

Cuerpos mirados, cuerpos que miran:¹ las series fotográficas de Carla Yovane²

Bodies that are Watched, Bodies that Watch:
The Photographic Series by Carla Yovane

Daniuska González González
Universidad de Playa Ancha
daniuska.gonzalez@upla.cl

Resumen

Con el presente artículo se buscará un acercamiento a la representación visual de algunas corporalidades que se problematizan a partir de su exclusión, cuerpos que se utilizan o se desechan, como los marcados por el signo de la vejez o la prostitución, los cuales, sin embargo, la fotógrafa chilena Carla Yovane (Santiago de Chile, 1979) agrupa, en un gesto político de resistencia, bajo el signo de cuerpo sensible (término de David Le Breton) en sus series “¿A qué distancia miramos la diferencia?” (2017), “Bar Clave 424 B” (2017) y “Cuba” (2016). Diamela Eltit, Sayak Valencia, Joan Fontcuberta, Georges Didi-Huberman y, obviamente, Le Breton, serán las y los autores teóricos que se ocuparán para el análisis de la propuesta.

Palabras clave: Fotografía artística, corporalidades, exclusión social, neoliberalismo, Chile.

Abstract

With this article I will seek an approach to the visual representation of some corporalities that are problematized in regard to their exclusion. Bodies that are used or discarded, such as those marked by the sign of old age or prostitution which nevertheless have been grouped by the Chilean photographer Carla Yovane (Santiago, Chile, 1979), in a political gesture of resistance, under the sign of a “cuerpo sensible” (“sensitive body”, concept coined by David Le Breton) in her series “¿A qué distancia miramos la diferencia?” (2017), “Bar Clave 424 B” (2017) y “Cuba” (2016). Diamela Eltit, Sayak Valencia, Joan Fontcuberta, Georges Didi-Huberman and, obviously, Le Breton will be the theoretical authors that will be used for the analysis of the proposal.

Keywords: Artistic photography, corporalities, social exclusion, neoliberalism, Chile.

1 El título dialoga con el del libro *Lo que vemos, lo que nos mira* (primera edición 1992) de Georges Didi-Huberman, que se ocupará en este texto.

2 Este artículo se inscribe en el proyecto de investigación DGI 2019 UPLA HUM 11-1920 “*Cortezas de imágenes y textos. La narrativa de Álvaro Bisama y la fotografía de Carla Yovane*”, del cual la autora es la investigadora responsable.

“... [que] la fotografía que nos queda,
más que el arte de la luz, devenga el arte de la lucidez”.

JOAN FONTCUBERTA

La convocatoria de la fotografía. Introducción

La fotografía trasciende “lo meramente documental en tanto que discurso de verificación, para asumir en cambio un valor simbólico cuyo análisis resulta pertinente acometer al enjuiciar los regímenes de verdad que cada sociedad se autoasigna”. Esta afirmación de Joan Fontcuberta (9) en su ya clásico texto *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía* (2010, revisitado por el propio autor en 2015) dispone de una apertura potente para acercarse a las series fotográficas “¿A qué distancia miramos la diferencia?” (2017), “Bar Clave 424 B” (2017) y “Cuba” (2016) de la fotógrafa Carla Yovane³ (Santiago de Chile, 1979).

Ojos de asombro, torsos desvestidos, imperfecciones sobre los rostros... Las fotografías entretejen un relato acerca de corporalidades que se apartan de “las fronteras de los acuerdos y de los pactos de urbanidad” (Eltit, *Emergencias* 163), todas rotas y desechadas, todas sobreviviendo en los márgenes. Como sombras cambiadas solo por la geografía, los cuerpos desgastados y viejos que beben “pipeño” en un desvencijado bar del puerto de Valparaíso se repiten en los solares habaneros, mientras que otros, esta vez jóvenes, muestran en los burdeles santiaguinos la desnudez atravesada por la distancia impuesta por la migración y el dolor.

Fotografías que captan un mundo desigual, anclado en la diferencia y donde la “socialización por el consumo [es la] única vía de mantener vínculos sociales” (Valencia 52. *Cursivas del original*). También son fotos que, como Walter Benjamin advirtiera en *Pequeña historia de la fotografía*, hacen que acontecimientos menores –en el sentido de instalarse en un microespacio y desde allí mediar con la sociedad– puedan transformarse en historiables y, sobre todo, puedan contarse.

En las propuestas de Yovane, la representación visual del cuerpo establece una mirada sobre una subjetividad *otra*, que proyecta una separación que introduce tensionalidad y que pone sobre escena una escasa o nula inserción en el sistema neoliberal,⁴ el cual descarta corporalidades como si se tratara de objetos, mientras

3 Después de una extensa búsqueda, se encontraron tres breves referencias periodísticas sobre la obra de la fotógrafa, de ahí que el Estado del Arte se reduzca a la mención de estas: “El oficio invisible en Santiago de Chile revelado por Carla Yovane” (2019) de Raúl Goycoolea, “La inmigración en el lente de 8 fotógrafos” (19/04/18) de Bastien Reveco y Felipe Morandé, y “Women Photographer” (s. f.). Sin embargo, estos textos y la falta de abordajes mayores llevan a subrayar que el interés por el trabajo de Yovane trasciende el carácter casi inédito del mismo, lo cual, obviamente, no sostiene un análisis. Metodológicamente, la selección del corpus tiene que ver con la instancia cuerpo y la mirada disidente de la autora a través del discurso fotográfico.

4 Resultan decisivos los planteamientos de Nelly Richard y de Jon Beasley-Murray acerca de este sistema que ha promovido la identificación de Chile “como un país frío, con esa imagen del frío a la que se asocian el cálculo y la eficiencia de una racionalidad tecnificadora” (Richard en Beasley-Murray 31). Aunque desde octubre de 2019, con el estallido social, algunos de los soportes del modelo neoliberal han estado en jaque, por ejemplo, el sistema de

su intención mercantilista posiciona una lógica de utilidad y desecho, donde “los cuerpos [son] concebidos como productos de intercambio que alteran y rompen las lógicas del proceso de producción del capital” (Valencia 15), pues se expelen de la circulación social establecida por su condición etaria, sexual o clasista y se reproducen en el límite, en calles, sitios eriazos, prostíbulos o solares.

A fin de cuentas, visibilizarse resulta una apuesta política que significa afrontar “los protocolos con los que se visten los cuerpos oficiales” (Eltit, *Emergencias* 101), al hallarse insertados los de Yovane en un conglomerado de “[C]uerpos desnudos de la ideología burguesa” (101). Fotografías, entonces, con subjetividades que se problematizan a partir de sus múltiples códigos brotados de la exclusión y donde se observa la gestualidad de un cuerpo dilatado pero en resistencia.

¿Desde dónde (nos) miran estas materialidades corporales que constituyen desechos del engranaje de la plusvalía neoliberal? Parafraseando el título de una de las series fotográficas de Yovane, ¿a qué distancia se representan cuando la sociedad las separa con las vallas de la diferencia? Este artículo pretenderá una lectura del objeto fotográfico que se manifiesta a través de cuerpos desechados, viejos o prostituidos (superpuestos, en algunos momentos, a la situación migrante), al margen de los discursos de poder y de la conveniencia social, con lo cual se buscará una mirada propositiva que los agrupe a través del concepto de “cuerpo sensible” de David Le Breton, posicionándose la imagen fotográfica como nodo de interrogantes y alianzas y, además, como un (otro) modo de exponer el cuerpo en tanto tecnología del saber, que, como Fontcuberta subraya, deviene “depósito de [la] experiencia del mundo [...] [y] parte material” (*La cámara de Pandora* 180) del mismo.

