Revista PANAMERICANA de COMUNICACIÓN

Vol. 8, n. 1, enero-junio 2026

Narrativas documentales en tres fotolibros latinoamericanos de la última década: Juanita Escobar, Yael Martínez y Marco Garro

Documentary narratives in three Latin American photobooks from the last decade: Juanita Escobar, Yael Martinez and Marco Garro

Yael Rojas-Medina
Universidad de Lima, Perú
https://orcid.org/0009-0001-4980-9236
gyrojas@ulima.edu.pe

Franz Krajnik
Universidad de Lima, Perú
https://orcid.org/0000-0003-4458-5058
fkrajnik@ulima.edu.pe

Cómo citar este artículo

Rojas-Medina, Y., & Krajnik, F. (2026). Narrativas documentales en tres fotolibros latinoamericanos de la última década: Juanita Escobar, Yael Martínez y Marco Garro. *Revista Panamericana de Comunicación*, *8*(1), 3756. https://doi.org/10.21555/rpc.v8i1.3756

Recibido: 26 - 02 - 2026
Aceptado: 16 - 06 - 2026
Publicado en línea: 26 - 06 - 2026

Resumen

Este artículo analiza comparativamente tres fotolibros de autores latinoamericanos publicados por la editorial peruana KWY entre 2017 y 2024: *Llano*, de Juanita Escobar (Colombia); *La casa que sangra*, de Yael Martínez (México); y *Quiulacocha*, de Marco Garro (Perú). A partir de un enfoque cualitativo basado en el modelo de análisis de Marta Martín Núñez, el cual considera las dimensiones contextuales, narrativas y formales del fotolibro, así como de entrevistas semiestructuradas con los autores, el estudio examina cómo estas obras articulan memoria, territorio, subjetividad y materialidad editorial dentro de formas narrativas contemporáneas del documental autoral. Asimismo, la investigación reflexiona sobre las transformaciones de la fotografía documental latinoamericana y el papel del fotolibro como dispositivo de pensamiento visual, donde convergen estrategias estéticas, éticas y discursivas vinculadas a las problemáticas sociales y territoriales de la región.

Palabras clave: Fotografía documental; Narrativa visual; Fotolibro latinoamericano; Yael Martínez; Juanita Escobar; Marco Garro.

Abstract

This article comparatively analyzes three photobooks by Latin American authors published by the Peruvian publishing house KWY between 2017 and 2024: *Llano*, by Juanita Escobar (Colombia); *The House That Bleeds*, by Yael Martínez (Mexico); and *Quiulacocha*, by Marco Garro (Peru). Based on a qualitative approach grounded in Marta Martín

Este trabajo está bajo una licencia Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

Núñez's analytical model —which considers the contextual, narrative, and formal dimensions of the photobook— as well as semi-structured interviews with the authors, the study examines how these works articulate memory, territory, subjectivity, and editorial materiality within contemporary forms of authorial documentary practice. Furthermore, the research reflects on the transformations of Latin American documentary photography and the role of the photobook as a device of visual thought, where aesthetic, ethical, and discursive strategies converge in relation to the social and territorial issues of the region.

Keywords: Documentary photography; Visual narrative; Photobook; Latin America; Yael Martínez; Juanita Escobar; Marco Garro.

1. Introducción

Al cumplirse 200 años del medio, la fotografía ha atravesado por una serie de cambios significativos, tanto a nivel conceptual como en sus metodologías de trabajo, lo que en fotografía documental ha implicado un cuestionamiento a los formatos clásicos del fotoperiodismo, los cuales han perseguido el registro "objetivo" de un hecho, celebrando el valor testimonial de sus imágenes. Hoy las fotografías son consideradas por diversos autores como parte sustancial del acontecimiento y ya no solo su registro (Fontcuberta, 2011). En parte, este cambio se debe a los nuevos alcances de la tecnología digital, pero también responde a aspectos ligados al desarrollo de una cultura eminentemente visual, donde la sobreabundancia de imágenes impulsa a los fotógrafos contemporáneos a generar narrativas visuales desde una perspectiva más subjetiva y sensorial.

Si bien las tensiones entre registro y sensorialidad pueden rastrearse en las diversas producciones fotográficas, es en la publicación de fotolibros de autor donde se consolidan y se visibilizan con mayor fuerza, ya que este formato es entendido como una obra de arte autónoma con capacidad de articular narrativas visuales, textuales y materiales de gran complejidad con mirada autoral (Badger y Parr, 2004; Lockemann, 2022). Aunque el primer fotolibro de la historia tiene casi tanta edad como la fotografía misma, pues *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions,* de Anna Atkins, se publicó en 1843, a solo cuatro años de la presentación oficial de la fotografía, es desde finales del siglo XX que los fotolibros se han entendido como mecanismos narrativos que evidencian una clara ruptura con los cánones de la tradición documental, por lo que las actividades relacionadas con fotolibros han experimentado un notable auge desde 2010 (Chu, 2024).

En un fotolibro las imágenes se estructuran como unidades de un discurso, creando una experiencia visual-textual poderosa (Neumüller en Queiroz & Fernandes, 2021), por lo que se hace necesario comprender sus dimensiones de materialidad, circulación y contexto (Batchen, 2000). En ese sentido, esta práctica se ha consolidado en Latinoamérica como una respuesta discursiva a las particularidades sociales de la región, convirtiéndose en un vehículo idóneo para explorar temas sensibles, activar la memoria colectiva y fomentar una reflexión crítica. Sin embargo, pese a la creciente producción y circulación de fotolibros en países como Argentina, Brasil, México, Colombia, Chile o Perú, todavía existen pocos estudios académicos que analicen y validen estas transformaciones desde una perspectiva teórica y metodológica. Por ello, resulta necesario comprender de qué manera el fotolibro ha contribuido a complejizar estas narrativas, integrando recursos visuales y editoriales que trascienden el registro y profundizan en la comprensión de lo social desde una mirada autoral.

2. Objetivos

Este vacío académico motiva la presente investigación, cuyo propósito es analizar las transformaciones en los discursos de la fotografía documental contemporánea para entender cómo el fotolibro funciona como una plataforma discursiva en contextos latinoamericanos específicos. El objetivo principal es identificar los recursos visuales, narrativos y editoriales empleados en la última década por tres autores de fotolibros de Colombia, México y Perú, no solo a través del análisis comparativo de sus obras, sino también acudiendo a las fuentes primarias: los propios fotógrafos. Se considera como criterio de inclusión a obras que han sido reconocidas y validadas en el ámbito internacional para comprender cuáles son algunos de los paradigmas actuales que se emplean en el proceso de construcción de narrativas visuales de fotolibros.

En este sentido se busca, como objetivos específicos:

– Analizar las estructuras narrativas propuestas por cada autor mediante el estudio de la articulación entre imagen, texto, diseño y materialidad, para identificar coincidencias, patrones, diferencias y diversos usos de la imagen en la edición de los fotolibros.
– Discutir cómo estos fotolibros se relacionan con contextos latinoamericanos específicos en función al territorio, la memoria y la relación con los sujetos fotografiados, y cómo estas variables condicionan la construcción de narrativas visuales.

3. Metodología

La investigación se desarrolla a partir del análisis de tres fotolibros de autores latinoamericanos publicados durante la última década: *Quiulacocha* (2024), del fotógrafo peruano Marco Garro; *La casa que sangra* (2019), del fotógrafo mexicano Yael Martínez; y *Llano* (2017), de la fotógrafa colombiana Juanita Escobar, todos publicados bajo el sello editorial peruano KWY Ediciones. La selección de estos casos responde al interés por estudiar una práctica editorial independiente, autogestionada y situada, desarrollada desde Lima en diálogo con autores y contextos latinoamericanos. A diferencia de otras editoriales regionales consolidadas, KWY articula estrategias editoriales experimentales donde las limitaciones productivas, la colaboración y el vínculo con el territorio forman parte del valor conceptual y político de sus publicaciones.

