

Fotografía e investigación antropológica

Imágenes y prácticas sociales en las experiencias de taller de la Villa 31

Autor:
Juárez, Enrique Carlos

Tutor:
Sel, Susana

2007

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Ciencias Antropológicas.

Grado

TESIS

12-9-18

TESIS 12.9-18

FACULTAD de FILOSOFÍA y LETRAS
Nº 834419 MESA
03 ABR 2007 DE
Agr. ENTRADAS



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Ciencias Antropológicas

Tesis de Licenciatura.

Fotografía e investigación antropológica. Imágenes y prácticas sociales en las experiencias de taller de la Villa 31.

Autor: Enrique Carlos Juarez

L.U. 25645114/96

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Directora: Dra. Susana Sel.
Abril 2007

TESIS

12-9-18

Agradecimientos:

A mis padres, por apoyar siempre mi proyecto.

A mi esposa, por ser parte de todo.

A Susana Sel, sin cuya guía este trabajo jamás podría haberse hecho.

A la Universidad de Buenos Aires, por permitirme estudiar de manera libre y gratuita.

A la gente de la villa 31, por permitirme entrar en sus vidas.

Índice

Introducción	P.4
1 El taller de fotografía	P.12
2 La imagen fotográfica en Investigación Social.	P. 36
3 Las relaciones sociales que construyen ciudad e imágenes	P. 59
4 Consideraciones finales	P. 86
5. Muestra del taller.	P. 91
6 Bibliografía consultada	P. 100

Introducción

La presente es una investigación sobre los usos sociales de la imagen fotográfica.

El trabajo de campo se realizó entre los meses de julio del 2004 y Junio de 2005. El espacio determinado como campo es la Villa 31, parte carenciada del barrio de Retiro en la Ciudad de Buenos Aires, determinada por la estación de ómnibus de larga distancia, las vías de ferrocarril general San Martín; La avenida Presidente Castillo y unos establecimientos relacionados a la construcción y a la actividad del puerto. La villa se encuentra en terrenos

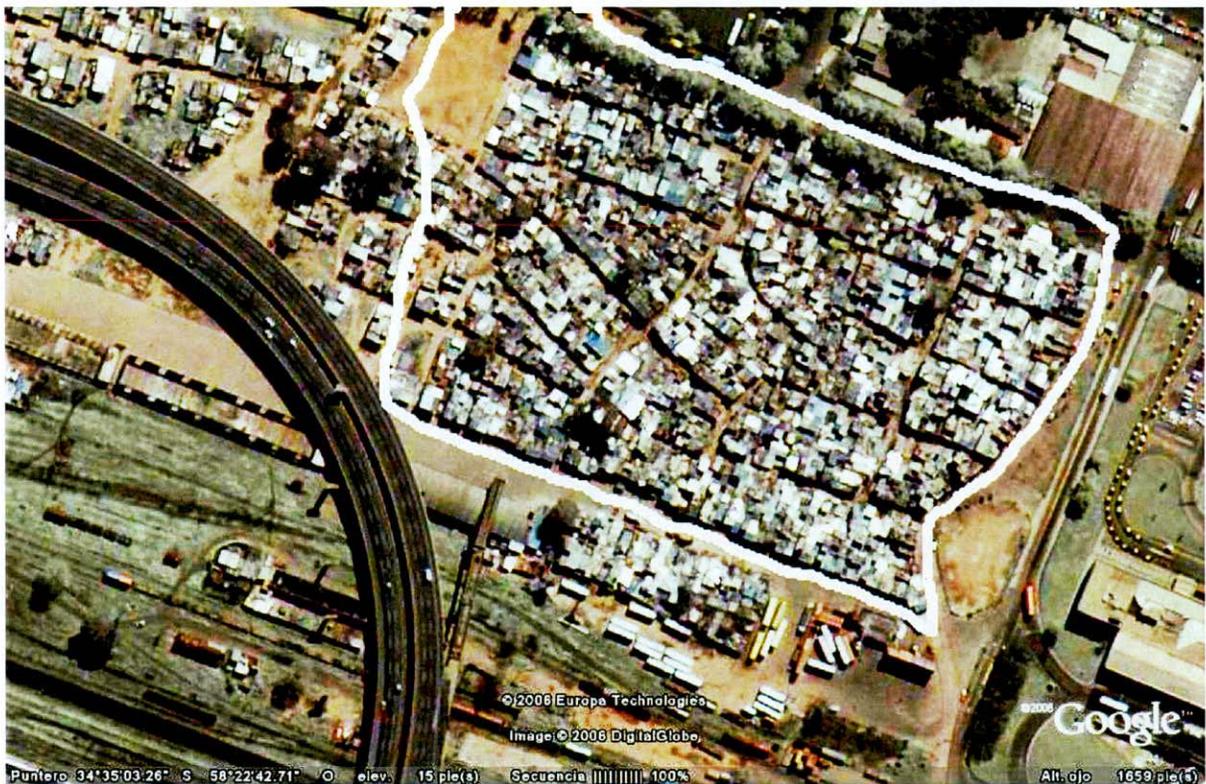


Imagen tomada del Google Earth en el año 2006. La zona resaltada marca aproximadamente el barrio Güemes.

aledaños a la Autopista Dr. A. U. Illia, que puede verse desde todos los espacios públicos de la misma.



Parte de la imagen que figura en la nota de Viva del 10 de agosto de 2003. Al pie contenía la siguiente nota: *Imagen Satelital gentileza IMAGINET_CONAE producida por el satélite israeli EROS. La imagen fue tomada el 3 de abril de 2002.*

El grupo de personas con las que se realizó la actividad de campo es un grupo de jóvenes que asistían a los talleres del Centro de Atención Familiar nº6 (C.A.F en adelante). Jóvenes de entre 13 y 18 años, todos residentes en la Villa 31, en las inmediaciones de la biblioteca, es decir, los barrios Güemes e YPF. Escolarizados y familiarizados con los talleres del C.A.F., (destinados al apoyo escolar y organizados por niveles) aunque con diferentes vínculos con la institución y con Pablo, el docente que me presentó. Trabajamos con un grupo de jóvenes de un sector medio, es decir, si bien vivían en la villa, sus casas estaban en el sector de mayor desarrollo urbano y consolidación edilicia. Los jóvenes que participaron del taller manifestaban tener vivienda y familia. En las conversaciones se referían a sus padres, y la mayoría al trabajo de los padres.

Algunos eran hijos argentinos de inmigrantes de países limítrofes. En el barrio donde trabajamos prevalecía la comunidad Boliviana, presente además en las fiestas populares que pudimos presenciar. Todos manifestaron asistir a la escuela.



Fiesta popular en las calles de la villa. Enrique Juárez. 2004.

Consideramos que se trata de un sector de consumo medio porque evidencian acceso a bienes que superan el mínimo de la subsistencia. Tomamos como referencia a la ropa que usaban, la presencia de teléfonos celulares, la preocupación por las fiestas de quince años de las chicas, las expectativas de entrenamiento laboral como fotógrafos gracias al taller.

La dinámica de trabajo fue la propuesta de un taller de fotografía. Se les propuso a los participantes sacar fotos de la villa, concentrándonos en diferentes partes/aspectos de la misma. Luego, durante la edición se les pidió seleccionar las imágenes que más representaban la realidad cotidiana de la villa. Las discusiones sobre esas elecciones son la materia prima de ésta investigación.¹

En nuestro marco consideramos la imagen fotográfica como práctica cultural, y como tal, inmersa en relaciones sociales que pueden, según el caso, volverse conflictivas. Recurrimos a Sorlin (2004) para fundamentar esta idea y a Bourdieu (1979) para pensar en los significados de las prácticas que se encarnan a través de las imágenes. Siguiendo otra

clasificación de Sorlin, podemos pensar que los jóvenes del taller se encuentran en un punto intermedio entre los fotógrafos diletantes y los fotógrafos profesionales. Yendo más allá de la práctica fotográfica diletante, como actividad de esparcimiento, de registro de eventos familiares o de expresión personal, ajena a procesos de construcción de identidad colectiva, pero sin llegar a ser profesionales, personas que lucran con su actividad. La participación de los jóvenes en el taller sin encasillarse en uno de estos grupos de intereses bien determinados pone en evidencia ciertas tensiones entre ambos tipos de prácticas que exploraremos en el primer capítulo.

Para completar el espectro de análisis posible de la imagen recurrimos a diferentes autores. Collier Jr (1973) para un inicial enfoque positivista, Mead (1975) y su enfoque sobre la imagen, y el debate con Bateson (Bateson y Mead: 1977) sobre su utilidad. Friedemann (1976) y la posibilidad de que lo que se registra en imágenes pueda cambiar las relaciones entre las personas involucradas.

Nichols (1997) desde el análisis de la imagen en el cine documental nos permitió considerar la relación entre la imagen como representación de la realidad y esa porción del mundo, en nuestro caso al que la fotografía hace referencia. Estos vínculos también son contruidos por las relaciones sociales que contienen al fotógrafo y a su imagen, por lo que nunca podremos abstraer una de los otros. En nuestra indagación, no encontramos trabajos de tesis en Antropología anteriores con temas relacionados al que pretendemos abordar. Sólo en la Facultad de Ciencias Sociales encontramos el trabajo de Etchevers y Rodríguez (2003) para la carrera de Comunicación Social que será citado en el cuerpo del texto.

¹ Nuestro proyecto fue planificado con continuidad. El cierre del edificio (presuntamente por fallencias en la seguridad del edificio) y suspensión de actividades del CAF durante el primer cuatrimestre de 2005 impidió que recomenzara el taller.

La imagen fotográfica como fuente de información fue estudiada de la mano de Frehse (1996) y por Roca y Aguayo,(2004); Freund (1993), Kossoy (2001); en términos de lectura sociohistórica del pasado. Schaffer (1990) incorpora ideas relacionadas a lo estético y a lo técnico.

Tomaselli (2001) nos permitió pensar de qué manera la imagen afecta al mundo que representa, Panichelli,(2004) para analizar cómo las diferentes maneras que tenemos de representar la realidad puede cambiar la forma en que pensamos en ella. Barthes (1961)para iluminar qué de la foto se imprime del referente y qué parte se construye a partir de la interpretación del observador así como la dependencia de esa interpretación.

Sobre el contexto del trabajo de campo consultamos numerosos textos referidos a la planificación urbana y la problemática de los barrios carenciados. Textos que analizan proyectos de solución en términos de concepciones de los sectores dominantes y su mirada ideológica sobre esa porción de la realidad. Referentes de esa línea son: Castells (1974; 2000), Sassen (1991), Wirth (1962) , Fortuna (1998), Hiernaux y Lindón (2002), Regis (1997), Lacarrieu (1998), Zukin (1991)Safa(2001 y 2002)

Tomamos de Topalov (1979)la consideración de que en la concepción de ciudad están incluidas las relaciones sociales de producción, un pensamiento de sugestiva similitud con el de Sorlin (op. cit) respecto de la imagen, Y con Cravino (1998) , para la Villa 31.

Recorremos la influencia simbólica del peronismo en la imagen de sí mismos que los jóvenes de la villa se preocupan por construir. La situación de los reporteros gráficos y el efecto de su participación en esa construcción de imagen autoreferencial.

Entrevistas personales asociadas a la investigación de campo completan el espectro de recursos textuales del presente trabajo. En el caso de los relatos de los jóvenes, no medimos el grado de veracidad de las afirmaciones, sino la representación de la realidad que orientaba sus prácticas.

A partir del ejercicio de fotografiar, editar y ver imágenes ya publicadas en los medios sobre la Villa 31, estos jóvenes reflexionaron y se posicionaron respecto a las imágenes sobre ellos y la construcción de prácticas sociales que ellas encarnan.

La hipótesis del trabajo es que los jóvenes de la villa son concientes del manejo que de su imagen pueden hacer los medios, que advierten las sutilezas del discurso fotográfico y que al tener la posibilidad de acceder a él, lo ejercen con posicionamiento político y social explícito.

Para poder situar esta experiencia debemos recorrer lo que al momento se ha escrito sobre la fotografía, tomando la ciencia social como contexto donde la fotografía se usa como recurso o herramienta. En ningún momento nos referiremos al punto de vista estético o a la calidad de las tomas, sí en cambio pensaremos en la práctica social del fotógrafo o de quien recurre a la imagen en un momento dado.

En este trabajo se manejarán las siguientes categorías²:

² Las presentes definiciones se construyeron específicamente para el trabajo. No responden puntualmente a ningún autor específico sino a la lectura conjunta de la bibliografía detallada en el último apartado y a las conversaciones con los actores consultados.

Villa miseria o simplemente villa. Término utilizado para referirnos a los sectores de la ciudad que no se han urbanizado bajo los preceptos legales y administrativos del gobierno, dónde la propiedad de la tierra no se otorga en principio bajo las reglas del mercado y dónde las personas viven al margen de los beneficios de participar en el mercado (tanto de trabajo como de consumo) y de participar en algunas de las instituciones públicas, asumiendo un carácter informal, marginal y precario en su economía y en su condición de existencia cotidiana.

Joven. Miembro del sector etario que espera ser incluido como parte activa y reconocida del mundo adulto, tanto en términos económicos como simbólicos. Es común asociarlo a actividades cuya utilidad se encuentra en el futuro, como el estudio o el aprendizaje de un oficio. Es posible que surja un conflicto cuando una persona de edad “joven” realiza actividades de “adulto” como trabajar o ser padre; o de “niño” vivir sin planear el futuro. Por lo visto durante el trabajo de campo, ser joven no impide posicionarse con voluntad e identidad propia, personal y grupal.

Joven carenciado o joven que vive en la villa: Es el joven que, afectado por su condición de habitante de una villa, normalmente pobre, encuentra dificultades para salir de su condición marginal e integrarse en términos de igualdad a la sociedad que lo contiene.

Imagen fotográfica: Resultado del trabajo de un operador de una cámara fotográfica. Se trata de una imagen fija que remite por analogía visual a la realidad. En este trabajo no clasificamos las imágenes por la información que contienen ni por su calidad sino por el uso que pueda dárseles.

Uso social de la imagen fotográfica: Consideramos que toda imagen fotográfica tiene alguna intencionalidad, que puede ser explícita o no, y que incide en la relación entre las personas que la producen y las que las observan. Estas prácticas culturales involucran sentidos en disputa que se expresan como conflictos y negociaciones, en este caso relacionados con identidades.

Durante el trabajo de campo encontramos que los jóvenes advertían perfectamente el uso que se les daría a las imágenes. El resultado del taller sería la conformación de una muestra que sería expuesta primero en un espacio de la villa, concretamente el cierre de actividades del C.A.F. en noviembre de 2004. Luego, la misma muestra se llevaría a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires Del 21 de Junio al 2 de Julio de 2005. por último se mostró en el Colegio del Sol, en Burzaco, en diciembre de 2005. Luego de que la muestra fuera expuesta los jóvenes fotógrafos quedaron insatisfechos, criticaron el trabajo diciendo que no se veían las personas trabajando en la villa. En ese segundo contexto, hacía falta aclarar ciertos aspectos del ser villero que repercute directamente en la imagen del villero que los habitantes de la ciudad manejan a diario.

Esa reflexión fue el principio del desarrollo teórico con el que analizamos sus prácticas.

1: El taller de fotografía

A través del contacto previo con Pablo³ y en una reunión realizada en el Club al Club Padre Mugica Racing Güemes, los directivos del CAF aprobaron la convocatoria a un taller de fotografía para jóvenes con sede en la biblioteca.⁴

El objetivo era producir imágenes representativas de la villa, a través de la mirada de los jóvenes que exhibiera lo que ellos creían relevante.

Recorrimos sectores desconocidos para los jóvenes, como la 31 bis, la iglesia del Padre Mugica, el límite con las vías del ferrocarril, el edificio abandonado del correo, etc.

Investigador: (I en adelante) _Hoy por ejemplo, en esta vuelta (Por la bis hasta el puente de la iglesia de Mugica) estuviste por lugares nuevos?

Joven (J en adelante)_Todo no lo conocía, la parte casi al final (el terraplén del puente y las casillas de madera al costado de la cementera y casi entrando en el túnel del puente).

I _¿Por la Cementera, cerca de la iglesia?

J _Si por eso me la quedé mirándola, un largo rato, así, no pensé que hubiese avanzado tanto, por que en un momento detuvieron para construir la autopista, pero como que después la gente resurgió, y empezó a avanzar de nuevo, empezó a ocupar el lugar que antes estaba ocupado. Porque esto llegaba lejos, lejos,

I _Vos decías que era muy grande y se achicó

J _Se achicó por la autopista y volvió a resurgir(V. 11- 04)

Realizamos dos muestras de las fotos producidas por el taller, uno en el cierre de actividades del CAF., para el público asistente a la fiesta y otra en la Universidad de Buenos Aires, en la facultad de Filosofía y Letras. En el segundo caso fuimos acompañados por un participante del taller que comentó con nosotros la experiencia.

³ Fotógrafo y docente tallerista del CAF., miembro estable del grupo de personas que lleva adelante las actividades de la institución

⁴ En principio se trataba de una actividad sin apoyo económico alguno, completamente gratuita para los participantes y sin remuneración material para el docente ni para el CAF. Mas tarde, para la muestra de las fotografías en la UBA recibimos apoyo económico de esa institución, suficiente para pagar algunos de los materiales utilizados.

Participamos de una mesa de comentario de la obra fotográfica de Pablo sobre la villa, (exhibida hacia Junio de 2004 en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA y en julio de 2004 en el edificio del CAF.) en la cual los vecinos comentaban las imágenes.⁵

A la vez, y para cerrar cada día, mostramos colecciones de fotos, al principio libros de Cartier Bresson, fascículos de prensa que retrataban barrios de diferentes ciudades, artículos del National Geographic y luego una nota de VIVA⁶ cuya intención era retratar la villa y recoger testimonios de sus habitantes, coincidentemente a los jóvenes de la Villa 31. (Nota de Artusa y fotos de Rosito. Revista Viva de Clarín, 2003).