Capitalismo (sobre todo) corporal. Breves precisiones teóricas

Con su valor simbólico sobre el que insistieron Roland Barthes (*La cámara lúcida*, 1980) y Pierre Bourdieu (*Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, 1965), la fotografía forma parte de lo que Fontcuberta precisa como “los regímenes de verdad que cada sociedad se autoasigna” (*La cámara de Pandora* 10). A partir de esta idea se comenzarán a enhebrar algunas nociones de los teóricos que se ocuparán en el análisis de las series fotográficas de Yovane.

Con Fontcuberta se reconoce que, sobre todo en el siglo XXI, en tanto formato que implica sus propios códigos, tal como ocurre con la narrativa, la poesía o el

jubilación, la sociedad chilena continúa atravesada por conceptos asociados al “cálculo y la racionalidad tecnificada” a los que apuntaba la autora de *Residuos y metáforas*.

Con respecto al caso cubano, como se asomará en el acápite correspondiente, algunos métodos económicos han contribuido a consolidar bases capitalistas en la práctica, la proliferación y el asentamiento del mercado negro y, además, como Duanel Díaz Infante acota, “la profunda crisis de valores que se extiende por la sociedad cubana” (201).

testimonio, las imágenes tienen una intencionalidad muy acentuada y propician un acercamiento al contexto social, cultural y político donde se inscriben. Sin mediación inocente, ellas se arman como vehículos de representación artística del escenario por donde circulan, validan “una ética de la visión” (*La cámara de Pandora* 10) y, por ende, proponen una percepción aguda sobre la contemporaneidad.

Así mismo, ajustando las series de Yovane al texto de Fontcuberta, para él la fotografía ha perdido su función de componente del álbum familiar –que tradicionalmente se había apegado al “álbum de los recuerdos” por referir afectos concatenados a lo largo del tiempo– para transformarse en un objeto de utilidad pública (desde el ámbito privado, caso de las selfis, que el propio autor introduce como enclave revolucionario para soportar la dinámica de la digitalización cultural en *La furia de las imágenes* (2016); hasta el colectivo, con las exhibiciones fotográficas como ejemplo), que se expone –y mientras más se pueda, mejor– pues constituyen un síntoma de “vitalidad, como extensiones de unas vivencias, que se transmiten, se comparten y desaparecen” (*La cámara de Pandora* 30-31).

Las corporalidades en las imágenes de Yovane funcionan como un trenzado de transmisión social, en el cual se aúnan retazos íntimos (como las imperfecciones corporales que se exteriorizan en los primeros planos) con públicos (la dinámica del bar porteño o las calles habaneras), rituales de cuerpos que, de maneras distintas, exhiben su condición de margen en un sistema que los expulsa o los acoge con la intención de usufructuarlos.

A tono con el título de este artículo, el libro de Didi-Huberman coloca la mirada del sujeto sobre el objeto y lo que denomina estatuto *ineluctable* del mismo, cuando lo que “nos mira, nos concierne, nos asedia” (16). Sin lugar a duda, habría un trasvasamiento entre la contemplación del formato artístico y lo que este revela como dispositivo cultural, porque para el filósofo francés se “sost[iene] una pérdida –aunque sea por medio de una simple pero apremiante asociación de ideas o de un juego de lenguaje–” (16). Es decir, las imágenes remueven una dimensión más íntima en quienes las observan y despiertan sensaciones, estados anímicos o sentimientos que sobrepasan el factor meramente estético.

Didi-Huberman insta a las y los espectadores a abrir “los ojos para experimentar lo que no vemos [...] [a] sentir que algo se nos escapa ineluctablemente” (17) y en esta operación se promueve un *ir hacia* una ausencia, hacia un algo no visible. En una coincidencia con Barthes, para quien se podía prescindir del referente a la hora de acercarse a la obra fotográfica como creadora de sentido, el autor sobrepasa esta noción con una experiencia renovadora que, siempre a partir de la falta, no solo involucra el signo, sino que también responsabiliza a quien observa para que se haga cargo, perceptiva y visualmente, de aquello inaprensible que puede generar la fotografía.

Los planteamientos teóricos anteriores no se encuentran aislados, fluyen como parte constitutiva de “marcos sociales” (Maurice Halbwachs en Elizabeth Jelin), los cuales asientan desde las prácticas de convivencia, la política y la economía hasta los

imaginarios culturales, haciéndolos dependientes y bajo reglas de control, de ahí la detención en aquellas dinámicas que pueden leerse como líneas de fuga. Con esto dialoga *Capitalismo gore* de Sayak Valencia, sobre todo en el presente globalizado, un tiempo semejante a una marea que arrasa en favor del libre mercado y la circulación del dinero sin restricción ética, donde todo tiene un precio, incluidos los cuerpos, y que, como esta autora señala, se trata de “la desregulación en todos los ámbitos, acompañada de la debilitación máxima de las mediaciones políticas en beneficio exclusivo de la lógica del mercado” (31).

Pensar en las corporalidades desgastadas por la vejez, la precariedad y la cosificación de las imágenes de Yovane obliga a replantearse el sistema donde se insertan, la expulsión condenatoria si no responden a los parámetros de esta *lógica* que fagocita sin matices, con estricto apego al flujo financiero y a las estrategias de consumo. La globalización y el sistema neoliberal hicieron implotar el concepto foucaultiano de gubernamentalidad (la desaparición forzada del Estador benefactor) y sus sujetos operarios se han encargado sistemáticamente de dismantelar cualquier práctica o discurso que la afecte y que forme tensión, entre ellas la cultura. La representación que desde la misma se realiza apuntará al reforzamiento de patrones, por ejemplo, uno que tendrá relación con el cuerpo en tanto “dispositivo eternamente deseante, estimulado, interconectado y medicado” (Valencia 65) y que dejará por fuera el que le interesa a la fotógrafa chilena, ese cuerpo catalogado en función de su utilidad y que, por tanto, será repelido en algún momento de su ciclo de vida.

Esto se adosa al acercamiento de la escritora Diamela Eltit, que no solo propone puntos agudos de reflexión sobre el cuerpo en tanto trama de significados simbólicos dentro de una sociedad con rígidas clasificaciones, sobre todo del poder económico, sino que, además, particulariza su lectura a partir de tipologías precisas que abren compuertas para acercarse a corporalidades que han sufrido la anulación y el desprecio, como el “roto”, subjetividad incómoda, “figura límite” (*Emergencias* 161) como la denomina, y que emerge en las series fotográficas, sobre todo en “Bar Clave 424 B”.

Con las y los otros autores, Eltit converge en engarzar estas materialidades corporales con prácticas desformativas pero legitimadas, que se han anclado con más profundidad a partir de su inserción violenta, sin cortapisas, en el neoliberalismo. El “roto”, para ella un sujeto “Vaciado de sí mismo, [...] imagen [...] disponible para ser llenada por diversas y mutantes convenciones” (*Emergencias* 162), cuerpo a la deriva, expulsado de cualquier institucionalidad, vaciadero de una economía que primero lo absorbió como mano de obra y luego, cuando envejeció y no pudo reutilizarse, alcanzó su máxima depreciación.

