de ellos no se debió a la brutalidad de la dictadura sino al pacto del sistema con el virus. Como la decolorada foto que rescata Lemebel, las fotografías a blanco y negro de Paz Errázuriz fijan el goce de su plenitud material o como mencioné antes, el último año de su fantasía insectaria. No obstante, esta sepultura no se debe únicamente a la urgencia de fijar sus corporalidades desechas, como mortaja de luz y de sombras, como superficie que preserve intacta su materia, sino principalmente por su paradójica capacidad de contradecir el blanco y negro del binarismo fotográfico⁶. *La manzana de Adán* de Paz

Errázuriz logra fijar los cuerpos barridos por las operaciones virales de la mundialización, por los sueños de exterminio que hacen de ellos, un blanco de guerra.

La máxima desprogramación

El viernes 7 de agosto de 1992, Diamela Eltit escribe una crónica de viaje, anotaciones que produce a propósito de la invitación que le ha hecho Paz. Por un amplio período, Errázuriz ha fotografiado a los internos del Hospital Psiquiátrico Dr. Philippe Pinel del pueblo de Putaendo, ubicado a solo dos horas de Santiago. Paz le ha contado a la escritora que ellos aparecen en pareja, que los fotografía pololeando:

Y cuando ya no cabe indagar en el desprestigio de esos cuerpos, cuando sé que jamás podría dar cuenta del mínimo en el que se puede cursar una vida humana, cuando estoy cierta que apenas poseo unas palabras insuficientes, aparece la primera pareja de enamorados... Más adelante, de pasillo en pasillo, de escalón en escalón, en medio de los patios, saludo a la segunda, a la tercera, a la décima pareja. Hay tantos enamorados que ya pierdo la cuenta. (Eltit, 1994, s/p)

La serie *El infarto del alma*, vuelve a la figura dual, a la duplicación como principio compositivo y a la colaboración con otra artista⁷. En esta ocasión, la figura del doble no está inscrita en la revisión del género, como sucede con *La manzana de Adán*, sino en el amor como condición que emerge en el lugar menos previsible. El *amor loco* estalla en uno de los lugares más precarios y desbastados, en un hospital que no es solo el manicomio del pueblo de Putaendo, sino que además ha sido constituido en los cuarenta para tratar a los enfermos de tuberculosis de Chile.



Fotografía de Paz Errázuriz. Putaendo, 1994, *El infarto del alma*. (Fig.5)

La primera foto del libro (Fig. 5) y, asumo, de la serie, presenta la que podría ser la composición más simétrica de *El infarto del alma*. Una pareja posa, la foto sigue

algunas convenciones del retrato de enamorados. La mujer fotografiada toma del brazo a su compañero. El vestuario formal, el hieratismo y seriedad de los modelos enfatizan la solemnidad de la pose. Nada delata la enfermedad, ni tampoco la institución en la que se fotografía a la pareja. De nuevo, la foto sigue las convenciones clásicas y de no estar enmarcada en *El infarto del alma*, podría formar parte de cualquier álbum matrimonial. Sin embargo, pese a la composición simétrica, que incluso se refuerza con cierta equivalencia en las estaturas de los enamorados, Paz Errázuriz inscribe la alteración, la anomalía que he mencionado antes, desde el comienzo. La composición de la foto altera la simetría y esta se genera tanto en la leve inclinación evidente tras las ventanas, las lozas del piso, como en el *trompe l'oeil* que construye. Esto último, se nota en cuanto entendemos la ubicación de la fotógrafa, su cuerpo inclinado y la posición que evita la perfecta simetría del edificio. He querido detenerme en esta foto, analizarla formalmente, para asentar cómo la serie y el fotolibro una vez más desnaturalizan lo dual a lo largo de la progresión de las imágenes para, en este caso, proponer una lectura del amor, del amor de estas parejas, pero también de la correspondencia amorosa como figura fundamental para el contrato asimétrico e inclinado que establece la fotografía Paz Errázuriz⁸. Tal correspondencia comparte resonancias con la teorización que Roland Barthes (1998) hace del discurso amoroso: “Como deseo, la carta de amor espera su respuesta; obliga implícitamente al otro a responder, a falta de lo cual su imagen se altera, se vuelve otra” (p.52).

