



Título: Panorámica del sur de Bogotá desde el barrio las brisas, Colombia 2012.
Autor: Ángel Luis Román Tamez.

La fotografía en la investigación social: algunas reflexiones personales

Photography in social investigation: some personal thoughts

Fotografia na pesquisa social: algumas reflexões pessoais

Elizabeth Jelin

Doctora en Sociología. Investigadora superior del Conicet-IDES, Argentina. Buenos Aires, junio de 2011.

El presente artículo se desprende del proyecto de investigación Captura por la Cámara, Devolución por la Memoria. Imágenes Fotográficas e Identidad, realizado junto a Ludmila da Silva Catela y Mariana Giordano, y financiado, en 2005, por un subsidio PIP del Conicet.

Resumen

Las representaciones en imágenes han ingresado a la investigación social con sentidos múltiples: como fuentes de datos, como objetos de estudio, como indicios de climas culturales de época, de mentalidades y de sistemas de significación. Este artículo toma como eje una manera alternativa de usar imágenes en la investigación social: intervenciones en las que estas se usan para estimular a los actores sociales a construir y transmitir el sentido de sus prácticas. El objetivo es compartir algunas reflexiones personales sobre estos usos de la fotografía, reflexiones ancladas en una modalidad de trabajo no demasiado usual o aceptada. En primer lugar, se relatan algunas experiencias de trabajos de campo en Argentina, en las cuales se muestra el grado y tipo de reflexividad que la confrontación con imágenes, propias o “apropiables”, produce en sujetos situados en contextos específicos. A partir de esto, se plantean cuestiones abiertas a indagaciones futuras, ligadas a la experiencia de género en el trabajo con imágenes, a la temporalidad –en tanto la fotografía siempre refiere al pasado y al paso del tiempo– y a la relación entre imágenes, memorias y silencios.

Palabras clave

Fotografía, investigación social, temporalidades en la imagen

Palabras clave descriptor

Fotografía, uso, investigación social, crítica de la fotografía

Abstract

Image representation has been involved in social investigations with different means: Data base, study objects, indicators of situations in cultural eras, thoughts and significance systems. This article means to show an alternative way of using images in social investigation; interventions in which social actors are called to promote it, so they can build and communicate the whole sense of its practices. The goal is to share some photography traits through personal reflections that are achieved within an unusual or accepted modality. In first place, some fieldwork experiences completed in Argentina are narrated, and is shown the state and kind of reflections that are produced through the confrontation with images that are own or can be taken as ones own on themes in specific contexts. From this point onwards, the text expresses that futures questions are accepted while they are linked with an experience between a gender work image, temporality as a characteristic in which photography acts as referent from the past, and the passing of time, and also the relationship between images, memory and silence.

Keywords

Photography, social investigation, image temporality

Keywords plus

Photography, use, social science research, photographic criticism

Resumo

As representações em imagens ingressaram na pesquisa social com múltiplos sentidos: como fontes de dados, como objetos de estudo, como indícios de climas culturais de época, mentalidades e sistemas de significação. Este artigo tem como eixo uma maneira alternativa de usar imagens na pesquisa social: intervenções nas que estas são usadas para estimular aos atores sociais a construir e transmitir o sentido das suas práticas. O objetivo é o de compartilhar algumas reflexões pessoais sobre esses usos da fotografia, reflexões ancoradas em uma modalidade de trabalho não tão usual ou aceita. No primeiro lugar, relatam-se algumas experiências de trabalhos de campo na Argentina, nas quais se mostra o grau e tipo de refletividade que produz o confronto com imagens próprias ou “apropriáveis”, em sujeitos situados em contextos específicos. A partir daí, propõe-se questões abertas para indagações futuras, ligadas à experiência de gênero no trabalho com imagens, à temporalidade –em tanto a fotografia refere-se sempre ao passado e ao passo do tempo– e à relação entre imagens, memórias e silêncios.

Palavras chave

Fotografia, pesquisa social, temporalidades na imagem

Palavras descritivas

Fotografia, pesquisa em ciências sociais, crítica fotográfica

Introducción

La palabra, hablada o escrita, ha tenido y sigue teniendo un lugar central y de privilegio en la investigación social. Los documentos públicos, la prensa escrita y los escritos privados –cartas, memorias, reflexiones– constituyen las fuentes principales para la investigación histórica. A ellas se agregan las entrevistas testimoniales y las historias orales cuando la investigación es sobre un pasado más reciente, con actores y protagonistas aún vivos. Las representaciones en imágenes –las figuras de santos y vírgenes en iglesias medievales o coloniales, los grabados y pinturas, primero; la fotografía después– han ingresado a la investigación social con sentidos múltiples: como fuentes de datos, como objetos de estudio, como indicios de climas culturales de época, de mentalidades y de sistemas de significación.

No obstante, hay otra manera de pensar el tema. Esta implica no solo analizar las imágenes socialmente producidas, sino intervenir produciendo imágenes; es decir, usar imágenes para estimular a los actores sociales a construir y transmitir el sentido de su práctica. Este texto se propone como objetivo compartir algunas reflexiones personales sobre estos usos de la fotografía en la

investigación social; reflexiones que reflejan exploraciones y ejercicios en una modalidad de trabajo no demasiado usual o aceptado.

1. Podría ser yo

Mi experiencia con la fotografía en la investigación social se inició hace algo más de veinticinco años, en el momento de la transición posdictatorial en Argentina (1983). Durante los años anteriores, habíamos llevado adelante trabajos de investigación de campo, limitados y cuidadosos. En ese momento, había que tener cuidado frente al Estado dictatorial, para el que todo era sospechoso, más aún el encuentro entre académicos de las ciencias sociales y sujetos de las clases populares. En trabajos de investigación de campo sobre familias y hogares debíamos trabajar con pocos casos y establecer un vínculo de confianza que superara el miedo que nos atravesaba a todos y todas, investigadoras(es) y mujeres y hombres, a quienes les pedíamos que compartieran sus relatos y datos de la vida cotidiana.