Las miradas teóricas anteriores rodean el volumen *Cuerpo sensible* de Le Breton, pues este inserta un elemento más sobre el cuerpo en tanto construcción cultural en tiempos de alcances globales: el de la sensibilidad como cadena de vínculo y comunicación entre corporalidades desechadas y, a partir de este encuentro de connivencia, se arma el reconocimiento frente a un sistema desafectivo.

El antropólogo precisa que “La comprensión del mundo es en sí misma asunto del cuerpo [...]. El cuerpo es un vector de comprensión de la relación del hombre con el mundo” (*Cuerpo sensible* 18), y, efectivamente, leerlo/mirarlo conlleva una aproximación a partir de su interactuar colectivo y de su traza mancomunada, en fin, de su marca como materialidad corporal trasvasada por los afectos y también capaz de ofrecerlos.

Como se explicará en el acápite correspondiente, la noción de cuerpo sensible permitirá engrapar las series como constancias de un gesto de resistencia en las cuales los múltiples cuerpos fotografiados, de alguna manera utilizados, expulsados o descartados, se vuelven visibles no solo como identidades únicas, capaces de enunciar el pesado fardo de su presente, sino que se comunican y se integran como partes, metafóricamente, de un engranaje afectivo que ha decidido, en algún momento del proceso neoliberal, detener la serialidad de la maquila. Proyectándolo en la imagen, se afirma con Le Breton que el cuerpo sensible es aquel que se involucra con otros cuerpos para producir la puesta en escena de una corporalidad comunicante y restitutiva.

Una “franja de miedo alojada en la retina”: El cuerpo envejecido en la serie “Bar Clave 424 B”

En el conjunto de fotos canónicas de Sergio Larraín sobre Valparaíso (1957), aparecen las del bar “Los siete espejos”, imágenes constitutivas del imaginario porteño. Los cuerpos femeninos, ceñidos en una ropa provocativa para el cliente de turno, aluden a un trenzado social y económico que los define más allá de su particular individualidad. En las fotografías se origina una danza de sensualidad, de escotes abiertos al placer y labios delineados con el rojo más brillante –se infiere frente al blanco y negro de la propuesta– en una espera que augura la esperanza de un próximo baile y del canje corporal que traerá el efímero resplandor de las monedas. Maestro de la representación visual, Larraín dispara la cámara y parece bailar con las mujeres silenciosas, devueltas en el reflejo de los espejos del famoso salón; sumarse a sus pasos y hacer el *punctum* que aún estremece.

Retrotraerse a estas imágenes inaugura un momento fugaz de acercamiento a otra corporalidad en “Bar Clave 424 B” (2017). Si ciertamente el contexto difiere, este bar⁵ porteño funciona durante el día como lugar de convergencia de otra diferencia, una más a la capturada por Larraín, que circula en una dimensión *otra* a lo convencionalmente pactado por la sociedad neoliberal chilena, y que sirve como preámbulo para lo que más tarde la fotógrafa agrupará en la segunda serie.

5 Su especialidad es la venta de “pipeño”, vino chileno de baja calidad que debe su nombre al recipiente donde se guarda: pipa.



Una diferencia incrustada en cuerpos avejentados y pobres, que alcanzan un instante de fulgor mediante el accionar de la cámara, cuando transitan por este no-lugar, refugio paradójico de sus últimas ilusiones. Los sujetos, perfilados como grupo bajo la modalidad de retratos, sobreviven en las minúsculas intersecciones de la ciudad-puerto, en sus callejones sucios y terrenos baldíos, donde el cuerpo resiente la vicisitud y la discriminación, pues son corporalidades alejadas del “sentido común, [...] la negociación, [...] el consenso, [...] la dominación, [...] la homogeneidad” (Eltit, *Emergencias* 179).

Trece tomas de rostros duros y delineados por la imperfección del paso del tiempo y la penuria sucesiva. Yovane elabora una estética de la fragmentación, esta apegada a Fontcuberta cuando la imagen se convierte en “un mosaico deslavazado y abstracto [...] [tendiente a] [l]a parcelación selectiva del cuerpo” (*La cámara de Pandora* 181). Cada una de las fotos instala una mirada que potencia el fragmento, imágenes-esquirlas que, al agruparse, ponen sobre escena al sujeto “roto”, el sujeto *border* que, para Eltit, “atravesará su propia racialidad para encarnarse en espacios interiores del sujeto chileno, en aquellos espacios que hablan de otros destrozados, de distintos andrajos en los que es posible leer su filiación bastarda” (*Emergencias* 163).

Vale repasar estos retratos a partir de la cita de esta autora. Desde la gestualidad hasta la ropa que los cubre, “triza[n] [...] los pactos de urbanidad” (*Emergencias* 63) de los que el neoliberalismo dispone y cuyas transacciones pasan por el éxito de un cuerpo joven y vigoroso que muestre ropa de calidad y su comunicación con otros



cuerpos iguales. Contrariamente, el “roto” de esta serie exhibe su abandono, su valía en/desde la periferia, y apuesta visualmente por la exposición de sus andrajos y su falta de intención para sumarse al simulacro social, pues viene de un pasado quebrado, casi siempre de “filiación bastarda”.

Esta serie fotográfica declara la condición de “rotería” a través de estos sujetos que acuden a beber un vino de poco valor en un bar de puerto cuando la mayoría se ocupa en el trabajo, y que desestabilizan al público con sus protuberancias y un desparpajo que insta a su reconocimiento. Relato visual acerca de cómo el afecto también atraviesa estos cuerpos desechados por el *biomercado*, que, como Valencia analiza, se resume en un territorio de “lógicas de consumo-acción [...] que permiten [...] la incardinación de éstas en nuestros cuerpos” (57), y los sutura mediante la convergencia en un lugar tan limítrofe para el pacto social como ellos mismos: un bar.

Por ejemplo, en las fotografías, lo más llamativo del rostro de la mujer de la número 4 es la asimetría que posicionan sus ojos desiguales, uno nublado por cataratas, y las enormes arrugas que lo transforman en un espacio amorfo de dobleces y pliegos de carne. Su ropa da cuenta de la vicisitud impuesta por la calle, pero mantiene cierta presunción a través del broche y del cintillo con una flor de tela sobre su cabeza. El primer hombre de la imagen 6 resalta por sus ojos de un azul intenso, pero la protuberancia que cubre una de sus fosas nasales invalida detenerse en cualquier otro detalle; mientras que el segundo, en la foto 12, ríe y, al hacerlo, destaca la falta de sus dientes delanteros. Por último, la imagen 13, la más lograda de la serie: un primer plano donde el sujeto evita la cámara y mira hacia una zona indeterminada, sin embargo, el contraste entre su rostro envejecido y el rosario con una enorme cruz que cuelga de su cuello hace que se origine el *punctum*. La depauperación consigue su efecto: el cuerpo viejo, gastado y fuera de circulación social establece los límites de la fotografía

y la convoca a erigirse en una suerte de pliego visual que vincula el cansancio corporal con la fe como último reducto de una vida en el margen.