También se revisaron otros proyectos recientes de diversas editoriales latinoamericanas, como *Siete Punto Ocho* (2018), de Misha Vallejo e Isadora Romero; *¿Cuánto viven las casas?* (2022), de Daniela Unger; y *Archivo de la Memoria Trans Argentina* (2020), del Archivo de la Memoria Trans. Sin embargo, estas obras no fueron incorporadas al corpus debido a diferencias metodológicas y temáticas respecto a los casos seleccionados. En ese sentido, la elección final de *Llano*, *La casa que sangra* y *Quiulacocha* responde a su capacidad para articular, desde un mismo sello editorial independiente, distintas aproximaciones al documental contemporáneo vinculadas al territorio, la memoria y el conflicto social.

Otro factor relevante para la selección de los casos de estudio fue el reconocimiento que estas obras y sus autores han alcanzado tanto a nivel regional como internacional. Los proyectos de Yael Martínez y Marco Garro fueron reconocidos por FELIFA, mientras que el trabajo de Juanita Escobar obtuvo el Portfolio Review Prize otorgado por la National Geographic Society en el San José Foto Festival de Uruguay. Asimismo, los tres autores mantienen vínculos relevantes con National Geographic: Yael Martínez ha publicado su trabajo en este medio internacional; Juanita Escobar recibió el reconocimiento de la National Geographic Society por su proyecto *Llano*; y Marco Garro forma parte de la red de exploradores de National Geographic y es beneficiario del Pulitzer Center. Del mismo modo, los tres autores cuentan con trayectorias consolidadas dentro de la fotografía contemporánea y han sido reconocidos por instituciones

de relevancia internacional, como World Press Photo. Marco Garro fue ganador regional del World Press Photo en 2024; Juanita Escobar fue seleccionada para el Joop Swart Masterclass en 2015 y 2017; además Yael Martínez obtuvo el segundo lugar en la categoría Long-Term Projects en 2019 y actualmente forma parte de Magnum Photos. Estos reconocimientos respaldan la pertinencia de los casos seleccionados para analizar las nuevas narrativas de la fotografía documental y el fotolibro en América Latina.

Por otro lado, la selección de los tres fotolibros responde a un doble eje temporal. Las obras abordan distintas relaciones con el tiempo: el duelo frente a un hecho pasado, la denuncia de una problemática presente y la proyección de una posible supervivencia futura del territorio. A su vez, las diferencias en sus fechas de publicación (2017, 2019 y 2024) permiten identificar algunas estrategias narrativas y materiales que se han consolidado dentro de la editorial a lo largo de la última década. De este modo, la muestra se plantea cómo una aproximación analítica y situada, orientada a comprender cómo ciertos fotolibros contemporáneos latinoamericanos articulan subjetividad, memoria, territorio y materialidad.

En este contexto, el análisis de los fotolibros se desarrolla a partir de sus estructuras narrativas y de la relación entre imagen, texto, diseño y materialidad editorial. Debido a la complejidad de estos cruces discursivos y visuales, resulta fundamental la experiencia del equipo investigador, conformado por fotógrafos documentales vinculados al ámbito editorial. Esta experticia no solo aporta una perspectiva crítica y situada (Martínez-Barragán, 2011), sino que también funciona como una herramienta metodológica que permite desarrollar un análisis comparativo de la muestra, identificando coincidencias, patrones y diferencias entre las obras seleccionadas, así como las distintas estrategias narrativas y materiales presentes en cada proyecto.

El enfoque adoptado es cualitativo y se sustenta, entre otros aportes, en la teoría de Eisner, quien sostiene que "el método y el medio no son instrumentos pasivos a la hora de transmitir un mensaje" (Martínez-Barragán, 2011). Esta perspectiva enfatiza las estructuras narrativas y concibe al fotolibro como un soporte activo. Asimismo, se retoma la propuesta de Marshall McLuhan (1996) —"el medio es el mensaje"— para comprender hoy el fotolibro como libro-objeto: no solo un contenedor, sino parte constitutiva del propio mensaje, donde concepto y soporte dialogan a partir de las especificidades formales, materiales y conceptuales del medio (Vega-Pérez, 2020).

Bajo este marco, se emplea la metodología desarrollada por Marta Martín-Núñez (2024), quien, ante la ausencia de modelos específicos para el estudio de las narrativas visuales en fotolibros, propone un enfoque basado en el análisis fotográfico y en la teoría del diseño editorial y tipográfico. Su metodología se articula en siete categorías: elementos preliminares, aproximación contextual, cualidades físicas, elementos expresivos, puesta en página, puesta en serie o secuenciación y enunciación (Martín-Núñez, 2024, p. 621). Este modelo ofrece una aproximación sistemática que contempla las múltiples variables implicadas en la lectura y construcción de un fotolibro. A partir de este referente metodológico, la presente investigación propone una síntesis de las categorías desarrolladas por Martín-Núñez (2024), reorganizando las dimensiones centrales del análisis en función de los objetivos y casos seleccionados. De este modo, la siguiente tabla se presenta como una guía metodológica para el desarrollo del análisis (tabla 1).

La síntesis metodológica planteada se estructura en tres ejes principales que permiten abordar el fotolibro desde una perspectiva narrativa, discursiva y material. El primero se centra en la construcción de series y la edición fotográfica, entendida como el proceso de selección, organización y secuenciación de las imágenes dentro del fotolibro. Este eje considera aspectos relacionados con la estructura narrativa, visual y rítmica de la obra, así como las formas en que se construye el recorrido de lectura y se presenta el tema dentro de un contexto específico. En ese sentido, esta categoría resulta fundamental para comprender cómo cada proyecto construye una experiencia de lectura visual y cómo se desarrolla el relato a través de la relación entre las imágenes.

Tabla 1
Esquema metodológico de análisis de fotolibros.

	Categoría de análisis	Elementos de análisis	Pregunta que aborda
1.Construcción de series y edición fotográfica	Elementos preliminares	Datos de identificación, tema	¿Qué es? ¿Cuál es el tema?
	Aproximación contextual	Información autoral y contexto de creación, adaptaciones y recorrido del fotolibro, distinciones y revisiones críticas, contexto histórico	¿En qué contexto?
	Puesta en serie / secuenciación	Estructura narrativa, estructura rítmica o poética, estructura cinética	¿Cómo se secuencia?
2. Relación entre texto e imagen	Enunciación	Estrategias discursivas predominantes, transparencia / presencia explícita de la enunciación, autorreflexividad e intertextualidad, ambigüedad, punto de vista	¿Quién habla? ¿Cómo dice lo que dice?
	Puesta en página	Composición, relaciones entre los elementos expresivos y materiales	¿Cómo se articula?
3. Decisiones formales y materiales	Cualidades físicas	Elementos del libro, cubierta y contracubierta, textos de cortesía, dimensiones, materiales, procesos de impresión, encuadernación, procesos de acabado, propuesta de lectura	¿Cómo es?

Fuente: Adaptado Martín-Núñez (2024)

El segundo eje analiza la relación entre imagen y texto, permitiendo examinar las estrategias discursivas y las formas de enunciación que articulan la narrativa visual. A partir de ello, se busca identificar quién enuncia, desde qué lugar se construye el discurso y cómo se establecen las relaciones entre los elementos visuales y textuales dentro de la obra.

Finalmente, el tercer eje se centra en las decisiones formales y materiales del fotolibro, considerando aspectos como la portada, el tamaño, los materiales, los sistemas de impresión, la encuadernación y los acabados editoriales. Este apartado permite comprender cómo la materialidad del objeto editorial participa activamente en la construcción narrativa y en la experiencia de lectura para abordar territorio, tiempo y sujeto, temas que se desprenden de los fotolibros analizados, entendiendo el fotolibro como un dispositivo visual y material que condiciona la manera en que la obra es recorrida e interpretada.

