South American Publishing

SAP Community and Interculturality in Dialogue. 2023; 3:76
doi: 10.56294/cid202376

ORIGINAL

Photographic images of indigenous peoples in contemporary Chilean poetry

Imágenes fotográficas de pueblos originarios en la poesía chilena contemporánea

Lorena P. López Torres[1]

[1]Centro de Estudios para la Inclusión Intercultural (CEII), Universidad Católica de Maule. Maule, Chile.

Cite as
Torres LPL. Photographic images of indigenous peoples in contemporary Chilean poetry. SAP Community and Interculturality in Dialogue 2023; 3:76. https://doi.org/10.56294/cid202376

Publication History
Submitted: 30-06-2023
Revised: 23-08-2023
Accepted: 06-11-2023
Published: 07-11-2023

Corresponding Author
Lorena P. López Torres

ABSTRACT

This article analyzes the literary proposals De la tierra sin fuegos (1986) and Reducciones (2012) by the Chilean poets Juan Pablo Riveros and Jaime Huenún respectively; works in which the intersection between word and image is privileged in a deconstructive and questioning eagerness. The photographic image of native peoples that is materially incorporated into the textual body of the poems comes, on the one hand, from ethnographic/anthropometric archives, from the priest and ethnologist Martin Gusinde, and from the scientists Robert Lehmann-Nitsche, Herman Ten Kate, Francisco P. Moreno and Hans Virchow. Through this verbovisual assemblage, two different perspectives are presented regarding the procedures of scrutiny that the ethnologist/scientist follows when approaching the indigenous person and the reading he makes of him and his culture: the first becomes a fellow tribesman, while the others exercise a biosocial control over the indigenous person by freely disposing of his corporeality for scientific purposes. In this way, the texts resort to images to reflect on the materialization of ethnographic photography and the material and metaphysical "capture" of the indigenous; they problematize the photographic act, the revealing character of the image and its scenic implications in the exhibition of the indigenous in order to corroborate, denounce and give a face to these subjects. In addition, they point to the hunters and situate the historical context under which these takeovers take place, that is, they are images that violate the viewer by confronting him with the usurpation and death that weighs on the indigenous, particularly in contexts of internal colonization (nineteenth and twentieth centuries).

Keywords: Photography; Native Peoples; Chilean Poetry; Disciplinary Mutations.

RESUMEN

Este artículo analiza las propuestas literarias De la tierra sin fuegos (1986) y Reducciones (2012) de los poetas chilenos Juan Pablo Riveros y Jaime Huenún respectivamente; obras en las que se privilegia la intersección entre palabra e imagen en un afán deconstructivo y cuestionador. La imagen fotográfica de pueblos originarios que se incorpora materialmente en el cuerpo textual de los poemarios proviene, por un lado, de archivos de carácter etnográfico/antropométrico, del sacerdote y etnólogo Martin Gusinde, y de los científicos Robert Lehmann-Nitsche, Herman Ten Kate, Francisco P. Moreno y Hans Virchow. A través de este ensamblaje verbovisual, se presentan dos perspectivas diferentes en torno a los procedimientos de escrutinio que el etnólogo/científico sigue al momento de aproximarse al indígena y la lectura que hace del mismo y de su cultura: el primero se transforma en un compañero de tribu, mientras que los demás ejercen un control biosocial sobre el indígena al disponer libremente de su corporalidad para fines científicos. De esta forma, los textos recurren a las imágenes para reflexionar sobre la materialización de la fotografía etnográfica y la "captura" material y metafísica del indígena; problematizan el acto fotográfico, el carácter revelador de la imagen y sus implicancias escénicas en la exhibición de los indígenas de forma de corroborar, denunciar y dar rostro a estos sujetos. Además, apuntan a los cazadores y sitúan el contexto histórico bajo el cual se realizan estas tomas de posesión, es decir, son imágenes que violentan al que mira al confrontarlo con la usurpación y muerte que pesa sobre el indígena, particularmente, en contextos de colonización interna (siglos XIX y XX).

Palabras clave: Fotografía; Pueblos Originarios; Poesía Chilena; Mutaciones Disciplinarias.

© 2023; The Authors. This Open access article is distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

INTRODUCCIÓN

La fotografía en su contacto con la poesía expone su constitución de "cacería" en que el fotógrafo busca atrapar a su presa "con la rapidez de un relámpago";[1] de la objetualización de algunos seres humanos pobres, socialmente indefensos y locos (Sontag); de la (sobre)exposición descarnada de pueblos "expuestos" y de "la dignidad de los sin imágenes",[2] que se manifiesta en un doble sentido: mostrar y vulnerar.

