

XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2015.

# **El Via Crucis de Victoria Vanucci. La violencia de género como obra de arte.**

María Belén Marinone Soriano.

Cita:

María Belén Marinone Soriano (2015). *El Via Crucis de Victoria Vanucci. La violencia de género como obra de arte. XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-061/52>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

**XI Jornadas de Sociología**  
**Facultad de Ciencias Sociales**  
**Universidad de Buenos Aires**  
**2015**

Lic. María Belén Marinone Soriano

DNI: 32.272.664

**El *Via Crucis* de Victoria Vanucci. La violencia de género como obra de arte.**

“Nuestras vidas –lo sepamos o no, nos entusiasme la idea

o abominemos de ella- son obras de arte”

(Zygmunt Bauman, 2010:32)

**Introducción**

Formamos parte de una época de plena visualidad. La estetización de la vida social y cotidiana (Featherstone, 2000) pone de manifiesto, entre otras cosas, la forma de relacionarnos en las sociedades modernas a través de las imágenes: nos comunicamos, formamos parte de un grupo o comunidad, pensamos, planificamos y todas nuestras prácticas están atravesadas por ellas. Es decir, a partir de las lógicas de lo visual y de sus configuraciones, construimos las relaciones sociales, las subjetividades, las experiencias de los cuerpos y las identidades. Las transformaciones económicas, políticas, sociales y culturales que se han registrado desde la segunda mitad del siglo XX generaron cambios en las formas de producción de significación social. A partir de lo denominado por Guy Debord (1999) como la “sociedad del espectáculo” o “sociedad del simulacro” para Baudrillard (1978), las imágenes fueron incorporándose a la vida social de manera que cada una de las experiencias fueron convirtiéndose en mercancías y por tanto, se gestó la transformación del mundo en formas estetizadas. Este producto del

“capitalismo cultural electrónico”, denominación que introduce José Luis Brea (2007), implica una concepción de las cosas muy diferente a la considerada en la modernidad, la cual define las formas de organización de lo social a partir de producciones estéticas e imaginables<sup>1</sup>. La distinción entre lo real e imaginario se vuelve difuso y es por ellos que en la sociedad de consumo (Bauman, 2008), casi como un imperativo, la vida es o debe ser una obra de arte. Esta conversión de capital en imágenes supone que los deseos, afectos, emociones, gustos, etc. están producidos por lógicas del sistema: lo más importante es pensar en el soporte y su producción. En palabras de Sibilia, se trata de plasmar la propia vida como un relato (Sibilia, 2008) sobre todo, relato visual. La producción de vida social y de significado a través de las imágenes supone una puesta en consumo permanente y será en la circulación, como menciona Brea (2007), donde se produzcan subjetividades.

En este contexto, la producción de los sujetos de sí mismos como imágenes implica la producción de su identidad como un producto, es decir, no sólo consume sino que puede ser consumido por otros. Es decir, se trata del fetichismo de la subjetividad (Bauman, 2008): consumimos en las prácticas sociales para producirnos a nosotros mismos como objetos de consumo (incluso en la constitución de identidad). En este sentido, “todas las identidades son imágenes que gestan las tramas sociales de circulación y composición de sentidos” (Dipaola, 2011: 70). En esta construcción que el sujeto hace de su identidad, también es pertinente aludir a la necesidad de los otros y su aprobación trazará o remarcará la línea entre el éxito y el fracaso (Bauman, 2008). Es decir, se trata de una identidad relacional (Featherstone, 2000), circulante, performativa y estética. En ese acto en que se produce la exhibición de una experiencia del sujeto se genera un doble movimiento: contemplación de uno mismo respecto de esa vivencia y contemplación de los otros respecto a la visión que tengo sobre dicha experiencia, pero la norma que hay que tener en cuenta para esa acción es que “(...) hay que hacerse ver y ser visto para existir. Para decirlo de otro modo, no existimos sino en y por la mirada del otro” (Maffesoli, 2005:131). La condición, la experiencia y construcción de los cuerpos para ser vistos es otra de las instancias en las que se puede rastrear ese “otro” necesario, esa otra mirada reguladora, normativa y bajo la cual los cuerpos se sitúan bajo la misma

---

<sup>1</sup> Neologismo que hace referencia a la confluencia de lo social y las imágenes (Dipaola, 2011). El yo es imaginal antes que espectacular ya que generan un juego de relaciones.

lógica normalizadora. Esos cuerpos son producidos bajo una lógica de producción visual industrial (Dipaola, 2014).

