

## Fotografía, sexo y escritura. Una lectura en torno a la narrativa boliviana contemporánea

Magdalena González Almada<sup>1</sup>  
CONICET- CIFFyH  
Universidad Nacional de Córdoba  
Grupo de Estudios sobre Narrativas Bolivianas  
magdagonzalezalmada@hotmail.com

**Resumen:** el presente artículo indaga sobre algunos tópicos configurados en diversos textos publicados en Bolivia durante la primera década del siglo XXI. La fotografía, el sexo y la escritura son categorías estéticas que -en el marco del presente trabajo- serán consideradas como prácticas identitarias (Ricardo Kalimán) que caracterizan a los personajes. Tomaremos un *corpus* de textos escritos por Giovanna Rivero, Rodrigo Hasbún, Maximiliano Barrientos y Sebastián Antezana en los cuales observaremos las representaciones de la identidad materializadas en estos tópicos.

El abordaje teórico estará dado a partir de la lectura de textos de Ricardo Kalimán, Roland Barthes, Susan Sontag, entre otros, lo que dará soporte a nuestra investigación.

**Palabras claves:** fotografía- sexo - escritura - narrativa boliviana contemporánea

### Photography, sex and writing in Bolivian contemporary narrative: an analysis

---

<sup>1</sup> Doctora en Letras (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina). Coordinadora del Grupo de Estudios sobre Narrativas Bolivianas (Córdoba). Su tesis doctoral titulada “Relaciones de poder, imaginarios sociales y prácticas identitarias en la narrativa boliviana contemporánea (2000-2010)” fue dirigida por el Dr. Domingo Ighina y co-dirigida por el Dr. Pablo Heredia. Es becaria posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Forma parte del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades como integrante del programa de investigación “Políticas de la heterodoxia: configuraciones de los intersticios en la literatura y el ensayo en el Cono Sur” dirigido por la Dra. Cecilia Corona Martínez y del proyecto de investigación “De lo popular a la multitud: emergencia política y configuración de las muchedumbres en la literatura y el ensayo del Cono Sur” dirigido por el Dr. Domingo Ighina. Entre sus publicaciones se encuentran *El sujeto nacional en la narrativa boliviana. Una lectura en torno a Aluvión de fuego de Oscar Cerruto* (2014), *Sujetos y voces en tensión. Perspectivas para pensar la narrativa boliviana del siglo XX y XXI* (comp.) (2012), *Ayni. Antología del cuento boliviano contemporáneo* (comp.) (2013), *Revers(ion)ado. Ensayos sobre narrativas bolivianas* (comp.) (2015), entre otras publicaciones de artículos en revistas científicas especializadas. Actualmente, se desempeña como profesora asistente en el Curso de Ingreso de la carrera de Letras (FFyH, UNC).

**Summary:** this article enquires into some issues appearing in various texts published in Bolivia during the first decade of the 21st Century. Photography, sex and writing are part of identity practises (Ricardo Kalimán) and those practises define the characters. We will take a corpus of texts written by Giovanna Rivero, Rodrigo Hasbún, Maximiliano Barrientos and Sebastián Antezana, and we will observe how identity gets depicted and brought to life through those issues.

The theoretical approach as a support for our investigation will come from texts by Ricardo Kalimán, Roland Barthes, Susan Sontag, André Bazin among others.

**Key words:** photography - sex - writing - Bolivian contemporary narrative

## I.

En el presente artículo abordaremos un pequeño corpus de textos<sup>2</sup> de la producción literaria boliviana contemporánea publicados durante la primera década del siglo XXI. La lectura estará atravesada por un eje que entiende a la fotografía, al sexo y a la escritura como categorías estéticas; la modelización de estas categorías en los textos literarios permite reconocerlas como prácticas identitarias (Kaliman, 2006).

Un primer elemento para llevar a cabo este análisis es la presencia de “fotografías” en algunos de los textos literarios de nuestro corpus. El uso de las comillas no es casual; partimos de la premisa de que la fotografía como tal, la imagen como tal, no existe en estos textos<sup>3</sup>. La imagen en ellos se limita a una descripción que -a su vez- remite a una evocación. Lo que se describe, (los gestos, la emoción experimentada, los colores), puede referir bien a una situación concreta (que ocurrió en un tiempo y en un espacio determinado) en el caso del cuento de Maximiliano Barrientos “Fotos tuyas cuando empiezas a envejecer” (2011), bien a situaciones “deseadas”, que se encuentran en el plano de la expectativa en los personajes de “Álbum” (2006) de Rodrigo Hasbún o a retratos como en *La toma del manuscrito* (2008) de Sebastián Antezana. En el primer caso, hay una

---

<sup>2</sup> Nuestro corpus está integrado por textos escritos por Sebastián Antezana, Giovanna Rivero, Maximiliano Barrientos y Rodrigo Hasbún. Las especificaciones de estas publicaciones se darán a lo largo del trabajo.

<sup>3</sup>Notamos que otros textos literarios que refieren a imágenes en ocasiones las incorporan a sus textualidades por ejemplo, por citar solo un caso, observamos la potencia de la presencia fotográfica en el relato “Pequeño pie de piedra” que integra el volumen de cuentos *Los que llegamos más lejos* (2002) de Leopoldo Brizuela.

intención de conservar y de registrar; en el segundo, se trata del deseo de materializar un momento que no existió en la realidad textual y por último, los retratos donde se destacan algunos rasgos de los personajes. En consecuencia, se observan tres experiencias temporales: una vinculada a un tiempo pasado concreto que se yuxtapone/interviene con el presente de la narración; otra que refiere a un tiempo deseado que no existió y una tercera en la cual se busca una trascendencia.

En el caso del texto de Barrientos, la protagonista se encuentra asediada por las experiencias del pasado, lo que se explicita con el cambio de nombre (la Diana del presente del texto que quiere dejar atrás a la Ingrid del pasado) y la narración se encuentra intervenida por marcas tipográficas que dan paso a las fotografías. Los recuerdos del pasado dejan lugar a situaciones felices que son las que están fotografiadas. En esos momentos, la narración se detiene y da paso a la descripción de una situación, que generalmente fue feliz.

Ingrid y tempranos recuerdos del pasado. Recuerdos que ya no dolían, que estaban ahí como la comprobación lúcida de que en otra época los padres eran jóvenes, los padres no necesitaban que les metieran tubos en el cuerpo para mantenerlos con vida por un número incierto de días. Cinco, a lo mucho seis días.