Porque la serie se centra en el amor como aquello que posibilita la anexión de una vida a otra. *El infarto del alma*, entonces, parte de esta primera imagen, como la más cercana a la convención de los enamorados, para degenerarla y teorizar sobre el amor y la fotografía. Las parejas que le siguen —y aquí quiero rescatar que la serie se elabora a partir del fotógrafo de feria o de cantina, que cobra por fijar en una instantánea el encuentro amoroso—, exhiben no solo el impacto de los medicamentos sobre sus cuerpos, “sus figuras deformadas por los fármacos”, sino también dan cuenta de la asimetría como principio del amor. En su crónica, Diamela Eltit (1994) produce una de las reflexiones más inquietantes y reveladoras:

Veo ante mí la materia de la desigualdad cuando ellos rompen con los modelos establecidos, presencio la belleza aliada a la fealdad, la relación paradójica del cojo con la tuerta, de la letrada con el iletrado. Y ahí, en esa descompostura, encuentro el centro del amor. Comprendo ejemplarmente que el objeto amado es siempre un invento, la máxima desprogramación de lo real... (s/p)

Eltit entiende perfectamente la trama del relato fotográfico de Paz. Descubre que en esta obturación de los *modelos establecidos*, en la anexión de los contrarios, en esa *máxima desprogramación de lo real*, yace el grado cero del amor. Diamela Eltit (1994) precisa que en estos chilenos “olvidados de la mano de Dios” se encuentra la verdadera razón por la que la figura de la locura ha estado históricamente asociada con el amor: con el amor loco. Entonces, la primera foto funciona como molde, aunque ya inclinado y anómalo, para entonces desorientar el reflejo como figura fundante tanto de lo dual como de lo binario. La dualidad, una vez más, sirve para forzar la desnaturalización, la descompostura del reflejo hasta llegar a la asimetría en la que se encuentra el centro del amor. El centro del amor reside en la desigualdad de la pareja de amantes. La última foto de *El infarto del alma* (Fig. 7), muestra la máxima asimetría, ahora sumada a la máxima desprogramación que entonces funda el centro fotográfico del sistema.



Fotografía de Paz Errázuriz, Putaendo, 1994, *El infarto del alma*. (Fig.6)

Quiero trasladar la materia de la desigualdad como la figura más compleja de esta serie, la razón por la que una vida se anexa a la otra, a la teoría de la imagen de Paz Errázuriz. Considero que es el mismo motivo que hace estallar el centro del amor, lo que impera en el contrato fotográfico de Paz. ¿Qué es la fotografía sino la anexión de un

cuerpo al otro a partir del disparador? ¿Qué es la fotografía sino el reconocimiento de una correspondencia? Como el objeto amado, el otro es un invento y, por lo tanto, su encuentro se produce en la desprogramación del sistema binario que formula normales y anormales, locura y sanidad o simplemente las acciones de ver y ser visto, fotografiar y ser fotografiado. Su decodificación empieza por la cámara y la institución fotográfica.

La única certeza de Paz reside en que, en la materia fotográfica, en la materialidad de sus fotos, se anexa una vida a la otra, se fija la desigualdad y sus reverberaciones como contramodelo de la dualidad y el binarismo. Lo que promete la fotografía de Paz es la emancipación de “los modelos establecidos” (Eltit, 1994, s/p), la denigración del dispositivo vertical y del encuentro de los diferentes atortores —fotógrafa, dispositivo fotográfico, cuerpos fotografiados, espectadores— en la materia fotográfica.

Quiero, además, insistir en que estas comunidades no buscan una reivindicación fotográfica, no claman por una rectificación de la historia. Ellas no piden nada. Cuando Paz les muestra las fotografías que ha sacado a los modelos de *La manzana de Adán*, se decepcionan. Esperaban que Paz hiciera estallar el color en sus fotografías⁹. El blanco y negro, convención que paradójicamente legitima a estas comunidades en la restrictiva historia de la fotografía de autor, les resulta insuficiente¹⁰. Algo parecido sucede con *El infarto del alma*. Cuando Paz les lleva una copia a cada uno de los internos fotografiados, muchos la reciben, la comentan brevemente para luego hacer una especie de bollo con ella, y guardársela en algún rincón de su cuerpo. Poco después, se habrán olvidado de ellas. Con esto quiero asentar que el contrato de Paz, no constituye un contrato de redención, ni como dije se proponga una reivindicación de comunidades que no pretenden ni han pedido empoderarse fotográficamente. Lo que sí produce este contrato es una absoluta revisión de los modelos fotográficos, los límites de su captura y la condición dual y binaria del dispositivo.