Según este modelo metodológico, la investigación busca analizar las distintas variables que conforman la materialidad y construcción narrativa del fotolibro como dispositivo editorial. A partir de ello, se estudia el tema abordado por cada obra y la manera en que los autores desarrollan su aproximación conceptual y visual frente al proyecto. Si bien, desde la experiencia editorial, docente y como lectores, es posible realizar interpretaciones preliminares sobre estas propuestas, la investigación prioriza acudir directamente a la voz de los autores para comprender sus procesos de creación, decisiones narrativas y estrategias discursivas. Asimismo, se analiza la estructura de edición y secuenciación de las imágenes, observando cómo se construye el recorrido visual y cuáles son los criterios que intervienen en la selección fotográfica, ya sea de manera individual o mediante el acompañamiento de editores, diseñadores u otros agentes vinculados a la producción editorial.

En relación con ello, como parte del enfoque metodológico de la investigación, se incorporan entrevistas semiestructuradas realizadas a los autores seleccionados, con el propósito de profundizar en los procesos de construcción narrativa, editorial y material de sus fotolibros. Para ello, se diseñó una guía temática organizada en torno a tres ejes principales: las narrativas de la fotografía documental contemporánea; las estructuras y estrategias visuales presentes en los proyectos; y las relaciones entre identidad, territorio y posicionamiento discursivo. Este instru-

mento metodológico permite complementar el análisis visual y material de las obras mediante la incorporación de la perspectiva autoral, favoreciendo una comprensión más amplia de las decisiones conceptuales, narrativas y editoriales involucradas en cada proyecto.

Asimismo, este enfoque favorece un diálogo entre el análisis académico y el testimonio autoral, posibilitando comprender cómo los fotógrafos reflexionan sobre su práctica y los contextos socioculturales que atraviesan sus obras. Como señala Martínez-Barragán (2011), "como productores creemos que nuestras obras dicen más de lo que nosotros podemos decir y, por lo tanto, es mejor dirigirse a ellas antes que al productor. Pero una cosa no invalida la otra". En este sentido, las entrevistas aportan una perspectiva complementaria que enriquece el análisis de los fotolibros desde la mirada de sus propios autores.

4. Resultados

4.1. Hacia un documental expandido

A finales del siglo XX, la fotografía documental, que había seguido hasta entonces una larga tradición como registro de la realidad (Barthes, 1980; Dubois, 1986; Bazin, 2008), empezó a entenderse como una construcción visual, política y subjetiva con la que comentar el mundo en lugar de capturarlo al estilo de Cartier-Bresson (2016), ingresando así en un plano mediado por discursos, ideas y relaciones de poder (Rosler, 1981; Burgin, 1982; Sekula, 1986; Tagg, 1988; Fontcuberta, 1997). En Latinoamérica este giro conceptual estuvo intrínsecamente ligado a experiencias sociales convulsas que configuraron el campo como un espacio de tensiones, disputas y resistencias, lo que permitió entender dicha producción como un ejercicio discursivo donde memorias e imaginarios se materializan en la intervención del autor, la edición de narrativas situadas y la relación entre experiencia personal y contexto colectivo (Fontcuberta, 2011; Batchen, 2000; Rigat, 2017). En tal sentido, la fotografía documental latinoamericana entra en el siglo XXI afirmándose como dispositivo de una política de la mirada, expandiéndose hacia la reflexión y a la co-producción (Azoulay, 2008), construyendo así una mirada crítica sobre el propio contexto latinoamericano (Möller-Zunino, 2015).

Al respecto, León-Cannock (2022) propone una resignificación crítica de la práctica fotográfica documental latinoamericana con la analogía de la "hilandera" o el "tejedor" —en oposición a la metáfora del "cazador" descrita por Sontag (1986)—, donde se construyen relaciones, contextos y significados para pensar colectivamente la complejidad de los fenómenos socioterritoriales en la región. Las narrativas se desplazan hacia memorias de violencia y posconflicto, extractivismo y defensa territorial, migraciones, fronteras y ciudadanías precarias en el encuentro de diversas voces, performatividades y lenguajes híbridos. En esa línea, el fotolibro se ha convertido en un objeto discursivo que opera como gesto político, herramienta pedagógica y dispositivo poético para reimaginar lo real desde el arte (Vega-Pérez, 2020).

Para Ralph Prins, el fotolibro es una forma artística autónoma: las fotografías dejan de ser piezas aisladas para convertirse en fragmentos de un todo, comparable con una pieza escultórica, una obra de teatro o una película (Badger y Parr, 2014; Vega-Pérez 2020). En *El fotolibro latinoamericano* (Fernández, 2011), se evidencia que las temáticas recurrentes suelen centrarse en las sociedades, revelando su potencia y complejidad; en estas obras, las personas adquieren un papel protagónico frente a los escenarios, convirtiéndose en el eje principal de las narrativas visuales. La realización de un fotolibro implica múltiples aristas y decisiones vinculadas tanto al proceso creativo como a su configuración material. Su materialidad se convierte en un soporte para la manifestación de nuevas narrativas discursivas dentro de la fotografía documental, las cuales han experimentado una reciente expansión hacia formatos más experimentales (Chu,

2024), donde las formas de narrar se orientan hacia una construcción más evocativa, en la que el componente poético y simbólico adquiere un papel central (Larrabure-Simpson, 2021, p. 153).

Este proceso coincide con el auge de editoriales especializadas e independientes de fotolibros en Latinoamérica, fenómeno que puede entenderse como parte de la expansión global del fotolibro y del retorno al objeto impreso como espacio de experimentación artística en plena cultura digital (Neumüller en Queiroz & Fernandes, 2021). En la región, esta consolidación se articula con el reconocimiento del fotolibro latinoamericano como un campo histórico propio, diverso y complejo, compuesto por fotógrafos, diseñadores, editores, libreros y coleccionistas que participan activamente en su producción y circulación (Fernández, 2011). Asimismo, el crecimiento de sellos independientes ha permitido que el fotolibro funcione como una plataforma de edición situada, colaborativa y materialmente consciente, donde las decisiones de secuencia, diseño, impresión, formato y circulación forman parte constitutiva del discurso visual (Villatoro, 2017; Martín-Núñez, 2024). En este contexto, diversas editoriales independientes disputan los circuitos editoriales tradicionales al habilitar publicaciones, autores y narrativas vinculadas a memorias locales, territorios, identidades y conflictos sociales de la región.

Una de estas editoriales es KWY, con sede en Lima, reconocida como una plataforma de edición y aprendizaje colaborativo para autores emergentes y establecidos de Latinoamérica. En ese sentido, participa en la configuración de una escena regional vinculada a la edición independiente, la experimentación material y la colaboración entre autores, editores y diseñadores. Como sostiene Martín-Núñez (2024), el fotolibro trasciende su función de soporte para convertirse en un espacio discursivo en el que sus propios elementos participan en la construcción del sentido de una secuencia de imágenes. Desde esta perspectiva, el trabajo de KWY puede entenderse como una práctica editorial en la que el sentido depende de la articulación entre secuencia, diseño, materialidad, ritmo de lectura y decisiones de montaje. Asimismo, sus condiciones particulares de edición, muchas veces autogestionadas, inciden en la creatividad de las narrativas visuales que produce y acompaña.

4.2. Estructuras narrativas y estrategias discursivas

El fotolibro constituye un dispositivo narrativo en el que la imagen fotográfica actúa como eje articulador del discurso visual, mientras que el texto, el diseño editorial y un conjunto de decisiones formales determinan la secuenciación y la materialidad de la obra. Es por ello que su análisis no puede limitarse únicamente a la imagen fotográfica, sino que debe contemplar la articulación con las dimensiones estéticas, discursivas y materiales. En ese sentido se propone un análisis que aborde la construcción de series fotográficas, así como la selección y edición narrativa de las historias; la relación visual-textual de los tres fotolibros estudiados y la construcción narrativa en función a la materialidad de los libros-objeto.

4.2.1. Construcción de series y edición fotográfica

La construcción de las series fotográficas ha experimentado un cambio significativo en los últimos años. Este proceso se hace visible no solo en la fotografía entendida como unidad, sino también en los proyectos concebidos como un cuerpo de trabajo integral. Estos cambios —en los que la fotografía documental ingresa a un régimen más autoral y evocativo—, serán analizados desde la perspectiva de cada proyecto y, por ende, de cada fotógrafo.