Con esto se acopla la idea de la degradación del sujeto como eslabón final del proceso de productividad. El bar deviene lugar que, a manera de almacén –la fotografía 1 advierte este carácter de vaciadero– recibe cuerpos prescindidos, no aptos para mantenerse en el mecanismo social de producción, inútiles frente al empuje de las corporalidades jóvenes y sanas que demanda el mercado.

Además, estos cuerpos viejos (ex)ponen lo que Eltit notó en las fotografías de “Antesala de un desnudo” (1999) de Paz Errázuriz: el cuerpo límite, aquel que está en la imposibilidad de ser (de poder venderse como) algo más. Retazos visuales del cansancio y la vejez, configuran “un desnudo social. [...] que [...] muestra los límites y las limitaciones que porta un segmento de la sociedad chilena” (“Se deben a sus circunstancias” 206), que, en el caso de Yovane, no se trata de corporalidades completas, sino de una parte del cuerpo, el rostro, fragmento de un todo que se desecha y que enuncia un resto mayor, clausurado como individualidad política. La serie semeja una “antesala” para esperar la muerte mientras se bebe el sorbo diario de “pipeño”, por eso, en estos rostros fotografiados, existe “una franja de miedo alojada en [cada] retina” (205).

Por último, la foto 7: el afiche de una joven con el torso desnudo, la otra cara de la encrucijada neoliberal: el cuerpo vigoroso, sometido al rigor del bisturí y, por tanto, deudor de un sistema que exige el gasto estético y el sometimiento continuo a un estándar de perfección física. La mujer rubia –estereotipo específico de belleza– mira a la cámara de soslayo y se distingue como el único objeto no ajado, de hecho el cartel preserva sus colores nítidamente, y entre esta fotografía y su inserción dentro de la serie se establece un puente de contrastes que permite un potente plano de lectura: inmenso, colocado arriba, este cuerpo sano, engranaje acoplado con perfección a la maquila de una producción estética seriada; debajo, los cuerpos viejos, abandonados y obligados a sobrevivir con migajas, detritus del *capitalismo gore* (Valencia).

Un tatuaje de mariposa sobre la piel. El cuerpo prostituido en la serie “¿A qué distancia miramos la diferencia?”

En 2017, en el Festival Internacional de Fotografía de Valparaíso, la autora presentó “¿A qué distancia miramos la diferencia?” que, de acuerdo con sus propias palabras, buscaba “interpelar las relaciones sociales con el otro. En un Chile que vive la efervescencia de evoluciones y revoluciones sociales: ¿A qué distancia miramos la diferencia?” (página personal, en línea).

Detenerse frente a esta serie de siete impresiones cruza racionalidad con emoción, crudeza con afectividad. Las imágenes suman subjetividades al límite de la angustia con objetos que mezclan lugares, personajes y situaciones complejas. Ante todo, estas

fotografías detienen momentos de extrañeza y penumbras sobre mujeres migrantes que ejercen la prostitución en Chile.

Ahora bien, la aproximación visual evade el maniqueísmo (mujer caribeña, migrante y prostituta) y produce una conjunción problemática en el sentido de evadir la mirada dicotómica, el registro del blanco y el negro: el público constatará de primera mano la puesta en escena, los matices de esos cuerpos-esquirlas, tanto de la otredad como de la alianza.

En esta dirección parece acertado volver a Fontcuberta cuando planteó:

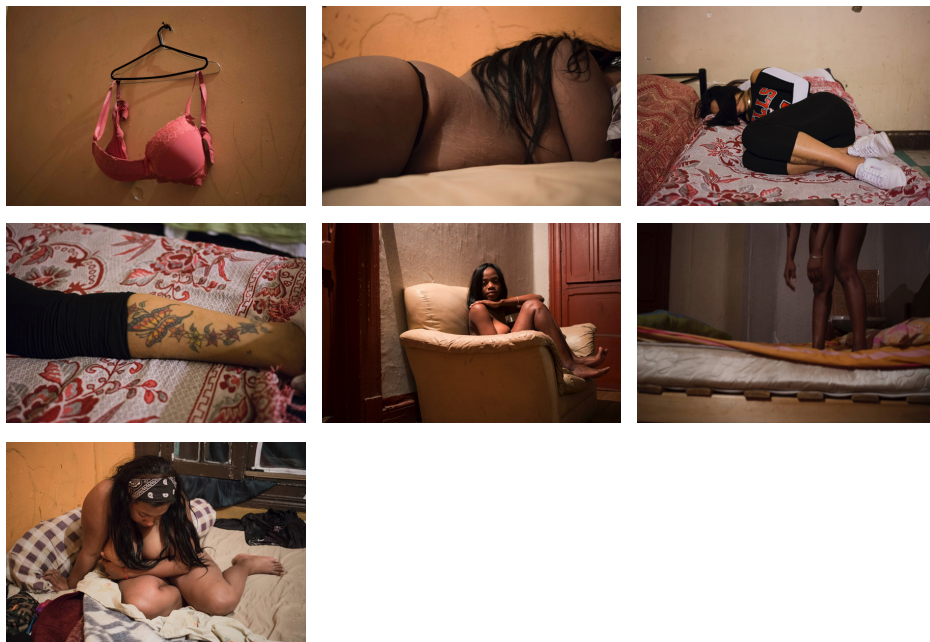
La fotografía, pues, baraja tres bazas: la realidad, la imagen de la realidad y la realidad de la imagen. Su equidistancia es inestable y las imágenes del mundo están cediendo predominancia al mundo de las imágenes; nuestra experiencia depende hoy tanto de la realidad misma como de las imágenes que de esa realidad se han diseminado (*La cámara de Pandora* 176).

A instancias de la cita y haciendo un nudo con el trabajo con Yovane, las imágenes se apropian de una realidad como la migración latinoamericana y caribeña hacia Chile, y la estigmatización que ha arrastrado, en el caso específico de la mujer dentro de un imaginario que integra exuberancia corporal y prostitución. Como Carolina Stefoni acota, la estigmatización “dificulta en extremo la integración social y económica en el mundo chileno, y [...] amenaza con volverse en un corto tiempo parte de un proceso mayor de exclusión social” (7) y, precisamente, desde esta traza se origina la proyección de una realidad en la representación visual: la contenida en las fotografías focaliza el posicionamiento del cuerpo femenino, siempre constructo cultural sobre el cual se dirimen estrategias de poder y se reescriben los modos sociales de tratar de insertarse y de ser, en este caso, apartado. Lo que se ve, la realidad representada, también mira e hiperboliza un *síntoma* (Didi-Huberman), que no por nuevo en su cualidad de representación se deslustra de la realidad no artística de la cual partió.

La primera fotografía carece de sujeto: un sostén rosado encima de una percha. Delante hay otra, vacía, y como fondo una pared marcada por el impacto de un puño. En esta imagen se acomoda una falta entre la ausencia de un cuerpo que use el sujetador y el gancho negro que nada soporta, y se conmina hacia preguntas sobre la pared y el golpe. La precariedad del entorno contrasta con el lujo de la prenda, que produce un enclave de tensión entre el lugar sórdido donde se trenzan los cuerpos pagados y el objeto costoso, parte de una ritualidad del placer.

Un *poder de novedad* que *visibiliza* (Didi-Huberman) se percibe dentro de este simulacro que instaura la foto a partir de una realidad cada vez más común, la de la precariedad (con la violencia que la acompaña, de ahí el reparo en la pared golpeada) a la que son expulsados estos cuerpos migrantes en la sociedad. Las fotos que continúan se afianzarán en este punto: todas las habitaciones exhiben dejadez y falta de cuidado.