El infarto del alma, asimismo, marca una temporalidad fotográfica que, como ya mencioné, amplía el contrato fotográfico. Como revela la crónica de Diamela Eltit, la fotógrafa visitaba regularmente el centro psiquiátrico, hasta el punto de que era conocida como la tía Paz, *tía de locos*... La capacidad del contrato fotográfico de producir un relato de familiaridad, es decir, su facultad de transformar el nexo de la fotografía de autor en nexo filial, hace que puedan reinventarse las relaciones de este contrato. En cierta medida, la serie formula la anexión de una vida a la otra en la fijeza de la composición fotográfica. Paz Errázuriz no produce una poética que la desvincule como dedo marcador, como ojo mecánico o electrónico de la fotografía. El contrato que fija su

ingreso —como *tía*, así como el de la escritora Diamela Eltit, como *madre*— radicaliza la oposición fotógrafo-fotografiado. Su vinculación desvanece la relación intermediaria del fotógrafo, y revisa la figura etnográfica de la institución fotográfica. Como otros artistas, tales como el venezolano Javier Téllez, quien ha indagado ampliamente desde su primera exposición, *La extracción de la piedra de la locura*, en la psicosis y la compleja articulación en los dispositivos favoritos de la modernidad, como el cine; Errázuriz acude al *manicomio* de Putaendo para encontrar el grado cero ya no solo del amor, sino el del contrato fotográfico y entender que en él radica la máxima desprogramación del sistema.



Fotografía de Paz Errázuriz. Putaendo, 1994, *El infarto del alma*. (Fig.7)

El contrato de Paz

Ver a Paz en acción es todo un acontecimiento. Entender el contrapunto que se produce entre su rapidez de movimientos y el contrato de su fotografía necesitó en mí de un ajuste. Recuerdo que una de las primeras veces que me reuní con la artista en su estudio, me resultaba difícil seguir la velocidad de su cuerpo, me impresionaba la celeridad con la que se desplazaba de un lugar a otro. Por otro lado, recuerdo también

cuando me citó para que viéramos un trabajo que había expuesto. Se trataba de la serie *Ceguera*, que para el momento no había *visto la luz*, una pieza exhibida en una marquesina lateral, perdida en una galería del centro de Santiago. No se trataba de una galería de arte, sino un pasillo comercial algo deshabitado, en cuyas vidrieras se exhibían dos de sus fotos, dos retratos de ciegos que paradójicamente enmarcaban una óptica, es decir, un establecimiento de venta de anteojos e instrumentos para mejorar la visión. Estos retratos ciegos, expuestos de forma binocular, de manera simétrica, a su vez disputan la dicotomía visión/ceguera. De nuevo, su trabajo destituye el contrato óptico de la fotografía.

Mi discusión sobre la dualidad de la fotografía de Paz Errázuriz no pretende instalar una revisión formalista de su trabajo. O, debería decir, más bien, que mi reflexión sobre la forma se debe a que es en ella que se sintetiza la figura desde donde la fotógrafa gesta la politicidad de su trabajo. Una vez más, no resulta suficiente reiterar la decisión de Paz de visibilizar estas comunidades negadas, desprovistas de representación. Su operación es más compleja e interesante. Su fotografía perpetra una sistemática impugnación del binarismo, de aquella inscrita en el propio dispositivo y en el viejo pacto ético del cuerpo fotografiado como rapiña, para abrir un nuevo contrato, un marco que sea testigo de los centros del amor y del cuerpo, de las razones por las que tanto Paz Errázuriz como los espectadores que observamos nos anexamos estas otras vidas. Allí radica una figura fundamental en el trabajo de esta deslumbrante artista, un mecanismo oculto en la superficie ética y estética de sus fotos.