Juanita Escobar[1], fotógrafa colombiana, desarrolla el trabajo para su libro *Llano* (2017), en la convivencia con las comunidades del llano colombo-venezolano, donde llevó a cabo una

investigación entre 2007 y 2015 junto a la antropóloga Francisca Reyes. Dentro de ese marco, Escobar reconoce un cambio sustancial en las narrativas visuales de la última década, en las que la imagen ha pasado de representar evidencias sociales a construir relatos sensoriales y subjetivos. La autora vincula esta transformación con su formación cinematográfica, en particular con la influencia del cine de autor y la creación de atmósferas emocionales que orientan su aproximación narrativa. No obstante, señala que la expansión y consolidación del fotolibro en América Latina no responde únicamente a motivaciones estéticas, sino también al fortalecimiento de una red de vínculos y colaboraciones entre fotógrafos de la región —entre ellos Musuk Nolte (Perú), quien además es co-fundador de KWY; Yael Martínez (México) y Alejandro Kirchuk (Argentina)—, con quienes coincidió en el Masterclass Latin America – World Press Photo (México, 2015). Según la autora, este encuentro generó un espacio de afinidad creativa y conceptual, dado que comparten una preocupación común por desarrollar proyectos de largo aliento desde perspectivas personales, sensibles y profundamente involucradas con los contextos que abordan.

La fotografía de Escobar se inscribe en un régimen visual que aborda a las comunidades llaneras desde una mirada antropológica y en estrecha relación con su territorio. En una de sus imágenes, un jinete aparece diminuto junto a su caballo, mientras un árbol adquiere una presencia monumental que alude a su importancia en la vida llanera (figura 1). La autora explica:

> El carácter de un espacio abierto, de algo que no está en establos… Ese caballo, ese retrato que abre el libro, es un retrato del caballo, pero también de nuestros caminos juntos, de la noche. Andar de noche es de las cosas más hermosas que hay, porque no está ese sol tan agobiante… Entonces, cuando llega la noche, es como un premio, ¿no? Poder andar de noche… Y ese libro tiene un poco esa noche (J. Escobar, comunicación personal, 19 de septiembre de 2025).

Figura 1
Juanita Escobar, *Llano,* 2017. Fotografía de jinete y árbol (Juanita Escobar).

En cuanto al proyecto del fotógrafo mexicano Yael Martínez[2], este aborda los procesos creativos y conceptuales detrás de su fotolibro *La casa que sangra* (2019), obra reconocida internacionalmente por su aproximación poética al dolor, la violencia y la memoria. A lo largo de la conversación, Martínez reflexiona sobre la construcción simbólica del espacio doméstico, el duelo como detonante del proyecto y la manera en que la imagen fotográfica puede funcionar como ofrenda, acto de reparación y dispositivo de memoria.

Para ello, el fotógrafo Yael Martínez reconoce que *La casa que sangra* (2019) surge de una tensión entre el fotoperiodismo y la fotografía artística, un territorio híbrido que desafía las categorías tradicionales. "Yo vengo del fotoperiodismo… pero llegó un punto donde sentí que esa mirada ya no alcanzaba para hablar de lo que estaba viviendo" (Y. Martínez, comunicación personal, 24 de septiembre de 2025). Para Larrabure-Simpson (2021), el trabajo de Martínez encaja en lo que llama una "estética de la evocación", en la que se inscribe también toda una generación de nuevos autores latinoamericanos que utilizan el fotolibro como espacio de libertad narrativa, donde la subjetividad y la experimentación expanden los límites del documental. "El libro me permitió crear una voz propia, más intuitiva, más simbólica… algo que en el fotoperiodismo no podía hacer" (Y. Martínez, comunicación personal, 24 de septiembre de 2025).

Martínez explica que el punto de partida de *La casa que sangra* fue una experiencia íntima y dolorosa: la desaparición de familiares cercanos en el estado de Guerrero, México (figura 2). Este hecho transformó su práctica fotográfica y lo llevó a repensar la función del documental desde la emoción y la herida: "Yo parto de una experiencia personal, de un dolor, de la desaparición de familiares muy cercanos… y comencé a fotografiar para tratar de entender ese vacío" (Y. Martínez, comunicación personal, 24 de septiembre de 2025).

El autor relata que el trabajo se extendió a lo largo de varios años y derivó en una búsqueda que trasciende lo biográfico: "En ese proceso empecé a vincularme con otras familias que también estaban buscando… y comprendí que mi dolor era parte de un dolor colectivo" (Y. Martínez, comunicación personal, 24 de septiembre de 2025). Así, el proyecto se configura como una práctica de duelo compartido. La fotografía es capaz de nombrar lo innombrable y de restituir una presencia simbólica frente a la ausencia.

Figura 2
Yael Martínez, *La casa que sangra,* 2019. Autorretrato (Yael Martínez).

En la última década, el avance tecnológico y la inteligencia artificial han facilitado la creación de imágenes digitales, por lo que muchos fotógrafos buscan volver a procesos manuales y experimentales. En ese contexto, *Quiulacocha* (2024) de Marco Garro surge como una respuesta crítica a la sobreproducción digital, recuperando la materialidad fotográfica como forma de expresión.

Marco Garro[3], como él mismo se define, es un fotógrafo que proviene del fotodocumentalismo y el fotoperiodismo, ámbitos asociados a la "veracidad" y la "objetividad"; sin embargo, en este proyecto deseaba "experimentar" con lenguajes híbridos. Reconoce que "la fotografía documental está dando más licencias para entrar a la denominada no ficción", aunque también relativiza la idea de una transformación global continua y sugiere que se trata de nichos que emergen según coyunturas (M. Garro, comunicación personal, 5 de septiembre de 2025).

Garro ubica el origen metodológico de *Quiulacocha* en una preocupación por la "materialidad" de la imagen fotográfica, acentuada por el contexto de pandemia y su reencuentro con prácticas de laboratorio químico. Explica: "quería involucrar la laguna en sí en el proyecto… no solo como algo para fotografiar… sino involucrarla en mi proyecto de alguna otra manera". El fotógrafo incorpora un enfoque experimental al utilizar muestras reales del agua contaminada de la laguna Quiulacocha —antiguo cuerpo natural convertido en depósito de relaves mineros— dentro de los procesos de revelado y manipulación de sus imágenes (figura 3). La experimentación con procesos alternativos, se convierte en una metodología para que el territorio afectado incida físicamente en la imagen: "empecé a sacar muestras de la laguna e intervenir las fotografías, era una idea de involucrar la materialidad" (M. Garro, comunicación personal, 5 de septiembre de 2025).

Figura 3
Marco Garro, *Quiulacocha,* 2024. Fotografía analógica intervenida. (Marco Garro).

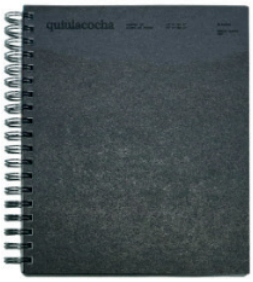
4.2.2. Relación entre texto e imagen

El fotolibro se caracteriza por ser un dispositivo narrativo en el que la imagen adquiere un rol protagónico. Debido a su propia estructura, la fotografía conduce el desarrollo de la narrativa y el texto —cuando está presente— funciona como complemento o apoyo, permitiendo que

las imágenes mantengan su propio ritmo y organización dentro del conjunto. Por esta razón, con frecuencia se establece una analogía entre el fotolibro y otras formas artísticas secuenciales, como la música, el cine o la literatura, en las que el orden, la pausa y la cadencia de las imágenes inciden directamente en la experiencia interpretativa (Martín Núñez, 2024). A partir de ello, se analiza cómo *Llano*, *La casa que sangra* y *Quiulacocha* se interrelacionan y tensionan las fotografías con el texto, y de qué manera esta articulación contribuye a la configuración de las narrativas en cada obra.