La fotografía etnográfica, en particular, se transforma en un elemento transgresor que los autores potencian en sus poemarios transformándolas en documentos más allá de su carácter indicial al trasplantarlas a un andamiaje complejo de sentidos para denunciar crímenes, conformar un rostro sufriente y mostrar que las relaciones entre europeos y nativos se revisten de formas enrevesadas.

MÉTODO

En este artículo persigo como objetivo revisar las interacciones entre científicos europeos/no europeos y los indígenas las que, en ambos poemarios, están marcadas por intereses y visiones particulares de los primeros, desde donde se posicionan para examinar y catalogar una suerte de ontología de los indígenas. En ese sentido, exploro la idea de la circulación del conocimiento,[3] que se configura en el desarrollo de la ciencia ejercida por estos sujetos eruditos. Ya no se trata tan solo de antropólogos de gabinete o de escritorio, más bien esta nueva camada inicia una sistematización de lo encontrado/"descubierto" que, en algunos casos, realizarán en el campo, es decir, en los territorios colonizados, integrándose a los grupos indígenas en cuestión, como lo hizo Martin Gusinde. En otros, las "piezas", en este caso, los cuerpos de los nativos, serán trasladados a los espacios en que se concentra ese conocimiento, principalmente museos, y los hallazgos derivados de su cautiverio se difundirán entre los que detentan el poder de conservar ese saber. En estos recintos museales, los indígenas serán estudiados, exhibidos y, en su mayoría, encontrarán la muerte. Este *modus operandi* que se establece en estos nobles espacios del conocimiento, difiere de lo que algunos científicos o etnólogos van a realizar en el campo, pues su labor antagonizará abiertamente con el rapto, el ultraje y la muerte que depara a muchos indígenas.

Para mostrar estas discrepancias, se centró centraré específicamente en la revisión documental de los poemarios *De la tierra sin fuegos* (1986; 2001) de Juan Pablo Riveros y *Reducciones* (2012) de Jaime Huenún a partir de las imágenes fotográficas que incorporan en su armazón. Ambas obras problematizan el uso/lugar de la fotografía en la poesía chilena e introducen miradas particulares de los procesos de aculturación y del genocidio indígena de las macro zonas sur austral chilena, pero también argentina, para iluminar el recorrido de la muerte durante la colonización interna.

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Estos poemarios se destacan por su construcción o textura discursiva híbrida, propia de las mutaciones disciplinarias que se caracterizan por incorporar al ámbito poético "recursos de producción y estrategias discursivas provenientes de otras disciplinas, preferentemente de las llamadas ciencias sociales […] las ciencias y la filosofía del lenguaje, […] por medio de la ampliación del texto a partir de los paratextos, en especial los epígrafes y las notas; y las ciencias naturales y exactas (biología, física, matemáticas, frecuentemente de manera obliterada, irónica y deconstructiva)".[4]

Respondiendo a este sentido de hibridez, en *De la tierra sin fuegos* (2001) Riveros elabora un collage global, híbrido y etnocultural que privilegia una enunciación sincrética en la que convergen las voces de diferentes sujetos que portan discursos en distintos idiomas de manera de privilegiar un doble registro etnolingüístico. A través de la *intertextualidad transliteraria* el poeta incorpora fragmentos de diferente procedencia a este collage, tanto de carácter verbal como visual.[5,6] En *Reducciones* (2012) Huenún genera una textualidad que se construye a partir del encuentro de una multiplicidad de voces y texturas, aparece el texto documental; el cronístico; el relato autobiográfico; el testimonio, además de fotografías de archivo documental y familiar; fragmentos de cantos indígenas aché-guayakí y mapuche como el *collag* de Elías Necul que abre el poemario como epígrafe; textos científicos −ya sean antropológicos, fisiológicos, anatómicos−, reescritura de crónicas hispanas de la Colonia en habla española de Castilla mezclada con el mapudungun.[7]

Un punto de convergencia entre ambos poemarios es la referencia a la *Araucana* y a su autor Alonso de Ercilla y Zúñiga; por medio de la estrategia transtextual tanto el personaje de la conquista como su poema épico se incorporan desde la reescritura apócrifa (López), cuya presencia da cuenta del carácter paródico y relativizador que ambos poemarios hacen del metarrelato fundacional de la nación.