Hacia 1983, había llegado el momento de integrar los diversos pedazos de las investigaciones realizadas durante los años dictatoriales en un volumen que



Fotografías de Alicia D'Amico, publicadas en el libro *Podría ser yo*, de Elizabeth Jelin y Pablo Vila. Buenos Aires: CEDES - Ediciones de la Flor, 1987.

diera cuenta de ese objeto de investigación tan escurridizo y multifacético que es la organización social de la vida cotidiana. Elegimos, entonces, –bajo mi responsabilidad aunque acompañada por colegas– intentar hacer algo diferente. Si nuestra investigación había sido en diálogo permanente con nuestros sujetos –a quienes acompañamos, durante varios años, en las transformaciones de su entorno familiar, de trabajo, los avatares de la situación de la salud, la educación, los servicios urbanos, etcétera– pensamos que el informe final también debía incluir esas voces. Además, si habíamos hecho un trabajo de campo abierto, en el sentido de dejarnos guiar y llevar por las experiencias diversas de nuestros sujetos, el producto final no podía ser un texto acabado, ordenado, que cerrara el campo de indagación. Más bien, debía ser un trabajo de duda, de diálogo, de apertura a dilemas y nuevas inquietudes. Además, la indagación había estado basada en entrevistas, pero también en observaciones de lo que nuestros ojos veían –o sea imágenes–acompañadas también de olores, gustos y texturas táctiles.

Se nos ocurrió, entonces, pensar en que debíamos hacer algo que no fuera exclusivamente verbal, aunque sabíamos que en el mundo académico la palabra escrita es –y en menor grado la palabra hablada– lo que cuenta como “ciencia”. Así, la imagen fotográfica parecía ser un vehículo que nos ayudaría en la tarea. Pero, ¿cómo?

Una primera tarea fue revisar la bibliografía de las ciencias sociales que incorporaba fotografías en sus publicaciones. Las había de dos tipos: fotos que “ilustran” lo que el texto dice, o publicaciones centradas en la estética de las fotos, con epígrafes que “explican” lo que la foto muestra –o mejor dicho, lo que “debería” ver quien la mira. Sabíamos, a partir de esta revisión, lo que no queríamos.

La decisión fue armar un acervo fotográfico referido a situaciones de la vida cotidiana, organizado en términos de nuestras dimensiones centrales: relaciones de familia, vida de trabajo, educación, salud, barrio y vivienda, tiempo libre, religiosidad y asociacionismo. ¿Quién iba a tomar las fotografías?, ¿con qué mirada? La decisión fue ir hacia la fotografía profesional. Alicia D’Amico, renombrada fotógrafa argentina, venía indagando sobre las miradas centrada en el tema del cuerpo objeto de las mujeres. Invitarla a formar parte del

proyecto fue sencillo. Después de su aceptación, empezó la toma de fotografías en cada área con el cubrimiento de la diversidad de situaciones cotidianas, con imágenes de hombres y mujeres, de niños y niñas, de viejos y viejas, en barrios y en villas miseria. El resultado: un corpus de unas 800 fotografías de diversos temas de la vida cotidiana (familia, trabajo, educación, salud, transporte, tiempo libre, política, etcétera).

El trabajo de campo que dio origen a *Podría ser yo.*

*Los sectores populares en imagen y palabra*¹ se realizó entre 1984 y 1986 y consistió en una serie de visitas a barrios populares, clubes, asociaciones de ancianos, lugares de trabajo, etcétera. En estos sitios, ubicados en la Capital Federal y el gran Buenos Aires, se mostraban conjuntos de fotografías sobre la vida cotidiana de sectores populares y se les pedía a los(as) participantes que compartieran las ideas, interpretaciones y sentimientos que las fotografías les provocaban.

En este trabajo de campo, las fotografías actuaban como estímulo para la reflexión sobre la situación social en general, la situación personal, familiar y barrial. Asimismo, los participantes expresaban sus ilusiones y desilusiones, experiencias vividas y horizontes de expectativas. La mayoría de estas entrevistas colectivas tuvieron una alta carga emotiva y, en general, se estableció una relación personalizada entre los(as) coordinadores(as) de las entrevistas y los(as) participantes en las mismas.

Como investigadores(as) no teníamos de antemano certezas acerca de lo que iba a ocurrir en esas reuniones. Esperábamos quizás encontrar descripciones y comparaciones entre la “realidad” retratada en las fotografías y la realidad vivida. Algo que no anticipamos –y de allí el título del libro– fueron las fuertes indicaciones de identificación (positiva y negativa, por cercanía o por operaciones simbólicas de distanciamiento) que el encuentro con fotografías –algunas del propio barrio, la mayoría tomadas en otros barrios– iba a provocar. No pensamos (no sabíamos) que las emociones iban a estar tan presentes en las reuniones. Tampoco esperábamos que los(as) entrevistados(as) trabajaran sobre imágenes

1 Elizabeth Jelin y Pablo Vila, *Podría ser yo. Los sectores populares en imagen y palabra* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor/Cedes, 1986).

cristalizadas de un lugar en un momento, pero que, al mismo tiempo, demandaran y agregaran una dimensión temporal. De ahí que, en el armado del libro, hayamos incorporado el paso del tiempo –en fotos de antes y después, en diálogos reiterados en forma de “réplicas” a lo que habíamos propuesto como texto–fotos. Lo que no pudimos incorporar fueron otras sensaciones –olores y sonidos– a las que la gente hacía referencia; con esto se reforzaba la idea de que la fotografía sirve como estímulo para reflejar la vida cotidiana en todas sus facetas, más allá de la visual.

2. La recepción del libro

El libro Podría ser yo fue distribuido a partir de julio de 1987. Para este fin, se organizaron diversas actividades tales como debates en instituciones culturales y exposiciones de fotografías dirigidos a distintos públicos, incluyendo a organizaciones de base y a la población de sectores populares en general.

La reflexión sobre la fotografía que provocó el debate sobre el libro continuó la discusión y el diálogo que ocurrió durante su elaboración. El libro fue producto de idas y vueltas sucesivas, donde cada etapa –en las cuales se mostraban, primero, algunas fotos desordenadas, después, fotos por temas, y, por último, borradores de capítulos– producía revisiones en nuestros ordenamientos, nuevas presentaciones y diálogos, para producir otros cambios en el producto editorial. Pero tener el libro materializado no fue el punto final, sino una nueva instancia provocadora de más debates, diálogos, reflexiones y otros productos.

El debate provocado por el libro rondó alrededor de tres ejes importantes: la reflexión sobre “la mirada”, la relación entre la imagen y la “verdad” y sobre el paso del tiempo. En relación con la reflexión sobre la mirada se reconoce que el libro refleja la realidad vivida, pero resulta chocante verla cristalizada en fotografías.