En otras palabras, se trata de una vinculación estética, en el sentido que experimentamos la vida y el cuerpo como una obra de arte. En relación a ello y lo expuesto en los párrafos anteriores, la exposición pública de lo privado, el relato del yo, produce un efecto en el mundo y propone distintas prácticas. Se trata pues, de una expansión de la intimidad como producción de la realidad. A partir de lo real como imaginal es que podemos situarnos sobre una experiencia en producción permanente. Nicolas Bourriaud (2007) introduce el concepto de postproducción para referir a las acciones operadas sobre materiales existentes. Si bien su concepto tiene otro campo de aplicación, podríamos recuperar esa noción propia de la cinematografía para pensar en esos procesos que se efectúan sobre ciertos materiales, que son reapropiados, trabajados y resignificados, imágenes carentes de potencialidad emancipatoria. La vida del sujeto se recrea, en este caso, en la revista pero también se diseña, se modela y moldea, presenciando una marcada exteriorización del yo (Sibilia, 2008). Bauman coincide en este punto postulando que “el supuesto producto de la autocreación - el proceso desarrollado por el arte de la vida – es la ‘identidad’ del creador o la creadora” (2010:33).

En el marco de este trabajo, realizaré un análisis de la producción fotográfica – recordada hasta la actualidad – que la revista *Caras* publicó el 8 de junio de 2010 acompañando a la nota central en tapa y en el interior: “Victoria Vanucci: tengo el corazón herido” y la bajada: “Separada del ‘Ogro’ Fabbiani, asegura que se cansó de tener miedo. Habla de su nueva vida lejos de los maltratos”. A través de este caso, la publicación introduce un tema controversial y, de esta manera, el caso de Victoria Vanucci sentó un precedente sobre el tratamiento de la violencia de género dentro de las publicaciones de estas características. De esta forma, resulta necesario reflexionar sobre la exposición estetizada de la vida cotidiana y la intimidad, más específicamente sobre la violencia de género y cómo es construida la mujer bajo la lógica visual que plantea la revista, ya que “la estetización de lo social plantea, entonces, un análisis de las sociedades contemporáneas mediante los efectos de sus circulaciones y los afectos de sus imágenes” (Dipaola, 2011).

¿Cuál es el tipo de sociedad que se plantea desde la producción fotográfica?  
¿Qué tipo de cuerpo es el que se produce, circula y consume? ¿Qué lazos producen las

imágenes expuestas?, ¿el *Via Crucis* de Victoria Vanucci responde a lo considerado obra de arte en la posmodernidad?, son algunas de las preguntas que guían este trabajo para pensar, en resumen, los modos de producción de imágenes del capitalismo posmoderno.

### **La lógica visual de la dominación masculina**

La producción fotográfica de esta nota periodística se volvió uno de los puntos fundamentales que generó el debate en torno a la violencia de género<sup>2</sup>, como mencioné en las notas preliminares. ¿Por qué? Porque Vanucci es exhibida con sangre, marcas y deixis corporales que refieren al sometimiento y la humillación: la sangre chorreando por su cuerpo, la aflicción, la corona de espinas, las rasgaduras de su ropa. Estos elementos relacionan la religión, el padecimiento, la subordinación y el dolor. Es decir, la cadena significativa que se deduce de las imágenes es: dolor-erotismo-religiosidad. Estos tres conceptos recién mencionados suponen vectores temáticos que, en la configuración específica de la producción reciben un ordenamiento temporal, una narración.