Estos tres fotolibros, que se inscriben en la última década, permiten observar cómo en el despliegue de páginas, incluso desde la portada, se incluyen u omiten textos como estrategia narrativa de cada obra. Asimismo, se aprecia la versatilidad de los tamaños, en su mayoría similares, pero con variaciones que responden a decisiones formales y conceptuales que generan diversos ritmos narrativos en la lectura de los fotolibros. La fotografía, en la portada, también comienza a desvanecerse o adquirir otras formas más sensoriales, llegando incluso a desaparecer en algunos casos.

Tabla 2
Fichas técnicas de los fotolibros seleccionados.

Título	***Llano***	***La casa que sangra***	***Quiulacocha***
Portada			
Autor	Juanita Escobar	Yael Martínez	Marco Garro
País	Colombia	México	Perú
Editorial	KWY (Perú)	KWY (Perú)	KWY (Perú)
Año de publicación	2017	2019	2024
Tamaño	17 x 22.5 cm	17 × 22.5 cm	21 × 25 cm
Número de páginas	88 páginas	128 páginas (incluye 5 desplegables)	114 páginas (Diversos tamaños)
Colaboradores / Textos	Luis Alberto Crespo	Hubert Malina	Rosa Chávez / Nelly Luna
Número de ejemplares	1000 ejemplares	1000 ejemplares	500 ejemplares

Nota. Elaboración propia

Una de las tendencias más recurrentes es ubicar el texto principal al final del libro. Esta decisión responde a la intención de evitar que la información escrita condicione o "contamine" la lectura inicial que el espectador realiza a partir de las imágenes. De este modo, se prioriza que la experiencia visual se desarrolle de manera autónoma, permitiendo que la narrativa fotográfica se despliegue plenamente antes de incorporar la mediación del texto (tabla 3).

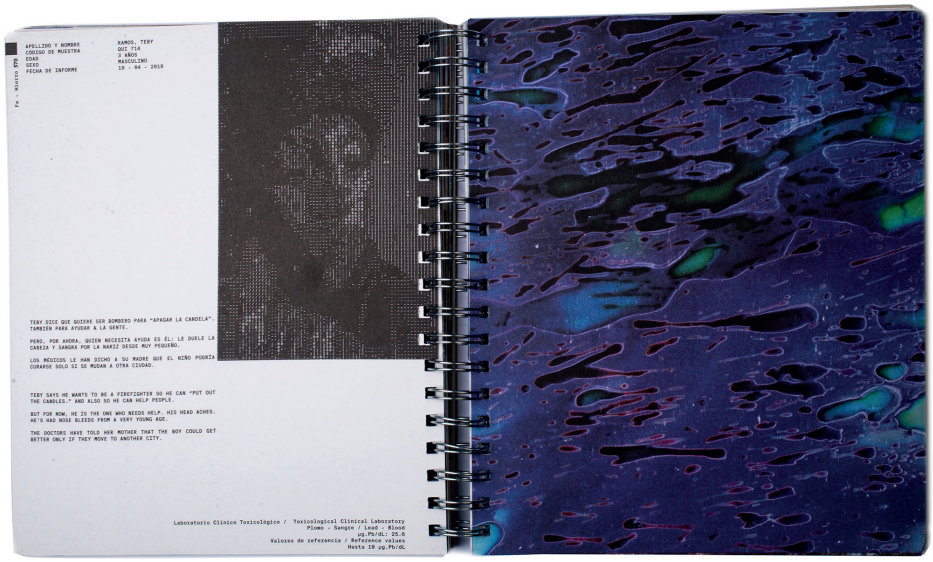
Este es el caso específico de *Llano* (Escobar, 2017), donde la disposición del texto al final del libro favorece que el lector-espectador construya una interpretación autónoma a partir de las imágenes. El libro inicia con el título en la portada y se introduce directamente a través de las fotografías. En dos páginas en blanco se incluye un breve texto que solo indica el nombre de la autora, para luego dar paso al cuerpo fotográfico. El primer bloque mantiene algunas pausas visuales mediante páginas en blanco, para después adquirir un ritmo continuo y sostenido con imágenes a sangre (figura 4) hasta el cierre del libro, donde finalmente aparecen los textos y los créditos.

Figura 4
Juanita Escobar. *Llano*, 2017. Fotografía a doble página (reproducción propia).

Sin embargo, en los demás casos también se observan variaciones respecto a la presencia, ubicación y función del texto, incluso desde la portada. *La casa que sangra* (Martínez, 2019) carece del título en la cubierta principal, decisión que refuerza un acercamiento más íntimo y emocional, privilegiando la experiencia sensorial antes que la racional. El predominio del color rojo intenso acentúa esta carga afectiva, haciendo que la inclusión del título resulte, incluso, redundante. En contraste, *Quiulacocha* (Garro, 2024) sí incorpora título, nombre del autor y datos técnicos visibles, elementos que remiten al carácter experimental del proyecto y a la dimensión química que atraviesa tanto la materialidad de las imágenes como la noción de contaminación y transformación de la laguna. Estos recursos paratextuales no son accesorios, sino componentes que inciden directamente en la lectura y potencian la construcción del sentido dentro de cada propuesta editorial. Por su parte, *Llano* (Escobar, 2017) presenta una portada de color naranja sólido, que la propia autora asocia con el desierto, evocando la calidez y la sensación árida del territorio donde se desarrolla la narrativa del proyecto (J. Escobar, comunicación personal, 19 de septiembre de 2025); mientras que el título *Llano* está en celeste ya que representa el agua del régimen estacional de la sabana inundable.

En el caso de *Quiulacocha*, Marco Garro desarrolla un trabajo de varios años basado en entrevistas a los pobladores afectados por la contaminación del lago. El autor busca equilibrar la fuerza de las imágenes con el peso del testimonio oral, otorgando al texto un rol tan potente como el visual. Garro presenta las fichas de sus entrevistados con nombre propio, otorgándoles identidad y voz. Los testimonios resultan especialmente duros y conmovedores, constituye una denuncia frente a la grave contaminación ambiental (tabla 3).

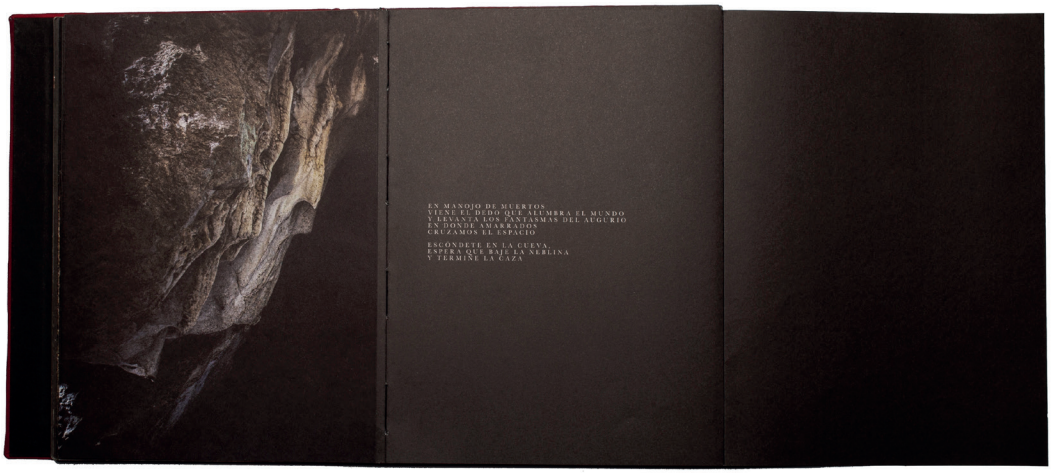
Figura 5
Marco Garro, *Quiulacocha*, 2024 (reproducción propia).



Cada ficha va acompañada por la fotografía de la persona afectada y, en la parte posterior, la imagen aparece tramada en números. Este recurso visual refuerza la idea de que, para el Estado, estas personas se reducen a una cifra o estadística, sin considerar su delicado estado de salud (figura 5).