Después de la imagen del sostén aparecen las de las corporalidades, algunas cubren la cara mientras otras se dejan identificar por el rostro o a través de un



tatuaje. Estas responden a la configuración de un imaginario que las investigadoras Cristina Gutiérrez y Beatriz Resende rotulan como “cuerpo Caribe”: “grandes pechos, caderas, nalgas. Gran cuerpo físico, pequeño cuerpo político; descartable, maltratado, manejable [...] Todas las características asociadas al estereotipo de mujer caribeña [...] de fatal sensualidad y buena disposición erótica” (26-29). En la foto 2, un muslo concentra el foco, la mujer está tendida de lado y esconde un seno. En la 7, otra mujer se expone sin ropas, un enorme pecho contrasta con el entorno y su desnudez resplandece en medio de la grisura del lugar y, por último, en la toma 6, la sujeto, ya fotografiada en la imagen anterior, se muestra completamente, como si pretendiera un reconocimiento a través del cuerpo, sin embargo, la postura de hastío descompone el encuadre.

Todas las mujeres fotografiadas visibilizan sus imperfecciones, resaltan estrías y rugosidades. Sin maquillaje ni peinados, se validan mediante su corporalidad sin intervención ni retoques. Cabe la interrogante si desde aquí, como se titula la serie, se pudiera mirar la diferencia con respecto a esos otros cuerpos aceptados socialmente, recatados y pudorosos, en evidente discordancia con estos cuerpos hipersexuados. Diferencia que se impone desde la entrada corporal forzada al *biomercado*; no obstante, Yovane elabora puntos de fuga cuando evidencia estos emplazamientos corpóreos como bofetadas: encerrados mas no amilanados, posan, *miran* e integran su realidad dentro de la otra realidad del ojo que los recorre.

Por último, las fotografías 3 y 4. En la primera una mujer vestida, la única en esta serie, descansa sobre una cama con la cara cubierta. En la siguiente, la fotógrafa hace énfasis en el tatuaje en una de sus piernas, que solo se divisó de perfil en la captura 3: una mariposa entre una enredadera de flores. Grafía sobre la piel y, al mismo tiempo, borramiento de lo efímero, el tatuaje eterniza su inscripción, la huella de su hechura en otro lugar y en otro contexto. Punto de anclaje en el pasado para este cuerpo migrante y encerrado, en contraposición con la libertad de la mariposa dibujada.

Pese a la cosificación del cuerpo, el tatuaje constituye una señal identitaria, como un pequeño cisma dentro del anonimato que impone el trabajo sexual, en el cual no se distinguen rasgos particulares, pues se trata de corporalidades que se usan. Sin rostro y sin huellas que permitan encontrar una historia, este cuerpo se reduce a la figura grabada de la mariposa, a su vuelo que narra sobre otra vida y, por ende, sobre la libertad.

En una vuelta de tuerca a Fontcuberta, se produce una apropiación de estos espacios por parte de las fotografías: primero, la arcilla de realidad con la que fueron trabajadas; segundo, la imagen de esa realidad que edifica –sostenida por el juego de la representación visual–; y, como tercero, la realidad de la imagen como propuesta artística.

Subjetividades *otras* de una vieja utopía. La serie fotográfica “Cuba”

Uno de los registros instalados en el imaginario literario por la narrativa de Pedro Juan Gutiérrez (Matanzas, 1950) tuvo que ver con la recomposición de la postal visual sobre La Habana. La hermosa y lánguida imagen carpenteriana de la “ciudad de las columnas” se rompió para cristalizar en una geografía de depauperación y desesperanza, cónsona con el colapso de la Unión Soviética y los países socialistas de Europa del Este y el comienzo del “Periodo Especial en Tiempos en Paz”⁶ en 1991.

La serie “Cuba” (2016) parece transferir la narrativa de Gutiérrez a la fotografía: cuartos de solares derrumbados, objetos que se desecharon pero que, posteriormente, se reutilizaron como adornos sobre repisas, sujetos empobrecidos física y emocionalmente, casas en ruinas... Eclósion de carencias fotografiadas al detalle, en algunos casos, en blanco y negro y en otros con colores deslavados, que logran el efecto de *punctum* al impresionar al público y dejarlo conmocionado.

En un viaje a La Habana en 2016, la autora capturó un conjunto de imágenes que propició un umbral para leer el acontecimiento mediante el objeto de arte, en este caso

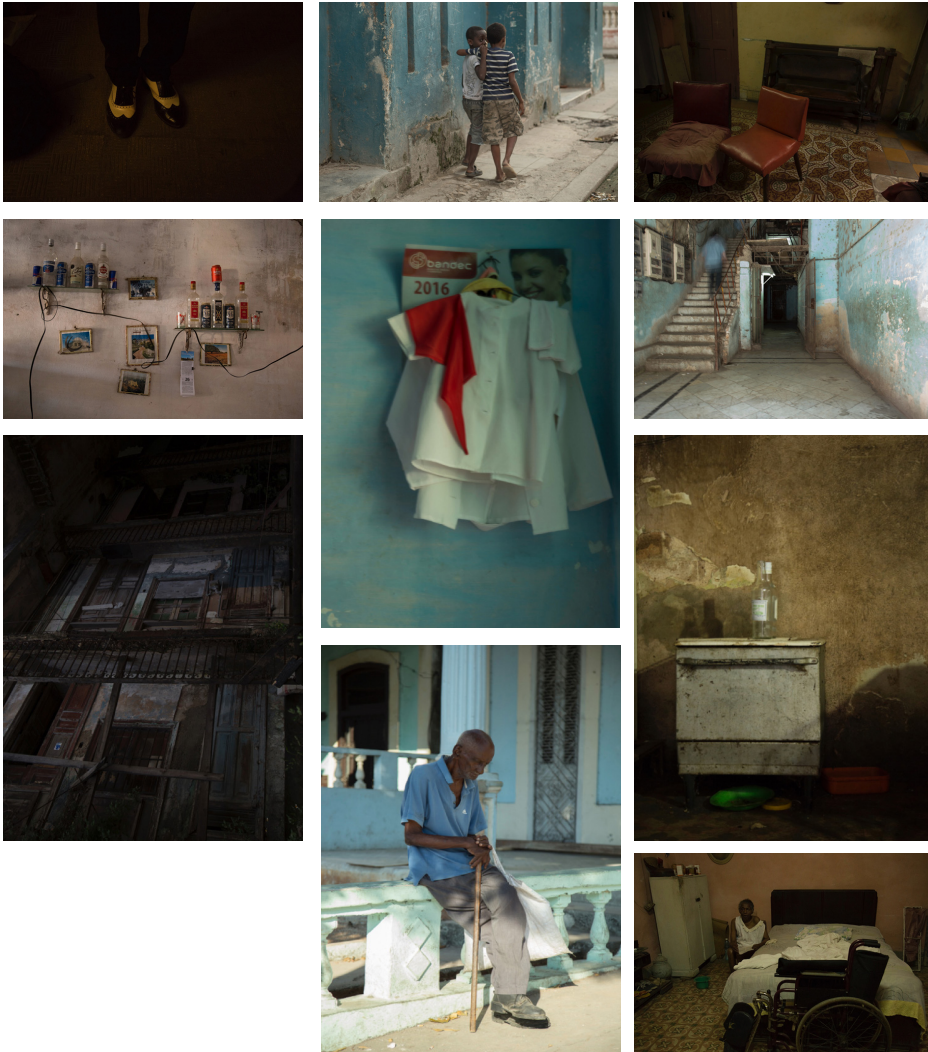
6 En este artículo se considera observar este largo periodo a partir de una idea de Díaz Infante, autor ya citado: “Ahora ha llegado por fin el futuro, pero no el anunciado en los discursos revolucionarios, sino el que prefiguraba ya a finales de la década de 1960 la decadencia [...]. La ruina ocupa la escena toda, una vez que se ha retirado el velo ideológico que la cubría, y el gobierno cubano tiene que abrirse a otro tipo de turismo, más tradicional, para evitar el colapso económico” (203), en el sentido de asentar una derrota del modelo político-económico, que no se reconoce y que, por tanto, está ausente del discurso oficial, todavía entrampado entre la retórica de la consigna y un pasado histórico epopéyico.