Foto:

Un hombre moreno con bigotes abrazando a Ingrid. Sonríen, miran a la cámara. (58)

En “Álbum” (2006) de Rodrigo Hasbún, la colección de fotos que compone la narración está adherida a la sensación de deseo de la protagonista por querer capturar un momento que se vive con plenitud o instantes inexistentes que se imaginan vividos con una actitud exultante. Una de las primeras fotos que aparecen textualizadas en el cuento es la que Alejandra quisiera tomarse, desnuda y reflejada en el espejo del baño del departamento que comparte con su hermana, cuando está a punto de cortarse los vellos del pubis, “le encantaría que le tomaran una foto en ese momento, piensa” (23) debido a que se encuentra en un estado de extrañamiento frente a ese cuerpo en el espejo, sintiéndose “como si no fuera ella misma, como si la mano delicada y el pubis frondoso y oscuro, ese pedazo de cuerpo por el que se pasea la mano intrusa, no le pertenecieran o al menos, no del todo (...) (24). Es en ese instante en que piensa que “debería ir a buscar su cámara de fotos” (24), allí

a modo de poder registrar el cuerpo siempre un poco extraño y la acción concreta realizada a ese cuerpo: el corte de los vellos del pubis.

Entre otras fotografías que van componiendo el álbum/narración se encuentra una que implicaría una proyección de Alejandra hacia el futuro, una imagen/imaginación de cómo desearía que fuera ese futuro

A Alejandra le encantaría una foto de sí misma escribiendo, sentada en una mesa de café, detrás de un ventanal enorme, mirando hacia la página en blanco, perdida en sus propios pensamientos, distante, casi ausente, un cigarrillo consumiéndose en el cenicero. (29)

En esta fotografía, hay una serie de lugares comunes relacionados con el oficio de la escritura, que Alejandra desea y planea para su futuro, pensando en una situación ideal e imaginaria del quehacer literario. El imaginario en torno a la literatura y, específicamente, a la escritura compone una subjetividad que desea siempre y que se encuentra insatisfecha con el presente de la narración, con sus relaciones de pareja, con su efectiva práctica de escritura. Una escritura que, en ocasiones, complementa a las fotografías imaginadas:

A Alejandra le encantaría que le tomen una foto de su regreso a casa poco antes del amanecer, fumando mientras camina, mirando a la demás gente existir. La demás gente existe más que yo, sus vidas son más auténticas, piensa Alejandra, y estas serían las palabras que anotaría en el reverso de la foto. (28)

La construcción sintáctica en cada fotografía es similar: “A Alejandra le encantaría”, “Alejandra quisiera”, construcciones subjuntivas que se amoldan al deseo expresado por la protagonista. Ninguna de estas fotos existe en la realidad configurada en el texto, solamente son proyecciones, imágenes/imaginadas por Alejandra que solo quiere evadirse de una situación amorosa complicada y de una insatisfacción que quiere reparar yéndose a vivir a otro lugar.

En la novela de Antezana, la trascendencia es vana e insignificante. Todos los retratos de *La toma del manuscrito* quedan relegados a dispositivos que sostienen, a modo de “excusas”, el gran objetivo de la novela: el juego intertextual (la estructura de gabinete de aficionado y el género policial) y el juego lingüístico (la traducción)<sup>4</sup>. En este caso, las

---

<sup>4</sup> Desarrollamos estos aspectos en González Almada, Magdalena (2015a) y González Almada, Magdalena (2015b).

fotografías trascienden, sí, pero solo para poner a prueba las competencias del traductor, con lo cual, estamos frente a un montaje, es decir, frente a una sucesión de imágenes unidas a partir de una línea de sentido que mantienen en común. Esta idea de montaje no es ajena a “Fotos tuyas cuando empiezas a envejecer” de Barrientos ni a “Álbum” de Hasbún. Pero en el caso de los cuentos, se trata de un montaje que no es tan explícito, sea porque las fotografías intervienen la narración, sea porque las fotografías son imágenes/imaginadas.

André Bazin (2004) afirma que en los retratos observamos

la presencia turbadora de vidas detenidas en su duración, liberadas de su destino, no por el prestigio del arte, sino en virtud de una mecánica impasible; porque la fotografía no crea -como el arte- la eternidad, sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo a su propia corrupción. (29)

Este tratamiento del tiempo es muy productivo para pensar las imágenes textualizadas de *La toma del manuscrito*. Los personajes retratados y el modo en el que lo han sido, simulan un andamiaje narrativo que funciona como disparador de la textualización de la imagen.

Décimo primera fotografía  
(Silvia Stevenson)

Hace diez minutos que ha comenzado el crepúsculo. Silvia Stevenson, ajena al inesperado cariño que Jonathan ha comenzado a experimentar hacia ella y a la forma en que Ethan amenaza con caer de su montura, examina el bolso de viaje que cuelga al costado izquierdo del caballo negro. Entre los mechones de su larga cabellera rubia su rostro, aliviado, muestra una gran sonrisa de satisfacción. ¡Cuatro! Ha traído cuatro ramilletes de menta. (143)

La fotografía de Silvia Stevenson es un ejemplo de la textualización de la imagen, no obstante, observamos en la novela otras fotografías que -aparentemente- incitan de manera “más libre” una textualización que excede la imagen en sí, incorporando a la narración tablas de alimentos, por ejemplo, fragmentos de diarios o cartas, informes, tablas con datos de las amantes de Baltasar Heart (decimoséptima fotografía), poemas, que -sumados a las notas al pie agregadas por S.- densifican la textualidad del manuscrito constituido por “descripciones de fotos, historia novelada y documentos escritos por los propios fotografiados” (20).

En cuanto al rol del fotógrafo, en la novela de Antezana encontramos definiciones más explícitas que en los cuentos de Barrientos y Hasbún. En “Fotos tuyas cuando empiezas a envejecer” el fotógrafo está ausente, es anónimo; en “Álbum” es la misma Alejandra la que fantasea con sacarse fotos, no en un gesto narcisista, sino que trata de tomar distancia de

ella misma, de verse a través de un lente y fotografiarse. En *La toma del manuscrito*, sabemos que las fotos fueron tomadas por Q.: “En 1875, Q. fue el fotógrafo oficial de una exposición que partió de Inglaterra con destino al África interior” (18). En un documento robado por Q. y reproducido en el capítulo “Acerca de la primera fotografía 2. (Stanley Ackley Birdman Brewery)” se dedica un pequeño apartado a la figura del fotógrafo, quien es representado como un “hombre que despliega sus actividades en perfecto mutismo e inadvertidamente se introduce en cada conversación, parece reinar uniformemente sobre todos nosotros” (253). Susan Sontag afirma que “fotografiar es esencialmente un acto de no intervención” (2006:27) actitud que en la novela impaciente a Stanley a quien “molesta su callada petulancia y su ubicuidad” (Antezana, 2008:253). La omnipresencia del fotógrafo, sin embargo, es conjurada por la distancia que debe tomar para capturar sus imágenes. En este sentido, en todos los casos que analizamos existe esta lejanía e imparcialidad.