La imagen *en* contexto

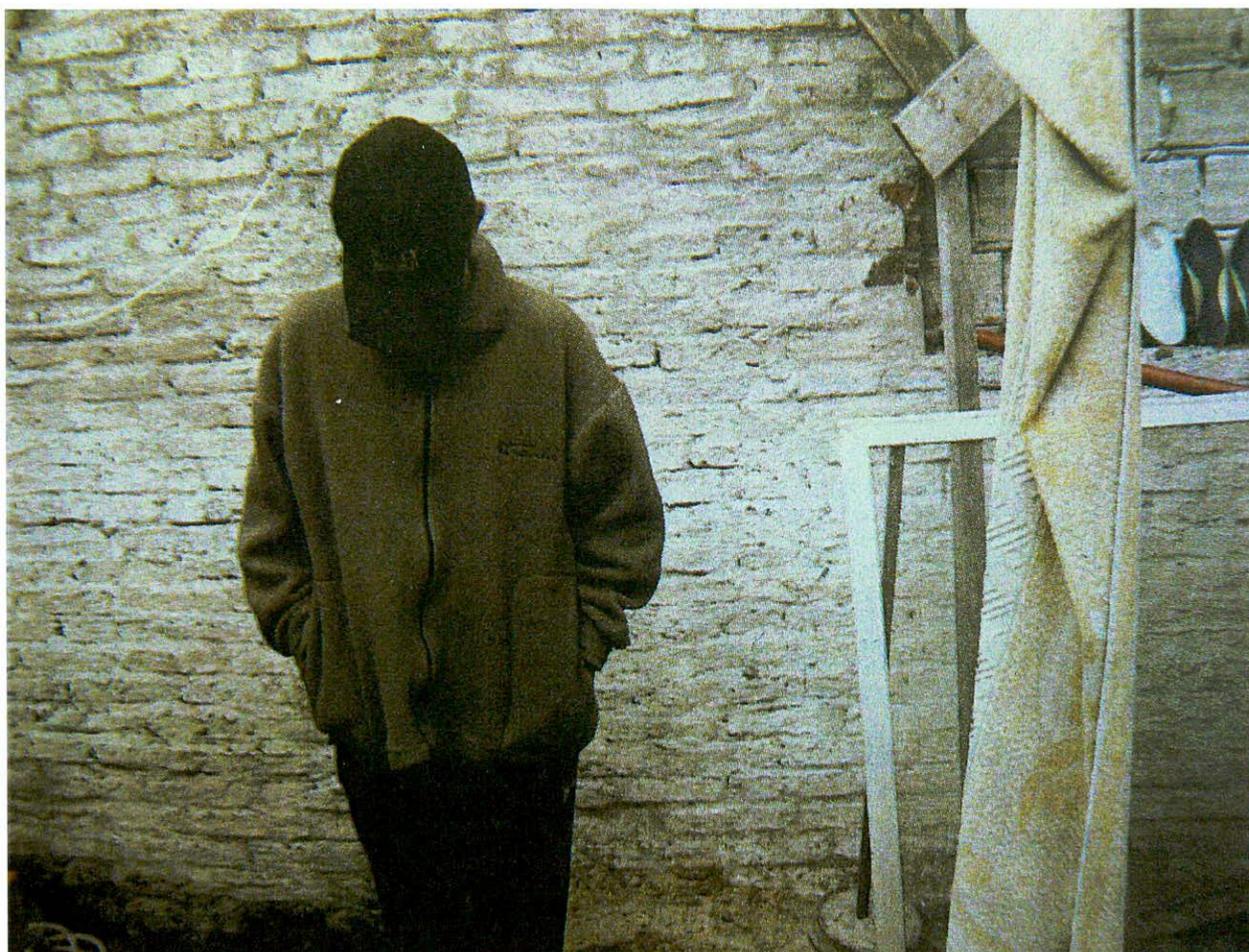
La reacción de rechazo de los jóvenes del taller a la selección de imágenes publicadas en Viva o, mejor dicho, al mensaje que esas fotos llevaban a la porción de sociedad consumidora de esa revista, fue disparadora para el trabajo posterior.

Las fotos que se publican acerca de ellos son la experiencia de imagen que esperan superar a partir de la producción del taller y la reflexión grupal en nuestra mesa de trabajo.

Los jóvenes conocen que Pablo es fotógrafo y que presentó una colección de imágenes de su producción acerca de la villa en la facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Previamente la había mostrado en las instalaciones del CAF. Dicha muestra recibió muchos comentarios críticos en nuestra presencia. Sin llegar a rechazarla como retrato, el trabajo de Pablo no coincidía en la selección de “Lo mostrable sobre la villa”. Se

preguntaban el porqué de mostrar “las cosas feas de la villa” aludiendo la existencia de cosas más lindas que fotografiar.

Este es otro ejemplo, junto con los artículos de prensa, de análisis de las fotografías y su significado socialmente situado. Nosotros intentamos dar un paso en un sentido diferente, sin pretender éxitos artísticos en la calidad de las imágenes, esperamos que la selección de tomas sea parte del trabajo de los jóvenes del taller, y que satisfaga sus expectativas en relación a los juicios sobre las colecciones vistas.



Rosito2003. Imagen incluida en el artículo de Viva (op. cit)

⁵ No incluimos esas imágenes en este trabajo.

⁶ Revista dominical que acompaña al diario Clarín, de gran tirada en la ciudad y componente del multimedia más influyente del país.

Los jóvenes reciben, como todos los ciudadanos, enorme cantidad de imágenes, muchas de ellas fotográficas. Pero podríamos aislar sus principales referencias al momento de pensar imágenes de sí mismos. En principio, reconocemos cuatro fuentes de imágenes de referencia:

- a- Las fotografías de Pablo expuestas en círculos muy similares a los que posteriormente recibiría el trabajo del taller;
- b- Las imágenes de Rosito en Viva de Clarín⁷;
- c- Las fotografías producidas por este investigador en su doble rol también de docente, en parte porque era necesario como ejercicio didáctico y en parte porque había algunas imágenes que quería plasmar en papel por más que a los jóvenes no les interesara;
- d- Las imágenes producidas por los jóvenes en el contexto del taller.

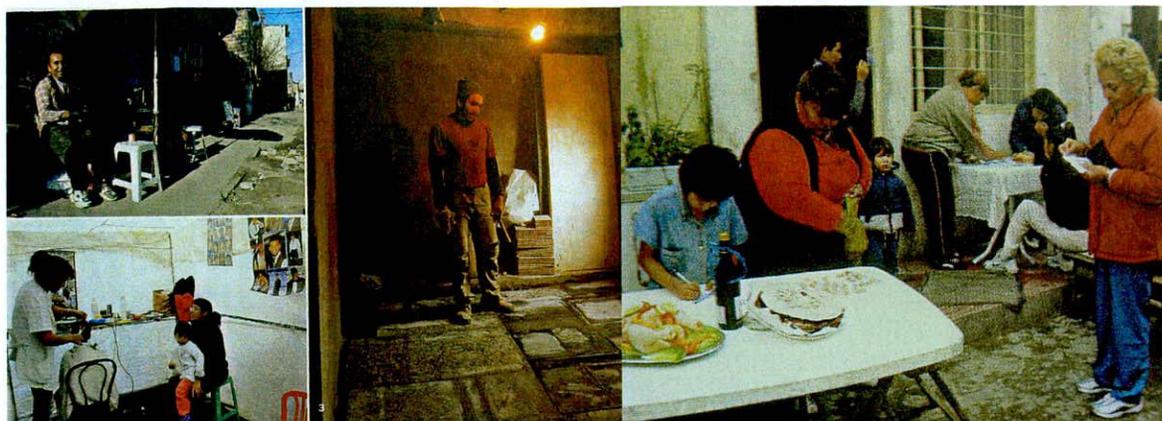
En este trabajo se incluyen fotos de Viva, de este investigador y del taller que se agregan en un apéndice de imágenes en el capítulo 5.

Lógicamente, al comienzo del taller no era fácil encontrar qué fotografiar. Qué hacer con esa posibilidad de expresión. Cómo manipular esa técnica que se ofrece. Como dijimos el trabajo de Viva⁸ no les conformaba. Parte del ejercicio fue encontrar las imágenes que sí lo hicieran. De hecho, aún la última edición del trabajo del taller (que finalmente fue expuesta y que se adjunta en el presente volumen) resultó criticada. Se trataba de revertir lo que los medios de la ciudad habían construido acerca de ellos, en perfecto acuerdo con muchos de los prejuicios que se levantan en su contra. Se trataba de lograr imágenes satisfactorias, que permitieran al espectador comprender la idea que los jóvenes tenían sobre la villa, sin caer en

⁷ Lamentablemente no pudimos concretar una entrevista con el Sr. Rosito para consultarlo sobre su trabajo.

⁸ Que puede verse en <http://www.clarin.com/diario/2004/09/27/conexiones/1-838747.htm>

formatos expresivos prefabricados por los medios o por las personas que ejercen la transposición didáctica sobre la técnica de fotografía.



Rosito 2003. Imagen incluida en el artículo de Viva (op. cit)

Nos referimos a los estereotipos que los medios construyen al reincidir en determinado tipo de imágenes para referirse a una situación dada. Es decir, si para hacer referencia a una villa siempre se recurre a imágenes ya conocidas por el público de jóvenes con actitudes de ocultar algo, de hablar por lo bajo, de taparse la cara con gorros o capuchas, se alimenta esa mirada que el público pudiera tener. Si en lugar de eso, se muestra las fiestas religiosas, las personas trabajando, los chicos en la escuela, se muestra aspectos de la villa menos comentados, (y no menos reales) se complejizarán la mirada del gran público sobre el fenómeno villas.

En éste sentido, Menajovski ,reportero gráfico, docente de la UBA, Facultad de Ciencias Sociales, y ex director de ARGRA Escuela y, expresa:

Los medios necesitan estereotipar ciertos discursos y una estrategia de hacer más legible o entendible su mensaje. Todo eso se traduce en satisfacción del lector, por lo cual uno compra un diario y rápidamente se conecta con una noticia. Si tiene que estar buscando dentro del diario, no entiende de qué es la nota. Si la nota de inseguridad parece de moda y la foto de moda parece inseguridad, el lector se pierde en el diario. Un diario así le pide demasiada colaboración al lector para fidelizar la compra de todos los días. Entonces hay que facilitarle la tarea. El diario necesita en una zona que se va hablar de policiales elementos iconizados. La delincuencia, el crimen, porque

sino el lector no sabe dónde está parado. Y en la foto donde se habla de belleza, de moda, tiene que haber una cuota de erotismo, piel. Con respecto a lo de política igual, lo que no significa que no haya política en una cancha de fútbol, sin embargo una foto de la cancha de fútbol generalmente va remitida a la sección de deporte(...)Por el otro lado hay un límite, el mensaje obvio, repetido que no admite rupturas no apetece al público actual. El público actual quiere que lo traten como a una persona inteligente. No le gusta ser actor pasivo, un receptáculo pasivo del mensaje para consumo masivo. (Menajovski, 2006)

La connotación requiere apoyarse en saberes históricos del público(Barthes :op cit) , es decir, la imagen fotográfica denota por lo que reconocemos en ella, pero para construir un discurso sobre lo que se muestra necesitamos apelar a saberes de la población que funcionen como código y que sirvan para que el público "lea" lo que se dice sobre el objeto. Las fotos de prensa son seleccionadas y los editores de los grandes medios nunca son ingenuos. Los jóvenes del taller tampoco y entendieron perfectamente las connotaciones de esas fotos.



Rosito 2003. Imagen incluida en el artículo de Viva (op. cit)

Accedimos a la producción de un taller en otra villa de la capital, a cargo de reporteros gráficos que trabajaron como docentes entre los chicos de esa villa. Pudimos ver el trabajo sin editar de ese taller. En ese trabajo pudimos detectar que las imágenes tienen gran parecido a

las de las revistas y diarios. Pudimos ver el trabajo sin editar de ese taller, y encontramos que las imágenes tienen gran parecido a las de las revistas y diarios. Cuidada calidad técnica, e ideas muy parecidas a las vistas en la prensa. Sin dudas, algo del reportero gráfico se impone en la estética de las imágenes. El prestigio de la disciplina en el público general convierte su mirada en la mejor mirada posible, las fotos que los alumnos desean lograr. Queda pendiente, por supuesto, revisar el significado de esas imágenes, tanto desde su valor connotativo como su valor de uso social⁹. Opinar desde la imagen es un recurso ampliamente explotado por los medios.

Vos antes no tenías otro remedio que leer todo y llegar hasta el final para saber de qué se trataba. Y con la imagen lo que ocurre es que también la imagen cumple distintas funciones porque la imagen sobre todo en los diarios empezó a adquirir un discurso autónomo, no totalmente autónomo pero no tiene esa obligación tautológica de refrendar exactamente lo que dice el texto. Hasta la fotografía es el espacio donde el diario opina sin necesidad de decirlo.

Un fotógrafo no haría algo que su medio no podría publicar, lo puede hacer pero una vez que hizo lo que el medio esta esperando de él. Él esta 4 hs. dedicado a un tema, él sabe; a veces se lo dicen específicamente pero si no se lo dijeran sabe lo que están esperando el medio de él. Hay que decir que muchas veces esto no entra en contradicción con el fotógrafo. El fotógrafo se acomoda. (Menajovski: 2006)

Producir imágenes, hacerlas circular, son una manera de comunicarse, de interactuar, de construir la identidad en función del otro, de la oposición con el otro, tanto en términos conceptuales como de enfrentamiento socioeconómico bajo intereses de clase. Las imágenes fotográficas ayudaron a este grupo de jóvenes a reflexionar sobre esta realidad y a posicionarse políticamente (y si se quiere, social e históricamente). A su vez les permitieron construir(se) a partir de las representaciones de sí mismos que están dispuestos a mostrar y a poner en diálogo con sectores de la ciudad que no tienen noticias acerca de la villa y su gente, al menos de boca de los protagonistas.

⁹ Queda pendiente también el análisis de los reporteros gráficos en su rol de docentes.

Los jóvenes del taller sabían que la villa estaba formada por trabajadores y podía vérselos cada día llevando y trayendo, edificando, reciclando, soldando, repartiendo, vendiendo, incluso, cirujeando. Decírselo a la ciudad, a la universidad de la ciudad, es políticamente importante. Es revertir mínimamente el efecto producido por las imágenes publicadas en VIVA. Es posicionarse políticamente.



Imagen producida en el taller, no incluida en la muestra final del año 2004.

Los jóvenes talleristas se posicionaron como actores sociales, retratistas de la villa y divulgadores de una realidad social que los afecta como personas. Entre los jóvenes villeros y los jóvenes universitarios habría un vínculo a partir de la circulación de esas fotos. No desperdiciarían esa oportunidad de expresión. Es importante destacar que basamos nuestro análisis en las discusiones de edición. Los jóvenes manifestaron que la colección carecía de

suficiente evidencia de gente trabajando, Les hubiese gustado que la muestra retratara a la gente trabajando. Pero esa inquietud surgió cuando la muestra estaba definida.¹⁰

Verosimilitud

La fotografía, luego el cine como una aplicación más compleja de la imagen estática, y por último la televisión como reformulación masiva y cotidiana del uso de la imagen, componen cosmovisiones envolventes, mostrándonos el mundo.(Freund:1993; Kossoy:2001)

Conocimiento e información se incorporan a nuestro universo personal a través de las imágenes de los medios. Eventos, paisajes, lugares que nunca hemos visitado se figuran conocidos, como las Pirámides de Egipto o el Arco del Triunfo. Lo mismo ocurre con las crónicas de guerra, o de disturbios en una ciudad lejana, o sobre el exotismo de alguna aldea africana. La sociedad mediática acostumbrada a las imágenes (fijas y en movimiento) tiene una experiencia del mundo mayor a la que podría tener de su percepción directa.

El realismo, que tanto en el cine como en la fotografía asocia la verosimilitud con el objeto que es lo que le da sentido de existencia:

“Las situaciones y los eventos, las acciones y los asuntos pueden representarse de diferentes formas. Surgen estrategias, toman forma convenciones, entran en juego restricciones; estos factores funcionan con el fin de establecer las características comunes entre textos diferentes, de situarlos dentro de la misma formación discursiva en un momento histórico determinado. Las modalidades de representación son formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes. (pág 65)

(...) La credibilidad de la impresión de la realidad documental cambia históricamente.(pág 66)

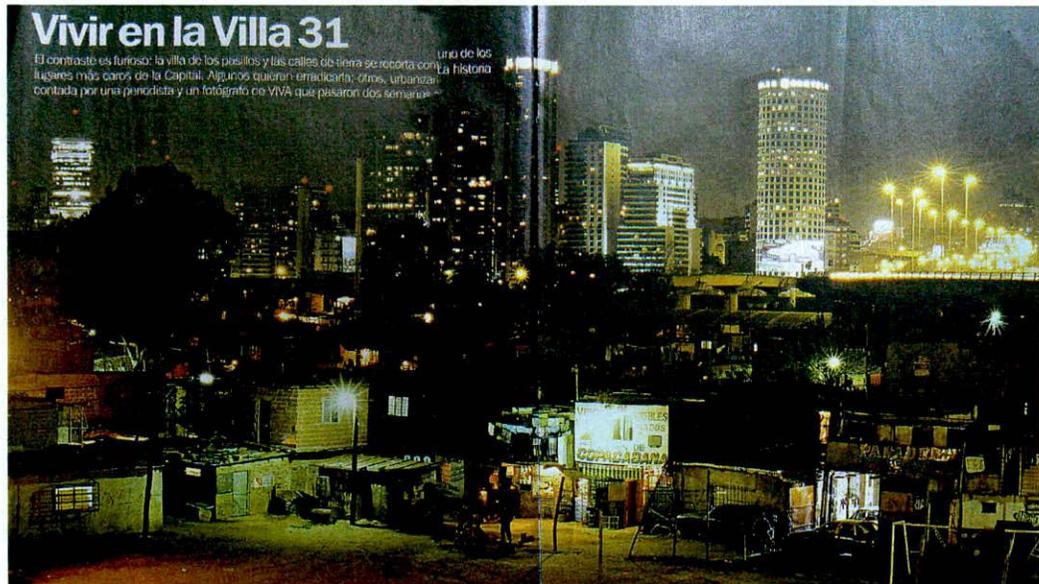
(...) Lo que funciona en un momento determinado y lo que cuenta como una representación realista del mundo histórico no es sencillamente cuestión de progreso hacia una forma definitiva de verdad, sino de luchas por el poder y la autoridad dentro del propio campo de batalla histórico. (...)(Nichols, 1997)

¹⁰ Remitimos al apéndice de imágenes de la muestra del taller. “Lo que queremos mostrar”

Pero el registro es una narración. Es lo que el fotógrafo o camarógrafo junto a editores y directores eligieron contarnos. ¿cómo hacer para que el relato sobre la porción del mundo retratada sea creíble al público?