Esta construcción simbólica por parte de *Caras* está anclada en elementos que refieren a un camino de dolor y violencia, al camino que podremos identificar de forma relacional con la producción fotográfica con el *Via Crucis*, momento especial para los

---

<sup>2</sup> En la Legislatura porteña, las diputadas Adriana Montes (Coalición Cívica) expresó su preocupación por el caso; María Elena Naddeo (Diálogo por Buenos Aires) presentó un proyecto de declaración en que se solicitaba al Poder Ejecutivo de la Ciudad para que el Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo (INADI) realice acciones y eventual sanción por daño a las mujeres y a las víctimas de violencia de género en particular; y Virginia Linares (GEN) llamó a que las autoridades nacionales tomen cartas en el asunto. Todas ellas se proclamaron fervientemente en contra de esta producción mediática. Además, mencionan el fin de lucrar de forma publicitaria y económica, desatendiendo la verdadera dimensión de los acontecimientos y la situación que padecen miles de mujeres. También el Consejo Nacional de las Mujeres expresó estar contra la producción fotográfica, respaldándose en el marco de la ley 26.485 de Protección Integral para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra las Mujeres en los ámbitos en los que se desarrollen sus Relaciones Interpersonales, y agregando que la modelo fue sometida como objeto para formar parte del ejercicio de la violencia simbólica, generando y sosteniendo patrones socioculturales reproductores de violencia. Por último, en Rosario, la jueza Susana Gueiler, titular del juzgado Civil y Comercial 8 de esa ciudad, habilitó una acción colectiva para que todas aquellas personas que se sintieron ofendidas por la nota realizada a Victoria Vanucci en la revista *Caras* se presenten en la causa. La producción fue considerada "una apología de la violencia hacia las mujeres por la abogada demandante, Liliana Urrutia." (<http://www.diariofemenino.com.ar/?p=3674>)

fieles de la religión católica. Es decir, se recurrirá a la analogía de Jesús y Victoria Vanucci. Por ejemplo, en la primera estación Jesús es condenado a muerte, el punto de principio del calvario. Ese mismo momento inicial en la narración de la historia de la modelo es cuando se casa, ya que a partir de allí, ella comenzará una vía violenta, en la que la condena fue sentenciada por su propio esposo. Comienza a cargar con la cruz - como sucede en la segunda estación - y con la que caerá tres veces a lo largo del camino, producto del cansancio y de la debilidad. Esas caídas ella las define como “turbulencias”, problemas propios de la pareja o “mochilas” que se traían del pasado (no es menor la comparación, ya que se reemplaza la palabra “cruz” con “mochila”, ambos objetos que se cargan sobre la espalda, con una connotación de peso y molestia). Sin embargo, en ambos relatos, ambos siguen caminando. En la décima estación, Jesús es despojado de sus vestiduras, escena que estará recreada en la producción fotográfica, en la que la desnudez es símbolo de falta de dignidad; pero en nuestro material de análisis, será la vía para la construcción de la mujer como objeto violentado y erotizado, exhibido para el escrutinio de la mirada de otro de manera estetizada y por ende, carente de fuerza denunciante. Por último, al llegar al lugar indicado, se procede a la crucifixión, momento en el que Jesús es clavado con grandes clavos en sus pies y manos (estas perforaciones dejan marcas significativas, lo cual también lo serán en la producción fotográfica). Antes de morir, Jesús es clavado con una lanza del costado derecho para acelerar el proceso y una vez que esto ocurre, el sacrificio está consumado. Pero lo más interesante es la estación decimoquinta, en la que resucita. Vanucci también resucita, vive tras la “muerte”, lucha contra la opresión, la clausura y la negación. Este proceso de resurrección se podrá ver ejemplificado en posteriores números de la revista en cuestión, sin embargo, se registra un comienzo de este movimiento.