En el acontecimiento seleccionado por el fotógrafo hay una subjetividad que se construye por dentro y por fuera de la foto. Esa subjetividad se relaciona con el hecho de seleccionar el tiempo y la emoción que se vinculan inseparablemente en lo fotografiado. Para el fotógrafo Henri Cartier-Bresson

La foto se hace aquí y ahora. No tenemos derecho a manipular o engañar. Debemos librar una batalla constante con el tiempo: lo que desaparece ha desaparecido para siempre. Se trata de captar lo inmediato, el gesto fugaz, la sonrisa imposible de recuperar. (2015:36)

Hay una identidad que se pone de manifiesto lo que confiere al acto de tomar fotos, (o de imaginar que se las toma), un estatus de práctica identitaria: es lo que se hace, algo que al ser una práctica habla de “quién soy” en un contexto determinado. Sin embargo, en ninguna de las fotografías que analizamos, o mejor, en la textualización de las fotografías, no encontramos el descubrimiento (Cartier-Bresson, 2015) sino que se trata de documentar, ya que “una fotografía pasa por prueba incontrovertible de que sucedió algo determinado” (Sontag, 2006:19) pero siempre ligado a una relación nostálgica con el acontecimiento fotografiado que ya es pasado. Para Henri Cartier-Bresson “la importancia del tema y la fuerza de la foto solo surgirán si [el fotógrafo] consigue olvidarse de sí mismo” (2015:36); en el caso de las fotografías textualizadas en nuestros autores, hay un énfasis fuertemente subjetivo puesto en la elección de registrar y conservar algún momento y capturar la emoción vinculada a ese momento.

Para Roland Barthes (1986) la fotografía consta de una extraordinaria credibilidad. Esto es, en nuestra lectura, que la fotografía tiene la capacidad -incluso- de hacer real aquello que es fotografiado, darle una categoría de creíble, de “esto realmente sucedió”. En este sentido, las fotos que los personajes desearían haber sacado y las fotos que efectivamente sacaron están atravesadas por la condición de real que pudieran tener a partir de lo fotografiado o la “idea” de lo que se quería fotografiar.

En el caso de Antezana, con la textualización del retrato, predomina el texto -al igual que en los otros casos que analizamos-, un texto en el cual, los lectores deben confiar y, por tanto, la descripción de la fotografía debe tomarse como fiel. Este caso se asemeja a un artificio del lenguaje, una búsqueda en la escritura, un ejercicio de escritura; una evocación a un pasado concreto y remoto que no puede guardar relación con el presente.

Es preciso, también, atender al plano de la recepción para poder completar un estudio sobre la fotografía textualizada en nuestro corpus. Es la percepción de los personajes cuando ven la foto o cuando imaginan que están tomando una foto. Hay ahí una verbalización, en términos de Barthes (1986), que es doble: por un lado, es la verbalización del personaje (por la recepción del personaje) y por otro, es la verbalización del lector como receptor del texto literario en cuestión. Siguiendo a Barthes, entonces, hay un doble juego connotativo que se presenta dentro del texto y fuera de él.

Cuando Barthes habla de la descripción de una fotografía la considera un metalenguaje. En este sentido, en Antezana encontramos no solo un nivel de intertextualidad sino también este metalenguaje que se encuentra en la intersección de imagen y texto. Tanto en Barrientos como en Antezana y Hasbún, la polisemia habitualmente asociada a las imágenes está anulada por el texto. No hay imagen, solo texto. La textualización de las fotografías está instalada en el texto para abrir una nueva dimensión espacio/temporal que habilita una nueva condición de posibilidad “existencial” para los personajes. Es decir, la fotografía tomada es una línea de fuga en el transcurrir de la existencia de los personajes; en la fotografía se deposita una materialización del deseo, de una expectativa que permita hacer soportable el presente.

En el caso de las fotos que efectivamente fueron tomadas, en “Fotos tuyas cuando empiezas a envejecer”, el registro posibilita la constatación de “realmente haber estado allí” (Barthes, 1986:40). Como ya hemos visto, en Barrientos se observa una yuxtaposición/intervención

en el tiempo del relato entre la propia narración y la fotografía, la cual detiene el ritmo narrativo. Estas instantáneas, que capturan el “instante decisivo” (Cartier-Bresson, 2015), son fotos tomadas “de pasada” con un alto valor emocional que registran una acción determinada. Lo fundamental es que no hay pose, solo una captura espontánea de un fragmento de la vida misma. Ahora bien, no se trata -como lo manifiesta el crítico de cine André Bazin (2004)- de que la fotografía sea objetiva; más bien todo lo contrario: el punto de vista, la elección de qué fotografiar revela el profundo sentido subjetivo de esta expresión artística que se profundiza con el concepto de Cartier-Bresson “instante decisivo”.

Entre otras teorías referidas a la imagen, nos interesa destacar el trabajo realizado por Silvia Rivera Cusicanqui quien desde la década de 1990 ha desarrollado la Sociología de la imagen. Este trabajo de investigación no siempre se ubica en los límites del trabajo académico sino que más bien es un modo de entender y entender(se) en el marco del mestizaje, un aprendizaje ch'ixi<sup>5</sup> que ha posibilitado la expansión de la formación académica y que, también, ha encontrado formas de posibilitar un vuelco epistemológico en el marco de una sociedad heterogénea y abigarrada como la boliviana. En el desarrollo de la sociología de la imagen, Rivera Cusicanqui evidenció que “los medios audiovisuales tocan la sensibilidad popular mejor que la palabra escrita, y esa constatación fue una de las bases para retirarme por un tiempo de la escritura y explorar el mundo de la imagen” (2015:20). El gesto de “retirarse” de la escritura es fundamental para nuestro análisis. Los textos literarios que estamos trabajando, lejos de retirarse de la escritura la entrecruzan con imágenes que -como ya advertimos- no se encuentran en los textos. Sin embargo, la sociología de la imagen no es una propuesta apoyada en el análisis de lo estético sino que, en todo caso, propone una forma de trabajo sobre lo social:

La sociología de la imagen, (...), observa aquello en lo que ya de hecho participa; la participación no es un instrumento al servicio de la observación sino un presupuesto, aunque se hace necesario problematizarla en su colonialismo/elitismo inconsciente. (...) la sociología de la imagen considera a todas las prácticas de representación como su foco de atención; se dirige a la totalidad del mundo visual (...). (21)

---

<sup>5</sup> La autora se basa, como en otros casos, en el pensamiento aymara para explicar “algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluido. (...) La potencia de lo indiferenciado es que conjuga los opuestos. (...) Lo ch'ixi conjuga el mundo indio con su opuesto, sin mezclarse nunca con él.” (Rivera Cusicanqui, 2010a:69-70)

No obstante, Rivera Cusicanqui aún vincula en sus trabajos audiovisuales el texto como forma de continuar con un ejercicio que se ancla en lo narrativo. En todo caso, y más allá de la propia metodología empleada en la sociología de la imagen, nos interesa de esta aproximación teórica observar el valor de la imagen y cómo juega dentro del texto. El mundo visual es interpelado por lo propio de la dinámica social. Es decir, en las fotos textualizadas que tomamos, aparece la dinámica social, se materializan las prácticas identitarias ya que aparecen representaciones de la familia, la vida de pareja y el cuerpo, es decir formas de relacionarse con lo social que dan cuenta de una constitución identitaria la cual siempre forma parte de un proceso (Hall, du Gay, 2003).