la fotografía, que también devino productor de historia, esta idea siguiendo a Didi-Huberman (*Lo que vemos, lo que nos mira*). Así, se centró en el cuerpo como matriz de representación, pues si bien se detuvo en paisajes y locaciones, específicamente de La Habana Vieja, el conjunto de cuerpos se manifestó como el eje alrededor del cual giran los demás registros visuales: depreciado o cosificado, este puso sobre escena el desmoronamiento de una utopía que intrínsecamente contuvo justicia social e inclusión, lo cual, si bien durante los primeros años de la Revolución parecía lograrse, después, por diversas razones, entre ellas el recrudescimiento del bloqueo norteamericano y una burocracia interna poco dable al funcionamiento resolutivo de los problemas, se perdió en la vorágine de las urgencias obligatorias y un férreo poder unívoco.

Para mantener un orden de análisis que no resulte reiterativo, se seleccionarán cuatro fotografías que emplazan el cuerpo desde diferentes marcas. La foto 8 muestra a un anciano recostado sobre el muro de una casa; sostiene un palo a manera de bastón y sus zapatos desgastados acaparan el enfoque central de la imagen. Como en los cuerpos del Bar Clave 424 B, se expone la vejez como abandono, sin perder de vista que el contexto ha variado, pero el fin de una utopía, que en el caso cubano supone una cierta resistencia frente a las leyes del mercado –se coincide con Díaz Infante acerca de la conservación y la ruina como posibles epítomes de esta rebeldía– también ha producido sujetos y prácticas cercanas a las neoliberales.

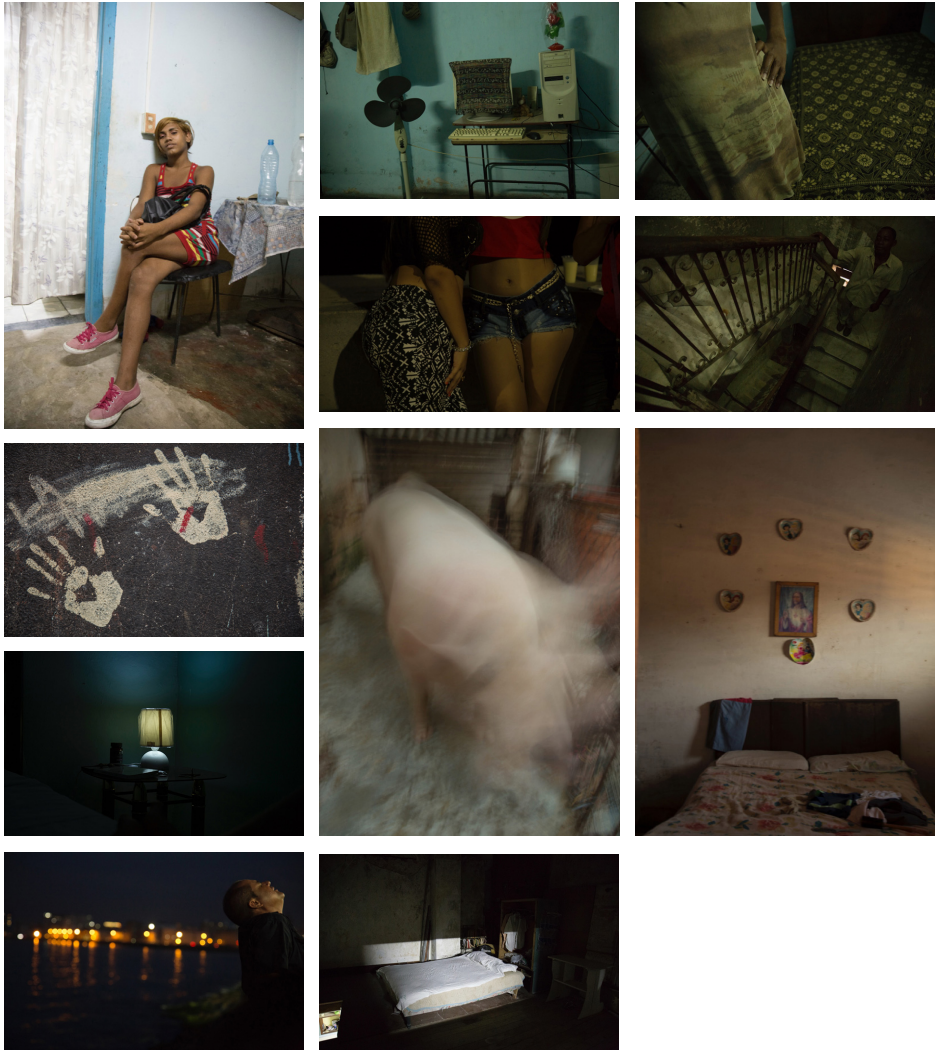
Pese a la pose de resignación, los zapatos comunican un decaimiento no absoluto, como si se desprendieran del cuerpo y avanzaran más allá de la precariedad. Cuerpo que contrapone la debilidad al esfuerzo, el sentirse al obligarse. El anticipo de la muerte corporal se aprehende en este rostro entre aletargado y sumiso, sin embargo, el calzado contrasta frente al día difícil, a la búsqueda de alimento –esta conjetura la soportaría la presencia de una enorme “jaba”, término cubano para llamar la bolsa en la cual se colocan los productos que se consiguen en bodegas y mercados– y al camino que recorre en su cotidianidad. En medio de la ruina, el cuerpo anciano, poco útil a los requerimientos del *biomercado*, queda subordinado visualmente a los zapatos del primer plano y potencia un atisbo de movimiento, el instante cuando volverá a ponerse en marcha. Como un engranaje que se resiste a saltar del mecanismo al que cada vez se integra menos.