Algo de lo que compone la imagen debe vincularse con la idea que el público tiene sobre la cosa fotografiada. Ahí está el vínculo entre la imagen fotográfica y el saber público porque

“es bello aquello por lo que experimentamos una feliz concordancia entre la imaginación y el entendimiento” . (Schaeffer: 1990)



Rosito 2003. Imagen incluida en el artículo de Viva (op. cit)

El público reconocerá en la imagen las cosas que ya conoce, especialmente si se las muestran de la manera en que las piensan. Esa es la clave del realismo. (Nichols, op. cit) La connotación se entiende a partir de las referencias con que el público dispone para entender

una imagen, o por lo menos para entender aquello que se dice sobre lo que se muestra. (Barthes :op cit) La manera en que se conocen las cosas es la mirada ideológica que construimos sobre la realidad. Los prejuicios, los roles sociales de diferentes grupos, la peligrosidad representada por cierto grupo, la inferioridad de género, o de edad, se anclan en concepciones ideológicas del mundo, que pueden ser reconocidas en las imágenes que nos llegan de fenómenos distantes a nuestra experiencia.

Durante el s. XIX la fotografía se vio enfrentada a las concepciones de imagen que las personas tenían provenientes de la pintura. Una pintura realista era la que mostraba el mundo bajo ciertas reglas, como la perspectiva renacentista. Un retrato pictórico de una persona resaltaba ciertos rasgos y disimulaba otros. La persona retratada reconocía su imagen según lo que el pintor le había mostrado. Cuando el fotógrafo, con su máquina “exacta”, “mecánica”, “incapaz de mentir” fotografiaba a las personas y le mostraba ese defecto que durante años el pintor había disimulado, se producía una crisis. Decía Nadar

“La primera impresión de todo modelo ante las pruebas de su retrato es casi inevitablemente decepción y retroceso” (Sorlin: 2004)

La ideología positivista valoraba esa verdad cruda y repetible y fue instalando la “objetividad” como valor en el público. La fotografía se agregó al consumo cotidiano y “mostrar las cosas como son” se transformó en su principal virtud. Esto sin resolver un debate (que en cierta medida aún persiste) sobre su rol de arte y su competencia con la pintura. Los pintores nunca perdieron el prestigio de ser creadores de imágenes, frente a los fotógrafos que se limitaron a tomarlas del mundo. La pintura debió alejarse de sus pretensiones de realismo. Así evitaba competir con una técnica más exacta, más veloz e infinitamente más barata que ella para lograr esos efectos de realidad.

Por otro lado, la fotografía de pretensiones artísticas necesita crear esas imágenes que se alejan de la vida cotidiana, porque la foto cotidiana (o mejor dicho, la que se refiere al mundo cotidiano tal como lo entendemos) no es “tan” artística. Una mujer vestida con un velo transparente, con luz difusa que deja entrever sus formas es una imagen más artística que la misma mujer caminando para ir al trabajo.

Aquí funciona otra vez la mirada ideológica que tenemos del arte (y del mundo que nos rodea).

Para superar este debate Gisele Freund cita a Moholy-Nagy¹¹

Tras un siglo de discusiones para saber si la fotografía es un arte, Moholy-Nagy la sitúa en su auténtico lugar. “La antigua querrela entre artistas y fotógrafos a fin de decidir si la fotografía es un arte, es un problema falso. No se trata de reemplazar la pintura por la fotografía, sino de clarificar las relaciones entre la fotografía y la pintura actuales, y evidenciar que el desarrollo de los medios técnicos, surgidos de la revolución industrial, han contribuido grandemente en la génesis de nuevas formas dentro de la creación óptica” (Freund :1993 p 173)

Los medios de comunicación entendieron esto y buscaron las imágenes que más sensación de realidad pudieran transmitir. Aquellas que más se acercaran a la idea de imagen real que el público pudiera tener, retroalimentando esta mirada ideológica ya vigente en el público. Las posibilidades técnicas también avanzaron en función de esos intereses ideológicos de la imagen. Expresa Susana Sel respecto de los avances en la tecnología del cine asociados a elecciones de imágenes:

Esta imperfección de la técnica se expresa con fuerza, antes de 1915, en el caso de la profundidad de campo, existente sólo en los films rodados en exteriores, a causa de films poco sensibles (que obligan a grandes aperturas) y de lentes 35 y 50 mm ofrecen menos profundidad de campo que los grandes angulares seleccionados, porque los 35 y 50 mm se aproximan a la visión humana normal y permiten así la impresión de realidad necesaria para la puesta en marcha del cine. Por otro lado, esta débil profundidad de campo respondía

¹¹ en textos del año 1929, 1947 y 1972.

perfectamente a la individualización de los personajes inherentes a los escenarios de los dramas y comedias burgueses .(Susana Sel, 2004)

Kosoy(2001) considera que la fotografía es el resultado de la combinación de sus elementos constitutivos (asunto, fotógrafo y tecnología) situados en un contexto espacio temporal que determinará el producto, la imagen fotográfica. Poder reconocer cada uno de éstos elementos es el primer paso en una investigación que se apoya en las fotografías como fuente documental.

A partir de la lectura de Bourdieu, de Sorlin, Lourdes Roca,(y otros) que las relaciones sociales del fotógrafo (tanto se trate de relaciones de amistad con los espectadores, como de mercado, o de poder, o una combinación de ellas) también afectará la producción y la circulación de esa imagen. El hecho de que llegue una fotografía específica a manos de un investigador (en perjuicio de las miles de imágenes que nunca verá) es un factor que debe ser incluido en la reflexión etnográfica.

Usar una cámara fotográfica, expresa Sorlin, es una técnica simple, al alcance de cualquiera. Según Bourdieu, el costo de los equipos, si bien influye al elegir el momento de fotografiar, no impiden su gran difusión en los diferentes sectores de la sociedad, discriminados por su poder adquisitivo¹². Según Kosoy los fotógrafos manipulan la tecnología disponible en el momento elegido para entrometerse en “un instante de los tiempos”.

La conjugación de avance tecnológico, desarrollo de mercado y demanda de imágenes como modo de tener experiencia sobre el mundo son elementos del crecimiento espiralado

¹² Ya en sus inicios la fotografía dispuso de aficionados. Pero sólo a partir de 1888, fecha en que George Eastman lanzaba la primer Kodak, cobra verdadero impulso la fotografía de aficionado. La Kodak costaba 25 dólares y estaba cargada con un rollo que permitía hacer 100

que la industria de la imagen analógica sufrió durante el siglo XX. La fotografía se instaló en los hábitos de consumo de los sectores medios generando demandas que, en algunos eventos, pueden confundirse como necesidad.

El gusto de los aficionados se fue moldeando por los fotoclubes (en el decir de Sorlin, agrupaciones de fotógrafos diletantes), quienes acercaron la estética de las fotografías de pretensiones artísticas a las imágenes difusas, cercanas a la pintura que abandonó el realismo. Atentos a esa demanda y prestos a satisfacer con tecnologías las deficiencias técnicas del operador, los fabricantes orientaron los diseños de las nuevas cámaras hacia los efectos de imagen impuestos por los “fotógrafos artistas”

Hoy las cámaras modernas, digitales y más costosas pueden fotografiar en colores, blanco y negro o sepia, hacer recortes o montajes sin dificultades. Tal vez nos estemos acercando (y el mercado nos acompañe) a una concepción de la imagen, cuyo valor esté dado por la posibilidad de alejarse de la estética realista construida lenta pero sostenidamente en los últimos 150 años.

Los reporteros gráficos entendieron, como ya dijimos, que la fotografía puede ser leída como un texto si las personas que la ven cuentan con las competencias lingüísticas necesarias. (Panichelli :op cit). La verosimilitud no es una afirmación definitiva, es el resultado del interjuego imagen- público. Es la ideología resultante de la negociación que nos diseña como cultura. El interjuego es constante, de ahí que ser creíble en las imágenes pero a la vez innovador, es el desafío de los fotógrafos, especialmente los documentalistas y reporteros.

fotos. Una vez tiradas las imágenes, había que mandar el aparato y rollo a la fábrica de Rochester dónde revelaban el rollo , obtenían las pruebas, cargaban el aparato con un rollo nuevo y lo devolvían al remitente, todo por 10 dólares (Freund .1993:177)

Se trata de contar una realidad de una manera que pueda conmover al espectador sin que éste sienta que se le exagera o miente. Esa delgada línea de lo posible es el margen de la verosimilitud en el documento, y es el campo de recorrida que tienen los reporteros gráficos. Y que han usado y ensanchado mucho en los últimos años.

Recursos

El fotógrafo cuenta con numerosas herramientas que puede aplicar al momento de la toma fotográfica. La cantidad de luz que permita entrar a la cámara, usar o no el flash, usar película más o menos sensible, permitir cierto movimiento en la cámara que se traducirá en imágenes borrosas y sugestivas, el foco puesto en un punto u otro del cuadro, un encuadre de frente, desde abajo o desde arriba del objeto, un plano cercano o uno más general, etcétera, permiten al fotógrafo contar el relato de una experiencia de diferentes formas.

Consultamos a Julio Menajovski:

Retoques hubo siempre. La fotografía de San Martín que conocemos nosotros esta tocada. Porque antes la fotografía se hacía con mucho tiempo de exposición, el principal problema que hubo fue este, las fotografías a veces tardaban un minuto, a veces 40 segundos... ¿pero sabes que es lo que no podían evitar? Los ojos.(...)

Lo que introduce lo digital son 3 elementos:

1) la facilidad de hacerlo, las exigencias para hacerlo son cada vez menores. Antes era un técnico. Yo no sabía cómo retocar una foto bien. Si yo quisiera sacar de una foto a alguien para que no esté más no sabía hacerlo, me tengo que capacitar. Yo el foto-shop te lo hago en 3 minutos y como yo hay millones de personas que te lo hacen. Es un programa que se lo trucha, lo compras por 2 mangos o lo bajas gratis de Internet.

2) no deja huellas lo digital, porque como no hay negativo... (...) Existe la posibilidad extrema de comprobar que la densidad de un píxel, es distinto y que viene de 2 archivos diferentes, pero es como hacer análisis...

3) y lo que cambia verdaderamente, el punto principal, que es lo que mayor consecuencia tiene. Es que el público se percibió que lo que esta viendo puede ser una reproducción costosa. Esto tiene consecuencias y de distintos tipos a su vez.

La 1º el lector de alguna manera se hace consciente de darle credibilidad a la imagen que ve, porque sabiendo que la foto puede ser modificada, acepta que el tipo ya es activo, no puede presumir inocencia frente a la imagen que ve o no debería.

2º) permite una mirada crítica de lo que ve con lo cual esto es altamente positivo.

(...)

la gente dice, foto verdadera o foto falsa. Lo que es falso o verdadero es lo que no quiere entender de esa foto.(...) la foto nunca tiene sentido. El sentido se lo otorga el que lo ve. (Menajovski 2006)

Es necesario pensar en los recursos del fotógrafo como camino para establecer las posibilidades de denotación y de connotación en la fotografía. (Barthes: op cit) Básicamente, entender que la fotografía permite reconocer los objetos de la imagen por analogía, es decir, algo reconocible del objeto queda en la imagen, siendo ese medio de conocimiento indiferente a cualquier sistema de signos,(es decir, no requiere de convenciones culturales para significar). Por otro lado, la imagen connota para el público en relación a la información previa que tiene sobre el objeto (y estas sí son convenciones culturales). Aquí si entra la posibilidad de establecer un código de significación, pero que tiene más que ver con la identidad y la experiencia previa del espectador que la fotografía como medio expresivo. Barthes propone algunos recursos que pueden generalizarse como herramientas para la connotación (el trucaje, la presencia de objetos, la pose, la fotogenia, el esteticismo y la sintaxis).

En él (código de connotación)los signos son gestos, actitudes, expresiones, colores o efectos, provistos de ciertos sentidos en virtud del uso de una cierta sociedad: la relación entre el significante y el significado, es decir la significación, es, si no inmotivada, al menos enteramente histórica. Por consiguiente, no puede decirse que el hombre moderno proyecte en la lectura de la fotografía sentimientos y valores caracterológicos o , es decir infra o trans-históricos, más que si se precisa con toda claridad que la significación es siempre elaborada por una sociedad y una historia definidas; la significación es, en suma, el movimiento dialéctico que resuelve la contradicción entre el hombre cultural y el hombre natural. (Barthes,op cit)

Si nos hacemos la siguiente pregunta: ¿Cuándo el participar del fotógrafo como operario de la cámara es una influencia en el relato de lo sucedido?. La respuesta es siempre ¿Hasta qué punto es lícito hacerlo?

Vale intervenir en la imagen con todo lo que se tenga a mano antes de oprimir el obturador. Se elige el diafragma, las velocidades, la película, el encuadre, (o sus equivalentes en comandos electrónicos) foco y se toma la fotografía. Luego, la cámara, en su mecanismo capturará la luz y plasmará la imagen sin que el hombre pueda hacer nada para interferir. El

positivismo imaginaba la fotografía como resultado del accionar de una máquina, sin intervención de la mano del operario de la misma. De ahí su supuesta objetividad. Todo retoque que sobre la imagen se haga después del disparo es una modificación a la imagen que no se corresponde con el evento capturado. Es la subjetividad del fotógrafo sobre la física de la luz. Es alterar el relato, y por lo tanto, mentir.(falsificación digital en Irak <http://www.fotomundo.com/index.php?y=notas2&id=818>)

El tratamiento de las imágenes fotográficas

Lorenzo Vilches, en "Teoría de la imagen periodística, toma el término manipulación explícitamente desprovista de sus connotaciones negativas y lo define como un conjunto de operaciones retóricas. Caracteriza así al "Engaño" como un caso extremo e inaceptable de las distintas formas de manipulación o de tratamiento de la imagen.(...)

Sin embargo, como veremos, para nuestros entrevistados - en una primera instancia- la noción de manipulación posee una connotación negativa y su mención les produce cierto "Malestar". A pesar de ello, en la enumeración de casos particulares dejan ver que en circunstancias determinadas aceptan ciertas modalidades de manipulación y en otras no.(...)

Toda operación retórica, en tanto que está orientada a la persuasión, conlleva una dimensión ideológica que supone la asunción de un conjunto de valores y de un punto de vista. (Etchevers y Rodríguez: op cit)

Los fotógrafos

Toda teoría sobre la fotografía incluye una concepción sobre el fotógrafo. La imagen fotográfica es el resultado de prácticas de sujetos situados en relaciones sociales, afectados por sus relaciones de producción e ideología. Sus concepciones acerca del objeto de la imagen y sobre el uso que se dará a la fotografía (o podría dársele) están presentes al momento de decidir qué toma realizar, qué imagen seleccionar para que sea mostrada o publicada. Incluso cuando una toma está destinada a ser conservada en la intimidad del operador de la cámara. La ideología del fotógrafo está presente en la elección de la toma, en el recurso elegido, en el acceso al evento retratado. El fotógrafo está ahí, es parte del fotografiar, es parte de la imagen.

Pero las personas establecen diferentes vínculos con la actividad, de manera que tenemos un amplio espectro de posibilidades al momento de relacionar a las personas con la actividad de operar una cámara fotográfica. Todos pueden ser llamados fotógrafos y sin embargo realizan actividades con diferencias sustanciales.

Los diletantes

Un fotógrafo puede ser un diletante, alguien que se acerca a la fotografía por curiosidad, por deseo de expresión, por forjarse un nombre a partir de una práctica simple, por diversión. O puede ser un profesional. Alguien que todos los días de su vida produce imágenes, con la intención de lograr algún lucro con ellas. Nada indica que los profesionales accedan a mejores equipos que los diletantes, ni cuenten con más habilidad o conocimiento (especialmente si el profesional es un trabajador y el diletante un burgués adinerado). Siguiendo a Sorlin podemos decir que, muchas veces entre unos y otros se estableció una competencia que a los profesionales pudo costarles el sustento, mientras que a los diletantes sólo el prestigio. Por otro lado, ser profesional no aseguraba nada en relación a la vocación de la persona, porque siendo la fotografía una actividad accesible para los sectores medios, muchas personas se dedicaron a ella a la espera de un trabajo mejor. La permanencia de las obras en los archivos tiene más que ver con una cuestión de mercado que de talento. Quienes supieron crear una demanda para sus trabajos han tenido éxito económico y sus imágenes hoy son las que conservamos y estudiamos.