Es que a veces vos tenés fuertes choques, porque capaz que estás viviendo esa realidad, pero como no le

prestás atención, por ahí te pasa de largo, ¿viste? Y al ver vos la realidad ahí, chocás y decís, “puta, ¿así estamos viviendo nosotros, loco?” Por ahí vos la estás viviendo, pero al verla de frente, al verla así, tan real, choca a veces³.

La realidad que pasa de largo no puede seguir haciéndolo con la mirada fotográfica. Hay que prestarle atención, pues lo que habitualmente transcurre y pasa, en la fotografía se congela, se cristaliza, deja de transcurrir. Abruptamente interrumpido por la imagen fotográfica, se ve de frente lo que en la costumbre se transita y se va dejando atrás. De ahí el permanente choque contra la realidad reflejada en la fotografía, porque muchas veces se vive, pero no se ve.

Puede resultar paradójico hablar de la fotografía como algo más “real” que la realidad. En la reflexión presentada anteriormente se plantea el contraste entre lo “real cristalizado” (la foto que todos pueden ver, que deja plasmado para siempre lo que fue) y lo “real fluido” (como yo vivo existencialmente la realidad, vivencia que puede ser alterada continuamente). Esta diferencia habla claramente del papel que ha adquirido la fotografía como “representante” de la realidad en el mundo contemporáneo –al menos hasta el advenimiento de la fotografía digital con su capacidad de alterar, *ad infinitum*, la escena de la toma.

En el sentido común, la fotografía es vista como modelo de veracidad y objetividad. Sabemos, sin embargo, que la fotografía no es un reflejo o una representación directa e inmediata de ninguna realidad. Capta un momento, pero, además, no desde un lugar objetivo y neutro, sino desde el lugar, la mirada y la selección hecha por el(la) fotógrafo(a), desde su punto de vista.

En el tránsito de la vida cotidiana, el pasado, el presente y el futuro están combinados. Lo que se ve es una visión particular del pasado y parte de un proyecto de futuro, pensados desde y en el presente. La fotografía vuelve a quebrar esta línea temporal, ya que el tiempo no es retratable, por eso el progreso no está debidamente retratado en la fotografía. En realidad, hay una contradicción

2 Esta sección se basa en Elizabeth Jelin y Pablo Vila, “¿Veinte años no es nada? (volver sobre) fotografías de la cotidianidad popular en los ochenta”, en *Fotografía e identidad. Captura por la cámara – devaluación por la memoria*, ed. Ludmila Da Silva Catela; Mariana Giordano y Elizabeth Jelin (Buenos Aires: Nueva Trilce, 2010).

3 Las citas son de participantes en reuniones de discusión sobre el libro, estas fueron llevadas a cabo en diversos barrios populares del área metropolitana de Buenos Aires en los meses posteriores a la publicación del libro, a mediados de 1987.



Fotografías de Alicia D'Amico, publicadas en el libro *Podría ser yo*, de Elizabeth Jelin y Pablo Vila. Buenos Aires: CEDES - Ediciones de la Flor, 1987.

entre mostrar fotografías y hablar de progreso, porque la fotografía no tiene incorporada la temporalidad. En este sentido y para usar la imagen de R. Barthes, la temporalidad es la de la muerte, la de algo que fue y ya no lo es más, mientras que el progreso no puede ser pensado sin un antes y un después, sin un tiempo que transcurre y transforma. “*No hay futuro* en ella [en la fotografía](de ahí su patetismo, su melancolía)”⁴.

La imagen congelada, especialmente cuando está en una secuencia establecida y fija de un libro (porque con fotos sueltas cada uno puede acomodarlas según su visión y su relato), invita entonces a reemplazar el fluir temporal, por la espacialidad expresada en categorías unívocas, sin la ambigüedad implícita en el devenir. Se trata de mostrar no solamente lo peor del barrio, sino también las “cosas lindas”:

no me gustó como estaba [el libro]. Porque sacó todo lo peor que ha podido sacar, en vez de sacar partes malas y partes buenas. Porque en el barrio estamos progresando. Con sacrificio, pero estamos progresando todo el mundo. Porque gracias a Dios y a la Virgen, ahora nosotros somos propietarios del barrio, y no vamos a dejar que toda la vida sea como dice ahí. [...] Porque sacaron lo peor, porque podían haber sacado

una casita, no digo la mía porque la mía está a medio terminar, pero acá hay muchas casitas lindas, para que vean que es un barrio que progresa. Somos gente humilde toda la gente que vivimos en este barrio, pero somos gente que trabaja que progresa.

En esta reflexión, la complejización de la temporalidad por la espacialidad se hace en la clave de la representación colectiva del barrio, independientemente de dónde se ubica la entrevistada, en el continuo entre las partes lindas y las feas del mismo. Ningún(a) entrevistado(a) dijo: “Uds. no fotografiaron mi casa que es mucho más linda que las que aparecen en la foto”. Al contrario, en este caso, inclusive, no hubo reclamo por la no publicación de una foto de su propia casa para transmitir una imagen del barrio diferente o mejor a la que muestra el libro. Lo que aparece es una defensa del barrio *in toto* en relación a las fotos que, supuestamente, no le hacen justicia. Es la identidad barrial, mucho más que la individual (si es que en realidad se pueda separar una de la otra) la que está en juego: yo soy miembro de un buen barrio, un barrio que progresa.

Al mismo tiempo, es significativa la expresión que utiliza la entrevistada para justificar que su casa no haya sido fotografiada: “mi casa está a medio terminar”. No sabemos si en realidad está “a medio empezar” o desde cuándo no se ha hecho algo

4 Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* (Buenos Aires: Paidós, 2003), 138-139.

para “terminar”. La idea es que eventualmente se la va a terminar; no que va a quedar en ese estado. Esa eventualidad, esa idea de futuro posible, es la que precisamente hace vivible una realidad que sería bastante más difícil de sobrellevar si la idea fuera: “esta casa no se va a terminar jamás”.

Son precisamente estas ambigüedades, posibilidades, ilusiones, sueños de un futuro mejor, etcétera, lo que un libro de fotografías, por definición, no puede reflejar. Además, son ellas las que desataron el enojo de mucha gente hacia el mismo. La expectativa de progreso, la experiencia de las luchas por conseguir la titularidad de la tierra y la propiedad siempre van unidas al esfuerzo, barrial a veces, familiar en la mayoría de los casos. No obstante, no es fácil verlas en un libro o en las fotos, pues la presencia de la imagen congelada provoca, entonces, reacciones y reflexiones. Asimismo, genera una manera específica en que se puede mostrar la temporalidad en la imagen: las secuencias de fotos de antes y después.