Con las fotografías 10 y 14 se abre una lectura contrapuesta. En la segunda se evidencia la exultación del cuerpo joven, pujante, pieza central del nuevo modelo mercantil del “Periodo Especial”: la “jinetera”. Las sujetos sobredimensionan el cliché alrededor de esta endógena forma de prostitución: su corporalidad resulta la única entrada a un sistema que hace resistencia hacia el neoliberalismo, a diferencia del caso chileno, pero que, en la práctica, paulatinamente, ha acordado pactos económicos que lo rozan y que dinamitan “los postulados humanistas que tenían valía en [ese] mundo estructurado socialmente bajo el discurso del sistema benefactor” (Valencia 54). Esto se devuelve hacia el estereotipo del cuerpo caribeño que Gutiérrez y Resende trabajaron teóricamente, el cual instala lo que las investigadoras denominan “mamichulismo”, término que viene de la literatura del escritor puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá. La “mamichula”



vive del cuidado de su cuerpo, sensual y gozoso y, en el caso cubano, añade una nueva gestualidad corporal dentro de un sistema que no admite la explotación sexual de la mujer.

Mientras que, en la foto 10 se aprecia un cuerpo enfermo, completamente en decadencia, a cuyo lado se han colocado dos instrumentos que confirman el estado insano: la silla de ruedas y la bacinilla. Si se toma el concepto general de la serie, el entorno se ubica en un cuarto de solar de La Habana Vieja, la geografía por excelencia de la depauperación. A diferencia del anciano de la foto 8 y sus zapatos como atisbo de movimiento y, por ende, de esperanza, esta foto está congelada en el fracaso y deviene fragmento visual de la inopia del sistema político.



A partir del principio de Fontcuberta acerca de que “El creador de ficciones visuales fabrica simulacros con simulacros” (*La cámara de Pandora* 107), la fotografía 20 levanta este simulacro a manera de explosión. El sujeto hace catarsis, al fondo, poco nítidos, los contornos de La Habana. Ha desaparecido el cuerpo desgastado de la foto 8, que, a duras penas, se obligaba al movimiento; tampoco se construye el cuerpo enfermo, invalidado para el mecanismo mercantil (foto 10), y menos se hace relieve del cuerpo ornado y en venta (foto 14). Ahora crece un cuerpo/grito que se desgarrar y que materializa un quiebre simbólico, un emplazamiento corporal que, mediante un alarido, resume la condición resignada de todos los cuerpos anteriores, en él se fusionan y se hacen aliados, *son uno en su sonoridad*.

Esta fotografía fija el simulacro de un simulacro: transcurridos más de 60 años, continúa la última instancia de desahogo del cuerpo frente a la desesperanza: el grito. A través de la corporalidad, la escenografía visual sutura el encuentro entre los sueños truncados y el alivio inmediato pero contenido, pues ocurre en soledad, como un acto solo para la cámara.

Los cuerpos de la serie “Cuba” destacan como pequeñas alegorías entre el pasado y el presente, corporalidades que insisten en entrar/permanecer dentro de un sistema que cada vez se desvincula más de las primeras ilusiones que generó. Estas corporalidades parecen sobrevivir frente a la mirada de una descreída Medusa, que las ha petrificado como las últimas imágenes de la Cuba posrevolucionaria.

Comunicaciones de la corporalidad. Hacia una conformación visual del cuerpo sensible

Los cuerpos analizados en los acápites anteriores desembocan en la representación de un *cuerpo sensible*, por eso el título: una condición afectiva, de sensibilidad y comunicación. Si ciertamente a través de la fotografía se introduce el (des)borde y el desplazamiento social inherentes a las prácticas neoliberales, estas corporalidades visuales enhebran puntos de coincidencia y afectos en determinados grupos con los cuales comparten códigos culturales, experiencias o lenguajes, en definitiva, “una visión ligada a la relación del cuerpo con experiencias sensibles y significativas del individuo en el mundo” (Fritz en Le Breton, “Introducción” 9).

Por tanto, el cuerpo sensible se comprenderá a partir de la definición de David Le Breton cuando lo acotó como:

[...] la condición humana en el mundo, es el lugar sensible en que el flujo incesante de las cosas se traduce en significaciones precisas [...], metamorfoseándose en imágenes, sonidos, olores, texturas, colores, paisajes, sensaciones sutiles, indefinibles, que surgen de sí mismo o de afuera [...]. [El cuerpo] orienta la relación con el mundo y la hace comprensible y comunicable. Lo sensible es la condición de aparición del mundo, [...], un camino de sentido construido en él (37-38).

Esta cita aloja una referencia sobre la corporalidad en vínculo con el mundo, que comparte y se muestra como dispositivo atravesado por lo sensible y el afecto. En la realidad, como un inmenso contenedor y en un nexo absolutamente simbiótico, este cuerpo sensible recibe los efectos y las sensaciones desde el exterior y, al mismo tiempo, los devuelve, conjugando un “mundo de carne y significaciones” (Le Breton 39), que, luego, como en el caso de las series fotográficas de Yovane, queda trasvasado al objeto de la representación.

Visualmente, estos cuerpos no circulan solos, se integran a una comunidad que los hace *estar* y a partir de esta circunstancia pactan y se comunican. La función de

la fotografía es atrapar esta imagen de la corporalidad como parte del entramado del mundo y captar las afinidades y los diálogos entre estos cuerpos.

A lo largo de este artículo, y volviendo sobre la cita anterior de Le Breton, se ha partido de la corporalidad en tanto objeto por el cual fluyen una simbólica social y los diferentes matices propiciados por el contexto. De ahí esa “relación comprensible y comunicable” entre lo corpóreo y lo exterior, entre la investidura corporal íntima y el entorno. La afectividad se exhibe como una traza afín a un colectivo, cruza lazos entre sus miembros y “aparece en el mundo” como una instancia que propicia la lectura de “un sentido construido en él”.

El cuerpo encaja en un espacio social y desde allí brota lo sensible, lo perceptivo (Le Breton). La exposición de cuerpos que Yovane captura toma la forma de relatos visuales de los afectos, una concatenación de texturas que se suturan entre ellas y que sobrepasan el desapego neoliberal. Como se adelantó a partir de Fontcuberta, la fotografía, arte con el cual se pretende la lucidez, ya que, como dispositivo, “participan [de él] procesos que l[o] producen y pensamientos que l[o] sustentan, [...] [pues] cada sociedad necesita una imagen a su semejanza” (*La cámara de Pandora* 12), se encarga de ser el vehículo que evidencia este compartir sensible de corporalidades atrapadas en un engranaje que las somete o las expulsa, en el cual se hallan atadas tanto por la carencia y la desigualdad como por lo sensible, palabra que decide, en parte, cómo el público media con las series fotográficas.

Los cuerpos cansados, sexuados o desplazados en las imágenes se conectan a través de los códigos que comparten como grupo, como pequeñas imagos que se manifiestan en tanto colectivos significantes para el mundo y para sí mismos.

En el bar porteño de la calle Clave se refugian los cuerpos que ofrecen “mil percepciones que recubren la vida cotidiana [y que] se realizan sin la mediación profunda del *cogito*” (Le Breton 38) y que manifiestan la rutina de la proximidad y el reconocimiento entre ellos. La función de la fotografía deviene potencia donde los rostros dimensionan desde el dolor y la resignación (fotos 1, 2, 3, 4, 6, 8 y 11) hasta la familiaridad y la fe (fotos 9, 10, 12 y 13), pero donde, en conjunto, *dicen de un estar en el mundo*, en “un universo sensible compartido” (40).