La obra de los diletantes es decisiva, puesto que instaló en diferentes sectores de la población el hábito y el gusto por las fotografías. La imagen fotográfica no se habría difundido tanto si el mercado no hubiese creado una demanda de ellas. Sin personas

dispuestas a comprar imágenes (o publicaciones que las incluyeran) no habría habido personas que se ganaran la vida vendiéndolas y produciéndolas. (Sorlin, 2004:70)

Freund se expresa sobre los aficionados:

Los aparatos fotográficos contruidos con la ayuda de la electrónica son cada vez más refinados. Y sin embargo, hasta un niño puede aprender en pocos minutos cómo utilizarlo. Todo está ajustado automáticamente. Desde el punto de vista técnico, ya nadie puede fallar una foto. Esa es una de las razones del inmenso atractivo de las fotos entre las masas. Otra razón es que el hombre lleva una vida cada vez más monótona. Vive reglamentado y dominado por la tecnoestructura que cada vez le permite menos iniciativa. En tiempos del artesanado, aun tenía la satisfacción de expresar su personalidad y sus aspiraciones; hoy, está reducido a no ser más que un minúsculo engranaje en una sociedad cada vez más automatizada. Hacer fotos le da la ilusión de satisfacer deseo de creación. (Freund: 1993 p 182)

También se ha relacionado la actividad a interpretaciones cercanas a la psicología:

La utilización de una cámara aplaca la ansiedad que sufren los obsesionados por el trabajo por no trabajar cuando están de vacaciones y presuntamente divirtiéndose. Cuentan con una tarea que parece una amigable imitación del trabajo: tomar fotografías. (Sontag : 1977 P 20)

En Argentina, la fotografía diletante encontró un espacio de crecimiento en los fotoclubes, cuya producción hoy encontramos vinculada a miradas e ideas de los sectores favorables a la última dictadura argentina:

“Es de observar que la crítica por parte de éstos nucleamientos (Grupo de Fotógrafos; Núcleo de Autores Fotográficos y Centro de Estudios Fotográficos) hacia el fotoclubismo se sitúa en el plano de los límites estéticos y del funcionamiento organizativo (asimilable a una lógica de tipo deportiva), exceptuándose en los juicios la mención de aspectos político- ideológicos, tales como la funcionalidad de la propuesta fotoclubista con relación a la política represiva en lo cultural que impuso la dictadura, y que llegó a incluir el involucramiento de uno de sus referentes principales en campañas de difusión del régimen.”¹³ (Perez Fernández: 2005)

Los fotógrafos aficionados, o diletantes, tanto de pretensión artística que exhiben sus trabajos como cuadros en galerías, como los que coleccionan recuerdos de vacaciones o de reuniones familiares aportaron (y aportan) con su curiosidad, ingenio y mirada ideológica al desarrollo

de la fotografía, a crear nuevas perspectivas y a generar nuevos mercados que llevaron a la industria de la imagen donde está hoy.

Los reporteros gráficos y el editor

La producción de los reporteros gráficos no puede descuidar las temáticas que interesan a los compradores de la publicación. Su vínculo con sus empleadores está basado en la confianza que el editor tiene sobre el reportero, pues sabe que el reportero producirá fotografías acorde a sus demandas. Pero no permite al fotógrafo seleccionar de su trabajo el material publicable. El reportero entrega el fruto de su trabajo en bruto (todas las tomas realizadas sobre un hecho, objeto o persona), porque suele ser propiedad del medio empleador. Un editor seleccionará las imágenes que se incluirán en la publicación y el resto pasará a engrosar los archivos de los medios, con muy pocas posibilidades reales de salir de él alguna vez, salvo que alguna eventualidad genere alguna demanda sobre ellas.

Es el reportero gráfico un trabajador enajenado del producto de su trabajo, sin control sobre la edición del mismo y por lo tanto sobre la versión final (publicada) de su discurso. Tiene la libertad de elegir las tomas entre todas las posibles, pero no es dueño de disponer de ellas¹⁴.

El editor espera lograr una combinación de imágenes que cubra las expectativas de los lectores, es decir, satisfacer las expectativas y comprometer la compra del próximo número editado. El reportero que conserve su trabajo será el que comprenda ese delicado equilibrio entre demanda del público, expectativa del editor y esa cuota de innovación que sorprenda sin

¹³ Silvia Pérez Fernández en "Una aproximación a la circulación de fotografías en la Ciudad de Buenos Aires. 1983-2001" ponencia presentada en el Coloquio Internacional "Imagen y Ciencias Sociales" de la Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires

incomodar al lector. Ese pequeño espacio es el que sirve para que los medios puedan cambiar la mirada acerca del mundo que hace el público.

Primero qué entendemos por reportero. Aquel que Trabaja bajo un tipo contractual con algún medio, ya sea relación de dependencia, estar en blanco digamos o alguna otra manera; por ejemplo que factura pero tiene que estar determinadas horas en el diario; el diario le da los elementos, le paga el viático...

Los márgenes de un reportero gráfico para elegir el tema son estrechos. A lo máximo que puede llegar el fotógrafo es proponer temas.

Es un estadio diferente de elegir.

Puede elegir aquel que tiene algún poder como para que esa elección se traduzca efectivamente en un mensaje que luego va a contener el diario.

El fotógrafo puede proponer y el editor puede decir: - Ah esto es interesante, esto no lo pensó nadie.

Aceptó la idea. A partir de ese momento la idea tampoco es del reportero, pasa a ser del medio, y muchas veces uno propone un tema y termina siendo ese tema no de la manera que uno quería hacerlo cuando lo propuso. Pero son las estrategias que los reporteros a veces tienen no solo para aumentar sus ingresos sino para escalar o posicionarse dentro de la editorial. A veces también para canalizar alguna inquietud personal.

A parte sabiendo que si esa idea luego se convierte en una nota, él se convierte en un eslabón activo en la cadena de mensajes. Puede meter un tema que le gusta, a la gente del diario le interesa y él lo metió, hay una apropiación también de su rol. Pero digamos que (de)la actividad que hace un reportero es un porcentaje tan ínfimo lo que el reportero pueda llegar a proponer y que se convierta en una nota que casi yo diría que es una experiencia de índole marginal en su vida.

¿Cuál otra situación laboral hay? Lo que llamamos *free lance*, un fotógrafo independiente, periodista que sin pedirle permiso a nadie desarrolla un tema por cuenta y riesgo propio, elabora el producto y elige a su cliente para vendérselo.

(es libre) Salvo por los condicionamientos propios del mercado. El fotógrafo sabe que temas hacer, visualizando cuales son los más vendibles y cuáles no se los puede vender a nadie. De manera tal que la estructura modélica en los medios de alguna manera esta presente en esta supuesta libertad que tiene el fotógrafo en elegir. En realidad lo que trata el fotógrafo independiente es de hacer coincidir sus temas, sus actitudes, sus condiciones, su inclinación a hacer determinados temas y (...)que coincidan con la agenda de un medio. (...) los signos de libertad son estos.

Exactamente es una libertad de mercado. Hay otras libertades que el fotógrafo tiene, pero están fuera del circuito comercial que es la galería de arte, de la mesa individual, la posibilidad de producir su libro por cuenta propia y tratar de vendérselo a una editorial y la página Web. Acá el fotógrafo si tiene ciertos grados de libertad importantes, condicionados por otros factores, por ejemplo la moda, pero digamos que mercado y libertad son dos palabras que se llevan mal. (Menajovski, 2006)

Ese pequeño espacio de innovación será el que paulatinamente se instalará en nuestra mirada ideológica de los procesos fotografiados y afectará nuestra apreciación sobre lo real. Ese pequeño espacio está cargado ideológica y políticamente y los medios de comunicación, plenamente conscientes de esto, han hecho uso de esa posibilidad. (Panichelli: 2004)

¹⁴ Gisele Freund recorre además la cuestión de la falta de protección de las leyes de distintos países con respecto a los derechos de autor del fotógrafo, en su capítulo "la fotografía y la ley" Gisele Freund. 1993 *Op.Cit.*. y Menajovski material de clase 2005.

Retomando las libertades del reportero gráfico, es posible que el corpus fotográfico sea mayor al publicado. Es decir, por más que el fotógrafo-explote todos sus recursos en pos de la verosimilitud de sus imágenes respecto del suceso presenciado, nada indica que el resultado publicado sea fiel a sus intenciones durante el trabajo en el campo. El editor, sin el vértigo del trabajo en la calle, y con una mirada amplia del suceso registrado, más amplia que la del testigo mismo y con las líneas ideológicas que decidió seguir bien claras en la mente, seleccionará las imágenes que se publicarán.

El editor de fotografías en los medios no es un agente ingenuo en la elaboración del producto de prensa final. El elige la imagen que se publicará entre las disponibles, tanto responsabilidad de su propio equipo de fotógrafos como las adquiridas de las agencias de información o de los fotógrafos que por casualidad o por oficio pueden vender la imagen en cuestión.

Una vez que los temas están definidos, y por ende la agenda establecida, el editor fotográfico es quien organiza la cobertura fotográfica. Ello entre otras cosas implica elegir a los fotoperiodistas que van a cubrir las diversas notas del día. (...)

Eduardo Longoni (VIVA) comenta, "El editor tiene que aprovechar al máximo la potencialidad de sus fotógrafos, pedirles el máximo de los que pueden dar. Para mí, mis fotógrafos no son intercambiables para hacer un reportaje de otra cosa. Entonces, hay que trabajar con ellos en lo previo, con el material en crudo, con los rollos, el digital. Yo trato de ser virgen en eso, quiero hablar con el fotógrafo de lo que quiero pero no influenciarlo(...)

Lunghi (Noticias) explica que "trabaja con un pool de fotógrafos". Este concentra un conjunto de profesionales que van rotando de acuerdo a sus horarios y que no tienen secciones definidas(...) Una vez que el fotógrafo tiene designada una nota va a hablar con el editor de tal revista y este lo orienta sobre lo que necesita. A veces también se reúne con el secretario de redacción e incluso puede darse una reunión con redacción y fotografía. Trabajamos en equipo. El fotógrafo se va de acá con mucha información, explica Lunghi(...)

Pera (Clarín) sostiene que " como editor fotográfico tengo la función de formarlos, contenerlos, respetarlos y luego exigirlos. Esa es mi relación con los fotógrafos, pero no en todos lados se da así, en otros lados se empieza por detrás, es sólo exigencia. Lo que nunca hay que olvidarse es que el mérito es del fotógrafo, no del editor" (Etchevers y Rodríguez: 2003)

El editor fotográfico escoge las imágenes considerando el efecto de connotación que tendrá en el público y el posicionamiento político sobre el evento que se mostrará, porque ése

será el posicionamiento del medio en el que trabaja. La influencia ideológica sobre la manera de interpretar los hechos es marcada en esta selección de entrevistas de los autores citados. Los fotógrafos deben ser instruidos sobre lo que fotografiarán para que las imágenes representen lo que se quiere relatar sobre ellos. En algunos casos más sutiles, el medio se permite que la imagen opine de la manera que en el texto sería muy conflictivo opinar. En esos casos el uso es más elaborado pero la influencia sobre el fotógrafo permanece intacta.

Los medios-empresas están compuestos por miembros –empleados que poseen distintos tipos de conocimientos y responsabilidades específicas en el proceso general de trabajo.(...)

Queda claro que los editores y los fotógrafos comparten un saber específico acerca de la fotografía. Desde ya, La experiencia individual y trayectoria de cada uno de ellos marca el diferente grado de saber. Y, concretamente, el cargo jerárquico de editor fotográfico “expresa la diferencia dentro del medio”(…)La toma de decisiones queda limitada para unos pocos que ocupan los cargos más altos de la empresa. (Etchevers y Rodríguez op cit)

Por otro lado, forma parte de las consignas de los medios el generar cierto grado de innovación. Como comentamos en el capítulo sobre los fotógrafos el lector no quiere todo explicado, espera que se lo considere un sujeto inteligente. Ese pequeño espacio de innovación es el que los reporteros gráficos han usado en los últimos años para renovar el uso de las imágenes y los criterios de verosimilitud y de credibilidad establecidos entre fotógrafos y público. Los jóvenes de la villa entran en el campo de lucha por los significados. Sus imágenes buscan mostrar una villa diferente a la estereotipada por la construcción iconográfica de los medios, plenamente consciente del potencial de circulación que las imágenes tendrían. Convencidos que la construcción de imagen tiene influencia en el rol que se tenga en la ciudad y en sus relaciones de producción.

Considerar a los medios como empresas permitiría pensar que la lógica de mercado lleva a los empresarios a la competencia por el cliente – lector (O espectador, según el caso). La primicia, la selección del evento noticiable, de la imagen publicable tiene que ver también

con los intereses de los medios como empresas, de afianzar el contrato de lectura de un medio con sus lectores basado en la calidad y rapidez de la información que dispone. Los editores, miembros activos de la estructura descrita también obedecen a dictámenes marcados por los propietarios de los medios y a sus intereses políticos. La influencia en última instancia sólo se descubre en los casos en que la lógica se parece contradecirse, cuando por necesidad de obedecer intereses políticos se oculta información potencialmente noticiable, incluso primicias. (Menajovski y Brook: 2006)¹⁵ El vínculo entre los sectores económicos (Dueños de los medios) y el gobierno permiten identificar líneas políticas presentes en los discursos (Verbales o fotográficos) que componen la reconstrucción parcial, el relato de la realidad del que disponen la mayoría de la población como contacto con la realidad cotidiana.

¹⁵ Los autores se refieren a la Masacre de Avellaneda, cuando los medios publicaron fotos de los Piqueteros asesinados por la policía sólo cuando la noticia ya había trascendido, viéndose en la necesidad de explicar los motivos por los cuales las imágenes no se publicaron aún cuando se dispuso de ellas a tiempo de hacerlo. El contraste de los discursos del día de los hechos y los posteriores denuncia intereses políticos detrás de la omisión.

2 La imagen fotográfica en investigación social.

La imagen como herramienta de visibilización y análisis de relaciones sociales

“El cine documento se considera incompleto sin la participación de los sujetos en la película.” (Friedemann :op cit p 510)

En el trabajo de esta autora del año 1976 el objetivo perseguía que los sujetos que han sido filmados o fotografiados analicen las imágenes y que a través de ese análisis traten los problemas de la vida cotidiana. Se espera que la imagen dispare discursos y prácticas sociales, con la esperanza de que esas prácticas transformen la sociedad que las produjo.

La autora recorre diferentes poblados de Colombia, cada uno de ellos dueño con particularidades que deben ser consideradas para armar su investigación. Si bien el soporte más utilizado es el filmico, pues se trata de realizar una película, gran parte del relevamiento previo de imagen y de datos etnográficos, junto a las discusiones establecidas entre los protagonistas, se apoyan en imágenes fotográficas. En todo caso sus reflexiones se dirigen a la imagen en movimiento.

La puesta en imagen (filmica y fotográfica) de la vida cotidiana de sectores de la población colombiana pretende ser un puente entre quienes viven esa realidad y quienes sólo la descubren observando las imágenes producidas sobre ellos. Los espectadores son actores sociales con igualdad de derecho que los protagonistas, estableciéndose el diálogo entre sectores de la sociedad que no tenían noticias unos de otros.

Según Friedemann los investigadores sociales de Colombia reconocen la necesidad de acción para modificar las condiciones de existencia de esos poblados, pero para eso necesitan conocer su realidad. El acercarse a esos parajes está fuera del alcance de esos profesionales que por sus diversos compromisos no pueden afrontar la tarea etnográfica, y confían en la autora para la elaboración del vínculo que los comunicará. Por un instante puede pensarse en que se recurrirá a la imagen según los parámetros positivistas de observación mecanizada, pero inmediatamente abandonamos la idea al encontrar a la antropóloga preocupada por recuperar las reflexiones provocadas en la gente con la exhibición de sus trabajos.

Este trabajo se enmarca en los criterios de ciencia acción, es decir, partir de una investigación que logre algún efecto en los sujetos.

La producción de una película en referencia a los actores mismos sencillamente les dio voz ante sus compatriotas, porque el medio técnico puede saltar los prejuicios que se levantan en torno a la comunicación entre personas de éstos poblados. Lograr al menos que una parte de la población que pudo ver la producción se cuestione las relaciones sociales entre las partes, es actuar sobre la realidad, además de documentarla y de tomar postura acerca de ella.

Las imágenes como constructoras de estereotipos

Las poblaciones indígenas africanas, reposicionadas económicamente como objeto del turismo cultural se encuentran profundamente afectadas por las concepciones que las imágenes cinematográficas construyen acerca de ellos; y han sido estudiadas por Keyan Tomaselli (2001)

El turismo cultural afectó a las poblaciones indígenas en el África al sur del Sahara y causó que los pueblos modifiquen su modo de vida frente a las exigencias del turismo, que representa su principal fuente de ingresos. En un estudio realizado durante la década de 1990 el investigador pretende averiguar el patrón de esas modificaciones, es decir, qué le reclama el turismo a esas personas a cambio de visitarlos, la respuesta es que es que tienen que parecerse a los indígenas que Occidente espera ver, los que reconoce como tales a partir de la experiencia mediática(imagen) televisiva.

El Faneron es “el total colectivo de todo lo que existe en cualquier forma o sentido presente en la mente, sin importar si corresponde a alguna cosa real o no”. (Peirce en Hartshorne y Weiss 1.284). Esta abstracción es un punto de partida conceptual efectivo dentro del cual es posible acomodar las potenciales indeterminaciones culturales, las cuales existen dentro de las poblaciones de Africa, Sudamérica, Norteamérica, y en la Costa del Pacífico (y, por tal caso, entre y dentro de esas sociedades y el norte industrial).

El encuentro concreto de un sujeto en un Faneron significa que lo que está siendo experimentado se incorporará a las consecuencias acumuladas de experiencias previas. Las diferencias relevantes son ontológicas: la historia construida por un sector de la sociedad se referirá a un mundo distinto de aquel construido por un individuo de otro sector. Estas construcciones se manifiestan en los medios, el turismo y en toda clase de representación y tienden a ser fundamentadas en la ideología de lo visible.(Pág. 9)(...)

La comunidad Notombela, por ejemplo, quiere para sí misma vivir en casa de material, y alojar a los turistas en las chozas típicas “auténticas” con piso de barro. Anticipándose a las preferencias del turista.(...)