En este texto he hecho uso de la noción de contrato para con ella, además de desplegar mi tecnología y entendimiento de la fotografía y la visualidad como articulaciones que van más allá de aquello que enmarca el cuadro fotográfico o la imagen, convocar la discusión que consigna Ariella Azoulay (2008) en su libro *The Civil Contract of Photography*. La crítica israelita propone una nueva aproximación ontológico-política a la fotografía a partir de la reexaminación del contrato celebrado entre la mirada y la fotografía de los cuerpos palestinos, desprovistos de ciudadanía en su condición de víctimas del conflicto. El contrato, entonces, da cuenta de su sujeción al dominio soberano. La hipótesis de Azoulay reside en que si la imagen produce un efecto no intencional que reúne a sus diferentes participantes —fotógrafos, cuerpos fotografiados, espectadores y dispositivo—, todos bajo la dominación del estado soberano, sin embargo, todavía puede contar con la posibilidad de suspender el gesto del poder que domina sus relaciones. El contexto que envuelve el problema de Azoulay, la ocupación de Palestina y

la segunda Intifada, difiere del trabajo de Errázuriz, pero se basa en la figura binaria que inscribe la ciudadanía. El contrato civil de la fotografía constituye una alteración del modelo fotográfico que encuentra en la reordenación de la práctica de observar el sufrimiento la clave de un nuevo encuentro.

Volver en la distancia

Para finalizar, mucho se ha opinado y escrito hasta el momento sobre el radical impacto que la pandemia ha generado sobre la experiencia de vivir, nuestros cuerpos y comunidades. De todo el sofisticado repertorio crítico, destaco un artículo que a mi parecer toca la zona más álgida del curso viral. Frente a la crisis de interpretación que ha demostrado la respuesta del covid-19, Rita Segato (2016) acude a la exterioridad cartesiana y los errores del especismo para llamar la atención sobre cómo el virus viene a fijar nuestra impostergable mortalidad. Es decir, pensar que dominamos la naturaleza y que, por lo tanto, estamos fuera de ella, constituye un lugar de omnipotencia que ha definido la condición destructiva del animal humano. Segato presenta en su artículo una pregunta provocadora: —“¿Quién tendrá entonces la *permisión de narrarlo* a futuro, para usar la expresión de Edward Said, o quién detendrá el *derecho a narrar*, usando aquí las palabras de Homi Bhabha?”— La antropóloga abre el interrogante sobre qué redes de significaciones, discursos o relatos serán capaces de perforar el desafío que instala la pandemia para entonces señalar las políticas que definirán el mundo del porvenir.

Sin embargo, quizá lo que se le escapa a Segato, radique en que el porvenir ya ha sido anticipado. Paz Errázuriz ocupa el modelo dual de la fotografía, se detiene en la condición binocular de la imagen fotográfica, en la reproductibilidad de la foto, para urdir un contrato fotográfico en el que la única correspondencia sea la posibilidad de sitiar y, por lo tanto, desprogramar las figuras históricas, mecánicas y ahora electrónicas del dispositivo fotográfico¹¹. Estos cuerpos fijados en papel fotográfico dan cuenta de cómo se han sorteado las condiciones del sexo y del cuerpo a favor de un dispositivo binario, el *mundo-dispositivo* que excede la cámara fotográfica.

En su discusión acerca de la imagen intolerable, Jacques Rancière ha propuesto un grupo de ideas que me parecen productivas a la hora de detenerme en las fotos de Paz Errázuriz. Rancière (2010) encuentra que la capacidad de las imágenes de diseñar “configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo pensable, y, por eso mismo,

del paisaje nuevo de lo posible” (p.103) depende de que éstas no anticipen ni sus sentidos ni sus efectos. De cierta manera, la condición anticipatoria de cualquier imagen o, específicamente, del trabajo de Paz Errázuriz radica precisamente en su capacidad de no anticipar. Es decir, el procedimiento que opera en *Distanciamiento social* parte justamente de descubrir aquello que no había ingresado, como diría Rancière, en la *pensatividad* de tales imágenes pero que ya estaba allí. La condición especialmente ambigua del arte permite que las imágenes cambien “nuestra mirada y el paisaje de lo posible si no son anticipadas por su sentido y no anticipan sus efectos” (2010, p.104). Es precisamente en lo no anticipado, donde anida su poderosa anticipación.

Revisar ambas series en la pandemia y en plena cuarentena, incorporar o injertar una figura *porvenir* como la del *distanciamiento social* en aquello ya fotografiado, constituye una decidida afirmación de que ya estos cuerpos previeron la respiración de nuestros más recientes tiempos. *La manzana de Adán* y *El infarto del alma* ofrecen una teorización sobre la imagen en tiempos difíciles, indagan en lo indeseable o lo que debe apartarse, en el distanciamiento y la desaparición de unos cuerpos que nunca más serán anónimos o carecerán de sepultura. Porque a fin de cuentas, todos esos cuerpos reposan en Paz.