Una reflexión final involucra la relación entre la imagen material que se ve en la fotografía y el “verdadero” barrio, que está compuesto no solamente por calles, casas o rostros de personas que lo habitan, sino fundamentalmente por el tejido de relaciones interpersonales que lo conforman y que no pueden ser reflejadas de manera inequívoca en imágenes fotográficas. ¿Está el adjetivo “buen”, referido al barrio, relacionado más con su gente que con su estética? La dimensión afectiva puede cambiar radicalmente la imagen que tiene la gente acerca de su propio barrio. Esto explicaría el enojo, el reflejo de solo “lo malo” y nada de “lo bueno” del barrio que se presenta en el libro.

3. Pasaron veinte años. Una nueva investigación, nuevas perspectivas

Veinte años después, la imagen fotográfica sigue desafiando a la investigación social; como objeto de estudio en tanto producto cultural, como objeto valorado y utilizado en la vida cotidiana, como parte esencial de los medios de comunicación, como objeto estético y cada vez más reconocido como “arte”. Es así como el desafío de intentar develar sus sentidos, desde la perspectiva de quien recibe, siente, mira, interpreta, comenta y calla, sigue en pie.

Con mis colegas Ludmila da Silva Catela y Mariana Giordano encaramos, en 2005, el proyecto de investigación “Captura por la cámara, devolución por la memoria. Imágenes fotográficas e identidad”⁵. Las inquietudes que guiaban este proyecto estaban ancladas en la relación entre la fotografía o la imagen tomada y el sujeto representado. Si bien desde la invención de la técnica, los viajeros, misioneros, estudiosos y curiosos han capturado imágenes de grupos humanos con la cámara fotográfica, las instancias en que esos grupos humanos se volvieron a encontrar con sus imágenes han sido muy escasas –y más escasa aún la investigación sobre ese encuentro. Sabemos que las ciencias sociales, desde sus inicios, han usado la fotografía para estudios antropométricos o descripciones etnológicas; recientemente, para encarar múltiples temas e investigaciones con fotografías –pocas veces, si es que alguna, la investigación se centró en ese momento del encuentro, o reencuentro, con fotografías tomadas en momentos anteriores.

La distancia entre las fotografías tomadas y los sujetos es variable. En un extremo está la situación de grupos indígenas contemporáneos frente a acervos fotográficos de sus antepasados en manos de los “otros”: colonizadores o dominantes. En el otro extremo está el autorretrato, donde coinciden fotógrafo(a) y sujeto fotografiado. En el medio hay numerosas situaciones y circunstancias en las que las fotografías realizadas con afán de conocimiento y registro etnográfico permanecen relativamente alejadas o expropiadas de los sujetos individuales y colectivos representados.

Esa brecha, ese hiato entre las imágenes fotográficas y los sujetos representados en ellas fue el foco del proyecto de investigación. El objetivo central fue indagar los procesos simbólicos y subjetivos que ocurren cuando se abren escenarios de encuentro/reencuentro/rechazo con esas fotografías. La pregunta es qué generan esos procesos:

5 Este proyecto contó con un subsidio PIP del Conicet, Argentina. La descripción del proyecto que aquí se presenta se basa y retoma las ideas expuestas en la introducción de Ludmila Da Silva Catela; Mariana Giordano y Elizabeth Jelin, ed., *Fotografía e identidad. Captura por la cámara – devolución por la memoria* (Buenos Aires: Nueva Trilce, 2010).

¿restitución?, ¿reconocimiento?, ¿distanciamiento?, o ¿ajenidad?

El punto de partida del proyecto fue generar, a manera de intervención social, una presentación de fotografías e imágenes, clasificadas y difundidas como características de diversos grupos sociales de Argentina, a grupos y sujetos sociales que presumiblemente pertenecen a esos grupos. Estas fotografías fueron tomadas en distintas circunstancias históricas, sociales y políticas. A partir de ese (re)encuentro con las fotografías, el campo que se pretendió indagar y analizar fue el de las maneras en que diversos sujetos reaccionan frente a las imágenes presentadas y los trabajos de memoria que las mismas pueden producir: ¿qué representaciones sobre lo propio y lo ajeno se construyen a partir de las imágenes que se les han atribuido como pertenecientes a su mundo? ¿Qué procesos de transmisión y construcción de memorias, silencios y olvidos son producidos por esta restitución o por el (re) encuentro con las fotografías?

El trabajo de investigación vinculó imágenes y palabras, imágenes de un pasado y palabras y narraciones ligadas al presente de la memoria estimulada por las imágenes. Elegimos tres ámbitos muy diferentes para llevar adelante la tarea: primero, grupos indígenas en el Chaco, a quienes se presentaron imágenes fotográficas históricas de la zona⁶; segundo, grupos en barrios populares del gran Buenos Aires, a quienes, a mediados de la década de los ochenta, se presentaron imágenes fotográficas tomadas para el proyecto que dio lugar al libro *Podría ser yo*; tercero, exdetenidos(as), desaparecidos(as) y moradores del barrio de Campo de la Ribera (Córdoba), donde funcionó un campo de detención clandestina durante la dictadura militar, con quienes se trabajó el sentido otorgado a diversos acervos

documentales de las décadas de los ochenta, noventa e inicios de este siglo⁷.

El encuentro de quien intenta presentar o restituir las imágenes y los sujetos con quienes interactúa es el momento clave de la indagación. Las investigadoras seleccionamos las fotografías y elegimos a quiénes presentarlas. Esta selección estuvo hecha con base en los datos históricos sobre los acervos visuales, sobre sus productores y sobre los grupos a los que se les presentaron esas imágenes, con sus sobreentendidos y estereotipos. El producto de esa investigación está plasmado en un libro y en el DVD que lo acompaña⁸. El producto está allí, para ser leído críticamente. Hay otro plano, sin embargo, sobre el quiero reflexionar. Se trata de los impactos personales de la experiencia de investigación, impacto que produjo en mí algunas reflexiones y cuestionamientos a ideas preconcebidas.