La relación entre el encuentro observado y su experiencia del “Mismo”, dio por resultado una hibridez en la cual ya nada es “auténtico”, aún cuando aparece – o es representado- como tal.(Tomaselli: op cit. Pág 15)

El resultado es que los indígenas zulúes, por ejemplo, deben reproducir en sí mismos la imagen que el cine occidental construyó acerca de ellos, de manera que los turistas los encuentren verídicos. Aquí los procesos sociales son modificados, moldeados e impuestos a las personas por efecto de la imagen, principalmente imagen en movimiento, pero también la fotografía.

La ideología de lo visible- puesto en imagen por la cámara fotográfica- es un punto influyente en la construcción social de Occidente y las interpretaciones turísticas acerca del Otro. Al teorizar esto uno necesita *pensar las máquinas fotográficas no sólo como ofreciendo contenido*. (Tomaselli: op cit pág 16)

Quiénes manejan las cámaras fotográficas no sólo producen imágenes. Producen interpretaciones asociadas a prácticas, y esas prácticas existen dentro de un Faneron (Ese conjunto de ideas sobre el mundo que una persona atesora en su mente, provenientes algunas de la experiencia directa y otras de la experiencia mediática) que les da sentido.

Encontramos que en el uso de la imagen las personas esgrimen significados culturales (y con ellos políticos, sociales). A la manera de los antropólogos clásicos, podríamos decir que tenemos conocimiento suficiente de un grupo cuando podemos comprender los significados que se le atribuyen a una imagen y a su circulación.

La actividad “Fotografiar” como práctica social, la imagen como vehículos de relaciones sociales.

Analizar el aspecto social de la actividad “fotografiar” no es igual a analizar la fotografía. No se trata de pensar en las imágenes sino en las personas que las producen y las reglas que se ponen en juego cada vez que se toman fotografías.

Siguiendo a Bourdieu, en su trabajo del año 1979, según la situación social y recursos de las personas se asocia cierta pretensión artística en las imágenes. Las fotografías familiares no pretenden ser artísticas sino dar un soporte material al recuerdo, y a la relación social que se esté actuando (socialmente) frente al fotógrafo, que suele ser parte del actuar, aunque no objeto de la imagen.

Según la clase social y el género, según su pertenencia a la ciudad o al campo, cada persona se relaciona de manera diferente con la fotografía. El costo de equipos y de insumos

tiene que ver con el acceso, pero también con el prestigio de la práctica ¿Cuándo se justifica el gasto y cuándo no? Además, al momento de la investigación, en casi todas las casas se encontraba una cámara, de manera que no era prohibitivo el acceso a las fotografías. El ejemplo más claro es la boda. Nadie, se imagina una boda sin fotografías. Incluso los contrayentes serán mal vistos si no se retratan en ese momento de la vida.

La circulación de las imágenes posteriormente al evento también tiene importancia, porque pone de manifiesto el deseo de conservar el vínculo que llevó a los actores a pasar el evento juntos. (Bourdieu:1979)

Sin duda nuestro contexto es diferente pero el planteo conserva sentido.

Buscamos ver cómo el uso de las imágenes pone en evidencia la mirada de las personas según su situación, y cómo, desde su punto de vista espera controlar la circulación de esas imágenes. A los jóvenes del taller les importaba qué villa se vería en esas fotos. Pero les preocupaba en función de quién sería el público.

Pudimos asegurarnos que la mirada de Bourdieu sobre la fotografía está plenamente vigente. En ese sentido, se asocia esta experiencia a la vigencia de la mirada de Bourdieu (1964) sobre las dimensiones sociales del hecho fotográfico (Pérez Fernández, 2005)

“el campo fotográfico como un espacio más en el cuál observar y analizar procesos de modernización y diferencia social y cultural. A partir de allí, todos los sujetos involucrados en el análisis(...) están determinados por valores sociales y culturales, que los coaccionan de la manera en que suelen hacerlo los hechos sociales: imponiéndose como normas.” (Bourdieu :op cit)

Las normas que rigen el juicio estético se imponen como un hecho social y dan cuenta de algo que las precede, las representaciones, la verdad social de la fotografía. En lo fotografiado hay interés de clase, tanto materiales como ideológicos. Mediante estos criterios (de una época, de una geografía o de un sector social) un grupo demuestra su cohesión.

“Se trata de descubrir qué de lo social se expresa en y a través de la fotografía.(...)”

“ la fotografía es indivisible al momento de pensar a través de ella la concurrencia simultánea de simbolismos pertenecientes a la esfera de la vida social y representaciones relativas al campo de lo psíquico(...)

Las normas que guían el juicio estético y la práctica fotográfica son depositarias de *sentido objetivado* y dan cuenta de algo que las precede: las representaciones sociales se expresan en esos códigos , por lo que los mismos siempre son elaborados e impuestos por una parte de la sociedad y, consecuentemente hay intereses de clase (materiales e ideológicos) , que los sustentan.(...)

Toda teoría acerca de la fotografía que eluda en el análisis la centralidad de este principio, no sólo es insuficiente(...) sino que tras la pretensión de aislarse de las tensiones que inevitablemente son constitutivas de las relaciones sociales , operan de acuerdo a las reglas del mecanismo ideológico, contribuyendo a mantener, a través de escaramuzas que devienen funcionales , al *status quo*. ”.(Pérez Fernández: 2004)

Lo novedoso del abordaje de Bourdieu es que deja de lado el contenido de la imagen, que pierde importancia frente a las relaciones entre las personas afectadas a ella. En su libro, “La fotografía, un arte intermedio” el autor recorre el uso de la fotografía doméstica, aquella que las personas sin formación específica pueden hacer. Sus observaciones nos son útiles a nivel teórico, porque nos dan pistas sobre qué mirar en nuestra investigación, pero no podemos trasladar todas sus observaciones de Francia en 1979 a la Villa 31 de Buenos Aires en 2004. Además de la obvia diferencia de poder adquisitivo están las diferencias culturales, el contexto político y el desarrollo que el mercado y los medios le dio al consumo de fotografías y de máquinas fotográficas.

Expresa Bourdieu que la difusión que tiene el uso de la imagen fotográfica puede sólo en parte explicarse a partir de su bajo costo. Debemos buscar las causas finales. Si bien la

motivación personal pertenece a un análisis psicológico del sujeto, las causas sociales están ocultas tras las motivaciones.

La importancia de las fotografías en cada sector social se asocia a su poder adquisitivo, siendo los sectores más humildes quienes concentran su consumo en ocasiones memorables de su vida social (una boda, un nacimiento). En el caso de la Villa 31, los vecinos festejaban nuestras tomas durante las fiestas folklóricas que se desarrollaban en la calle, pero no aceptaban que quisiéramos hacer tomas más cotidianas, e incluso se negaron a que fotografiáramos el interior de algunas viviendas.

”solemnizar y eternizar un tiempo importante de la vida colectiva”
(Bourdieu op cit. pág. 39)

Durante la experiencia de campo, los jóvenes los jóvenes hicieron comentarios adversos a la muestra de fotografías de Pablo, porque mostraba “ Cosas feas de la villa”. Por otro lado, eran comunes los pedidos de los mismos para que les hiciera fotos de eventos familiares. Durante el relevamiento, una joven estaba preocupada por las fotografías de su fiesta de quince años.

“La madre que fotografía a sus hijos pequeños recibe la aprobación de todos.(...) La fotografía se inscribe en el circuito de intercambios ritualmente impuestos”.(Bourdieu op cit pág. 41)

En este marco de situación, Bourdieu expresa:

“En este sentido, es natural que la fotografía sea objeto de una lectura que podríamos llamar sociológica y que nunca sea considerada en sí misma, por sus cualidades técnicas.(...)La fotografía debe proporcionar una representación lo suficientemente fiel y precisa para permitir el reconocimiento” (Bourdieu op cit pág. 42).

La fotografía pone de manifiesto el haber sido invitado a la boda que se recuerda. A partir de ella se recordará a la familia extensa, parientes lejanos y amigos que se visitan esporádicamente.

“En las fotografías de las grandes ceremonias (...) Nada puede ser fotografiado fuera de lo que debe serlo” (Bourdieu op cit pág 44)

El fotógrafo realiza la imagen que el grupo pretende de sí mismo. *Lo ya solemnizado*. No se fotografía a la persona, sino al actor social actuando “el novio, el conscripto, el verdadero objetivo no son los individuos, sino los vínculos entre ellos. La fotografía transforma los buenos momentos en buenos recuerdos. La aparición de la práctica doméstica de la fotografía coincide con una diferenciación más precisa de lo público y lo privado. Se llama al fotógrafo para algunas ocasiones y para otras no, porque no hace falta, bastan las tomas hogareñas para los eventos menos importantes. Y de la misma manera, puede verse que la fotografía de eventos sociales está estructurada. Los fotógrafos ordenan los eventos en función de la cámara, para lograr la foto que el cliente espera, transformando los eventos trascendentes de la vida social en “Pseudoeventos”, tal como llama Sorlin a esos momentos en que los actores posan de manera artificial frente a la cámara y que un momento después de la toma retoman sus actitudes normales. (Sorlin, 2004). Es lógico si la foto tiene sentido social. Si queremos recordar los vínculos que nos unen, ¿para qué pretender una toma documental, espontánea?

Las primeras fotos que hicieron los jóvenes de la villa era de ellos mismos. Más tarde esas tomas fueron descartadas por ellos mismos durante la edición.

Quienes pueden acceder a un consumo mayor, pueden permitirse gastos en fotografías menos importantes socialmente, incluso llegar a rechazar la actividad por considerarlo demasiado extendida entre los sectores medios. Así podemos explicar las críticas a la

colección de Pablo¹⁶. No es que las fotos mostraran cosas especialmente feas, sino que no mostraban aquellas cosas relevantes para los habitantes de la villa.

La imagen como práctica cultural, y como análogo al mundo

Tomamos el reciente trabajo de Sorlin publicado en 2004 (op cit) para utilizar la clasificación de las imágenes como sintéticas o análogas.

La imagen sintética es aquella creada por el hombre, abstrayendo los elementos definitorios del objeto e informándolos al espectador, de manera tal que si cuentan con la suficiente información previa dos personas pensarán en lo mismo al ver la imagen, porque el dibujo apela a los saberes del observador. Así, un simple dibujo remite a una idea compleja, sin perjuicio de los datos omitidos en la descripción. Sintetiza la información necesaria para que se produzca el hecho comunicacional.

La imagen análoga, por su parte, se construye a partir de la influencia de la luz sobre un material sensible, con la asistencia de un dispositivo que permite tener cierto control de esa exposición a la luz (la cámara). Algo del objeto se plasma en la emulsión fotosensible para luego ser archivado bajo el soporte que sea, película, cinta magnética o archivos digitales codificados.

Algo de la cosa fotografiada está en la fotografía, y de ahí que podamos comprenderla sin necesidad de recurrir a ningún código, es decir, sin necesidad de convenciones sociales previas. Esa es la base de la ilusión de objetividad de la fotografía.

¹⁶ Críticas desarrolladas en el cap.1.

Pero ocurre que la imagen análoga es muy reciente en nuestras culturas, apenas a mediados del Siglo XIX la fotografía nació, y no se haría masiva y popular hasta entrado el siglo XX.

Nadar fue un fotógrafo francés que se dedicó a la fotografía de evento social a mediados del siglo XIX, un género sin pretensiones creativas y destinado casi exclusivamente a su comercialización. Nadar fue tal vez, el primer comerciante exitoso de la fotografía, y por lo tanto, precursor en la expansión de consumo de imágenes que podemos advertir hoy.

El análisis de esos procesos por los que la fotografía creció en el Siglo XIX son la base para entender la dinámica actual del consumo y circulación de las fotografías. La percepción del mundo a partir de imágenes hasta el s XIX fue sintética, es decir, imágenes diseñadas según lo que se pretendía significar. Con la imagen analógica, se pierde ese control para ganar mayor fidelidad de diseño con el modelo.

La intervención del productor de la imagen dependerá de otros factores, más relacionados a las demandas, al mercado y a la resolución de las limitaciones de la tecnología que a la habilidad técnica o a la creatividad. A las personas les llegan imágenes análogas a objetos y procesos que no conocen directamente. Se tiene experiencia del mundo a partir de imágenes mediatizadas por la tecnología. Esto modifica sensiblemente la percepción del mundo.

Los jóvenes que participaron del taller se involucraron en la cuestión de imágenes análogas al objeto. Les importó que las fotografías fueran análogas a la villa que *Ellos querían mostrar*, según su idea y sus expectativas. Esa villa que querían mostrar fue diseñada a partir de la posibilidad de comunicación y negociación de identidad con los jóvenes

universitarios de la ciudad. De esta manera se plasmaron a partir de la existencia de las imágenes relaciones sociales, construidas como prácticas culturales, resultado de la negociación y posible a partir de la producción y circulación de esas fotografías

La imagen como registro de información

A mediados del siglo XIX, las fotos fueron un método de registro de información de alto nivel de confianza para el observador, que se enfrentaba a la escena desplazado en tiempo y espacio con tranquilidad “por que la cámara no miente”.

Una foto de un investigador junto a un grupo de indígenas exóticos probaba la presencia del investigador, que los indios eran reales y que no se exageraba en sus descripciones. Aquello que se ve en la foto es, sin lugar a dudas análogo a lo que estuvo frente a la cámara. Los registros fotográficos disfrutaban del prestigio positivista hacia los medios mecánicos, posibles de ser repetidos, de variables controladas. La máquina reemplaza al ojo cuando no puede llegar hasta el lugar de los hechos.

En ese sentido, se enriqueció el uso de la imagen, (dentro del paradigma positivista) como un colaborador del ojo del investigador. Como una herramienta. Si se fotografía todo, los detalles que no se vean al momento, se podrán encontrar en las fotos después, en la comodidad del laboratorio. Cierta matiz de la antropología temprana, basada en informes de viajero y análisis de laboratorio, distante al campo, sobrevive en esta técnica que aún está vigente en algunas publicaciones.

Desde que la fotografía es una práctica difundida en sectores medios y acomodados encontramos la posibilidad de recurrir a ellas para estudiar el pasado. Considerar a las fotografías como fuentes de información histórica y reconstruir información del pasado a partir de ellas es una variante que prioriza la información que constituye la fotografía.

Malinowski y su visita prolongada a los pueblos del Pacífico Sur es una experiencia pionera. Esa presencia del investigador fue recorrida por Geertz, en "El antropólogo como autor" (1989). Fotografiar una situación para documentarla se parece mucho a lo que hacemos cuando fotografiamos un lugar que visitamos en nuestras vacaciones. No podemos llevarlo a casa pero lo fotografiamos para que nuestras amistades lo vean.

La imagen abre un espacio de investigación no verbal, permite calificar y comparar para lograr una definición exacta de la realidad social. Permite ver aspectos por fuera del discurso verbal de los actores, ¿Quién habla con quién, dónde, cuándo?

"Muchas de estas preguntas pueden hacerse luego de mucha observación y mucho conocimiento del grupo, pero la fotografía permite hacerlo en menos tiempo y de manera poco conflictiva. Sin necesidad de conocimiento previo. Los puntos clave del flujo social pueden ser documentados y la estructura social puede ser observada en movimiento. Es una oportunidad descriptiva que ofrece óptimas pistas para identificaciones, vestuario, etc. Permite detener el tiempo, documentar un instante para analizarlo con comodidad y por más tiempo que el que demande vivirlo. La cámara puede hacer registros repetitivos con múltiples combinaciones de intervalos. (*Collier Jr.: op cit*)

Se podría distinguir la visualización de la observación. En la primera ocurren las cosas como lo espera Collier Jr, es decir, el investigador registra sin influir el registro, para luego dar a ver a otros el resultado de su trabajo. La visualización es la acción de filmar sin marcas personales. Es Sir Francis Bacon quién da instrucciones para la observación, para "no inventar sino descubrir". Las observaciones deben repetirse y poder llegar a las mismas conclusiones, según el Empirismo Inductivo que impactará sobre las ciencias del siglo XIX y

particularmente sobre las sociales. Formar conocimiento se confunde entonces con el propio acto de observar. (Lemos Solha 1998:47)

La observación implica separación del objeto. La observación es más que el trabajo del ojo, implica el trabajo de la razón. Existe trabajo taxonómico en el hombre que observa. Así, el acto de fotografiar no sería más que recortar un campo visual, eliminándose la especulación ociosa, haciendo perenne la visión, para materializar la observación más tarde, en el laboratorio, bajo condiciones controladas.

Para el positivismo del s. XIX la fotografía es una síntesis visual en relación a la noción de la observación empírica en ciencias sociales. Es un retrato de procesos observados. Lo observado podía ser impreso y vuelto a observar. Así, la idea de conocimiento por observación gana Estado material. Concede a la fotografía la posibilidad de acumular datos. Los observadores salieron a retratar el mundo antes de que desapareciera (según predecía el evolucionismo y el particularismo histórico), tornándose automáticamente las imágenes en documentos. En soporte de información.

La descripción etnográfica se basa en un testimonio ocular. John Collier Jr. (1973) propone la actividad de un fotógrafo como observador participante. Ayuda en la tarea de observar. Lo que distingue a un trabajo de fotos antropológico es sólo el rigor y la capacidad de observación objetiva del fotógrafo. Ser participante sólo refiere al hecho de fotografiar con una situación de privilegio sobre la comunidad, cierto poder sobre la respetabilidad de la comunidad. No se trata de un compendio metodológico sino de consejos técnicos para el trabajo de campo con fotos.



Imágenes de Rosito 2003 incluidas en la publicación de Viva.

Esta perspectiva oculta efectos más profundos que la aplicación de estas tecnologías al servicio de la investigación.