En las sociedades contemporáneas, la ausencia de relato articulador de la historia permite la apropiación del pasado de forma nostálgica y sin potencial crítico. La moda de la nostalgia a la que hace referencia Jameson (2002) implica, por tanto, la ruptura de la distinción entre arte e industria y, en consecuencia, el objeto estético es el objeto común. En el caso particular analizado en este trabajo, el *Via crucis* se utiliza como un relato del pasado (mítico) válido para legitimar otro tipo de experiencias: la exteriorización de la experiencia por parte de la modelo, y en definitiva, la violencia de género. De esta forma, se genera una rearticulación de los sentidos y esta reapropiación permanente es una producción de montajes. Jameson se refiere a estos casos como la imitación de estilos muertos, en los que la innovación estilística ya no es posible. Este “pastiche” supone

“hablar a través de las máscaras y con las voces de los estilos del museo imaginario. Pero esto significa que el arte contemporáneo o posmodernista va a referir de un nuevo modo al arte mismo; más aún, significa que uno de sus mensajes esenciales implicará el necesario fracaso del arte y la estética, el fracaso de lo nuevo, el encarcelamiento en el pasado” (Jameson, 2002:22). La utilización de este recurso estético para experimentar y contar la violencia de género permite inferir dos cosas: por un lado, valerse de imágenes y significados para reapropiarlos y transformarlos para que sean útiles a la comunicación de la dominación, sufrimiento y dolor físico; y, por otro lado, la revista queda “apresada” de valores del pasado, sin la potencia emancipadora para caer en lugares comunes y estereotipados, tanto del dolor, como de la mujer y del hombre implicados en este “relato”.

Todo ello, tiene un único objetivo: la puesta en circulación con fines comerciales. Cada uno de los aspectos de la vida estarán supeditados y dependerán del mercado (Beck, 2006:216), incluso las vivencias más dolorosas. Como menciona Sibilia: “el pasado se consume de modos cada vez más diversos y lucrativos. Con tal fin suele recrearse de manera estetizada, y se pone en venta como objeto de curiosidad, nostalgia o sentimentalismo. No se trata de otra cosa que de aquella pseudo-historia espectacularizada referida por Guy Debord” (2008:141). En este sentido, la producción fotográfica de la modelo toma la vida íntima para recrearla nuevamente como una obra de arte ficticia, pero a través de la cual las relaciones sociales reales se producen. Esta obra de arte no hace más que reforzar la condición de la mujer en la sociedad patriarcal: atestigua a través del concepto que subyace de las fotografías del poder masculino y la dominación. Esta obra de arte ficticia no hace más que desplegar y seguir los postulados y estrategias del marketing actual, convirtiéndose los protagonistas en productos atractivos para ser contemplados (Bauman, 2008) y la utilización del *Via Crucis* para ficcionalizar el caso no hacen más que diluir las características de las artes como la trasgresión irónica del orden o la sorpresa. Los simulacros permiten la indefinición entre ficción y realidad (García Canclini, 2010) y ese “gris” permite, en este caso, la escandalización: no sólo por la utilización de elementos fundamentales para la religión católica sino por la conjugación de ellos con la experiencia social real vivida por Vanucci.

Otro de los aspectos más importantes para tener en cuenta es la exhibición del cuerpo y la utilización del mismo como paño para la cristalización del castigo, el dolor y el sufrimiento. Pero el cuerpo es también construido como un objeto estético - adaptado a las normas reguladoras de las industrias culturales - no solo para la exhibición, sino también

para, en este caso, el padecimiento dulcificado y mostrado casi como una obra de arte. Es importante destacar que “[...] el predominio en la cotidianidad de la forma de erotismo que propone la cultura de masas no puede dejar de asignar el papel protagonista –aunque, también aquí, con gran ambigüedad- a la figura femenina, que occidente ha identificado con la sexualidad misma” (Rich, 1999:350). En este caso, la construcción de la mujer será a través de la erotización, independientemente de la temática a tratar. Podemos pensar que – además de responder a la lógica del sacrificio – “la reconsideración de la materia de los cuerpos como el efecto de una dinámica de poder, de modo tal que la materia de los cuerpos sea indisociable de las normas reguladoras que gobiernan su materialización y la significación de aquellos efectos materiales” (Butler, 2002:19). El cuerpo que vemos en la producción fotográfica no es más que el producido por y para las lógicas visuales reguladoras y legitimantes, por eso, las mujeres (y Vanucci en particular) “al sentir la necesidad de la mirada de los demás para construirse, están constantemente orientadas en su práctica para la evaluación anticipada del precio que su apariencia corporal, su manera de mover el cuerpo y de presentarlo, podrá recibir (de ahí una propensión más o menos clara a la autodenigración y a la asimilación del juicio social bajo forma de malestar corporal o de timidez)” (Bourdieu, 2000:87).