4. Revisitando los lugares de *Podría ser yo*

Volver a abrir las cajas con las fotografías barriales de los años ochenta; volver a trabajar con Pablo Vila en un pequeño trabajo de campo; volver a los barrios donde habíamos trabajado entonces, todo esto fue, sin ninguna duda, una experiencia movilizadora. Hubo que recorrer y recordar para reubicarnos en el espacio urbano. Los suburbios de Buenos Aires cambiaron en este tiempo: más calles (mal) pavimentadas, más movimiento de transporte colectivo y de autos por las calles, casas más consolidadas en esos barrios y la creación de nuevos y más alejados asentamientos humanos precarios.

La idea no era visitar, sino volver⁹. Volver a organizaciones barriales veinte años después de la visita inicial, sin haberlas contactado en todo ese lapso. Esto redobló la apuesta sobre el contenido emocional de este regreso con las fotos, especialmente, en uno de los barrios que habían sido protagónicos en el trabajo original. Aunque en los años ochenta, quienes habían participado

6 Imágenes seleccionadas de los conjuntos fotográficos disponibles en la base de datos del Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (Nedim), realizada para el proyecto de Mariana Giordano "La construcción de un imaginario sobre indio del Chaco argentino y paraguayo. Un siglo de enfoques fotográficos. 1865-1965" (ANPCYT IM40), y de las fotografías de indígenas chaqueños obtenidas por Grete Stern que integran la colección Matteo Goretti, a quien las responsables del proyecto agradecemos muy especialmente su permiso para utilizar sus fotografías en el proyecto.

7 Imágenes seleccionadas de la Colección Molas y Molas y del fondo Conadep-Córdoba, que componen la colección Campo de la Ribera del Archivo Provincial de la Memoria de Córdoba.

8 Da Silva Catela, Giordano y Jelin, *Fotografía e identidad*.

9 El análisis más detallado de esta experiencia se encuentra en Jelin y Vila, "¿Veinte años no es nada?".

inicialmente habían recibido el libro en el que algunas de las fotos tomadas en ese barrio estaban incluidas, la idea de la vuelta era retomar el contacto con quienes habían participado y con las nuevas generaciones que se incorporaron en este periodo de tiempo a la organización barrial. La intención era ofrecer la “devolución” de las imágenes del barrio de hace veinte años. La duda, que estaba en el origen de todo el proyecto, continuaba presente: ¿era “su” pasado?, ¿iban a querer mirar(se) y ver(se)? Esas fotografías ¿les pertenecían?, ¿las sentirían como propias o se distanciarían de ellas como de un pasado lejano, que ya pasó y no les incumbe?

Hubo preparación para el encuentro: nos acercamos a la Sociedad de Fomento del barrio para pedir a los actuales directivos que convocaran a una reunión, acto seguido, se les dieron los nombres de algunas personas que habían participado en las reuniones de los años ochenta. Los directivos no tenían noticias de las reuniones del año 1985, porque eran muy jóvenes en aquel momento o porque no vivían en el barrio.

Este regreso programado en la reunión convocada fue una vuelta a ver el barrio y a muchos de los vecinos y vecinas que fueron retratados por Alicia D’Amico a mediados de los ochenta. Si la fotografía, por definición, es el pasado, aquí ella representaba un pasado bastante lejano. Por esto, la reunión fue muy emotiva; la gente (la que estuvo antes y la que no conocía esa historia) identificó tomas y lugares, reconoció personas (a sí mismos y a otros y otras en una foto; vieron chicos que ya son grandes, casados y con hijos; reconocieron gente que ya murió; identificaron lugares, calles, esquinas, etcétera). Parte de la emoción tenía que ver también con que las fotografías los retrotraían a la historia de luchas del barrio, historia que se había desarrollado en varias etapas y, en realidad, por grupos de vecinos distintos. Más allá de las intenciones de unos y otras de participar en la reunión, lo interesante fue que todos y todas –viejas(os) y nuevos(as)– se involucraron activamente en la discusión de las tomas. Incluso recordaron lo importante que fue para la historia del barrio y de la institución el proyecto de investigación que culminó con la publicación de *Podría ser yo*: “Y yo me acuerdo que nosotros ahí vimos



Fotografías de Alicia D’Amico, publicadas en el libro *Podría ser yo*, de Elizabeth Jelin y Pablo Vila. Buenos Aires: CEDES - Ediciones de la Flor, 1987.

cómo estábamos de mal, en el medio ambiente que nos habíamos acostumbrado...”.

Quienes habían participado recordaban perfectamente lo acontecido más de veinte años atrás: la exposición de fotos, la presencia de Alicia, el análisis de las fotos en dicha exposición, lo central que fue la discusión de la temática ambiental y la imposibilidad de percibir los problemas cuando son tan cotidianos, etcétera

Yo me acuerdo cuando hicimos la exposición mirábamos el basural y decíamos “¡es el barrio!”, porque nos habíamos acostumbrado tanto a ver la zanja, la basura. Parecía natural, pero lo veías en la foto y decías “pucha, qué mal que estamos viviendo; cuántos basurales tenemos”¹⁰.

En este barrio, como en muchos otros que participaron de la experiencia de *Podría ser yo*, el hacer extraño lo habitual, que estaba en la base de nuestro uso de la fotografía para tareas de investigación, se plasmó en una discusión grupal muy intensa acerca de las pobres condiciones de salubridad que caracterizaban la zona. En este debate también se hizo evidente cómo los vecinos, muchas veces preocupados por lo que parecían ser temas mucho más alarmantes y candentes, no habían transformado la insalubridad en un problema, porque, justamente, estaban acostumbrado(as) a vivir con ella. Al ver la cotidianidad reflejada en la foto, es decir, convertida en un objeto externo y al ser parte de una exposición, imposible de no observar, se hizo posible el efecto de identificarla, por primera vez, para

10 También comentaron lo honradas que se sintieron en su momento de que una personalidad como Alicia D’Amico los haya fotografiado: “Y pudimos tomar conciencia de quién era Alicia. ¡Qué semejante personaje hubiera venido al barrio a hacernos fotos!, y era muy emocionante”.



Fotografías de Alicia D'Amico, publicadas en el libro *Podría ser yo*, de Elizabeth Jelin y Pablo Vila. Buenos Aires: CEDES - Ediciones de la Flor, 1987.

muchos de los vecinos, como un problema serio que requería algún tipo de solución.