En el caso de las fotografías, en ambos poemarios las imágenes son de naturaleza etnográfica, confeccionadas entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX; un encuentro finisecular que plantea preguntarse cuál es la posición que toman los científicos en su acercamiento o estudio de las etnias indígenas. En *De la tierra sin fuegos*, las imágenes corresponden al sacerdote austriaco Martin Gusinde quien visitó la Patagonia austral, específicamente Tierra del Fuego, entre los años 1918 y 1924 para convivir con los indígenas a los que llamó *fueguinos*.[2] En *Reducciones*, las imágenes provienen de los estudios científicos de los alemanes Robert Lehmann-Nitsche y Hans Virchow, del holandés Herman Ten Kate y del argentino Francisco P. Moreno. En su mayoría, las imágenes de indígenas fueron tomadas con fines antropométricos como parte de reportes etnográficos o científicos de la época; en tal sentido era común exponer a los indígenas en completa desnudez para captar en detalle su fisonomía: "[l]a desnudez obligada, forzada por los fotógrafos, era posible debido a que todos los indígenas estaban cautivos".[8]

El ensamblaje verbovisual advierte, por una parte, de la compleja fisonomía de estos textos, que desde su heterogeneidad composición reportan el conflictivo constructo visual del otro y del mundo indígena, y por otra parte, acusan cierto grado de cientificismo de muchos de los que investigaron a los pueblos originarios y acabaron por diseccionar sus culturas y sus existencias.

https://doi.org/10.56294/cid202376

De la tierra sin fuegos

La obra de Riveros sigue la construcción del *poema etnográfico* (Carrasco), un tipo de textualidad propia de la *literatura antropológica chilena* (Carrasco y Alvarado), que se caracteriza por tratar "temas o problemas característicos (aunque no privativos) del discurso antropológico o arqueológico, en particular la búsqueda, anhelo, encuentro o desencuentro con la otredad, el viaje, las relaciones interculturales, los grupos etarios, reflexiones metadiscursivas".(9) Este tipo de poema actúa como una *foto-textualidad* (Perkowska), un tipo de texto en que lo verbal y lo visual interactúan a "un mismo espacio y nivel", lo que le permite desarrollar a nivel gráfico estas temáticas etnográficas "mediante la inclusión de fotografías, dibujos u otra clase de elementos".(9)

A partir de las 17 imágenes fotográficas de Martin Gusinde, el poemario configura el itinerario y acercamiento del joven sacerdote austriaco de la Congregación del Verbo Divino por el territorio patagónico austral, específicamente, sus 14 meses de convivencia con los fueguinos. Para cuando se traslada a Tierra del Fuego las etnias están bastante mermadas, por ende, se apresura en recopilar términos lingüísticos, elementos de la cultura material e inmaterial y realiza las debidas mediciones antropométricas.(2) Debe cumplir su labor con la aprobación de los nativos, quienes ven a un *koliot* (extranjero) que parece amar al indígena (Gusinde 135). Con esta ventaja puede acceder a sus tradiciones y sus lenguas; se le permite vivir entre ellos, comer sus alimentos, dormir en sus chozas y participar en sus rituales de iniciación: el Hain selk´nam y el Kina yámana.(10) Si bien Gusinde persigue como intención elaborar un registro fotográfico-etnográfico pensado como dispositivo fotográfico,(11) hay también una transposición importante de sí mismo en su investigación como aquel que busca, con una sensibilidad émica particular, integrarse y experimentar la cultura de las etnias australes; se convierte así en uno más de la compañía.

La fotografía de Gusinde que integra el poema etnográfico termina por alimentar la forma coral del poemario al intercalar las voces del sacerdote/poeta/alter *ego* y de algunos indígenas que, por un lado, colaboran con el etnólogo en la construcción de su archivo documental-visual y, por otro, lo alientan a seguir los rituales y tradiciones de la comunidad para, de esa manera, convertirse en "compañero de tribu". La introducción de la fotografía del *Mankatchen o cazador de sombras*, permite al compañero/voz poética/viajero configurar aspectos culturales del Otro, enmarcar situaciones etnoculturales que experimenta como testigo o participante; se trata de un registro que en el orden de la textualidad mutable del poemario interviene como un "pliegue representacional que perturba la superficie del texto, problematizando la recepción e intensificando la mirada del lector, [produciendo] significados estéticos, éticos y políticos en los cuales se articulan las preocupaciones y debates de la época actual" (Perkowska 58).