Cultural, sociológica y comunicacionalmente, (el film) posibilitó la reformulación de la construcción del sentido en una sociedad, la creación de un nuevo espacio discursivo entre sociedades e individuos y el delineamiento de identidades y estereotipos de conducta, acción y conocimiento. El carácter esencial de este nuevo medio es, por un lado su universalidad (no necesita traducción), que articula combinación y disposición (un film moviliza siempre gran cantidad de imágenes, sonidos e inscripciones en composiciones y proporciones variables), constituyendo un aspecto teórico central de la representación filmica. Los primeros años del cine, provocando una impresión de realidad a través de la técnica, focalizarán en la búsqueda de realidades fascinantes, es decir "espectaculares" (guerras, coronaciones, exotismo) que garanticen vastos públicos. De ahí que los avances técnicos en color, sonido, grandes pantallas, sincronismo, están dirigidos a la obtención de un mayor realismo, como sostén ideológico. (...)

El cine documental en antropología resultaría del reencuentro entre las tendencias empiristas dominantes y las propensiones espectaculares del cine. (Sel:2006)

Teniendo en cuenta que la última cita fue escrita referido al film, podemos pensar que la fotografía no escapa a la tendencia de ser vehículo de exotismo cuando se la requiere como documento que certifica la veracidad de un relato etnográfico. Siendo el análogo más fiel disponible de los pueblos observados, los investigadores empíricos han poblado los museos de fotos de personas diferentes, de "otros". La manera más eficaz de demostrar la otredad es mostrarla desde la diferencia, desde lo exótico de sus prácticas.

El dato es tomado como externo e inmutable en una correspondencia entre lo registrado y el objeto equiparado a lo real, sin considerar los procesos y transformaciones de los sistemas sociales. Para Lemos Souza (1998) el dispositivo- cámara aparecería como una vista imparcial que registra todo sin valorizar, jerarquizando el sentido de la visión en la observación. Este desplazamiento hacia la técnica va a incidir muy fuertemente en la falta de debate sobre el compromiso teórico que cada método supone. No hay propuesta de compromiso político, sino de un pragmatismo instrumental a fin de sustentar su opinión sobre los beneficios de incorporar la fotografía en la investigación etnográfica. En ese contexto y en tanto auxiliares de una observación equiparada a conocimiento, el acto de fotografiar o filmar en soportes precisos, rigurosos, dispositivos neutros capaces de

reunir información etnográfica segura, a fin de preservar lo más científicamente posible estos archivos culturales. Lo visual ganaba primacía como una manera de organizar la sociedad por tipologías.(...)

Expuestas en los museos, representaban visualmente, para el público en general, la constatación de la existencia de un estadio intermedio entre la civilización y la vida animal (Sel :2006)

Toda vez que se organiza un conocimiento social, se lo clasifica, se lo archiva, se lo expone, lo que se está haciendo es ejercer control sobre él. Una antropología vinculada al colonialismo tiene responsabilidad sobre éstas decisiones epistemológicas. La falta de reflexión sobre la manipulación de la imagen es funcional a modelos políticos de dominación, explotación, etnocidios y genocidios coloniales.

Hay negligencia en este vacío teórico, cuando se recurre a las imágenes sin reflexionar sobre su uso. La antropología es una disciplina de palabras, y hace falta ponerlas en tensión con las imágenes.(Mead;1975)

Es decir, si bien no llena ese vacío, la autora detecta que hay un potencial en las fotografías que no estaba siendo aprovechado.

Probar que algo existe porque tenemos su fotografía es un argumento que ya no basta, especialmente desde que los montajes de imágenes permiten que una película entera sea filmada a partir de imágenes de objetos que en la vida real no son palpables. Sin embargo, la fotografía sigue disfrutando de la confianza del público.

Podríamos decir que la autoría de un antropólogo, su derecho a decir “esto ocurrió”, “yo estuve ahí”, se vio muy reforzado por la compañía de fotogramas en los textos. No es esperable una nota sobre cierta costumbre exótica sin una fotografía. Como los recuerdos de vacaciones o las noticias de actualidad.

La idea de poder manejar la cámara con un procedimiento certero, que repetiría el resultado de mediar las mismas condiciones, que corresponden a un hecho físico: los rayos de luz afectando la emulsión fotosensible; era suficiente para los hombres del positivismo. Si existe la fotografía es porque esa fracción del mundo estuvo frente a la cámara. Y la fotografía congelará ese momento para el futuro, esa imagen efímera de la realidad será constante y fija en el tiempo para que podamos verla siempre. Las publicidades que ofrecían la cámara de fotos al público consumidor de principios del s. XX prometían la posibilidad de ganarle a la muerte. "Siga viendo a sus seres queridos después de que mueran".(Burch: 1995)

Teniendo como principio la calidad de registro fidedigno y duradero, dos antropólogos resignificaron el uso de la imagen para la disciplina. Si bien no superaron la mirada positivista sobre la fotografía, la usaron de una manera menos auxiliar y más específica, es decir, más ajustada a su naturaleza, a sus usos irremplazables. Se preocuparon por que la foto tuviera valor en sí misma como objeto, más allá del valor ilustrativo sobre el texto que la acompañara. La foto en sí pasó a ser un objeto valorado, porque permitiría a las próximas generaciones ver y analizar las imágenes de un mundo que cambiaría inevitablemente.

En el particularismo histórico de Boas las culturas cambian por el contacto con otras o por creación independiente de rasgos culturales novedosos. Además, cada individuo podía considerarse parte de la cultura que lo alberga, de manera que no sería engañoso retratar a un individuo y presentarlo como ejemplo de una cultura determinada.(Soriano y Martínez: 1994) Estos principios, más la disponibilidad de equipos portátiles le permitieron a Boas afrontar la tarea de registrar etnográficamente las culturas

indígenas de América del Norte, recurriendo a la fotografía como medio de documentación.¹⁷

Franz Boas impulsó uno de los primeros trabajos utilizando técnicas audiovisuales en la investigación antropológica, concretando una colección sistematizada de fotografías en el American Museum Anthropological Department, sobre la base de un estudio etnográfico realizado en 1897 sobre los indios Kwakiutl, en el norte de Vancouver (Canadá) a fin de establecer nuevas relaciones entre cultura y etnia. Además instó a sus alumnos (entre ellos Margaret Mead) a incorporar esta herramienta en sus trabajos de campo. Entre 1900 y 1906, Edward Curtis realizó una extensa documentación sobre las poblaciones indígenas de los Estados Unidos. Investigaciones posteriores (citadas en de Tacca, 1997) han demostrado que ambas colecciones, consideradas como documentación etnográfica, fueron interferidas por los autores en el momento del registro (puesta en escena) y en la edición (recortes), a fin de reforzar concepciones sustentadas en el paradigma del relativismo cultural, que marcaría a la antropología americana durante décadas.(...)Recuperando un comportamiento capturado y preservado fotográfica y filmicamente, se proponía salvar los datos en un gran archivo de culturas en desaparición. "La Antropología como conglomerado de disciplinas... ha aceptado implícita y explícitamente la responsabilidad de llevar a cabo y preservar registros de las costumbres y los seres humanos en vías de desaparición de esta tierra, fueran estas poblaciones endogámicas, poblaciones preliterarias aisladas en una selva tropical o en la parte más recóndita de un cantón suizo o en las montañas de un reino asiático. El reconocimiento de que estas formas de comportamiento humano todavía existentes, inevitablemente desaparecerán ha sido parte de nuestra entera herencia científica y humanística" (Mead :1975)

Margaret Mead y George Bateson publicaron en 1942 la primera sistematización de registros fotográficos considerados como instrumento de investigación, de sus 6 años de trabajo de campo en Bali. "Balinese character: a photographic analysis". Las 759 fotografías reproducidas, sobre un total de 25.000 negativos, son consideradas metodológicamente como intento de superar las dificultades de descripción del ethos balines (Cita de Sel : 2006)

En la concepción de Boas se detectaban ciertos rasgos del idealismo alemán, otorgándole cierto crédito a la tarea de comprensión subjetiva de la persona sobre la cultura y de las emociones sobre la racionalidad. Se pone en duda entonces la afirmación de que la humanidad avanza sobre criterios racionales y que Occidente había alcanzado el punto máximo en esa dirección. (Elvin Hatch 1975) No se cuestionaba abiertamente el evolucionismo, pero se abría la posibilidad de la comparación no en término de superioridades sino de diferencias.

¹⁷ Curtis Eduard. *The North American Indian*. Es un proyecto llevado a cabo por un fotógrafo desde el principio del s.XX hasta bien entrado el 1930. Su propósito fue documentar las culturas tal como eran antes del contacto con los blancos, acumulando una serie de archivos de imagen que reemplazaría a los indios cuando éstos desaparecieran definitivamente. El peso de verdad de las imágenes era tan fuerte que no se pensaba sobre la diferente naturaleza entre el objeto fotografía y los objetos (sujetos) fotografiados. En Octubre de 2005 pudimos ver

La imagen de hombre y de la sociedad que apareció alrededor de principios del siglo XX recibe a veces el nombre de antiintelectualismo. Es el término utilizado por Crane Brinton, por ejemplo, que ofrece la siguiente definición:

Básicamente, el antiintelectual, en el sentido en que aquí usamos el término, no cree que el instrumento de pensamiento sea *negativo*, pero sí que la mayoría de los hombres y la mayor parte del tiempo éste es *débil*...El antiintelectual observa simplemente que el pensamiento a menudo parece estar a merced de apetitos, pasiones, prejuicios, hábitos, reflejos condicionados y muchas otras cosas de la vida humana que no implican pensamiento (1963:213; cursivas en el original)

Un representante fundamental del antiintelectualismo es Pavlov, que afirma que la conducta está regida por reflejos automáticos mucho más que el pensamiento consciente y racional; otro es Freud, para quien el pensamiento y la acción humana son producidos por factores tan "irracionales" como los impulsos y las neurosis;(Hatch: 1975, p 41)

Boas observa a las personas integradas a sus culturas, sin pretender clasificarlas *a priori*. Considera el cambio inevitable, pero no acepta el cambio evolutivo por medio de modelos preestablecidos como los escalones del evolucionismo. La evolución de una cultura sólo se comprende estudiando la historia real del pueblo en cuestión. La cultura está determinada históricamente y de manera particular para cada pueblo. La supuesta inferioridad de un pueblo surge cuando se le aplican modos de pensar occidental.

Teniendo un conocimiento suficientemente profundo del modo de pensar de un pueblo, desaparece la inferioridad. Estas son las bases de lo que se llamará relativismo cultural.

Al encontrarse frente a la necesidad de describir para Occidente lo particular y cotidiano de cada pueblo, Boas recurrió a la fotografía y al cine, encontrándose con el problema del realismo. ¿Cómo hacer para que en una toma se represente la realidad cultural particular de un pueblo y que el público, que no conoce el marco de referencia (y que además posee uno propio cargado de prejuicios) comprenda el mensaje?

parte de la obra en una muestra de la ciudad de Buenos Aires, en el museo Fernández Blanco y leer una reseña de la misma en Radar 23.10.06 escrito por María Gainza.

Una discípula de Boas, Margaret Mead, a fines de los años 20 y hasta entrada la década de 1960, continuará la investigación mediante recursos visuales.

En Mead encontramos un nivel de reflexión más explícito sobre el uso de las fotografías. Ella se pregunta sobre la eficacia de las imágenes para transmitir ideas, al punto de preguntarse sobre la posibilidad de reemplazar los textos de palabras, componentes fundamentales de la etnografía clásica, por imágenes.

La investigadora marca la necesidad de la antropología de una teoría sobre la imagen. (Mead: 1975). Como citamos líneas arriba, la negación al uso de imágenes es una actitud negligente y criminal. El registro debe ser completo, y si existen medios técnicos de registro más eficaces que las palabras no hay motivo racional para no usarlo. En 1961 la autora prologó una reedición de su libro de 1925, *Adolescencia, Sexo y Cultura en Samoa*. Allí escribió:

Un hecho que en 1925 sólo daba lugar a una frase puede ahora explicarse con todos los detalles, y otros científicos que nunca irán a Samoa pueden utilizar esos documentos una y otra vez(...)

Adolescencia, Sexo y Cultura en Samoa no era el recuerdo de un mundo que ya había perecido, sino un comienzo. Pero como cada generación debe comenzar de nuevo y, para hacerlo, debe apoyarse en la anterior, quizá este libro conserve aún su utilidad aunque lo escribí cuando yo era muy joven, cuando Samoa estaba todavía empezando a vislumbrar el mundo moderno, cuando comenzábamos a estudiar la conducta humana y antes de que supiésemos hasta qué punto tales estudios iban a formar parte de esta cultura cambiante, dentro de la cual una educación en cambio perpetuo puede llegar a ser crucial para la supervivencia de la humanidad. (Mead: 1961).

Opinaba, como su maestro Boas, que el cambio es inevitable y que la antropología debe trabajar rápido y con rigurosidad para paliar sus efectos, haciendo documentaciones etnográficas completas que nos permitan conocer a través del tiempo. Su mirada no es pesimista, porque el cambio no implica desaparición, ni final. Sólo cambio. Pero la imagen, con su poder abarcativo y exacto, viene a llenar el vacío de contenido que el etnógrafo no

puede ocupar con palabras. No hay gran distancia entre ésta postura y la propuesta de Collier Jr., quien pone al etnógrafo fotógrafo en la actitud del cazador, que debe actuar sin ser visto y capturar tantas imágenes como sea posible para analizarlas luego. Aunque debemos reconocer en Mead el advertir ese vacío teórico y reclamar por llenarlo. Collier Jr. se apoya en ese aspecto de la fotografía que resaltaban los positivistas, la exactitud del registro, lo repetible del proceso, lo mecánico de su producción. Mead está esperando que el antropólogo compare las culturas fotografiadas a lo largo del tiempo. Que conceptualice a partir de ellas. Siempre el trabajo se enfoca a la imagen, al producto del acto de fotografiar, y siempre considerando al fotógrafo como antropólogo.

La imagen como producto cultural



Imagen del taller, no incluida en la muestra final del año 2004.

Algunas disciplinas utilizaron las fotografías de la misma manera en que la historia utiliza las fuentes escritas. La reconstrucción de los procesos históricos a partir de las

imágenes tomadas en el pasado es una alternativa metodológica usada por historiadores, antropólogos, arquitectos, y todo investigador que tenga intención de reconstruir conductas del pasado. Porque es verdad que una parte del mundo del pasado (los últimos 150 años, según Sorlín) quedó retratado en imágenes analógicas (tanto desde la fotografía como en el cine), y si tenemos conciencia permanentemente de que se trata de un recorte, de que no es el pasado sino una fotografía de él, y de que la mirada del fotógrafo siempre está presente, podemos recurrir a las fotografías como fuentes históricas, no menos parciales ni menos subjetivas que los textos escritos dejados por quienes nos precedieron.

Propongo aquí por principio partir de la propuesta de abordar la imagen como construcción; una construcción que significa, que expresa, que comunica, y que, por tanto, debe ser interpretada. Como resultado de la creación humana, la imagen responde tanto a capacidades innatas del individuo como a capacidades aprendidas socialmente, de ahí la importancia de analizarla por su valor histórico y epistémico.

Así como es una forma de expresión de las emociones, la imagen también es una manifestación de la actividad intelectual (faceta quizá mucho menos estudiada que la primera) y el estudio de estas manifestaciones nos puede ayudar a entender los procesos sociales que analizamos, ya que constituyen evidencias de una función intelectual tan compleja como es la capacidad de abstracción. La imagen comunica a la vez acerca de lo que estuvo ahí y de maneras de pensar, por lo que los registros que sobreviven materialmente se convierten de inmediato en vestigios de posible interés para la investigación social. (Roca :2003)

Desde esta mirada cobra nuevo sentido el usar las imágenes Históricas como fuente para al estudio de las sociedades en el pasado y su relación con los espacios urbanos. En el trabajo realizado junto a Fernando Aguayo, "Usos y apropiaciones de un espacio urbano, el paseo del Zócalo" los autores analizan desde una perspectiva histórica el modo de utilización del espacio del Zócalo, (plaza principal de la ciudad de México) entre los años 1864 y 1885. Cruzando las fuentes fotográficas con los archivos del gobierno de la ciudad, pudieron reconstruir las diferentes apropiaciones del espacio que las clases populares y las clases acomodadas hicieron de la plaza, y los juicios de valor que las autoridades tuvieron sobre las diversiones públicas autorizadas para las festividades.

El trabajo recorre un camino que toca los documentos plagados de opiniones de los contemporáneos y las fotografías, como vestigios de parte de lo que se vivió por esos días. Es interesante el pasaje en el que se muestra una carpa de circo asomada detrás de la catedral, evidentemente infiltrada en la imagen que el fotógrafo pretendía de una calle lateral. Un circo del que no se conservan otros registros fotográficos y que despertó muchas discusiones entre los que preferían no autorizarlo y los que preferían aprovechar el beneficio económico de la renta que pagaba al gobierno. Indudablemente, éste vacío documental y esa presencia inevitable en una imagen no destinada a él es una pista sobre la opinión de los actores de la época con acceso a la tecnología, y evidencia que también la imagen es un registro subjetivo.

Los autores tomaron ese aspecto de las imágenes, en coherencia con la cita tomada más arriba y reconstruyeron las relaciones entre los actores ciudadanos de fines del s XIX en la ciudad de México.

Tanto para la ciudad de San Pablo y el uso de la tarjeta postal (que recorreremos en el próximo apartado) como para la plaza del Zócalo en México, en todos los casos las imágenes son fuente de datos, de información que debe ser reconstruida porque el contexto de uso (en donde se explica su connotación) se ha modificado. Es un detalle importante. Las imágenes pueden leerse como un texto, siempre que el espectador tenga todos las competencias lingüísticas necesarias, y el conocimiento de contexto es fundamental para comprender la intención del fotógrafo. Pasado el tiempo el contexto se olvida y la imagen se transforma en una incógnita. Ya no comprendemos fácilmente qué se quiso decir con esa foto, y esa pregunta puede tratarse como un problema de investigación.

Pero siempre mirando hacia el cuadro, el fotograma y lo plasmado en él¹⁸.



Imágenes E. Juez 2004.