Referencias

¹ La invisibilización de estas comunidades constituye una de las tácticas de desaparición aplicadas a las artistas mujeres. En su problematización de la historia del arte y de las prácticas curatoriales, Cecilia Fajardo-Hill (2017) ha propuesto la categoría de invisibilización como figura clave para dar cuenta de la ausencia de mujeres en el influyente canon del arte chicano y latinoamericano. Fajardo-Hill afirma que los marcos de exclusión que han prevalecido se deben tanto al sexismo, como a un sistema que ha basado la calidad del trabajo artístico en categorías tan restrictivas como la visibilidad y el éxito, de las que históricamente han sido expulsadas las mujeres.

² Schwartz se pregunta si no es precisamente en lo parecido, en la construcción de la semejanza de lo dual, donde se disipan los problemas morales más complejos de nuestro mundo y nuestros tiempos.

³ Horacio Fernández (2011) encuentra que el fotolibro no solo viaja más que los propios fotógrafos, sino que puede alterar el canon de la fotografía. Fernández hace referencia a una nueva historia gestada en el género del fotolibro, cuyo ambicioso adelanto, el llevado a cabo por Gerry Badger y Martin Parr, incluye autores latinoamericanos como Manuel Álvarez Bravo o Martín Chambi, cuyos trabajos han circulado y logrado consolidarse por estos libros de fotografías.

⁴ Sigo la manera en que *La manzana de Adán* se refiere a estas poblaciones para dar cuenta del momento de producción del trabajo. Asimismo, mantengo el género masculino para insistir en la figura travesti que domina la sociabilidad del discurso, pero entendiendo los límites y la insuficiencia de su uso.

⁵ Debo recordar que cuando Paz Errázuriz mostró por primera vez *La manzana de Adán*, aún no se había aparecido un libro que inscribiría un camino y todo un glosario a la teoría de género. Me refiero al libro de Judith Butler, *Gender Trouble, El género en disputa*, originalmente publicado en 1990, el mismo año en que se publica *La manzana de Adán* como fotolibro. Subrayo esto para entender que el trabajo de Errázuriz y Donoso logra articular lo que aún no estaba inscrito plenamente, incluso como campo, en la teoría del género y la sexualidad.

⁶ En una entrevista privada con Paz Errázuriz que conduje en Santiago de Chile en julio de 2019, la fotógrafa me confirmó que una de las razones de su muy celebrado uso del blanco y negro estaba ligada a la censura dictatorial. Es decir, la fotografía a blanco y negro le permitía controlar su trabajo ya que la ampliación y el revelado fotográficos eran manejados únicamente por ella; mientras que la fotografía en color requería de equipos que no controlaba. Asimismo, Paz Errázuriz relató que una vez, durante la dictadura, tras mandar a revelar unos negativos en color, recibió los originales velados.

⁷ Desde esta perspectiva, estas intervenciones también están marcadas por un desafío dual: la invitación por parte de la fotógrafa a las escritoras con el fin de entablar una correspondencia capaz de penetrar la complejidad de la producción visual del otro. El problema de la pareja en el trabajo de Paz Errázuriz ha sido abordado críticamente. Con especial énfasis, se ha discutido la invitación que la fotógrafa hace de manera recurrente, a otras artistas para que investiguen juntas la imagen. Nelly Richard (2015) da cuenta de cómo la invitación involucra “la formación de duplas, yuntas, de asociaciones entre pares” (p.52) que desafían el mito patriarcal de autor, como continuidad entre autoría y autoridad. Así mismo, en su lectura de *El infarto del alma*, Julio Ramos (2011) insiste en que esta práctica no solo pone en juego la ley del nombre y la autoría, sino “el interdicto de la propiedad, la atomización del trabajo profesionalizado, institucional” (p.158).

⁸ Alejandra Castillo (2008) ha acuñado la noción de *imagen inclinada* a propósito del trabajo de la fotógrafa chilena Zaida González Ríos, a quien propone como portadora de una operación visual con la que postula la emancipación de la pose recta del sujeto moderno. Para Castillo, el trabajo de González Ríos sobre las parafilias plantea “escapar de la traza que une un punto con otro en la figuración lineal...para posicionarse en el desvío, en el retorno y en la detención de las parafilias.... la filia no es una y no se describe en la rectitud de la línea.... es, por un lado, detención del mandato patriarcal de la heteronorma, pero también es la detención de la madre complemento, sangre y lazo” (p.119).