Algo que me interesa especialmente son las maneras en que funcionan las múltiples temporalidades en la vida cotidiana. Por esto, presté una mayor atención a las reacciones suscitadas por las fotos tomadas veinte años atrás, en comparación con las reacciones que esas mismas fotografías provocaron veinte años antes, a pocos meses de haber sido tomadas. No es que el discurso de sentido común, representado por la expresión “todo tiempo pasado fue mejor”, estuviera totalmente ausente en nuestras entrevistas de mediados de los ochenta; sin embargo predominaba la idea de que se podía, eventualmente, salir de la pobreza en un futuro más o menos cercano. Ese mismo discurso pasó a cobrar otra dimensión en 2006. Por un lado, han transcurrido veinte años y el futuro de ese pasado ya llegó y ver las fotos muestra implacablemente los límites del cumplimiento de tal esperanza de cambio. En este sentido, hay referencias claras a mejoras materiales en el barrio: asfalto, un jardín de infantes construido y bien equipado, en comparación con las fotos que retratan los cajones de frutas usados como mamparas en el precario jardín de infantes y la casilla de madera en que funcionaba el centro de salud. En el momento de esta segunda visita no nos encontramos con la esperanza de un futuro mejor que teñía las entrevistas de 1985, a la salida de la dictadura y antes de la debacle del experimento neoliberal menemista de la década de los noventa. En ese contexto, el pasado era peor y lo bueno estaba por llegar. Ahora el péndulo pasó al otro lado y la expresión “todo tiempo pasado era mejor” llegó al punto de borrar de la memoria popular los problemas que los aquejaban veinte años atrás¹¹.

11 Dada la tendencia de crecimiento económico y algunas indicaciones de mejoras en las políticas sociales y en la distribución del ingreso en Argentina, una nueva vuelta al barrio podría mostrar

Más allá de las reacciones y diálogos específicos generados en esa y otras reuniones, encuentro que la fotografía estimula una incorporación especial del tiempo en la reflexión. Esto permite asombrarse por cuánto del pasado perdura en el presente, recordar varias de las luchas históricas del barrio, ver el paso del tiempo en reconocer a alguien como “niño(a) entonces” o nombrar a alguien que “ya no está” –cualquier indicio ayuda a narrar, a contar historias. Las distintas fotos que miraban las personas del barrio iban guiando la memoria hacia distintos aspectos de su entorno que habían tenido un pasado contencioso. Mientras algunos pusieron el énfasis en las luchas –entre vecinos, entre el barrio y el Estado–, otras, especialmente las mujeres, elaboraron un discurso de unidad barrial, concretamente, el de las mamás, apelando mucho más a una narrativa desde la cotidianidad y la solidaridad entre vecinas.

Se trata de interpretaciones diferentes, hechas por dirigencias viejas y nuevas, pero también por mujeres y hombres, con sus contrastantes modalidades discursivas. Estas también son temporalidades y memorias diferentes, que se actualizan en distintos lugares sociales de la actualidad: los hombres que consiguieron lugares de poder en la organización barrial y algunas mujeres que, después de un periodo de protagonismo barrial en la década de los ochenta, se han retirado del activismo. En estas conversaciones y confrontaciones, las fotografías del pasado actúan como estímulo para constatar –porque, después de todo, si está en la foto, adquiere la categoría de verdad frente a la de opinión o recuerdo– cambios en el barrio, mejoras en la trama institucional y cambios en la situación de cada uno(a).

En casos de este tipo, la imagen es el estímulo que produce memorias de situaciones vividas que pueden haber sido similares a las que muestra la imagen. “No nos lleva hacia la imagen, nos lleva hacia nuestras memorias”¹².

una nueva reversión en las percepciones y los encuadres de lectura de esas mismas fotos de un ayer que, en distintos momentos y coyunturas, es mirado y leído de maneras diferentes, es decir, según las condiciones de un presente.

12 Ernst Van Alphen, “Nazism in the Family Album: Christian Boltanski’s *Sans Souci*”, en *The Familial Gaze*, ed. Marianne Hirsch (Hanover; London: University Press of New England, 1999), 48.

5. La experiencia en el Chaco

Aunque no era mi responsabilidad central, yo acompañé y participé en parte del trabajo de campo realizado en el Chaco con poblaciones originarias¹³. Sin duda, la experiencia de internarse en una de las zonas más pobres de Argentina no fue sencilla. Es pobreza y desplazamiento, es violencia histórica y contemporánea. No es de esto de lo que quiero o puedo hablar, sino más bien de un aspecto que observé en el trabajo de campo: ¿qué aspecto de la imagen fotográfica permite y facilita el proceso de identificación? Con la vieja experiencia de *Podería ser yo*, mi incógnita estaba centrada en qué elementos diacríticos usarían los sujetos para acercarse o alejarse de las imágenes fotográficas que les estábamos mostrando. ¿Dónde iba a estar ese *punctum* del que habla Barthes? Estaba acostumbrada a que, a partir de la vida cotidiana urbana de clase media, la identificación de los sujetos en la imagen está en el retrato – cuando miramos álbumes familiares señalamos a la abuela y al tío cuando era niño, nos reconocemos en rostros y gestos, buscamos parecidos y tratamos de reconocer nombres. Prácticamente nada de esto viví en el Chaco. Quienes visitaban la exposición o a quienes les mostrábamos álbumes y fotos sueltas les decíamos que si encontraban o reconocían a alguien y querían esa foto se les entregaría una copia. Así, las mujeres en especial, pero no exclusivamente, se nos acercaban a pedir una foto.

Recojo dos anécdotas de esta interacción en un lugar muy alejado del mundo urbano contemporáneo,

la Misión Nueva Pompeya en El Impenetrable, en la provincia de Chaco. Una señora pidió que le entregáramos una copia de una foto porque en ella estaba su padre. El “padre” era una imagen de no más de medio centímetro, al costado de un grupo humano. Como era de imaginar, era imposible reconocer rasgos de la cara de ese pequeño punto de la fotografía. ¿Qué le hizo ver a su padre? La señora señaló que “mi papá siempre usaba ese sombrero”. Otra señora pidió una copia de una fotografía; ella argumentó que la foto era de ella cuando niña. Nuevamente, la imagen a la que hace referencia no tenía más de un centímetro. Incluso, estoy segura que esta señora no tenía un álbum de fotografías familiares donde pudiera tener imágenes de ella que reflejaran sus cambios a lo largo del tiempo. Esta no era una situación en que la gente viviera cotidianamente con espejos donde se pudieran ver a sí mismos(as) y que les permitiera recordar imágenes de la infancia. La aclaración importa: “porque yo de niña siempre iba en el último burro”. Así como “reconocer” a su vecina, porque “mi vecina tenía esa máquina de coser”.