En el caso de *La casa que sangra*, de Yael Martínez, los textos se presentan en algunos casos en formato desplegable, abriéndose como capas de memoria (tabla 3). Tal como señala el propio autor, esta estructura funciona "como abrir tumbas, como desenterrarlas". De este modo, el acto de desplegar las páginas adquiere un valor simbólico: remueve lo oculto y lo doloroso, legitimando la apertura de los relatos que acompañan a las imágenes (Y. Martínez, comunicación personal, 24 de septiembre de 2025). El proyecto surge en el contexto de las muertes y desapariciones ocurridas en el estado de Guerrero, donde las víctimas y sus familias continúan en la búsqueda de reparación y justicia (figura 6).

Figura 6
Yael Martínez, *La casa que sangra*, 2019. Ejemplo de páginas desplegables con fragmentos del poema *Piel de Tierra*, de Hubert Malina (reproducción propia).



Los textos adquieren un papel fundamental en la construcción narrativa del fotolibro. Si bien el cuerpo fotográfico constituye el eje central y estructural de la obra, es el texto el que termina por definir su tono y matiz expresivo. En algunos casos, como en *Llano* (Escobar, 2017), la escritura se presenta desde una voz más personal e introspectiva; mientras que en otros, como *La casa que sangra* (Martínez, 2019) y *Quiulacocha* (Garro, 2024), el fotógrafo cede la palabra a otras voces que complementan y expanden el sentido de las imágenes.

Tabla 3
Fichas de textos de los fotolibros seleccionados.

Categoría	*Llano*	*La casa que sangra*	*Quiulacocha*
Autor	Juanita Escobar	Yael Martínez	Marco Garro
Textos	"Narrar esta historia es contarme a mí misma, contar una tierra que me hizo sentir su abismo, su abrazo, su adentro. Desde cada horizonte luminoso de su memoria comencé a traducir sus historias, con su propio acento que es ya también el mío". (Escobar, 2017, s/p)	"Abriré la tierra para sembrar tu ausencia, arrancaré brazos del día para dar ofrenda al árbol de colibríes, te fuiste, en el camino de al lado, donde canta el izote y tallan pájaros de madera" (Martínez, 2019, s/p)	Nombre y apellido: Norma Cabanillas Edad: 50 años Sexo: Femenino "A Norma Cabanillas le duele el corazón. Tal vez, piensa, son las más de tres décadas viviendo en Cerro de Pasco las que la han enfermado. En su familia nadie es indemne: su esposo, sus siete hijos, sus cuatro nietos. Todos padecen algún mal: retorcijones, sangrado de nariz, desmayos, convulsiones. La suya es una estirpe marcada por la enfermedad". (Garro, 2024, p. 26)

Nota. Elaboración propia a partir de los textos presentes en los fotolibros *Llano* (Escobar, 2017), *La casa que sangra* (Martínez, 2019) y *Quiulacocha* (Garro, 2024).

4.2.3. Decisiones formales y materiales

En *La casa que sangra*, el ritmo narrativo logrado por Yael Martínez presenta un constante contrapunto entre presencia y ausencia. La secuencia de imágenes enfrenta a detalles y texturas de la casa con fragmentos de cuerpos de los que la habitan, metaforizando así el dolor de la pérdida, no en la información visual existente, sino justamente en la falta de información; es decir, en el vacío que se vuelve presente como experiencia de lo ausente: "Las imágenes no buscaban explicar, sino sugerir. No quería mostrar la violencia directamente, sino trabajar con lo que queda después" (Y. Martínez, comunicación personal, 24 de septiembre de 2025). Por ejemplo, a lo largo de la primera parte del libro se colocan sistemáticamente hasta cuatro páginas impares sin imagen, en negro absoluto. Siendo la página impar la más importante por el golpe visual que de ella se desprende, esta decisión intenta acercar al lector al vacío que lo envuelve y del cual resulta imposible escapar en la lectura del libro. Estos vacíos intencionales se mezclan con imágenes de vida cotidiana al interior donde elementos como el agua, el fuego, la tierra y la sangre se tocan, se interceptan en una dialéctica de tensión constante, solo matizada por la presencia de las sombras que habitan aquellos rincones y que nos sugieren nostalgia dolor y trauma de heridas abiertas (figura 7).

Figura 7
Yael Martínez, *La casa que sangra,* 2019. Ejemplo de página impar (reproducción propia).

Así, la narrativa deriva en un bloque central donde diversas texturas de roca invaden páginas enteras, "son las cuevas donde se hallaron a los muertos", menciona Martínez (comunicación personal, 24 de septiembre de 2025). Estas texturas, que podríamos clasificar como documentos sensoriales, están conectadas a dos elementos narrativos que se utilizan en esta etapa del libro; por un lado se combinan las imágenes fotográficas con ilustraciones casi abstractas que forman líneas, curvas, recorridos —que son representaciones visuales de los mapas que en su momento utilizaron los familiares de las víctimas para la búsqueda de los cuerpos—; y, al interior de diversas páginas desplegables, pequeños fragmentos del poema *Piel de Tierra*, del autor Hubert Malina. Ambos elementos procuran una cartografía de la búsqueda, tanto física como de sentido, a partir de la muerte y el duelo. En un momento final del libro, el giro narrativo se abre hacia otros casos de ausencia a partir de la misma estrategia: fragmentos de cuerpo y espacio que incluyen otras voces y otros rostros como un bucle que nos recuerda que se trata de una realidad expandida. Con este final la "casa" deviene en país, y el país en región. *La casa que sangra* termina siendo una metáfora de la violencia sistemática y el dolor compartido.

En *Quiulacocha*, Marco Garro estructura sus imágenes a partir de las propias historias de los personajes que son víctimas de la contaminación minera en Cerro de Pasco, en los Andes centrales del Perú. En cada micro relato convergen el nombre del personaje, su retrato, paisajes del espacio minero y detalles de la laguna, con fichas técnicas y datos de análisis, formando un patrón a lo largo del fotolibro. La línea transversal de la propuesta está mediada por el uso del proceso fotográfico experimental conocido como *film soup*, donde las imágenes fotográficas analógicas son alteradas químicamente con el agua de la laguna contaminada (figura 8). No se pretende solo mostrar -—como sí los datos— sino "hacer sentir". Las manchas multicolores y formas indefinidas activan nuestro imaginario y nos insertan en un mundo microscópico de tejidos dañados y células cancerígenas. Es en esta lectura "inmersiva" donde los retratos y paisajes, invadidos por las manchas, aún permiten distinguir parcialmente los rostros o los detalles de los espacios, introduciendo una nueva dimensión que trasciende el registro documental y se desplaza hacia lo poético. Finalmente, el libro se presenta con una encuadernación en espiral que emula un fichero clínico, donde se guardan y organizan las consecuencias que sufren las personas afectadas por la contaminación.

Figura 8
Marco Garro, *Quiulacocha*, 2024. Imágenes con *film soup* (reproducción propia).

En *Llano*, Juanita Escobar estructura la secuencia narrativa como una metáfora del régimen estacional de la sabana, que permanece árida durante la mitad del año y se inunda en la otra mitad cuando los cuerpos de agua crecen y cubren gran parte del territorio. La dicotomía estacional articula tanto la dimensión conceptual como la estructura visual y material del libro. Una de las decisiones formales que permite transmitir esta dualidad es el cambio de tipo de papel: ocho páginas centrales están impresas en un material más poroso y de tono crema, evocando la textura de la tierra y la sensación térmica del paisaje al cabalgar bajo altas temperaturas, mientras que las demás pertenecen al mundo acuoso de la sabana inundable. Asimismo, la secuencia propone un recorrido íntimo y vivencial por el mundo del llano y sus habitantes, donde día y noche se entrelazan para situar al lector en el fluir del tiempo. En ese tránsito, la autora se aproxima y se distancia de personajes, situaciones y espacios, generando un ritmo que por momentos nos invita a participar del universo íntimo de las llaneras y los llaneros, y en otros nos conduce a encontrar esa misma intimidad en los paisajes del llano (figura 9).

Figura 9
Juanita Escobar, *Llano*, 2017. Inicio de páginas centrales (reproducción propia).