Además, la revista introduce el escenario de guerra, de oposición irreconciliable, dejándose ver la construcción simbólica del modo asimétrico y del intercambio desigual entre los géneros. En las fotografías seleccionadas para este trabajo, las posiciones corporales de Victoria Vanucci están directamente ligadas a la representación de la dominación. Una de las vías de representación del sexo radica en la disposición de los cuerpos, la gestualidad de los rostros y las marcas del cuerpo del otro. Es interesante que cada pieza ponga en escena a un solo protagonista de la narración. Su complementario (el marido) es meramente sugerido a través de indicios –heridas con sangre en el cuerpo de la modelo, corazones de espinas, y las marcas de los clavos en las manos -, que exhiben cierto grado de violencia y que contribuyen a una representación del sexo como situación de contienda física, de ferocidad porque “la identificación de un adversario es un elemento indispensable de la identificación con una ‘entidad de pertenencia’” (Bauman, 2010:40). Esta es la presencia del “otro” tan importante para definir las identidades y, pese a no haber ningún cuerpo visible que lo represente, a través de la sangre, golpes y humillación, no sólo construyen su identidad sino la de la mujer, en este caso, adversarios.

La corona es otro de los indicios que aparece desde el principio de la narración, e implica una ironía, una burla. En el caso de Jesús, aquellos que los condenan ironizan sobre su condición de “Rey de los judíos”; y de esta misma manera, podemos pensar que, si bien hace referencia a elementos de sufrimiento, también funciona en la misma dirección en el caso de la modelo: es una burla a su condición de sujeto, una reafirmación de su condición de abyecto, de una consideración desigual, que merece ser burlada y ultrajada: “A nivel del discurso algunas vidas no se consideran en absoluto vidas, no pueden ser humanizadas; no encajan en el marco dominante de lo humano, y su deshumanización ocurre primero en este nivel. Este nivel luego da lugar a la violencia física, que, en cierto sentido, transmite el mensaje de la deshumanización que ya está funcionando en nuestra cultura.” (Butler, 2006:45). Haraway, continuando esta línea de pensamiento, considera que “al mismo tiempo que existen como mujeres, es decir, como objetos sexuales, no son ni siquiera sujetos históricos en potencia.” (1995:239). Esto implica la obturación de la denuncia, prevaleciendo la belleza estética construida de acuerdo a las lógicas visuales necesarias para la industria cultural. El atravesar el vivir a partir de esta producción fotográfica, entonces, “se funda ya no en la búsqueda de la libertad absoluta, sino en la de las pequeñas libertades intersticiales, relativas, empíricas, y vividas en el día a día” (Maffesoli, 2005:26). Es decir, la fugacidad de la emancipación queda negada por la primacía de la imagen de esta “obra”.

## **Conclusión**

El peso de la institucionalización de la tradición cristiana, refiriéndome a ella como un conjunto de prácticas, dispositivos, rituales y disposiciones enunciativas, que funciona como organizador de relatos y experiencias, se pone al servicio de las tramas de dominación para reforzarlas, porque “en las relaciones de poder la sexualidad no es el elemento más inerte, sino, más bien, uno de los que están dotados de la mayor instrumentalidad: utilizable para el mayor número de maniobras y capaz de servir de apoyo, de bisagra, a las más variadas estrategias” (Foucault, 2008:99). Además, esta “narración” (el *Via Crucis*) convertida por la religión en imágenes desde sus inicios (basta con entrar a cualquier iglesia para saber que ese relato es uno de los más importantes), posibilita en esta producción de fotos la utilización de todos los recursos míticos para desmitificarlos y reelaborar la estética del dolor y la humillación en pos de la exhibición de la vida cotidiana estetizada. Pero esta experiencia dramatizada es un eslabón más en la circulación de mercancías intangibles que supone una meta: “cambiar de identidad,

descartar el pasado y buscar nuevos principios, esforzarse por volver a nacer: son todas conductas que esa cultura (consumista) promueve como obligaciones disfrazadas de privilegios (Bauman, 2008: 137). Esta es la propuesta de la revista Caras a través de la estetización de la violencia de género hacia Victoria Vanucci: permitir la “resurrección” y construir nuevas identidades, múltiples y flexibles, y, como dice Beck,