En estos y otros casos similares, no se trata de reconocer rasgos faciales, rostros o retratos, sino contextos y situaciones. Algo análogo ocurrió en debates con jóvenes de escuela: lo que miraban eran fotos de paisajes, casas o animales. Mientras las comentaban reconocieron “así era la casa de mi abuela”, “ellos vivían antes así”. Los retratos resultaban, por lo general, mucho menos interesantes, con algunos –pocos y muy significativos, como analizan Giordano y Reyero¹⁴– actos de reconocimiento personal, que provocaron sorpresa y, a veces, dificultades de identificación, aunque siempre mucha emocionalidad.

Esto me lleva a plantear muchas preguntas –sobre las que no tengo respuestas– acerca de la historicidad de la representación “realista” e individualizadora del retrato. Al igual que la huella digital, el retrato sirve para identificar policialmente al individuo. La usamos también, en el mundo urbano contemporáneo, para identificar familiares y cadenas de linajes, ahí donde la noción de individuo está más instalada. En otras circunstancias

13 Si bien cada una de las(os) investigadoras(es) tuvo la responsabilidad central de uno de los ámbitos de investigación, el trabajo de campo incluyó experiencias colectivas en las que participaron varias personas integrantes del equipo de investigación. Los trabajos de Mariana Giordano, “Las comunidades indígenas del Chaco frente a los acervos fotográficos de ‘sus’ antepasados. Experiencias de (re)encuentro”, en *Fotografía e identidad. Captura por la cámara – devolución por la memoria*, ed. Ludmila Da Silva Catela; Mariana Giordano y Elizabeth Jelin (Buenos Aires: Nueva Trilce, 2010) y Alejandra Reyero, “Ver en fotos ¿rever en la memoria? Límites y alcances de la fotografía en la construcción de memoria e identidad de una comunidad toba”, en *Fotografía e identidad. Captura por la cámara – devolución por la memoria*, ed. Ludmila Da Silva Catela; Mariana Giordano y Elizabeth Jelin (Buenos Aires: Nueva Trilce, 2010) analizan específicamente los (re)encuentros de las comunidades del Chaco con los acervos fotográficos.

14 Giordano, “Las comunidades indígenas” y Reyero, “Ver en fotos”.

—entre los wichi de Chaco y en otros muchos lugares seguramente— se identifica más la posición social en un contexto, es decir, en un entramado de relaciones sociales dentro de un territorio, donde las señales son múltiples y no tan centradas en los rasgos faciales “realistas”. Sin duda, esto no es más que una hipótesis para abrir un campo para indagaciones futuras.

6. Hombres y mujeres. ¿Qué vemos?, ¿qué queremos conservar?

Quiero hacer dos comentarios adicionales, nuevamente como espacios abiertos para la reflexión y la investigación futura. El primero sobre género. Una de las experiencias de trabajo de campo en Buenos Aires fue presentar y discutir las fotos y el libro de los años ochenta en una cooperativa de trabajo de una empresa metalúrgica recuperada por sus trabajadores¹⁵. Si bien en el conjunto de fotos y en el libro había un considerable número de imágenes de trabajo femenino y, sin duda, los trabajadores tienen tanto hijos varones como mujeres, no hicieron ningún comentario referido al estudio o trabajo de las mujeres. Me llamó la atención este silencio: en el mundo del trabajador (obrero, hombre) no hay espacio interpretativo para el trabajo femenino de ninguna especie ni el doméstico ni la participación en el mercado de trabajo. Ni fotos de vendedoras ambulantes, maestras, oficinistas, enfermeras, provocaron el menor comentario, solo el silencio y la ausencia de percepción.

Los trabajadores relataron en clave heroica todas sus acciones defensivas frente al vaciamiento de la planta, la toma de la fábrica, la represión y el

tiempo que les llevó poner en funcionamiento lo cooperativo. ¿Cómo se mantuvieron sin ingresos propios durante los años de desempleo y toma de la fábrica? Mencionaron la “alcancía”, la ayuda de algún movimiento social y de vecinos. No hicieron ninguna referencia al trabajo remunerado que sus esposas llevaban a cabo para el mantenimiento familiar, mientras ellos estaban involucrados en la acción colectiva de la protesta y la toma de la fábrica —este trabajo sigue existiendo, pero sin el reconocimiento de estos hombres que personifican al trabajador asalariado, tradicional sostén de la familia. El cambio social en las posiciones de género existe y se vive con él, pero no se ve.

Así como los hombres y las mujeres del barrio usaban distintos marcos interpretativos para comentar las mismas fotos —la clave de la lucha por el poder o la clave maternalista—, estos hombres solo pueden ver la noción de trabajo ligada a la posición del hombre proveedor en la que las mujeres no existen. Las miradas y las interpretaciones son, sin duda, “generizadas”. Sin embargo, su estudio queda aún como tarea pendiente.

El segundo comentario tiene que ver con las maneras de buscar y silenciar el pasado. Reitero la cita de Van Alphen: “No nos lleva hacia la imagen, nos lleva hacia nuestras memorias”¹⁶. La pregunta es ¿qué memorias?, aquellas que permiten “ver” y constatar cambios en el tiempo. También aquellas de las que queremos distanciarnos¹⁷.

“¿Vos tendrías estas fotos en tu casa?” pregunta Ludmila a Gladis, sobreviviente de un campo clandestino de detención¹⁸, durante el trabajo de campo de nuestra investigación. Las fotografías

15 La empresa fabricaba autopartes. Desde 1994 en adelante ha ido despidiendo trabajadores. Algunos extrabajadores iniciaron acciones legales por despido y, de este modo, mantuvieron contactos entre sí. Estos se sumaron a las relaciones previamente establecidas por lazos vecinales. En 2002, los trabajadores tomaron la planta y a partir de ese momento comenzaron a trabajar de manera autogestionada. En el momento de nuestra visita (julio de 2006), la cooperativa tenía veinticinco integrantes, además de algunos especialistas contratados y aprendices. Habían solamente dos mujeres, que se encargaban de las tareas administrativas. Todos los miembros de la cooperativa usaban la misma ropa de trabajo, camisa y pantalón de gabardina color azul. El análisis de esta reunión se encuentra Jelin y Vila, “¿Veinte años no es nada?”.