4.3. Espacio, tiempo, sujeto

Cada uno de los proyectos analizados se sustenta en una propuesta autoral guiada por las visiones o experiencias personales de los autores que a la vez forman parte de contextos más amplios en la región. Así, el trabajo de Yael Martínez propone mirar en el espacio íntimo de la casa el dolor de la ausencia producto de, como define Ehrmantraut (2011), una violencia sistémica en Latinoamérica, en este caso perpetrada por diversos cárteles del narcotráfico que han operado en México durante décadas; el trabajo de Marco Garro se acerca al mundo interior de los pobladores de la laguna *Quiulacocha*, afectados por la gran minería en Cerro de Pasco, como denuncia de la contaminación de plomo en sangre desde un giro eco-territorial (Svampa, 2019); y el trabajo de Juanita Escobar representa un ejercicio de exploración sensorial donde el paisaje se vuelve sujeto, el llano colombo-venezolano se proyecta como un cuerpo vivo, habitado, sentido y recorrido, con el objetivo de visibilizar y proteger a las comunidades de las sabanas inundables, y su estilo de vida, de las políticas extractivistas de la agroindustria en América Latina ejerciendo una contra-narrativa situada (Cortés-Monroy, 2025). Tres propuestas que observan la vida cotidiana dentro de espacios específicos y emergen de la conexión con las problemáticas locales latinoamericanas —violencia, contaminación y neoextractivismo— de lo íntimo hacia lo exterior, de lo privado hacia lo público, como manera estratégica para narrar historias desde el Sur global.

Con acercamientos diferentes, cada proyecto hilvana su propia relación con el tiempo y la memoria. Los fotolibros de Martínez y Garro reactivan visualmente episodios pasados en contextos latinoamericano específicos (violencia, narcotráfico, contaminación ambiental) colocándolos en el presente de la mirada para resignificar el dolor y el sufrimiento en resistencia (Martínez, comunicación personal, 24 de septiembre de 2025). Mientras que Juanita Escobar ejecuta la operación contraria, utiliza la fotografía como herramienta para preservar un estilo de vida que se resiste al cambio (la vida rural en el llano colombo-venezolano), transportando al lector del presente al pasado para proteger el futuro. En los tres fotolibros la fotografía opera como dispositivo transtemporal (Fontcuberta, 2016) que no intenta capturar o fijar un hecho (como el momento decisivo de Cartier-Bresson) sino justamente lo opuesto: expandirlo. En tal sentido, la memoria es entendida como un recurso narrativo que coloca al lector en tránsito por la historia y lo hace partícipe de la misma; y, siguiendo la propuesta de Bustamante-Brauning (2022) y Carlin (2022), podríamos agregar que el pasado también se re-actualiza en el ahora de la lectura del fotolibro, lo que condiciona la forma en que se leen e interpretan la(s) historia(s).

Por último, desde un eje relacional, los tres fotógrafos se vinculan de manera íntima y personal con los sujetos fotografiados, lo que conlleva a pensar en una ética del discurso como factor condicionante de la narratividad de los fotolibros. "Pienso que este trabajo es una ofrenda… es una manera de entregar algo a los que no están, a mi familia y a todas las familias que buscan" (Martínez, comunicación personal, 24 de septiembre de 2025), así, Martínez concibe su fotolibro como un acto de memoria colectiva. Mientras que la selección de retratos de Garro se rige por el consentimiento, al mismo tiempo, el autor reconoce los límites de la representación: el fotolibro no resuelve las necesidades materiales de las comunidades y, por ello, se ve interpelado a complementar su práctica visual con acciones concretas (articulación con médicos, reportajes para la incidencia pública). El dilema ético se desplaza desde el "qué" se narra hacia el "cómo" se narra, revelando una conciencia reflexiva sobre el poder de la mirada autoral en la construcción de sentido y las implicancias políticas de traducir el sufrimiento ajeno en imágenes. Por su lado, Escobar concibe su práctica documental como un proceso colaborativo y de reciprocidad. No obstante, reconoce que el lenguaje del fotolibro contemporáneo —particularmente en blanco y negro y con alto nivel de abstracción— genera distancia frente a la lectura comunitaria. Para Escobar, este desajuste entre recepción local y circulación internacional constituye parte del dilema ético de su trabajo: equilibrar la poética con la responsabilidad testimonial.

5. Conclusiones

Al analizar comparativamente los recursos visuales, narrativos y editoriales de tres fotolibros latinoamericanos de la última década: *Llano*, de Juanita Escobar; *La casa que sangra*, de Yael Martínez; y *Quiulacocha*, de Marco Garro; encontramos que la narrativa documental de estas obras se expande mediante estrategias discursivas, materiales y simbólicas para reflexionar sobre problemáticas situadas. Dichas estrategias articulan imagen, texto, diseño y materialidad desde una mirada subjetiva y autoral, que a la vez busca consolidar una red de vínculos y colaboraciones en la región.

En *Llano*, Juanita Escobar utiliza una secuencia visual que, mediante los cambios de papel, la alternancia entre día y noche y la presencia del paisaje como sujeto, crea una narrativa inmersiva sobre el territorio del llano colombo-venezolano amenazado por transformaciones económicas y extractivas. En *La casa que sangra*, Yael Martínez desplaza el documental hacia una poética del duelo y la ausencia, donde la casa, los vacíos, las páginas negras, las sombras, los desplegables y los fragmentos poéticos convierten la violencia y la desaparición en una experiencia íntima y colectiva de memoria. En *Quiulacocha*, Marco Garro transforma la contaminación de la laguna en huella, mancha y metáfora visual del daño ambiental y corporal, el cual se despliega como un fichero médico. Así, las decisiones formales y materiales dejan de ser recursos accesorios para convertirse en estructuras narrativas que intensifican el sentido documental de cada obra.

Los tres casos también permiten complejizar la relación entre texto e imagen, donde el texto orienta, tensiona o expande la experiencia visual. En *Llano*, su ubicación final preserva la autonomía de la experiencia visual; en *La casa que sangra*, los fragmentos poéticos activan capas de memoria, duelo y ausencia; mientras que en *Quiulacocha*, los testimonios otorgan voz e identidad a los sujetos afectados por la contaminación. En ese sentido, imágenes, palabras, silencios y paratextos participan conjuntamente en la construcción del sentido.

En conjunto, los tres fotolibros evidencian que las nociones de espacio, tiempo y sujeto funcionan como ejes interdependientes que condicionan la construcción de la narrativa. La casa, la laguna y el llano se configuran como territorios cargados de memoria, conflicto y experiencia, donde lo íntimo se proyecta hacia problemáticas sociales más amplias: violencia, contaminación y neoextractivismo. La puesta en página confiere un carácter transtemporal a las fotografías, que, lejos de capturar instantes, reactivan el pasado, interpelan el presente y proyectan la posibilidad de futuro. Desde esta mirada, la construcción de vínculos entre fotógrafos y fotografiados se vuelve central ya que interpela miradas, responsabilidades y formas de enunciación frente a las historias narradas.

En suma, cada uno de los fotolibros analizados cede espacio a la subjetividad, la evocación y la materialidad sin abandonar su interés por las problemáticas sociales, uno de los ejes persistentes en la producción de fotolibros latinoamericanos. Estas problemáticas constituyen un punto de encuentro entre distintas realidades de la región, ya que, aunque parten de casos específicos, abordan preocupaciones más amplias vinculadas a experiencias compartidas de violencia, desigualdad, extractivismo, memoria y disputa territorial. En este sentido, uno de los pilares fundamentales del fotolibro documental latinoamericano continúa siendo la visibilización de historias, sujetos y conflictos sociales; mientras que los límites entre lo documental y lo artístico se vuelven cada vez más difusos. Los fotógrafos ya no se limitan a registrar una realidad externa, sino que construyen discursos visuales desde una relación implicada con los territorios y las personas representadas. Así, las narrativas se tejen o hilvanan con los otros y no sobre ellos, configurando una práctica documental más relacional, ética y autorreflexiva.