Las imágenes en blanco y negro, se presentan como una serie progresiva que muestra el trabajo y convivencia de Gusinde con los nativos en Tierra del Fuego. A través de los pie de foto la intención poética enfatiza el grado de cercanía del indígena con el *koliot* en su rol de guía, padrino o amigo. En el poema "Jon, el hechicero" la voz de la autoridad selk´nam –algunos de los retratados: Tenenesk o Halimink– interroga al extranjero sobre las responsabilidades y facultades del Jon de su lugar de procedencia. De ahí que los pie de foto y el retrato indiquen con todas señas su rango, su nombre y su relación con el etnólogo.

El Jon se encarga de instruirlo sobre la trascendencia de su labor en suelo austral, que va más allá de sanar enfermedades, pues son figuras contenedoras y aglutinantes del *haruwen* (grupo) que dispone su vida a su alrededor para alcanzar conocimiento ancestral y educación primordial: "Yo os pregunto: ¿tenéis vosotros, kolliot,/ Hombres como nuestros Jon?/ Los Jon/ Son la parte más seria de los selk´nam" (Riveros 56).



Figura 1. El anciano Jon Tenenésk, amigo y colaborador que enseñó a M. Gusinde las tradiciones del pueblo selknam (pie de foto en poemario)

Tenenesk fue el último gran Jon selk´nam; un *hombre-memoria* cuya existencia mantenía la cohesión del grupo (Le Goff 137), la que llega a su fin con su muerte acaecida en la epidemia de sarampión 1923. De esta forma, la tribu se desintegra y el compañero queda a la deriva: "Lo que *ha sido* (Barthes) del Jon es todo lo que se conserva de su figura tutelar y de un pasado indígena vivo aplastado por el genocidio" (López).

https://doi.org/10.56294/cid202376



Fuente: De la tierra sin fuego*s* (2001)

Figura 2. Martin Gusinde con sus padrinos yamanas, en su primera participación en las ceremonias de iniciación a la pubertad (pie de foto en poemario)

Reducciones

El antiguo territorio de Chauracahuín, nombre nativo de la zona que actualmente se conoce como la ciudad de Osorno y su entorno es un espacio dividido en dos sectores por el río Rahue: en uno se ubica la sociedad colonial de entonces y chilena de ahora y, en el otro, los mapuche (Mansilla 16).

Desde este espacio, el poemario significa la entrada al mundo imperativo de la Corona y luego del Estado chileno. Ambos bandos se encuentran separados por sus diferencias, sus diatribas bélicas, sus lenguas y creencias, pero también por la imposición de un dogma en un ejercicio de superioridad. En ese orden, la obra presenta "una mezcla matizada de memoria, imaginación y deseo de sutura de las heridas históricas que en su momento provocó, y aún provoca, la violencia colonial" (Mansilla 15) como la derivada de algunos acontecimientos del proceso de aculturación y genocidio mapuche como la masacre huilliche de Forrahue de 1912.[(2)] Por su parte, el título del poemario, en tanto concepto que pierde su acepción original de detrimento, adquiere "una significación afirmativa que connota la ampliación del cronotopos Chauracahuín a la condición de metonimia del mestizaje latinoamericano […] resultado de violencia colonial institucionalizada y sostenida en el tiempo (Mansilla 17).

Las imágenes fotográficas acentúan la textualidad mutable del poemario, como se observa en las primeras páginas del volumen, en la reproducción de la imagen de la cara de una moneda que muestra a una mujer mapuche cercada por dos retratos frontales de mujeres mapuche en un estilo propio al álbum familiar o personal para más adelante introducir retratos de indígenas mapuche o sus descendientes, convocados por la misión de la Compañía de Jesús, instalada en Chile en 1593, y que en Chauracahuín contó con la figura principal del sacerdote Luis de Valdivia quien propuso implementar la *guerra defensiva* para evangelizar pacíficamente el territorio a través del envío de misioneros.