16 Van Alphen, “Nazism in the Family Album”, 48.

17 Si, como logra transmitir Jorge Semprún, se vive el campo de concentración como la muerte, la experiencia posterior trastoca los marcos interpretativos disponibles en términos de cursos de vida, porque el tiempo que va pasando aleja al sujeto de su propia muerte, idea contraria al “normal” de la curso de vida, en que a medida que pasa el tiempo, la propia muerte se hace más cercana. Jorge Semprún, *La escritura o la vida* (Barcelona: Tusquets, 1997).

18 Ludmila Da Silva Catela, “Hacer visible lo clandestino. Fotografía y video frente a la experiencia concentracionaria”, en *Fotografía e identidad. Captura por la cámara – devolución por la memoria*, ed. Ludmila Da Silva Catela; Mariana Giordano y Elizabeth Jelin (Buenos Aires: Nueva Trilce, 2010), 97.

mostraban el campo de detención desde distintos ángulos y perspectivas¹⁹, Gladis las había elegido como las más representativas de lo que ella había vivido en ese lugar. La respuesta no se hace esperar: “No. Porque es una etapa muy triste... ¿Para qué?” Para añadir luego: “tal vez archivadas por si alguna vez la quiero ver, pero no a la vista de todo el mundo. A la vista diaria mía, no”.

“No toda fotografía es mostrable, explicable y disponible” concluye Ludmila da Silva Catela²⁰. Hay fotos para exponer y mostrar todo el tiempo, así como fotos para archivar en el repositorio que documenta lo que pasó, pero no para estar reviviendo todo el tiempo. También existen fotos para romper.

Romper una foto o guardarla, esconderla o exponerla son acciones de memoria cargadas de sentidos. Son rupturas o lazos con el pasado y el presente. Como cualquier otro objeto, la fotografía puede ayudar a recomponer los relatos sobre el pasado, o pueden ser destinadas a llenar de significados políticos que se intentan construir²¹.

Las preguntas sobre la fotografía y el paso del tiempo –para acercarse y para distanciarse, para identificarse y extrañarse, para recordar y para olvidar– se reiteran y siguen abiertas.

Lo que produce la entrevista con fotografías es algo así como una ambigüedad situada, es decir, a partir del encuadre dado por el escenario, la foto se convierte en un estímulo abierto que da pie a recuerdos, elaboraciones del presente y expectativas de futuro que no están en la foto misma, sino en la subjetividad que se construye y expresa en el acto de mirar colectivamente. Las fotos, con su ambigüedad y apertura de sentidos múltiples, pueden estimular áreas de memoria latentes u otras que se refieren a experiencias vividas, conflictivas, dolorosas, muchas veces sin resolver. ¿Se va a hablar de esto o se va a mantener una especie de pacto de silencio? Silenciamiento de conflictos pasados y presentes, narrativas y discursos situados que omiten ciertos datos y resaltan otros o, incluso, palabras dichas en un

momento, pero que luego, por la trama de relaciones sociales involucrada, hay que desdecir u ocultar. En estos escenarios de recepción e interpretación de imágenes, quizás más que en otras situaciones de interacción social, el sentido y la interpretación están abiertos a la multiplicidad de experiencias vividas, a las memorias (que siempre afloran en relación con la situación presente) y a los escenarios y lazos sociales presentes en el momento del encuentro.

Obras citadas

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

Da Silva Catela, Ludmila. “Hacer visible lo clandestino. Fotografía y video frente a la experiencia concentracionaria”. En *Fotografía e identidad. Captura por la cámara – devolución por la memoria*, editado por Ludmila Da Silva Catela; Mariana Giordano y Elizabeth Jelin. Buenos Aires: Nueva Trilce, 2010.

Da Silva Catela, Ludmila; Mariana Giordano y Elizabeth Jelin, ed. *Fotografía e identidad. Captura por la cámara – devolución por la memoria*. Buenos Aires: Nueva Trilce, 2010.

Giordano, Mariana. “Las comunidades indígenas del Chaco frente a los acervos fotográficos de ‘sus’ antepasados. Experiencias de (re)encuentro”. En *Fotografía e identidad. Captura por la cámara – devolución por la memoria*, editado por Ludmila Da Silva Catela; Mariana Giordano y Elizabeth Jelin. Buenos Aires: Nueva Trilce, 2010.

Jelin, Elizabeth y Pablo Vila. *Podría ser yo. Los sectores populares en imagen y palabra*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor/Cedes, 1986.

Jelin, Elizabeth y Pablo Vila. “¿Veinte años no es nada? (volver sobre) fotografías de la cotidianidad popular en los ochenta”. En *Fotografía e identidad. Captura por la cámara – devolución por la memoria*, editado por Ludmila Da Silva Catela; Mariana Giordano y Elizabeth Jelin. Buenos Aires: Nueva Trilce, 2010.

Reyero, Alejandra. “Ver en fotos ¿rever en la memoria? Límites y alcances de la fotografía en la construcción de memoria e identidad de una comunidad toba”. En *Fotografía e identidad. Captura por la cámara – devolución por la memoria*,

19 Se trataba de fotografías del archivo Conadep, tomadas en 1984, momento inicial de la transición posdictatorial en Argentina.

20 Da Silva Catela, “Hacer visible lo clandestino”, 102.

21 Da Silva Catela, “Hacer visible lo clandestino”, 102.

editado por Ludmila Da Silva Catela; Mariana Giordano y Elizabeth Jelin. Buenos Aires: Nueva Trilce, 2010.

Semprún, Jorge. *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets, 1997.

Van Alphen, Ernst. "Nazism in the Family Album: Christian Boltanski's *Sans Souci*". En *The Familial Gaze*, editado por Marianne Hirsch. Hanover; London: University Press of New England, 1999.

- Fecha de recepción: 1 de junio de 2011
- Fecha de evaluación: 19 de diciembre de 2011
- Fecha de aprobación: 1 de marzo de 2012

Cómo citar este artículo

Jelin, Elizabeth. "La fotografía en la investigación social: algunas reflexiones personales". *Memoria y sociedad* 16, no. 33 (2012): 55-67.