Continuando con nuestra reflexión sobre la imagen tomamos las palabras de Homi Bhabha quien en *El lugar de la cultura* (2002) relaciona ambos temas -imagen e identidad- en el marco de una sociedad colonial:

la imagen, como punto de identificación, marca el sitio de una ambivalencia. Su representación siempre está espacialmente escindida (hace *presente* algo que está *ausente*) y temporalmente postergado: es la representación de un tiempo que está siempre en otra parte, una repetición. (72)

Claramente surge de nuestro análisis que las apreciaciones de Bhabha, esta ambivalencia que el teórico indio identifica, está presente tanto en las textualizaciones de imágenes de *La toma del manuscrito* cuanto en la de los cuentos de Barrientos y Hasbún, con las vacilaciones que ya hemos marcado en su momento. Se trata de imágenes que funcionan como accesorios, como reminiscencias, como presencias que son ausencias y que interpelan la subjetividad de los personajes.

Asimismo, en lo que refiere a las imágenes en nuestros textos encontraríamos, según Maurice Blanchot (2002), la presencia de la imagen (textualizada) ante la ausencia de la cosa, del objeto, del referente. Nos interesa recuperar la siguiente cita:

Vivir un acontecimiento en imagen no es desprenderse de ese acontecimiento, desinteresarse de él (...) tampoco es comprometerse por una decisión libre: es dejarse tomar, pasar de la región de lo real, en la que nos mantenemos a distancia de las cosas para disponer mejor de ellas, a esa otra región donde la distancia nos retiene, esa distancia que es entonces profundidad no viviente, indisponible, lejanía inapreciable que se ha transformado en la potencia soberana y última de las cosas. (232)

## II.

En Elena, la protagonista de *El lugar del cuerpo* (2010) de Rodrigo Hasbún, hay una agencia que habilita la toma de decisiones sin vacilaciones. Entre ellas se encuentran sus elecciones referidas al sexo. Elena despliega un abanico sexual que incluye relaciones con hombres, con mujeres, en el marco de una pareja, por fuera de ella: “¿Te ayudo?, le preguntó Beatriz, los dos hombres en la sala conversando y riendo. Estaba a unos centímetros. No pudo evitarlo, se acercó y la besó en los labios” (66). Y luego “en su dormitorio se desnudaron sin prisa y se lamieron los cuerpos” (69).

Óscar la trataba bien. Una mañana, antes de que se fuera al trabajo, se besaron mientras Beatriz estaba en la ducha. Esa tarde regresó temprano. Cogieron en el sofá sin decirse nada. Dos noches más tarde Beatriz salió de su habitación y la invitó a que los acompañara. Tuvieron sexo durante horas.  
(74)

Sin cuestionamientos morales ni dudas existenciales, Elena transita los caminos del sexo con total desprendimiento, como si el “ejercicio” del cuerpo, de su propio cuerpo, fuera una cura anidando la enfermedad. El abuso sufrido en la niñez, el incesto, supone una herida abierta y receptiva en el cuerpo, el mismo que ejerce su potencia sexual. Ejercer el cuerpo sexualmente, entonces, es también una huida. Aunque aparezca como posibilidad, el ejercicio del sexo en Elena es un escape, un borramiento de los recuerdos, un alejarse del pasado y a la vez una esperanza: “El sexo redime. El sexo nos devuelve al mundo, quita del aire todo lo demás, borra preocupaciones y malestar.” (94)

La escritura, como los amantes, abunda en el caso de Elena. Su escritura fluye como fluye el sexo, sin impedimentos, sin complejos. Elena, quien es una escritora con trayectoria y con notoriedad a la hora de llevar a cabo el viaje de retorno a su ciudad de origen, entiende a la escritura como escape, como vida y como refugio: “volver a empezar, escribiría al principio de la novela sobre esa mujer joven a la que no le importaba volver a empezar” (76).

Ahora bien, como mujer, Elena toma el control de su cuerpo y de sus decisiones; no subordina el deseo sino que lo ejerce. Por tanto, la importancia del cuerpo no debe quedar soslayada ya que “no importa a qué actividad se entregue uno, el cuerpo sigue siendo el

soporte de la intuición, de la memoria, del saber, del trabajo y, sobre todo, de la invención.”  
(Serres, 2011:51)

El cuento “Los adioses” (2011) de Maximiliano Barrientos reúne varios de los temas que analizamos en este artículo. En primer lugar, el sexo está representado a partir de cierta melancolía y desazón que atraviesa a los personajes: Raquel, su esposo Ariel, y Sebastián, su amante. En segundo lugar, la fotografía y por último, la escritura. Veámoslo con detenimiento. La trama del cuento subordina los espacios y la temporalidad a las acciones de los personajes y a las emociones que acompañan a esas acciones. Tratándose de una narración que se apoya en la tematización de las relaciones de pareja, el sexo ocupa un lugar fundamental. No plantea un debate que ronde el tema de la infidelidad sino, tomando como llave de interpretación el título “Los adioses”, parece más bien una reflexión sobre los comienzos y los finales vitales siendo las relaciones de pareja un buen ejemplo de ello. Raquel y Sebastián están juntos sabiendo que tienen que separarse ya que ella ha decidido volver con Ariel y hacer prosperar la relación dado que tienen una hija en común. Sin embargo, esta decisión está atravesada por la duda, la incertidumbre, la desesperación y la insatisfacción:

Una vida perfecta es una vida donde no hay sustituciones.  
Raquel ve a Ariel dormido.  
Es un cuerpo que funciona. Está sano. No morirá pronto.  
Verá crecer a su hija.  
Estará en muchos de sus grandes momentos, en todos los cumpleaños de su adolescencia.  
Estará cuando conozca a sus primeros novios y cuando ingrese en la universidad.  
Estará cuando egrese y cuando se case y cuando tenga sus primeros hijos.  
(95)

Ariel, por su parte, está configurado como un personaje que cree que lo de su pareja “fue un desliz, un recreo que se tomó su mujer” (75) pero que en algunos momentos se deja ganar por la violencia frente a la posibilidad de que Raquel haya vuelto con Sebastián: “Ariel estrella el celular de Raquel contra la pared, pateo el televisor. Alza la computadora y la destroza en el piso” (99).