⁹ La inclusión de fotografías en color de la nueva edición de *La manzana de Adán*, publicada en 2014 por la Fundación Ama, puede entenderse como una ofrenda, un tributo que con el color intenta *reparar* una decepción, un tributo de amor.

¹⁰ En una aguda reflexión sobre fotografía y violencia, Gabriela Nouzeilles (2016) recuerda que la decisión de la artista estadounidense Susan Meiselas de fotografiar en color la Revolución Sandinista de 1979, generó una amplia polémica en la que, incluso, se le acusó de hacer turismo de guerra en el tercer mundo o de estetizar la tragedia de un país.

¹¹ Su trabajo interrumpe la dualidad con la que ha sido pensada y mostrada la fotografía. Por ejemplo, la histórica e influyente exposición de 1978 del MoMA, *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*, bajo la curaduría John Szarkowski, enmarcó la comprensión fotográfica en una dualidad: la del espejo, capaz de reflejar el retrato de su autor, y la de ventana, a través de la que puede verse mejor el mundo.

Bibliografía:

Azoulay, A. (2008) *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone Books,.

- Barthes, R. (1998) *Fragmentos de un discurso amoroso* (Eduardo Molina, trad.). México: Siglo XXI editores.
- Butler, J. (1999) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Castillo, A. (2019) Inclinación, parafilias y artificio: la imagen de Zaida González Ríos. *Cuadernos de Literatura*. 23(46), 110-120.
- Crary, J. *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. New York: Verso, 2013.
- Eltit, D. y Errázuriz, P. (1994). *El infarto del alma*. Santiago: Editorial Zona.
- Eltit, D. y Errázuriz, P. (1999). *El infarto del alma*. Santiago: Francisco Zegers Editor.
- Donoso, C. y Errázuriz, P. (1990). *La manzana de Adán*. Santiago: Zona Editorial.
- Donoso, C. y Errázuriz, P. (2014). *La manzana de Adán*. Santiago: Fundación Ama.
- Fernández, H. (2011). *El fotolibro latinoamericano*. México: Editorial RM.
- Fajardo-Hill, C. (2017). The Invisibility of Latin American Women Artists: Problematizing Art Historical and Curatorial Practices. In Cecilia Fajardo-Hill & Andrea Giunta. *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*. (pp. 21-27). Los Angeles, Munich, New York: Hammer Museum, DelMonico Books, Prestel.
- Giunta, A. (2018) *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emancipan el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Guerrero, J. (2019) Las metástasis de la mariposa: Pedro Lemebel y el archivo analfabeto. *Cuadernos de Literatura*, 23(46), 121-155.
- Lemebel, P. (2000). *Loco afán. Crónicas de sidario*. Madrid: Anagrama.
- Nouzeilles, G. (2016). Theater of Pain: Violence and Photography. *PMLA*, 131(3), 711-721.
- Parr, M. & Gerry, B. (2004). *The Photobook: A History*. London: Phaidon Press.
- Ramos, J. (2011) *Sujeto al límite: ensayos de cultura literaria y visual*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado* (Ariel Dilon, trad.). Buenos Aires: Manantial.

Richard, N. (2015) Introducción. *Poéticas de la disidencia: Paz Errázuriz – Lotty Rosenfeld*. (pp. 19-75). Santiago: Barcelona Polígrafa DL, Catálogo del pabellón de Chile en la 56 Esposizione internazionale d'arte La Biennale di Venezia.

Sarduy, S. (1969). *Escrito sobre un cuerpo: ensayos de crítica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Szarkowski, J. *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*. New York; Museum of Modern Art, 1978.

Schwartz, H. (1996). *The Culture of the Copy: Striking Likeness, Unreasonable Facsimiles*. New York: Zone Books.

Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.

Sutherland, Juan P. (2014). Ensoñación y ficciones de identidad. En Errázuriz, P. y Donoso, C. *La manzana de Adán* (pp. 17-27). Santiago: Fundación Ama.

Agradecimientos

Paz Errázuriz, Diamela Eltit, Sergio Parra, Eleonora Cróquer Pedrón, Alfredo Castro.

Fecha de recepción: 11 de mayo de 2021

Fecha de aceptación: 2 de junio de 2021



Licencia Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa):

No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