¹⁸ Esta concepción de la imagen, y la fertilidad de los estudios asociados a ella fomentaron la organización de archivos de imagen histórica, siendo objeto de publicaciones de prensa y de páginas web. Un ejemplo reciente de las primeras es la serie de 4 tomos de publicación semanal que acompañó al diario Clarín en el 2005, "la fotografía en la historia argentina". Un ejemplo de página Web <http://www.estracaoportoalegre.ufrgs.br> o bien <http://www.favelatemmemoria.com.br>. La publicación de imágenes antiguas sin la compañía de textos que las analicen habla de popularidad de esas imágenes, de la utilidad potencial para otros trabajos y de la demanda que las editoriales detectaron sobre ellas. Evidentemente, aunque no queremos menospreciar los esfuerzos de quienes reúnen y organizan los archivos, la faceta documental de la fotografía también tiene vínculo con su función de mercancía y el posible valor económico que pudiera dársele a una imagen según los procesos sociales plasmados en ella.

3.Las relaciones sociales que construyen ciudad e imágenes

Las imágenes circulan entre las personas. El fotógrafo las vende a la familia, el reportero gráfico se las vende al medio, el editor las selecciona según criterios profesionales e ideológicos, los lectores compran el ejemplar, los amigos muestran imágenes, la familia las atesora, los dilettantes las producen como medio de expresión, los jóvenes de las villas las critican, los jóvenes del taller producen imágenes nuevas y las muestran en la Universidad de Buenos Aires.

Las imágenes registran y construyen relaciones sociales. Las mismas relaciones sociales que construyen la ciudad como vínculo entre las multitudes que la habitan. El espacio de circulación de las imágenes es la ciudad, entendida en términos de relaciones sociales.

Nuestra labor de investigación está centrada en la producción social de imágenes fotográficas de prensa. En ella nos proponemos abordar su estudio a partir de los procesos productivos que le dan lugar, a los cuales consideramos, también, procesos de significación. (Menajovshi y Brooks, op. Cit.)

La ciudad capitalista

La urbanidad es el ajuste a determinadas normas de convivencia, normas que permitan la ocupación colectiva de un espacio a altos niveles de densidad demográfica. La ciudad es, en concepto, un conjunto de reglas que se ajustan a las necesidades de un grupo de personas más o menos extenso. La forma que adquiere el bloque edilicio tiene más relación con el aparato productivo, es un recurso tecnológico apropiado para determinado sistema de producción y ajuste a determinado sistema simbólico. Así, las ciudades medievales tenían murallas defensivas con pocas entradas, las ciudades modernas priorizan la circulación y la existencia de puertos, etc.

Se suele analizar desde la arquitectura y la administración pública a la ciudad como un conglomerado de edificaciones que según el problema identificado requiere algún tipo de modificación material. Pero la ciudad es una red de relaciones sociales.

Partiendo de una crítica a éste enfoque tomaremos una idea más compleja de ciudad, considerándola un conglomerado edilicio situado geográficamente, más o menos acotado en el espacio (sus límites con el espacio rural suelen ser ambiguos), bien delimitado administrativamente, con una determinada densidad de población y sujeta a una estructura de gobierno. Este espacio ocupado por personas está organizado bajo relaciones de producción capitalista. (Topalov, 1979), que estructuran las relaciones sociales y disparan la capacidad de simbolizar de las personas. Aspecto tan disímiles de la vida cotidiana como la búsqueda de trabajo, las fiestas religiosas, el desagüe del baño o mandar una carta a un domicilio particular están atravesadas por relaciones capitalistas de producción (nos referimos al acceso diferencial al consumo, uso del tiempo libre, residencia sedentaria, etc. todas prácticas asociadas a nuestro modo de producción y a nuestras relaciones de producción). Los juicios de valor establecidos por las personas entre sí, también encuentran en las relaciones capitalistas el marco de referencia para el mutuo entendimiento. La ciudad se planifica, se produce, se compra y vende, se consume, está cargada de sentidos simbólicos y el nivel de consumo de ciudad de cada grupo los posiciona en un orden relativo a la pertenencia. Otorga(o niega, en cada caso) el derecho a ser parte. (Topalov: 1979; Frehse:1996; Lacarrieu Y Grillo: 1995; Pires do Rio Caldeira: 1997; Mignaqui:1998; Borja y Castells,2000; Castells:1975,1995 y 2000; Sassen:1991; Wirth:1962; Fortuna:1988; Hiernaux, y Lindón:2002; Portal:1999; Regis:1997; Lacarrieu :1998; Althabe: 1996; Zukin: 1991; Regillo:1998)

Como parte de nuestra indagación y a fin de enriquecer nuestro trabajo de campo y comprender las categorías con que la ciudad clasifica los sectores urbanos conocidos como villas, la base de datos sobre antecedentes legislativos del gobierno de la ciudad. Al buscar acerca de la Villa 31 pudimos observar que es pequeño el corpus de archivos que la componen, que información de otros espacios de la ciudad afloran con el mismo criterio de búsqueda (es decir, no se considera una variable excluyente para clasificar la información archivada) y sólo contempla asuntos relacionados al consumo de ciudad (servicios, mejoras de espacios públicos, transporte). (CEDOM:2004)

Formar parte de la ciudad es más que acceder a consumir ciertos medios materiales de vida, como techo, asfalto, servicios y desagüe. Es ser parte de las relaciones que conforman la ciudad. De ahí que el problema de la precariedad de las casas sea secundario, un efecto de las relaciones sociales que guían las prácticas de los habitantes de la ciudad.



Participantes del taller (retratos) 2004

Los jóvenes del taller entendían esto muy bien y les preocupaba plasmarlo en la colección de imágenes.

La villa fotografiada es el contexto de vida de los jóvenes fotógrafos, hay algo de primera persona en esas imágenes.

Tampoco puede omitirse que la villa es una zona precaria, es decir, de muy pobre consumo urbano. No hay infraestructura de servicios, no hay regulación estatal en su planificación, no hay nombre de calles, no hay direcciones exactas. Durante el trabajo de campo, al consultar por determinadas viviendas o por determinados accesos a diferentes sectores de la villa, los jóvenes entrevistados usaban como referencias las paradas de colectivos “ vivo a tantos metros de la parada del ...” Podría pensarse a los colectivos como el puente de unión con la ciudad.

La ciudad capitalista se crea a partir de relaciones sociales entre personas. Nosotros realizamos las entrevistas del trabajo de campo con los jóvenes de la villa, entendiéndolos como parte de la ciudad y de sus relaciones de producción y a la vez resultado de esos procesos formativos.

No describiremos a éstos jóvenes desde sus múltiples características (psicológicas, físicas, etarias, etc.) Los consideramos sujetos que están abandonando su rol de niño en la sociedad, y paulatinamente se integrarán al mundo adulto. Material, afectiva y simbólicamente habrán dejado de ser niños para siempre. El tiempo que les lleve recorrer ese estadio de liminalidad entre sus roles, y las herramientas para el mundo adulto que incorporen durante esa etapa de la vida dependerá de su entorno socioeconómico. Cuanto más carenciada es la situación de la persona, más breve será su juventud o su adolescencia. El trabajo, la deserción escolar y la paternidad adolescente son procesos asociados a la falta de recursos que precipita a los jóvenes pobres al mundo adulto, sin la preparación necesaria ni la contención adecuada.

“...No podemos dejar de observar el hecho de que la situación de los jóvenes de nuestro tiempo, se ha visto fuertemente afectada por la emergencia del nuevo contexto mundial que se fue delineando hacia los años ‘80. Las transformaciones que comenzó a transitar el sistema capitalista por aquellos años, ubicaron a los sectores juveniles entre quienes más sufrieron los efectos de tales cambios. El nuevo rumbo que adoptaron los procesos económicos y políticos a escala planetaria llevaron, entre otras cosas, a un agravamiento de las situaciones de pobreza y desempleo, e impactaron de manera muy particular en las condiciones de vida, en la inserción social y en las expectativas hacia el futuro de los sujetos juveniles. Especialmente problemática se tornó la relación de los jóvenes con respecto al mundo de la educación y del trabajo, dadas las dificultades para adquirir las nuevas calificaciones exigidas, la drástica eliminación de puestos de empleo y la precarización de las condiciones laborales. (Sanchez, 2003b; Szulik y Kuasñosky, 1996)

En nuestro país, los efectos de la crisis sobre este grupo etario se presentaron con mayor fuerza a partir de la última década del siglo, y cabe diferenciar que quienes más han sufrido el deterioro de la situación general de la población juvenil, han sido aquellos jóvenes pertenecientes a grupos familiares pobres, sobre los que recayeron y recaen las mayores dificultades.

Este cuadro de situación se ve agravado por el hecho de que a los jóvenes de estos hogares les toca crecer en un ambiente de escasa contención cercana...”(Sanchez, 2004)

La autora propone una mirada sobre los jóvenes carenciados. Si bien en su trabajo son quienes viven en los asentamientos pobres de la ciudad de Rosario, podríamos asimilar éstas poblaciones como equivalentes a la Villa 31, en lo referente a la dinámica social interna y su relación con la ciudad que los contiene. Dejamos abierta la posibilidad de encontrar alguna diferencia, y tal vez un estudio comparativo de las dos poblaciones sería útil a los efectos de profundizar en nuestro conocimiento social, pero al momento tomaremos las observaciones de S. Sanchez como aplicables a los jóvenes del taller de la Villa 31.

La autora encuentra que los jóvenes tienen una movilidad reducida, que prefieren no salir de su barrio, porque no tienen los recursos para pagar su movilidad, pero también porque sufren procesos discriminatorios en los centro de consumo o de diversión que ofrece la ciudad. Son objeto de sospechas y se encarna en ellos la peligrosidad social, que los asume ladrones y violentos. La posibilidad de ser acusados de delitos desalientan a los jóvenes a abandonar sus zonas de residencia.

“ la población juvenil se fue convirtiendo en un actor social “peligroso”. Se empezaron a difundir alarmantes cifras de “jóvenes que no estudian ni trabajan”, a los que, en una nota del diario Clarin del 11/05/97, se los describió así: “Abandonaron el estudio, no trabajan ni quieren

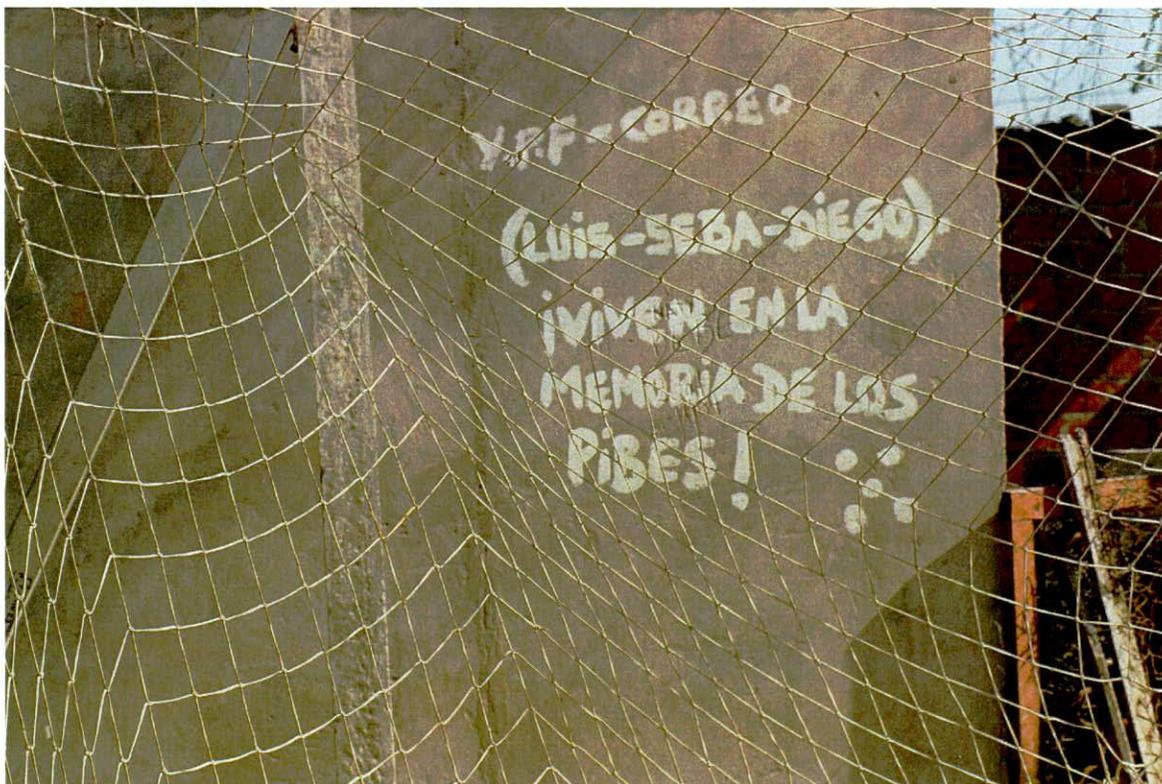
hacerlo (...)Tienen entre 15 y 24 años. Llevan una vida desesperanzada, con incursiones en la delincuencia y la droga (...)"
Conjugando delincuencia, violencia, drogadicción y SIDA se fue consolidando un imaginario social negativo referido a los jóvenes pobres, que los presenta como una amenaza para sí mismos y para el resto de la sociedad."
(Sanchez, 2004)

Peor aún es cuando esa discriminación la ejerce el Estado a través de la policía, que los detiene, reprime y mata con demasiada frecuencia. Durante el trabajo de campo pudimos fotografiar pintadas que de la villa 31 que denuncian este tipo de asesinatos y esa relación violenta con la policía).

Por otro lado, la violencia de los jóvenes que efectivamente eligen el camino de la droga y de la delincuencia también desalienta al resto a moverse por su entorno cotidiano, por el peligro inminente de circular por sectores internos de la villa. Al consultar a los jóvenes de la Villa 31 sobre los recorridos realizados durante el taller, muchos manifestaron estar por primera vez en algunos parajes, o haber estado ahí hacía mucho tiempo. Dada la dinámica de renovación de los espacios de la villa, algunos sectores les resultaron desconocidos. Al preguntarles por los motivos de esa falta de conocimiento directo, se refirieron a enfrentamientos entre barrios, por origen étnico, por antigüedad de la ocupación, o por el hábito de consumo de drogas de algunos grupos de jóvenes. También se marcó la disminución de esos conflictos desde que la policía Federal tiene destacamento en la villa, aunque a la vez se habla de detenciones innecesarias y de violencia policial.

Nos decía M.:

"hay muchas peleas entre los pibes de este barrio y del otro, y con los del otro lado, los de la Bis. Antes era peor, nos cortaban los cables y eso. Ahora está más tranquilo, abrieron calles y llega la policía, y las ambulancias, todo..."



Pintada en el barrio comunicaciones. Los cinco puntos aluden al conflicto con la policía. foto: E Juárez. 2004

La educación también es una preocupación para estos jóvenes.

En la mayoría de las entrevistas que realizamos, la no prosecución de los estudios aparece vinculada con las carencias económicas y la necesidad de trabajar. En cuanto a la relación entre escuela y trabajo nos interesa empezar a plantear algunas reflexiones. En principio creemos que se trata de una relación compleja, y que en modo alguno puede articularse mecánica y linealmente trabajo con abandono de los estudios (Konterlnik y Jacinto, 1996). Sin embargo, también sería un error negar que la presión sentida por los jóvenes de estos contextos para contribuir con los ingresos hogareños tiene incidencia, tanto en los niveles de rendimiento escolar, como en las situaciones de intermitencia o deserción.

II- Los jóvenes desarrollan fuertes expectativas en cuanto a avanzar hacia niveles educativos superiores. En los relatos de los jóvenes encontramos una clara aspiración de continuar sus estudios en un tiempo futuro, tal vez remoto y lejano, pero que está en el horizonte de sus anhelos, expresándose como un sueño que trasciende la falta de perspectivas ciertas.

No tan sólo se manifiesta la esperanza de finalizar la EGB o el polimodal (en el caso de quienes no han completado estos niveles) sino también una intención de acceder a estudios superiores.

El interés mostrado por los jóvenes por continuar y avanzar en los estudios deja traslucir una valoración positiva de la educación, que nos invita a re- pensar qué lugar tiene la escuela para los jóvenes de estos sectores sociales. (Sanchez 2004)

Una joven, vinculada a las familias de mayor antigüedad en la villa, relacionada al trabajo en los talleres del C.A.F., nos contó que recibió de Cáritas¹⁹ la posibilidad de estudiar gratuitamente en el colegio Lenguas Vivas, dados sus conocimientos de Francés obtenidos de su madre. El contexto de consumo asociado al estudio y la resistencia de la institución a tener una alumna de la villa promovieron (al entender de la joven) su deserción.

No se, no les gustaba, había muchas cosas que no podía hacer, ver algún programa en el cable, comprar un libro...Hasta llegar con los zapatos sucios de barro...

Otro joven, durante los encuentros del taller manifestó su voluntad de seguir varias carreras, desde Gendarme hasta diseñador de imagen y sonido.

Es importante destacar que la marginalidad y carestía de los jóvenes del taller se aprecia por comparación. Sin lugar a dudas el contraste con la zona de la ciudad que rodea a la villa es altísimo, por que nos referimos al barrio de Retiro y Barrio Norte, uno de los más caros de la ciudad. Pero esa comparación es engañosa, por que si tomamos como referencia la media de consumo del país, e incluso de la ciudad, son los vecinos de Retiro los alejados de la media, los exóticos. En la ciudad de Buenos Aires es más frecuente tener bajo nivel de consumo que uno alto. Desde esa mirada, los jóvenes del taller podrían clasificarse más cercanos a sectores medios de la población, por su acceso a consumo y protección de las instituciones. Las pretensiones de escolaridad a altos niveles del sistema, la participación de los talleres del C.A.F. y del propio taller de fotografía, su manera de vestir, acceso a teléfonos celulares, disponibilidad de tiempo libre, la no participación en actividades de economía de

¹⁹ Cáritas es una agrupación civil vinculada a la iglesia católica, dedicada al desarrollo social mediante la distribución de recursos obtenidos en una colecta anual.

subsistencia, al menos los sábados a la tarde, nos indica que estos jóvenes estaban un poco mejor que muchos otros de la villa que no se acercaban al taller²⁰.