El sexo y la violencia se cruzan, en apariencia, de manera más habitual que el amor. Es decir, en el caso de la narrativa de Barrientos, observamos que la violencia esconde las formas del amor:

Cuando hacían el amor la penetraba con furia, como si fuera a perderla después de ese encuentro.  
Pensaba mucho en la posibilidad de la separación definitiva.  
Raquel como un lugar seguro, cargado de aire potable, que dura muy poco.  
Que desaparece. (79)

Para Sebastián, Raquel es, al mismo tiempo, un comienzo y un final. Es un territorio en el que se quisiera refugiarse, en el que quisiera descansar pero es imposible, cuestión que lo mortifica “debería decirle que se quede con él, que vivan juntos, que intenten llevar una vida normal” (76).

Ariel también esconde las formas del amor en la violencia

Cuando Raquel regresa a casa encuentra a Ariel borracho sentado en la mesa donde almuerzan.  
Sos una puta. Sos una reconputa, dice despacio, sin levantarse. Sin verla a los ojos. (...)  
Putá.  
Basta Ariel. Basta.  
¿Cuántas veces cogiste con él?  
...  
Contéstame, al menos tené la decencia de contestar. (100)

El sexo está configurado como vía de comunicación entre los personajes. En él se alojan los sentimientos de pertenencia a algo, una forma material y concreta de relación social porque finalmente “nadie vive la vida que quiere” (79).

En cuanto a la textualización de fotografías, en este cuento, Barrientos utiliza el pseudorecurso audiovisual a los fines del registro y, también, como un medio lúdico de focalización en el que se entrelazan el punto de vista de Sebastián, el de Raquel y el de un narrador por fuera de la diégesis planteada por el texto: “imagina a Raquel con más hijos, eso es el futuro. Una familia ruidosa y cerrada y perfecta. Alguien saca fotos. Alguien registra la perfección” (83). El narrador habla por momentos de planos secuencia<sup>6</sup> “ahora lo recuerda como una película de un solo plano secuencia” (90) en la que el recuerdo parece desarrollarse como un todo, sin cortes, sin saltos temporales. Asimismo, la propia Raquel está metaforizada en imágenes: “Raquel es una infancia que dura segundos, que se hace pedazos de a poco. Un montón de hermosas imágenes que se derriten. Películas en mi cabeza a las que alguien prende fuego” (81).

---

<sup>6</sup> “Un plano secuencia se define como una secuencia filmada en continuidad, sin corte entre planos, en la que la cámara se desplaza siguiendo la acción hasta la finalización de dicho plano” ([www.nosvemosigual.com.ar](http://www.nosvemosigual.com.ar))

El tercer punto a tratar es la escritura. Este cuento es un caso paradigmático de juego de dobles apoyados en la escritura. El narrador en tercera persona, con frecuencia, cambia el punto de vista. El texto mismo está intervenido por notas al pie de página que revelan el punto de vista del “escritor”. Colocamos comillas dado que aquí encontramos una torsión respecto de algunas categorías literarias. Más arriba afirmamos que se trata de una intervención que está por fuera de lo diegético pero deberíamos preguntarnos si esta voz narradora realmente está fuera del plano de la ficción. La narración se encuentra interrumpida a partir de la intervención de una serie de notas al pie que complejizan la lectura. La primera nota al pie del cuento<sup>7</sup> hace referencia al trabajo de Sebastián

¿Por qué es importante saber dónde trabaja? ¿No debería limitarme a la relación que sostiene con Raquel? Llenar el cuento con un montón de detalles irrelevantes únicamente para dar la impresión de que los personajes son reales. De que tienen vida además de las cosas que se hacen en una cama. (78)

Asimismo, para este narrador que aparece en las notas al pie de página, la ficción es puesta en cuestionamiento a partir de una percepción de la ficción como “una casa poco sólida, una casa que cualquier viento puede derrumbar” (80) y acaso estas notas sean la constatación de ese hecho, es decir, una posibilidad de ruptura con la ficción, con un pacto que anuda lectura y escritura. Más tarde, dice el narrador

Debería escribir sobre su temperamento, sobre las cosas que la hacían reír. Debería proteger algo de ella, algo que yo veía en ese momento. Algo de lo que ella era totalmente inconsciente. La escritura como forma de conservación, como museo. Aquí nada se conserva, aquí todo se derrocha. (84)

A partir de esta cita observamos el interés por una escritura como recurso de conservación en coherencia con una fotografía con finalidad de registro. Se trata de la preocupación del narrador, tanto el de la narración principal como el de las notas al pie de página, que quiere generar, sobre todo con la escritura, un espacio de resguardo de un “fragmento” de la existencia: un museo. El carácter de museo supone no solo una cierta institucionalidad referida a la escritura sino, a la vez, la multiplicidad de sentidos que pueden partir de

---

<sup>7</sup> Decimos del cuento porque en el libro *Fotos tuyas cuando empiezas a envejecer* (2011) ya hay otra nota al pie pero que juega un rol diferente debido a que la del cuento “Primeras canciones” funciona como una narración paralela mientras que las de “Los adioses” cuestionan a la narración misma.

admitirla como exposición, conservación y comunicación. Es decir, una escritura como museo involucra mostrar y atesorar.

Algunos aspectos que hemos desarrollado hasta ahora también los podemos observar en *Las camaleonas* de Giovanna Rivero. En cuanto al sexo, en la novela de Rivero se evidencia una tensión sexual entre la protagonista Azucena y un sujeto que la ronda por algunos lugares. La concreción sexual no se realiza. El sexo en este texto está profundamente entrelazado con la construcción de imaginarios impuestos y autoimpuestos a partir de los cuales Azucena intenta transitar por su vida de pareja y por la vida social. El sexo es ejercido con Claudio, su esposo, pero el deseo está dirigido hacia un misterioso hombre que acecha a Azucena en fiestas de disfraces y eventos culturales

Mientras hacia el amor con Claudio esa noche, después de la fiesta, solo podía pensar en la despedida de Drácula: su voz grave, guardada en la gruta de mi oído, me excitaba. Claudio no notó esta pequeña traición, al contrario, dijo que nos convendría disfrazarnos más seguido, dejarnos ser a través de otras ropas y otros rostros. (2009:115)