“Lo que se reclama es un modelo de acción cotidiana que tenga por centro el *yo*, que indique y abra oportunidades de acción y permita así elaborar significativamente las ocasiones de decisión y configuración que se presentan en relación a la propia vida. Eso significa que ha de desarrollarse una imagen del mundo centrada en el *yo* más allá de la superficie de las representaciones mentales en relación a los fines de la propia supervivencia, imagen que, por así decirlo, instale en la mente la relación entre el *yo* y la sociedad a fin de concebirla como viable para los fines de la conformación individual de la vida” (Beck, 2006:221)

Dolor-erotización-religiosidad en esta producción fotográfica es lo que legitima la lógica androcéntrica, respondiendo al dolor y a la humillación con placer. De esta forma, el *Via Crucis* es un orden simbólico y discursivo que frivoliza pero que deja muy en claro lo que la mujer debe experimentar y en manos de quién, todo ello al servicio de la estetización de la intimidad, tan característica de los tiempos que corren.

## **Bibliografía**

Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 2007. (Cap. 1 “Las estructuras de colocación, pp. 13-25; Conclusión, “Hacia una definición del consumo, pp. 223-229).

-----, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Editorial Kairós, 1978.

Bauman, Zygmunt, “Cultura consumista” en *Vida de consumo*, Buenos Aires, FCE, 2008.

-----, *Mundo consumo. Ética del individuo en la aldea global*. Buenos Aires, Paidós, 2010 (Introducción y Capítulo 1).

Beck, Ulrich, *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*, Barcelona, 2006. (Cap. 5 “Individualización, institucionalización y estandarización de las condiciones de vida y de los modelos biográficos”, pp. 209-223).

Brea, José Luis, *Cultura\_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, Barcelona, Gedisa, 2007 (“Capitalismo cultural electrónico”, pp. 35-91)

- Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- Bourriard, Nicolas, Postproducción, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007 (pp.7-59).
- Butler, Judith, "Introducción" en *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- , "1. Al lado de uno mismo: en los límites de la autonomía sexual" en *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós, 2006.
- Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- Dipaola, Esteban, "La producción imaginal de lo social: imágenes y estetización en las sociedades contemporáneas" en *Cadernos Zygmunt Bauman* Vol. 1, n° 1. Publicação acadêmico-científica, Río de Janeiro, 2011, pp. 68-84.
- , "Convivir entre muchos. Desterritorialización de las sexualidades y del deseo en el filme *Feos, sucios y malos*", en *I Jornadas Interdisciplinarias sobre Estudios de Género y Estudios Visuales 'La producción visual de la sexualidad'*, Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Humanidades, 2014.
- Featherstone, Mike, *Cultura de consumo y posmodernismo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2000. (Cap. 6 "Estilos de vida y cultura de consumo", pp. 142-159)
- Foucault, Michelle, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2008.
- García Canclini, Néstor, *La sociedad sin relato*, Buenos Aires, Katz, 2010. (Apertura y Cap. 1)
- Haraway, Dona, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*, Valencia, Ediciones Cátedra, Valencia, 1995.
- Jameson, Frederic, *El giro cultural*, Buenos Aires, Manantial, 2002. (Cap. 1 "El posmodernismo y la sociedad de consumo", pp.15-38)
- Maffesoli, El *instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*, Buenos Aires, Paidós, 2005. (Cap. 4 "El mundo de las apariencias", pp.111-136)
- Rich, Adrienne, "La heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana", en Navarro, M. y Stimpson, C. (comp.), *Sexualidad, género y roles sexuales*, Buenos Aires, FCE, 1999.
- Sibilia, Paula, "Yo actual y la subjetividad instantánea" en *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires, FCE, 2008.