6. Nota

1. Juanita Escobar es exploradora de National Geographic y ha sido reconocida con la beca Magnum Foundation (2018), la Joop Swart Masterclass de World Press Photo (2015, 2017) y el Portfolio Review Award de la National Geographic Society (2015). En la página web de la autora se presenta el despliegue fotográfico de Llano. Disponible en: https://juanita-escobar.format.com/architecture-gallery

2. Yael Martínez, ha obtenido el prestigioso Premio Eugene Smith (2019), el Wayfinder Award de la National Geographic Society (2022) y múltiples reconocimientos de World Press Photo (2019, 2022). Desde 2024 es miembro de Magnum Photos. En la página web del fotógrafo se presenta parte del ensayo La casa que sangra. Disponible en: https://www.yaelmartinez.com/

3. Marco Garro ha recibido reconocimientos como el World Press Photo Regional Award (2024), la residencia del Musée du Quai Branly en Francia y el primer lugar del Salón de Fotografía del ICPNA 2017. Además, es explorador de National Geographic y beneficiario del Pulitzer Center. En su página web se puede recorrer el desarrollo visual del fotolibro Quiulacocha. Disponible en: https://marcogarro.com/product/quiulacocha/

7. Contribución de los autores

Yael Rojas-Medina: Administración del proyecto; Análisis formal; Conceptualización; Curación de datos; Escritura - borrador original; Escritura - revisión y edición; Investigación; Metodología; Recursos; Software; Supervisión; Validación; Visualización.

Franz Kraknik-Baquerizo: Administración del proyecto; Análisis formal; Conceptualización; Curación de datos; Escritura - borrador original; Escritura - revisión y edición; Investigación; Metodología; Recursos; Software; Supervisión; Validación; Visualización

8. Conflictos de interés

Los autores declara que no existe ningún conflicto de interés, económico ni de otra naturaleza, que haya podido influir en los resultados o en la interpretación de los hallazgos presentados en este artículo.

9. Cumplimiento ético

La investigación que sustenta este artículo es de carácter teórico-documental y no involucra experimentación con seres humanos, recolección de datos personales ni intervención sobre participantes. El trabajo se llevó a cabo conforme a los principios éticos generales de la investigación académica, incluyendo el respeto a los derechos de autoría y la correcta atribución de las fuentes consultadas.

10. Financiación

Este artículo ha sido elaborado en el marco del proyecto Laboratorio de Comunicación (Edición 2025), financiado por la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima para la redacción y publicación de artículos científicos. El proyecto de investigación, a partir del cual se desarrolla este texto, fue aprobado por el Comité de Integridad y Ética de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima.

11. Objetos de ciencia abierta

El artículo no genera conjuntos de datos primarios, dado que se trata de una investigación de revisión teórico-documental.

12. Referencias

Azoulay, A. (2008). *The civil contract of photography*. Zone Books.

Badger, G., & Parr, M. (2014). *El fotolibro: Una historia. Volumen I* (Obra original publicada en 2004 como *The photobook: A history, vol. I*). La Fábrica.

Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Paidós.

Batchen, G. (2000). Ectoplasm: Photography in the digital age. En C. Squiers (Ed.), *Over exposed: Essays on contemporary photography* (pp. 9-23). The New Press. https://pages.ucsd.edu/~bgoldfarb/cocu108/data/texts/batchen_ps.pdf

Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?* (J. L. López-Muñoz, Trad.). Rialp. (Obra original publicada en 1958).

Burgin, V. (Ed.). (1982). *Thinking photography*. Macmillan Press.

Bustamante-Brauning, S. (2022). [Re]-appearances online: Photography, mourning and new media ecologies for representing the Southern Cone's disappeared on two digital memory platforms. *Photographies*, *15*(3), 381–403. https://doi.org/10.1080/17540763.2022.2096679

Carlin, B. (2022). Returning to another black darkness: Materiality and mattering in photobook encounters over time. *Compendium: Journal of Comparative Studies / Revista de Estudos Comparatistas*, (2), 49–67. https://doi.org/10.51427/com.jcs.2022.0016

Chu, Y. (2024). The expansion of the photobook: From traditional to post-digital. En L. Soutter, & D. Wooldridge (Eds.), *The Routledge companion to global photographies* (pp. 345–352). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003368328-37

Cortés-Monroy, I. (2025). The anti-extractivist documentary in Latin America: The aesthetics and affordances of *When two worlds collide* and *Surire*. *Environmental Communication*, *19*(5), 929–945. https://doi.org/10.1080/17524032.2025.2521327

Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Paidós.

Ehrmantraut, P. (2011). Violence and the Latin American imaginary: Preliminary reflections. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, *15*, 79–87.

Escobar, J. (2017). *Llano*. KWY Ediciones.

Fernández, H. (2011). *El fotolibro latinoamericano*. RM Verlag.

Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Gustavo Gili.

Fontcuberta, J. (2011). *La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía*. Gustavo Gili.

Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg.

Garro, M. (2024). *Quiulacocha*. KWY Ediciones.

Larrabure-Simpson, C. (2021). El régimen evocativo del ensayo fotográfico documental contemporáneo en las obras de Yael Martínez (México) y Franz Krajnik (Perú). *Tesis (Lima)*, *14*(19), 149–173. https://doi.org/10.15381/tesis.v14i19.21217

León-Cannock, A. (2022). Del cazador a la hilandera. Notas para una resignificación de la actividad fotográfica documental. A propósito de *Bosques geométricos. Luchas en territorio mapuche*. *FOT: Revista Peruana de Fotografía e Investigación Visual*, *5*(7), 4–15. https://revistas.upc.edu.pe/index.php/fot/article/view/1640

Lockemann, B. (2022). *Fotolibro/fotobook: historia y práctica de un medio editorial*. RM.

Martín-Núñez, M. (2024). Leer un fotolibro: una propuesta metodológica. Estudio de Paloma al aire (2011) de Ricardo Cases. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, *33*, 621–648. https://doi.org/10.5944/signa.vol33.2024.36671

Martínez, Y. (2019). *La casa que sangra*. KWY Ediciones / Inframundo.

Martínez-Barragán, C. (2011). Metodología cualitativa aplicada a las Bellas Artes. *Revista Electrónica de Investigación, Docencia y Creatividad*, *1*, 46–62. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4060381

McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*. Paidós.

Möller-Zunino, C. (2015). El sujeto fotográfico. Construcción en la fotografía latinoamericana contemporánea. *Revista de Teoría del Arte*, (26), 85–97. https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/37985

Queiroz, J., & Fernandes, A. L. (2021). Photobook phenomenon: An interview with Moritz Neumüller. *Matlit: Revista do Programa de Doutoramento em Materialidades da Literatura*, *9*(1), 201–209. https://doi.org/10.14195/2182-8830_9-1_12

Rigat, L. (2017). Fotografía contemporánea: la reconfiguración de los modos de representación en el documentalismo. *DeSignis. Serie Transformaciones*, (28), 59–73. https://doi.org/10.35659/designis.i28p59-73

Rosler, M. (1981). In, around, and afterthoughts (on documentary photography). En *3 Works* (pp. 73–86). The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.

Sekula, A. (1986). The body and the archive. *October*, *39*, 3–64. https://doi.org/10.2307/778312

Sontag, S. (1986). *Sobre la fotografía*. Alfaguara. (Obra original publicada en 1977 como *On photography*).

Svampa, M. (2019). *Neo-extractivism in Latin America: Socio-environmental conflicts, the territorial turn, and new political narratives*. Cambridge University Press.

Szarkowski, J. (2011). *El ojo del fotógrafo*. La Fábrica.

Tagg, J. (1988). *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. Gustavo Gili.

Vega-Pérez, C. (2020). *Transformaciones en la edición de fotolibros en España (2008-2018)* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. https://hdl.handle.net/20.500.14352/11173

Villatoro, V. (2017). La imagen que narra. En *Fenómeno fotolibro* [catálogo de exposición]. RM / CCCB / Fundació Foto Colectania.