Por su parte, en “¿A qué distancia miramos la diferencia?”, las materialidades corporales articulan su estadía en un entorno hostil y estigmatizado. Sin embargo, la expresividad al exhibir la condición de desnudamiento frente a la cámara enuncia una relación con el mundo, *un situarse y una comunicación* que testimonian un lazo de compartir la adversidad. Las sujetos cuyas corporalidades retan en las fotografías 5 y 7 están integradas a un conjunto de otros cuerpos con los cuales conviven, pero, sobre todo, con los que se enlazan a través del afecto y una concepción del mundo dialogante.

Pero es en la serie “Cuba” donde el cuerpo sensible se posiciona con mayor comodidad, ya que se trata de una sociedad que los acoge a partir de una conexión recurrente “con el mundo a través de un tejido permanente de emociones y sentimientos” (Le Breton 65). Los vínculos en la sociedad cubana dan cuenta de

la afectividad como desborde, un sino donde lo sensible se transparenta como “espontaneidad sin fisuras” (65).

Este conglomerado de imágenes atestigua una experiencia de comunicación de la sensibilidad, del mundo cubano permeado por la rutina, el cansancio y las promesas truncas, pero también por el sobreponerse continuo a la carencia. Formas/gestos de vincularse y de que prevalezca la vida afectiva a través de lo corpóreo.

Este acápite cierra con la fotografía 20, ya examinada, en la cual el cuerpo explota mediante un grito y establece la comunicación más visible de la secuencia: luego de los cuerpos cansados, enfermos y prostituidos, permanece uno que, pese a su reducción a una “simbólica corporal” (Le Breton 66) como la del grito, es un llamado para conectar con esos otros cuerpos que (sobre)viven dentro de una catástrofe cotidiana, pero que se reconocen en la comunicación solidaria.

La traza fotográfica del afecto. Conclusiones

Las series fotográficas “Bar Clave 424 B”, “¿A qué distancia miramos la diferencia?” y “Cuba”, de Carla Yovane, colocan al público frente a pliegos corporales que, a manera de textos, pueden leerse y conectar como “hipótesis de experiencias” (*La cámara de Pandora* 145), como Fontcuberta utiliza con respecto a las identidades globalizadas. Cada una como traza de una particularidad, pero, al mismo tiempo, como eslabones afectivos de un colectivo.

Estas visualidades remiten a prejuicios y exclusión por género, nacionalidad, minoría o etaridad. Así, levantan una hagiografía de la sociedad contemporánea, la chilena y su sistema neoliberal violento, impuesto y desplegado con el golpe cívico-militar de 1973, y la cubana, cuya crisis económica se profundizó desde el desmoronamiento de la Europa socialista a finales de los ochenta y comienzos de los noventa. A pesar de las diferencias ideológicas, son las caras de una moneda que circula a partir de la clasificación por clases, recursos económicos, color de piel u origen, y que se integra *–es constitutiva–* de “las distopías de la globalización y su imposición”, como Valencia (16) describe en su libro.

De todo lo anterior se encarga el discurso fotográfico de Yovane y para ello recurre al dispositivo cuerpo, en este caso, uno estigmatizado. La fotógrafa se deja atrapar por la imperfección, el desgaste o la exuberancia para resaltar esas identidades *otras* expulsadas, anuladas o utilizadas, y con ellas elabora un gran emplazamiento corpóreo que visibiliza la violencia y la segregación del tiempo contemporáneo que, como Eltit plantea, “conduce a un injusto y programático descalabro cultural y ético” (*Emergencias* 208): cuerpos prostituidos y reciclables, tanto en “¿A qué distancia miramos la diferencia?” como en “Cuba”, y cuerpos inservibles para el engranaje productivo en “Bar Clave 424 B” y en algunas de las fotos de la serie cubana.

En un guiño político, Yovane agrupa estas corporalidades individuales y las se-
 rigrafía –en el sentido de repetición y no de la técnica que implica– y representa un
 tejido afectivo y sociable que las cohesionan, un enorme cuerpo sensible que, como
 Le Breton revela, arma el mundo desde un vínculo comunicativo.

Con referencia a la danza, disciplina en la cual se centra en su obra, Le Breton señala
 que “es una exploración sin fin del continente corporal” (110). Si se traslada esta cita a
 la fotografía de la artista chilena, también refiere un escudriñamiento en “continentes
 corporales”, en este caso desechados, frente a los cuales hace un gesto político al crearlos
 visualmente con “dimensiones propias” que se trenzan con el aprendizaje del afecto,
 en una comunicación sin límites y una intensa “interrogación de nuestras sociedades
 sobre [y a partir] [d]el estatus del cuerpo” (111), esto último de manera simbiótica,
 pues ambos, las sociedades y las corporalidades, se inquietan las unas a las otras.

A partir de una idea de Didi-Huberman, las imágenes de Yovane resultan “figuras
 de apertura” (163) hacia espacios clausurados, en los cuales formas de la diferencia se
 muestran a través de estas corporalidades tramadas por la comunicación del afecto.
 Desde aquí miran sus fotografías y desde aquí instan a mirarse, y en este diálogo de
 miradas, “ineluctable modalidad de lo visible” (Didi-Huberman citando a Joyce 13),
 “vale y vive” el objeto de arte. Y es todo lo necesario para que se produzca el primer
 paso hacia la conmoción del posible espectador.

Referencias

- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Paidós, Buenos Aires, 2005[1980].
- Beasley-Murray, Jon. “La constitución de la sociedad: Pinochet, postdictadura y la multitud”. *Pensar en/la postdictadura*. Eds. Nelly Richard y Alberto Moreiras. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2001, pp. 23-39.
- Benjamin, Walter. *Pequeña historia de la fotografía*, s. f. https://archivopatrimonial.usach.cl/agrupacionmusicales/wp-content/uploads/1973/07/benjamin_phfotog.pdf Visitado el 29 de julio de 2019.
- Bourdieu, Pierre. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003[1965].
- Díaz Infante, Duanel. *La revolución congelada. Dialécticas del castrismo*. Madrid, Verbum, 2014.
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial, 2017[1992].
- Eltit, Diamela. “Se deben a sus circunstancias”. *Políticas y Estéticas de la Memoria*. Ed. Nelly Richard. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000, pp. 205-211.
- . *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago de Chile, Seix Barral, 2014.

- Fontcuberta, Joan. *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2015.
- . *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016.
- Fritz, Vivian. "Introducción". En Le Breton, David. *Cuerpo sensible*. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2010, pp. 9-16.
- Gutiérrez Leal, Cristina y Beatriz Resende. "La violencia del ojo: cuerpo, fotografía y literatura". *Graphos*, vol. 20, n° 2, 2019, pp. 25-42. https://www.researchgate.net/publication/331054406_la_violencia_del_ojo_cuerpo_fotografia_y_literatura Visitado el 22 de agosto de 2019
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI, 2002.
- Le Breton, David. *Cuerpo sensible*. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2010.
- Stefoni, Carolina. "Migración en Chile". *Colección Ideas*, año 6, n° 59, 2005, pp. 1-27. http://ojs.reduaz.mx/ponencias_flacso/PonenciaCarolinaStefoni.pdf
- Valencia, Sayak. *Capitalismo gore*. Barcelona, Melusina, 2010.
- Yovane, Carla. "Cuba" (2016), "Bar Clave 424 B" (2017) y "¿A qué distancia miramos la diferencia?" (2017). <https://carlayovane.com/> (página personal).

Enviado: 20 octubre 2019

Aceptado: 24 diciembre 2020