Destaca la sección "Cuatro cantos funerarios" en que las imágenes fotográficas de un indígena aché de Paraguay; un mapuche uniformado; una joven yagán y un cráneo de un indígena sin identificación étnica se contraponen con extractos de reportes científicos; una suerte de desconcertante *carte de visite*. Antecede a estos poemas visuales, la canción aché-guayakí que da cuenta del revestimiento de informes científicos (Mansilla 16) que van a tomar los cantos: "Los Blancos, lo que caracteriza a los eternos Blancos es que ahora viven examinándonos, a nosotros, los muy viejos, a nosotros, los ya muertos" (Huenún 69). En establecimientos asépticos de contención, los indígenas fueron "sometidos a rigurosos exámenes antropométricos y utilizados como sujetos de prueba en sesiones científicas" (López 86,87). En la muestra que se destaca en el poemario todos los nativos fueron fotografiados mientras eran mantenidos cautivos en el Museo de La Plata de Argentina.

En "Canto I/Damiana" y "Canto II/Catriel" firman Robert Lehmann-Nitsche, médico y etnólogo alemán quien fuera director de la sección de antropología del Museo de La Plata, y Francisco Pascasio Moreno, naturalista y político fundador del museo, respectivamente. Ambas imágenes contrastan por la ausencia y el tipo de vestimenta entre una y otra, pero los reportes entregan información sobre el contexto de la toma: la mujer enferma de tuberculosis es fotografiada en el patio de un siquiátrico donde fallece dos meses después de ser retratada; el "indio argentino" (Sepúlveda 295) vestido de militar fue enlace en la Campaña del Desierto (1878-1884) que buscaba la nacionalización del territorio indígena; sus cráneos y cerebros fueron una "joya" (Huenún 71) para el estudio antropométrico. En "Canto III/Maish Kenzis" con la firma y el reporte de Herman Ten Kate, antropólogo y explorador holandés, y primer encargado de la Sección Antropológica del Museo de La Plata se muestra y describe a un nativo yagán "obediente, fiel, poco sociable, salvaje" (Huenún 72) que fue ocupado en la preparación de esqueletos humanos que eran exhibidos

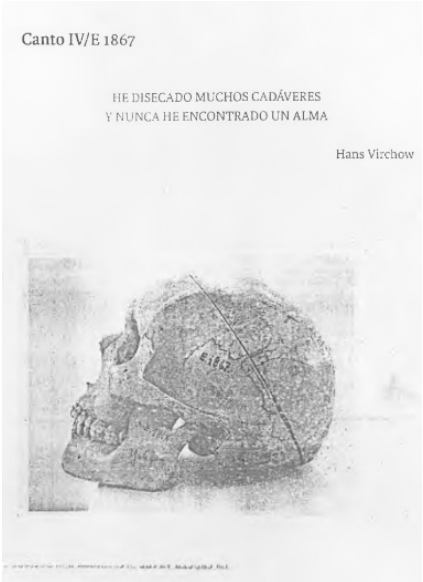
en el museo y que murió a temprana edad de una enfermedad pulmonar.[4]

Cierra la serie "Canto IV/E 1867" con la firma de Hans Virchow, anatomista alemán, hijo de Rudolf Virchow, el fundador de la Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte que exhibió a un grupo de fueguinos en un curso de antropología física en el Zoológico de Berlín (Báez y Mason). Los indígenas fotografiados transitan hacia la atomización de sus fisonomías y terminan por convertirse en cráneos, huesos y cáscaras diseccionadas: "HE DISECADO MUCHOS CADÁVERES/ Y NUNCA HE ENCONTRADO UN ALMA" (Huenún 73).



Fuente: Reducciones (2012) de Jaime Huenún
Figura 3. Canto III/Maish Kenzis

El acto de renombrar la fotografía y el reporte científico que componen el poema es un ejercicio de denuncia sobre "el lugar de enunciación de los científicos de fines del siglo XIX y principios del XX" (Sepúlveda 297) que no contempla la escucha del indígena, sino más bien constaba de un diálogo entre eruditos que compartían maneras de ver, actuar y nombrar al Otro nativo (Sepúlveda). De igual manera, esta delación hace palpable una memoria dolorosa que se suma al espesor mnemónico de la vida indígena, devolviendo rostros y cuerpos a sus orígenes vitales.



Fuente: Reducciones (2012) de Jaime Huenún
Figura 4. Canto IV/E: 1867

CONCLUSIONES

La circulación del conocimiento se observa de forma disímil en ambos poemarios; existe un tratamiento y un acercamiento diferente a los indígenas por parte de los científicos como se observa en las imágenes fotográficas de carácter etnográfico. En estos textos mutables de Juan Pablo Riveros y Jaime Huenún predomina una mirada que pone en debate las formas de concebir el conocimiento adquirido a partir de la observación, convivencia y ultraje sobre el Otro nativo, y discrepan sobre las acciones y las

consecuencias que estas tuvieron en la existencia y debacle genocida que cayó sobre ellos.