Al contrario de las funciones que ejerce el sexo en el cuento de Barrientos, en *Las Camaleonas*, Azucena intenta pensar el sexo como muestra de amor y, al mismo tiempo, se corresponde con una búsqueda de sí misma. En el centro del conflicto y como exponente más evidente, su matrimonio

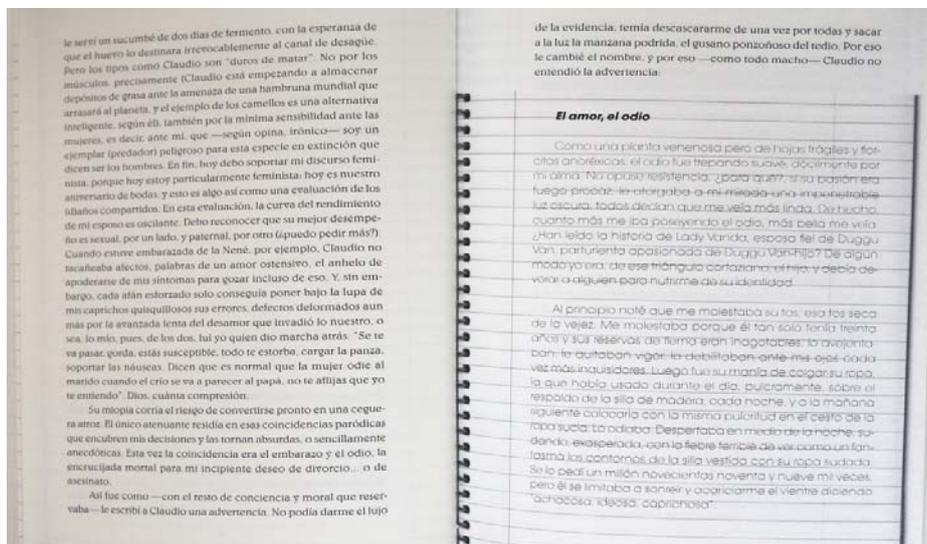
En el fondo, conozco poco de Claudio. Lo elemental como para ser su mujer y mantener un matrimonio normal. Cuando veo películas de amor, la extrañeza de no saber amar así, tan intensamente, como si el mundo se fuera a acabar mañana, me hace sentir mal. No amar lo suficiente, no derramarse, día a día, no morir congelándonos lentamente como en "Titanic", no amarse así, hasta los huesos, me excluye. Ya no somos los amantes en llamas que alguna vez fuimos, ahora lo que incineramos es el embrión de nuestros sueños. Una chequera en común, dos hijos en común, siete años en común. (153)

La narración en primera persona, la voz de Azucena que atraviesa todo el texto, se interrumpe con el ingreso de otras voces<sup>8</sup> a la narración. Asimismo, observamos cambios tipográficos presentes en la novela que nos conducen a interrumpir la lectura. El texto está intervenido por páginas que lucen como hojas de cuaderno, espiraladas, con un tono de color más amarillento. El trabajo con la tipografía y con el espacio en los textos es

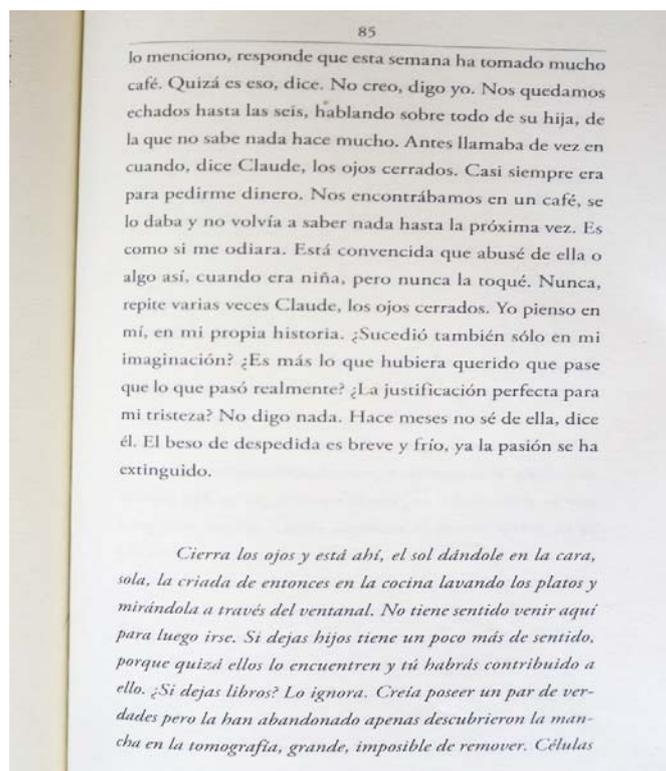
---

<sup>8</sup> Nos referimos a la inclusión en la narración de los diarios de otras pacientes de Alessandro, el psicoanalista de Azucena.

denominado por la investigadora Micaela van Muylem como “puesta en página” (2013:341). La “puesta en página” en *Las camaleonas* supone un énfasis que no siempre remite al contenido de la misma. En la novela de Rivero acentúa los diversos registros y distingue entre la narración de Azucena y el registro del diario. Si bien en *Las camaleonas* la “puesta en página” es más evidente, también observamos este tipo de cuidado en la edición en *Fotos tuyas cuando empiezas a envejecer* de Maximiliano Barrientos y en *El lugar del cuerpo* de Rodrigo Hasbún. Los diarios en los textos de Rivero y de Hasbún lucen tal como lo muestran las imágenes a continuación:



(Rivero, 2009:86-87)



(Hasbún, 2010:85)

En el caso de Barrientos, como ya hemos mencionado, se observan notas al pie que discurren en otra narración paralela a la principal.

### III.

En la narrativa boliviana, tanto del siglo XX cuanto de nuestra contemporaneidad, la forma diario adquiere una gran relevancia. En la escritura postulativa de la narrativa del Ciclo de la Guerra del Chaco<sup>9</sup>, por ejemplo, la inclusión de la forma diario involucra una actitud de reafirmación en la participación de la experiencia bélica. Incluso el subtítulo de *Repete* ([1936]2005) es, precisamente, “diario de un hombre que fue a la guerra del Chaco”. Por tanto, el diario supone una constatación de las prácticas que van marcando la existencia.

---

<sup>9</sup> Estamos pensando en *Repete* ([1937]2005) de Jesús Lara y en “El pozo” incluido en *Sangre de Mestizos* ([1936]2000) de Augusto Céspedes, uno de los cuentos más representativos de este ciclo narrativo.

En la narrativa del siglo XXI, la incorporación de los diarios de los personajes en las novelas y cuentos<sup>10</sup>, motivan la reflexión acerca de las identidades y las subjetividades que se juegan en los textos y, al mismo tiempo, implican una indagación sobre la escritura misma. Al respecto, tomamos las palabras de Maurice Blanchot quien afirma que “el Diario representa la serie de puntos de referencia que un escritor establece para reconocerse cuando presiente la peligrosa metamorfosis a la que está expuesto” (2002:24). Podemos tomar la apreciación de Blanchot en dos sentidos: el primero, pensando en los personajes escritores que aparecen en el plano de la realidad intratextual; el segundo, pensando en los escritores que en la realidad extraliteraria llevan sus diarios<sup>11</sup>. En nuestro caso, la indagación parte del hecho de que algunos de los textos de nuestro corpus tienen estos rasgos en común: la presencia de los diarios y los personajes escritores. Blanchot continúa: “El Diario -ese libro en apariencia completamente solidario- a menudo se escribe por angustia y miedo a la soledad que alcanza al escritor por medio de la obra” (25).

En el caso de Azucena, el diario no es un ejercicio de escritura emergido de su propia pulsión. Se trata de un método terapéutico recomendado por Alessandro, su psiquiatra, y que -para la protagonista- funciona como un “antídoto” para la angustia y la soledad

Mi asidero por ahora es Alessandro, mi psiquiatra, especialista en depresiones “de antesala”, dice él, para referirse a esas transiciones de ciclos como la treintena o la menopausia. Su método, una especie de instrumentación lacaniana -escritura de un diario personal de por medio, psicotrópicos al rescate de vez en cuando, golpes verbales siempre- lo ha hecho famoso en un medio donde definitivamente estamos lejos de ser Buenos Aires. Acá, quien se psicoanaliza está loco de remate, pobrecito. (42)

Y más tarde Azucena continúa dando detalles del método de su psicoterapeuta:

Alessandro me ordena desde la primera cita escribir un “diario de emociones”, y esto es preferible a estar dormida 72 horas seguidas, ausente de la vida que corre paralela, que te salta, que te obvia. (42)

---

<sup>10</sup> Lo evidenciamos en *El lugar del cuerpo* de Rodrigo Hasbún, en algunos cuentos de Maximiliano Barrientos y en *Las camaleonas* de Giovanna Rivero.

<sup>11</sup> Sabemos que de nuestros autores, Rodrigo Hasbún es quien lleva un diario en cuadernos especiales que compra en Chile, los cuales revisten una gran importancia para el autor: “tal vez la escritura más importante de Rodrigo Hasbún estará oculta para siempre para sus lectores. Hace doce años que escribe un diario personal en unos cuadernos específicos que compra en Chile. Son escolares, espiralados con páginas cuadrículadas. Tiene como treinta cuadernos escritos, bien guardados en la casa de sus padres en Bolivia.” Ver entrevista realizada al autor por Andrés Hax (2012) disponible en [http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/ficcion/Rodrigo-Hasbun-libro-dejado-leerlo\\_0\\_777522491.html](http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/ficcion/Rodrigo-Hasbun-libro-dejado-leerlo_0_777522491.html)

El tratamiento consiste también en una lectura posterior por parte del médico quien accede a estos ejercicios de escritura. Azucena se muestra ansiosa por mostrar su diario de emociones y, al mismo tiempo, se va descubriendo a sí misma en esa escritura:

a medida que mis hojas ácidas se desgarran, va emergiendo una Azucena desconocida y hasta desconcertante, alguien que me dará trabajo, alguien que deberé investigar para permitirle el ingreso a mi existencia. (109)

La escritura, entonces, se manifiesta como un medio de conocimiento y, también, como una reafirmación de un yo que escruta en sí mismo. Azucena intenta llenar los vacíos de su existencia y la escritura habilita la posibilidad de verlos ahí materializados en el papel, en su “cuaderno con olor a bosque” (81). Hay una tensión permanente entre la praxis social, existencial, y la materialidad de la escritura en la que Azucena se deja llevar. El diario permite exteriorizar las emociones y las reflexiones que provocan esas emociones. Azucena se pregunta “¿Quiénes somos? Somos estos ajustes a la biografía colectiva que Alessandro dice encontrar en mi diario de emociones” (135).

Más adelante en la narración, la protagonista recibe de manera anónima<sup>12</sup> los registros escriturales de otras pacientes y, en el ejercicio de lectura, la protagonista se da cuenta que

mal de muchas, consuelo de tontas. Este folder amarillo de historias ajenas es un anecdotario de mujercitas cotidianas. Camaleonas exhaustas, pues en el clóset ya no hay ropa para vestir y estrenar. (161)

En una de las últimas notas en el cuaderno, Azucena registra el extrañamiento que sufre respecto de su propia persona. Como si su espíritu se hubiera ausentado de su cuerpo, cree reconocer que está ocupado por otra, ella mirando desde cierta distancia mientras este fenómeno se desarrolla. Pero más que el problema de no encontrarse con ella misma, la separación tiene como objeto de disputa lo escrito:

el colmo es que la extraña, que de alguna manera la conoce, ¿de dónde?, se cree escritora y ha escrito un montón de mentiras sobre ella, calumnias, infamias, injurias. Piensa publicarlas, dice muy fresca, y ella tratando de evitar esa catástrofe después de la cual, no se atreverá, no querrá volver a su cuerpo. Entonces querrá renunciar a todo, incluso a Claudio. (203)

En el análisis que realiza de la novela, el académico Willy Muñoz reconoce que

las páginas de su diario constituyen, pues, una narración fragmentada, caótica y desordenada, en la que se mezcla “la realidad”, el deseo y la

---

<sup>12</sup> Luego sabremos que el envío fue realizado por Judy Palas, otro de los personajes de la novela.

fantasía, temas que son ficcionalizados en los cuentos que Azucena escribe.  
(2009:22)

La forma diario aparece también interviniendo la novela de Rodrigo Hasbún *El lugar del cuerpo* escrito por su protagonista Elena. Este diario aparece como “prueba de vida”, como prueba de existencia. El diario es el espacio en el que se vuelca la subjetividad del personaje, sus dudas y vacilaciones. En el diario de Elena se reúnen algunas impresiones sobre la literatura, la escritura y también la familia, todos ámbitos personales e íntimos. Se distingue del resto de la narración a partir del cambio tipográfico presente en el texto, lo que favorece la identificación de los diversos registros utilizados en la novela de Hasbún. Es decir, tenemos la primera persona que se presenta en los fragmentos del diario y luego, con otra tipografía, la narración en tercera persona.

En el diario, Elena escribe “para que exista mejor” (2010:86) y “porque cambiamos de piel, nos vamos deshaciendo de ellas con cada página, las perdemos definitivamente apenas esas páginas entran a imprenta” (88). Sus reflexiones caen en esas páginas.