Independiente del opuesto tratamiento que las obras hacen al expresarse a través de su maridaje verbovisual, ambas propuestas discuten el surgimiento y establecimiento de un tipo de ciencia positivista imperialista y colonialista del siglo XIX que produjo para sí imágenes de los indígenas, en algunos casos, en condiciones de sometimiento con la finalidad de atomizar sus cuerpos y sus culturas. En otros, pese a tratarse de una herramienta antropométrica, la fotografía resguardó remanentes culturales importantes por medio de un actuar émico del científico. Visto esto, indiscutiblemente los poemarios actúan como memoria del devastador avance científico europeo en América Latina que consolida una imagen del indígena capturado pues, aunque se adopten posturas dispares, son capturas o tomas de posesión; "el inventario de lo por dominar, por ocupar, por explotar. Son en cierto modo *blancos*" (Kay 29) sin más.

FINANCIACIÓN

Este artículo forma parte del Proyecto Fondecyt N°1220021 titulado La letra y la mirada. Fotografías en la poesía chilena del siglo XX y XXI.

CONFLICTO DE INTERESES

Los autores declaran que no existe conflicto de intereses.

CONTRIBUCIÓN DE AUTORÍA

Conceptualización: Lorena P. López Torres.
Curación de datos: Lorena P. López Torres.
Análisis formal: Lorena P. López Torres.
Investigación: Lorena P. López Torres.
Metodología: Lorena P. López Torres**.**
Redacción – borrador original: Lorena P. López Torres.
Redacción – revisión y edición: Lorena P. López Torres.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Para una sociología de la fotografía on JSTOR s. f. https://www.jstor.org/stable/40184078.

2. Pueblos expuestos, pueblos figurantes - Georges Didi-Huberman - Google Libros s. f. https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=McsVBAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA7&dq=7.%09Didi-Huberman,+G.+Pueblos+expuestos,+pueblos+figurantes.+1%C2%AA+ed.+Buenos+Aires:+Ediciones+Manantial+SRL%3B+2014.+&ots=0dF8O3F8tn&sig=kkliCmzAsJbrXSahnIhA6bEQSP0#v=onepage&q&f=false.

3. Página no encontrada. Facultad de Letras s. f. https://letras.uc.cl/wp-content/uploads/2022/09/CV_academico-Magda03-2023.pdf (accedido 27 de octubre de 2023).

4. Galindo V O. Interdisciplinariedades en las poesías chilena e hispanoamericana actuales. Estudios filológicos 2004:155-65. https://doi.org/10.4067/S0071-17132004003900009.

5. M IC. Poesía antropológica de Ivonne Valenzuela. Anales de Literatura Chilena 2012:219-36.

6. López L. Los pergaminos de la memoria: El genocidio indígena de la Patagonia Austral (1880-1920) en la obra de los poetas magallánicos Juan Pablo Riveros, Pavel Oyarzún y Christian Formoso. Cuarto Propio; 2017.

7. Mansilla Torres S. LOS ARCHIVOS DE LA NIEBLA (EN TORNO A REDUCCIONES DE JAIME HUENÚN VILLA). Alpha (Osorno) 2015:149-64. https://doi.org/10.4067/S0718-22012015000100011.

8. Sepulveda Eriz M. Sepúlveda Eriz, Magda. «Poesía mapuche y decolonización de la fotografía etnográfica en Jaime Huenún». Revista de Crítica Latinoamericana 95 (XLVIII). 2022:287-302 2022;XLVIII:287-302.

9. Carrasco M I, Alvarado B M. Literatura antropológica chilena: fundamentos. Estudios filológicos 2010:9-23. https://doi.org/10.4067/S0071-17132010000200001.

10. Martinic B M. FUEGUINOS. FOTOGRAFÍAS SIGLOS XIX Y XX. IMÁGENES E IMAGINARIOS DEL FIN DEL MUNDO. Magallania (Punta Arenas) 2008;36:125-32.

11. Fotografía sin más. Hacia una descolonización de la fotografía latinoamericana – Alma Negra Librería s. f. https://almanegralibreria.com/product/fotografia-sin-mas-hacia-una-descolonizacion-de-la-fotografia-latinoamericana/.