El cuento “Diario” de Maximiliano Barrientos, presenta, a su vez, una definición de este tipo de escritura a partir de ciertas apreciaciones del narrador:

Cuando tenía veintiún años y me fui a estudiar a Cochabamba, empecé un diario. En realidad no era un diario, al menos en un sentido convencional, no lo era. En ese cuaderno escribía una bitácora de mis estados de ánimo. Estaba conformado por apuntes, ideas sueltas, aforismos muy influenciados por Cioran. Casi todas las entradas tenían un tono apocalíptico. No había narraciones, estaba convencido de que ya no me sucedían cosas.  
(2009:64)

El hecho de que el narrador priorice las acciones frente al recuento de emociones es fundamental para una concepción de la literatura basada en hechos, en acciones, más que en una serie de narraciones. El narrador más tarde agrega: “dejé de escribir ese diario después de un año o un poco más. En el cuaderno, que nunca reviso, también hay relatos. Antes me importaba el diario, lo consideraba literatura” (65). El diario parece una composición literaria interesada en la expresión de la subjetividad del autor y el narrador quiere desprenderse de esa exposición subjetiva. La manera de lograrlo sería considerar un ejercicio de escritura sin artificios del lenguaje basado, sobre todo, en acciones.

En definitiva, y recuperando la cita de Blanchot, los escritores -los personajes escritores- acuden al diario ante el abismo de la propia transformación de la que son objeto. En

diversos casos se trata de un crecimiento o una “evolución”, que puede revelarse a partir de una subjetividad puesta en crisis y en la que se juega un cuestionamiento. El diario supone una reflexión sobre ese yo que escribe, que vive, que ama, que trabaja y todos los temores vinculados a la propia existencia. Las dudas y vacilaciones se revelan con mayor transparencia y honestidad en el diario: objeto de escritura y lectura privado en el que el tiempo se suspende.

#### **IV.**

En este artículo, entonces, articulamos tres categorías estéticas -fotografía, sexo, escritura- con la lectura de un corpus de publicaciones que conforman la narrativa boliviana contemporánea. Propusimos estos tres aspectos como piezas fundamentales que componen un proceso de constitución identitaria plasmados en prácticas que definen a los sujetos. Estas prácticas resultan relevantes en el análisis de la subjetividad que se pone en juego en las diversas acciones realizadas por los personajes. Lo que se desnuda son las disímiles concepciones, ideas, tanto del sexo y de su ejercicio, como de la elección de qué y cómo fotografiar algo o a alguien, de qué escribir y de cómo hacerlo. Los soportes en los cuales se apoyan las expresiones de la subjetividad materializan las tensiones con el medio social, las tensiones que los personajes experimentan tanto en las relaciones sociales cuanto en su propia subjetividad.

Por lo expuesto, en la narrativa boliviana contemporánea evidenciamos una preocupación estética y estilística que involucra el cuestionamiento de las reglas literarias, morales, que interpela un “sentido común” cultural y que, en definitiva, expande el horizonte de la producción narrativa en Bolivia.

## **Bibliografía**

### **Fuentes primarias**

- Antezana, Sebastián (2008) *La toma del manuscrito*, Alfaguara, La Paz.
- Barrientos, Maximiliano (2009) *Diario*, El Cuervo, La Paz.
- \_\_\_\_\_ (2011) *Fotos tuyas cuando empiezas a envejecer*, Periférica, Madrid.
- Hasbún, Rodrigo (2010) *El lugar del cuerpo*, La Paz, Alfaguara.
- \_\_\_\_\_ (2006) “Álbum” en *Cinco*, Gente Común, La Paz.
- Rivero, Giovanna (2009) *Las camaleonas*, La Hoguera, Santa Cruz de la Sierra.

### **Bibliografía general**

- Barei, Silvia (1991) *De la escritura y sus fronteras*. Alción, Córdoba.
- Barthes, Roland (2015) *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (2005) *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (2003) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (1986) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Paidós, Buenos Aires.
- Bazin, André (2004) “Ontología de la imagen fotográfica” en *¿Qué es el cine?*, RIALP, Madrid.
- Bhabha, Homi K. (2002) *El lugar de la cultura*, Manantial, Buenos Aires.
- Blanchot, Maurice (2002) *El espacio literario*, Editora Nacional, Madrid.
- Brizuela, Leopoldo (2002) *Los que llegamos más lejos*, Alfaguara, Buenos Aires.
- Cangi, Adrián (2011) “Escribir el cuerpo: indicios, querellas y variaciones” en Michel Serres *Variaciones sobre el cuerpo*, Fondo de cultura Económica, Buenos Aires.
- Cartier-Bresson, Henri (2015) *Ver es un todo. Entrevistas y conversaciones 1951-1998*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Céspedes, Augusto (2000) *Sangre de Mestizos*, Juventud, La Paz.
- González Almada, Magdalena (2015a) “Expansiones escriturarias. “Lo nacional” en la narrativa boliviana contemporánea” en *Revista del Instituto de Estudios Bolivianos*, n° 22, IEB, La Paz.

\_\_\_\_\_ (2015b) “La narrativa boliviana del siglo XXI. Lecturas en torno a *La toma del manuscrito* de Sebastián Antezana” en *Collectivus Revista de Ciencias Sociales*, vol. 2, n° 1, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad del Atlántico, Barranquilla.

Guattari, Félix, Rolnik, Suely (2013) *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Tinta Limón, Buenos Aires.

Hall, Stuart y Paul du Gay (2003) *Cuestiones de identidad cultural*, Amorrortu, Buenos Aires.

Kalimán, Ricardo (2006) *Identidad. Propuestas conceptuales en el marco de una sociología de la cultura*, Edición del autor, Tucumán.

Lara, Jesús (2005) *Repete*, Juventud, La Paz.

Muñoz, Willy (2009) “Las luchas corporales en *Las camaleonas* de Giovanna Rivero” en Giovanna Rivero, *Las camaleonas*, La Hoguera, Santa Cruz de la Sierra.

Rivera Cusicanqui, Silvia (2015) *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*, Tinta Limón, Buenos Aires.

\_\_\_\_\_ (2010) *Ch'ixinakaxutxiwa, una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Tinta Limón, Buenos Aires.

Serres, Michel (2011) *Variaciones sobre el cuerpo*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Sontag, Susan (2006) *Sobre la fotografía*, Alfaguara, México D.F.

### **Documentos electrónicos**

van Muylem, Micaela (2013) “La puesta en página en la traducción de textos teatrales contemporáneos” en *Revista Mutatis Mutandis* disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5012658>

### **Fotos**

Fotografías tomadas por Jorge Peñaranda.