La Villa 31 es una ocupación de la cual por lo menos desde los primeros años de la década de 1930 tenemos noticias. Los campamentos de trabajadores en Retiro son el efecto inmediato del movimiento de población asociado a la fuente de trabajo no calificado que representaba el puerto. Las fotos más tempranas que encontramos, de la década del 1940, los mostraba como pobladores rurales, en rutinas asociadas a su origen (mateando) y sentados, como quien espera. Eran campamentos de trabajadores, pero curiosamente las fotos los muestran sin trabajar, esperando. (Archivo General de la Nación) ²¹ Son imágenes de trabajadores esperando insertarse en el mercado laboral y así disfrutar de las supuestas bondades de consumo que representa la ciudad. Puede interpretarse en la imagen que la inserción será sólo cuestión de tiempo, así que lo mejor era esperar. “La presente es una situación pasajera”. Todo esto parece mostrar el joven fotografiado en la década del cuarenta, y parece ser el marco lógico del discurso de reivindicación que se gestará partir de las fotografías del taller.

Actualmente la villa no es un conglomerado de cartón, no suponen una ocupación temporalmente breve, ni viven en chozas efímeras, sus casas son de ladrillo, y en muchos casos de varios pisos. Están ahí dispuestos a permanecer a pesar de la precariedad.

La villa está en un sector de la ciudad céntrico, próximo a centros de poder y barrios caros, dueños de imagen generadora de valor inmobiliario y prestigio social. A los ojos de algunos,

²⁰ Muchas personas están en situaciones peores a los jóvenes del taller, cartoneros, indigentes, personas en situaciones sanitarias peligrosas, situación de calle. Los jóvenes los llamaban “Cirujas” y despertaban en ellos particular interés como objeto de fotografía, pero a la vez rechazo y miedo a interactuar con ellos.

²¹ Es muy sugestivo el nombre de campamento de trabajadores, porque el discurso de los jóvenes del taller parece tener esa mirada hacia la población de la villa, encuentran anclaje en el discurso de una generación muy anterior a la de ellos.

los villeros disfrutaban de una ubicación por la que no pagan. Numerosos arquitectos e ingenieros, en un foro de Internet, encuentran sumamente racional reubicar a los villeros en la ciudad pero en un lugar de menor valor inmobiliario, con argumentos estéticos y económicos que nunca olvidan que los villeros no pagan por la ciudad que “disfrutan”.(Lehmann, Aloisi, Portnoy, publicado en la Web) Una de las chicas del taller, V, pasó buena parte de una entrevista contándome los planes de sus padres para irse de la villa, a pesar de que ya llevaban viviendo ahí muchos años. Aparentemente, las posibilidades de trabajo eran concretas, pero los desalentaba alejarse del centro de la ciudad.

A lo largo del tiempo se les asoció a los diferentes males sociales. Han sido vagos en una nación de trabajadores; comunistas en un país de derecha; promiscuos e idólatras en una nación católica; ignorantes, brutos, enfermos e irresponsables dónde el Estado “regala” salud y educación. Ser villero es, en parte, estar fuera del ideal que la sociedad persigue para si en cada época.(Guber: 1987).

En el relevamiento de información sobre la villa pudimos notar que siempre que se quiere dar solución al problema de su existencia (sobrentendiendo que la villa es un problema sólo por existir) se proponen planes de viviendas.(Ratier 1972; Cravino 1996;CEDOM; Campanini- Neufeld; Zicardi 1960; Ivars, j. 1985; Merklen D.1994; Albano j.1957; Rohahan B.1957) Algunas respetan el lugar físico del asentamiento, otros implican el desplazamiento de la población. Algunas otorgan la propiedad de la tierra, otros indemnizan a los ocupantes para contrarrestar el perjuicio del desalojo. Algunas implican uso de la fuerza pública, otros buscan consenso.

Siempre se apunta a las casas. Dónde y cómo vivir. Lograr el mayor nivel de consumo para esta gente (inmobiliario principalmente) al menor costo para el Estado, y encontrar el lugar adecuado parece ser la clave. Y el no encontrarlo parece ser una cuestión meramente técnica que los asistentes sociales, políticos y científicos sociales resolverán en su momento.

No son problema las casas, o su precariedad, sino el simple efecto de las relaciones sociales que la ciudad establece con los ocupantes de la villa, y que al modo de los criminalistas de principios de siglo XX se busca resolver el problema social eliminando su efecto estético²². ¿Dónde ubicar a esa población cuya sola existencia molesta al ideario común de los habitantes de la ciudad "legítima"? Mejorar las condiciones edilicias de la villa tendrá sobre esas personas efectos similares que operar las facciones de un delincuente a fin de reinsertarlo.

²² La obra de Lombroso es la concepción del delito como resultado de tendencias innatas, de orden genético, observables en ciertos rasgos físicos o fisiológicos de los delincuentes habituales (asimetrías craneales, determinadas formas de mandíbula, orejas, arcos superciliares, etc.). Sin embargo, en sus obras se mencionan también como factores criminógenos el clima, la orografía, el grado de civilización, la densidad de población, la alimentación, el alcoholismo, la instrucción, la posición económica y hasta la religión (Lombroso, César. "El delito. Sus causas y remedios". Traducción de Bernaldo Quirós. Ed. Victoriano Suárez. Madrid, 1902(...))

Un rasgo llamativo en su obra es la crudeza con que expone algunas de sus conclusiones, que resulta aún más chocante a la luz de las ideas que predominan en la criminología luego del ocaso de la escuela positiva. Esta crudeza puede deberse a la tendencia positivista a despojar el discurso científico de toda otra consideración aparte de la mera descripción de la realidad, eludiendo juicios morales o sentimentales. Por ejemplo, refiriéndose a lo que él llama la "terapia del delito", expresa:

"En realidad, para los criminales natos adultos no hay muchos remedios: es necesario o bien secuestrarlos para siempre, en los casos de los incorregibles, o suprimirlos, cuando su incorregibilidad los torna demasiado peligrosos" (...)

Otro rasgo característico de la obra de Lombroso es la precariedad de su método científico. Frecuentemente, de la observación empírica, a veces sobre la población carcelaria o manicomial, se derivan afirmaciones categóricas y relaciones de causalidad escasamente fundadas. Por ejemplo, de la comparación entre la temperatura anual media en las distintas provincias de Italia y el índice de homicidios en cada una de ellas concluye Lombroso que el calor favorece este tipo de delitos (...) Textos de los años 1902, 1893, 1940.

Otra mirada sobre las villas

Las villas miseria son un fenómeno extendido en las grandes urbes latinoamericanas, ciudades que han crecido a un ritmo más rápido que su capacidad de satisfacción de demanda edilicia.

El resultado, una porción de la ciudad no cuenta con la infraestructura de servicios ni con el control institucional del Estado (En este caso pensaremos concretamente en la ciudad de Buenos Aires). A lo largo del tiempo las ciudad no ha cubierto ese desfase entre la oferta y la demanda de viviendas urbanas. Es más, la diferencia entre los sectores urbanizados bajo controles y planes y los no urbanizados parece aumentar. Inclusive, hasta la relativa contención de los espacios durante un primer momento se rompe. Es decir los cinturones de pobreza que rodeaban la ciudad intentando formar parte de ella algún día se disolvieron en una distribución irregular que aprovecha los rincones en desuso de la ciudad, de manera que sus ocupantes pueden participar de los beneficios de vivir en la ciudad por su proximidad a los servicios. Estamos hablando de casas tomadas, galpones ocupados, electricidad conectada sin autorización, conexiones clandestinas a redes de agua y desagües, etc. Cuando la disponibilidad de tierras es insuficiente, nos encontramos frente a una ocupación de muchas casas, que no dejan espacio entre ellas para la circulación de vehículos, (la tierra es demasiado escasa para dar paso a los autos que ni siquiera tienen)y que toman como materia prima de construcción material de desecho de la ciudad.(chapas usadas, carteles, puertas, paneles de madera, incluso cartón o nylon cierran sus precarias paredes).A estos grupos de viviendas precarias en un espacio no urbanizado se los denomina comúnmente villas de emergencia o simplemente villas.”²³

²³ Dice la enciclopedia libre Wikipedia, respecto de Villas Miseria: En Argentina, barrio de chabolas. Toman su nombre de la novela de Bernardo Verbitsky *Villa Miseria también es América* (1957), donde se describen las terribles condiciones de vida de los migrantes internos

La relación de los habitantes de la Villa 31 con el Estado ha sido muy fluctuante a lo largo de su existencia, aunque nunca, al menos desde el discurso, los representantes del gobierno aceptaron dejarla así como está. La villa es una muestra concreta de que el sistema deja personas afuera de sus beneficios. Es una molestia simbólica al orden capitalista que rige en la ciudad. (Topalov, op. cit.)

Al ser el defecto del sistema, cobró utilidad para encarnar a todos los demonios del mismo. Delincuencia, vagancia, vicios, inmoralidad, se asociaron a la población de la villa.

De esta forma, de ser una molestia simbólica pasó a ser una molestia práctica, un objeto de miedo y odio, algo que debe eliminarse por ser malo en sí mismo.

en la Década Infame. Durante varios gobiernos, civiles o militares, se ha tratado, con distinto éxito, de *erradicarlas*, es decir, de derribar las viviendas y desplazar a sus habitantes hacia algún otro lado.

Al repreguntar sobre la década infame: La Década Infame en la Argentina, es la que comienza en 1930 con el golpe de Estado contra Hipólito Yrigoyen. Con el contexto mundial de la Gran Depresión, se caracterizó por el fraude electoral, la persecución a la oposición radical (que intentó, sin mayor éxito, una contrarrevolución - 1932) y la corrupción generalizada del gobierno.

El impacto de la crisis impulsó a muchos habitantes del campo a migrar a la periferia de las grandes ciudades, instalándose en las primeras villas miseria.

En esta coyuntura, la Argentina negoció el tratado Roca-Runciman con el Reino Unido, que le aseguraba a esta última la provisión de carne, a cambio de importantes concesiones económicas de parte de la Argentina, entre las que se destacó la concesión de todos los medios de transporte público de la ciudad de Buenos Aires a una empresa británica denominada Corporación de Transportes. Por otra parte, el aislacionismo comercial de las grandes potencias contribuyó finalmente a iniciar el desarrollo industrial vía la sustitución de importaciones. La política económica se volvió dirigista y se creó el Banco Central de la República Argentina.

(...) los cambios económicos y demográficos llevaron al régimen a un callejón sin salida que derivó en el golpe de Estado de 1943, ante la certeza de que un frente de los partidos políticos opositores (UCR, PS, PC, etc.) y de la debilidad del candidato conservador (que no aseguraba un triunfo ni aún por medio del fraude). Este golpe aseguró la mantención de las relaciones sociales inalteradas, permitió la entrada al poder de la clase tradicionalista y crecientemente nacionalista, y *dio paso al proceso que llevaría al poder a Juan Domingo Perón*.

Imagen de la villa y la historia del estigma

El desplazamiento de clases trabajadoras que ocuparán las villas puede rastrearse hasta las primeras migraciones europeas a nuestra tierra. La ocupación de las viejas casas abandonadas por las familias terratenientes dieron lugar a los conventillos, suerte de vecindad organizada dentro de cada casa grande, con una familia por cuarto, uso común de los patios y baños, pésimas condiciones de existencia.(Ratier:1972)

La intención de la apertura a la inmigración fue la incorporación de obreros industriales anglosajones. Contradictoriamente se pensaba para ellos la misión de explotar el campo. El reparto de la tierra en latifundios y la ilusión de crear un país industrializado boicoteó la posibilidad de entregar tierras a los recién llegados, por lo que se agolparon en la ciudad de Bs. As a la búsqueda de posibilidades, junto a los criollos expulsados del campo por las pésimas condiciones de vida.(Romero 1965) Nuestra ciudad no podía ofrecer techo a tanta gente por lo que los conventillos fueron la solución. El Estado intentó regularlos. Los conflictos con los ocupantes de conventillos por los alquileres o las condiciones de vida fueron frecuentes.

Con el tiempo hasta estas pésimas y hacinadas viviendas se volvieron caras, por lo que mucha población, recurriendo a materiales de descarte urbano, construyeron ranchos en baldíos fiscales de la ciudad cercanos a las fuentes de trabajo.(Ratier: op cit)

(...) Se aprovechan de los elementos constructivos que la ciudad ofrece. Bajo los puentes de los ferrocarriles acampan muchas familias, que luego van cerrando espacios con materiales diversos. En baldíos muy céntricos (en la calle Garay de Buenos Aires, por ejemplo, a metros de la estación Constitución) la villa comienza a formar parte del paisaje urbano. La regla, sin embargo, es que crezcan junto a los lugares de trabajo, en terrenos de preferencia fiscales. No es raro. Nuestro campesino ha considerado siempre casi propio el terreno estatal, esas

tierras que él mismo contribuyó a colonizar. No hacía sino aplicar una vieja norma consuetudinaria. (...)

El derecho a ocupación proviene del trabajo. Los primeros habitantes de las villas van delimitando sus terrenos, delimitación que luego sufrirá modificaciones por razones de espacio y necesidad. La ley los define como "intrusos" pero ellos venden y alquilan sus casillas o pedazos de terreno. Desde el comienzo se enfrentan al sistema, cuyas leyes desconocen de hecho para arbitrar las propias. (Ratier op. cit., pp 14, 15)

Hacia 1930, decae la afluencia de migraciones externas para incrementar las migraciones internas. El volumen de personas deja obsoleto al conventillo y las villas de Buenos Aires ya son una realidad. De esta época data la Villa 31 en su versión más temprana.

La presencia de personas del interior del país en la ciudad corresponde con la industrialización por sustitución de importaciones, relacionada en un primer momento con la crisis de los mercados en la década del 1930, con la segunda guerra mundial después. Este proceso desembocará en el golpe militar de 1943, del cual surgirá Perón como figura resonante. (Romero op. cit y Enciclopedia Wikipedia) Nada en la escena política argentina volverá a ser igual a partir de su origen autoritario, actuar populista y fomento de un "culto" del trabajador.

José Luis Romero en Breve Historia de la Argentina:

"...La significación de su política laboral (la de Perón)Tres aspectos distintivos tuvo esa política. En primer lugar procuro acentuar los elementos emocionales de la adhesión que le prestaba la clase obrera. Tanto su oratoria como la acción y la palabra de su esposa, Eva Duarte de Perón- A quien se le había asignado específicamente esa función- estaban destinadas a destacar la actitud paternalista del presidente con respecto a quienes vivían de sus salarios y a los necesitados. Una propaganda gigantesca y bien organizada llevaba a todos los rincones de la república el testimonio de esa preocupación por el bienestar de los que, desde la campaña electoral, se llamaban "los descamisados", manifestadas en desordenadas distribuciones de paquetes con ropas y alimentos, o en obsequios personales de útiles de trabajo o medicinas. Y cuando se convocaba a una concentración popular, los discursos del presidente y de su esposa adquirían los matices de una verdadera explosión sentimental de amor por los humildes. (Romero 1996, p 159)

En el imaginario colectivo la figura de Perón y la existencia de la villa están relacionadas.



Anónimo. Archivo General de la Nación. Las clases populares se hacen visibles en los medios. En 1945 30000 personas reclaman la liberación de Perón. (Clarín, proyectos especiales 2005)

Al consultar los documentos de la época del archivo general de la nación encontramos que no se refieren a villas, sino a campamentos de trabajadores.

Tomaremos como ejemplo de la construcción del lugar de los trabajadores en la escena política de la época, un libro de circulación doméstica destinado a publicar actos concretos del gobierno. Jose Maria Freire, “Granos de Arena en la doctrina Peronista”, de 1949²⁴.

²⁴ Numerosas fuentes reconstruyen la figura de Eva y la doctrina peronista con connotaciones que hacen pensar en estéticas sacras, como si el último rango del respeto se pareciera al de la religión. La novela “Santa Evita” de Tomas Eloy Martínez (1995) es un ejemplo de esta observación.

El libro comienza con un retrato de Juan Domingo Perón, y bajo el retrato del líder con la banda presidencial puesta y un epígrafe que dice “Excelentísimo Señor Presidente de la Nación, General de Brigada Juan D. Perón”.

Inmediatamente después de la portada del libro, otro retrato, con el epígrafe “Sra María Eva Duarte de Perón”. Luego comienza el libro:

A título de aclaración

(...)Y precisamente para que a través de mis palabras se juzguen y se valoren los quilates de la tendencia obrerista propugnada por el General Perón, que, al llamar a la clase obrera a participar de su gobierno ha dado a la democracia un contenido espiritual y un sentido social totalmente nuevo, que marcan rumbos para la humanidad.

Admirablemente identificada con los ideales obreristas, Doña María Eva Duarte de Perón ha venido a contemplar las altas finalidades estatales perseguidas por el General Perón, Dando a la revolución un corazón infinitamente generoso y un cerebro privilegiado, que han hecho de esta Dama patricia la abanderada de los “descamisados”, el idolo de las masas populares argentinas y la esperanza de las reivindicaciones económico sociales de la clase obrera del mundo entero.

(...)

Agradeciendo su designación

7 de junio de 1946

Debo agradecer, en nombre de los trabajadores, que el señor presidente de la nación, me haya distinguido a mí, modesto obrero de una fábrica, con el cargo de Secretario de Trabajo y Previsión.

Vinculado con el aparato de difusión de las ideas doctrinales del peronismo, el autor se muestra autorizado para enumerar estos valores y plasmarlos en un libro. El contenido es una recopilación de 84 acciones de gobierno dirigidas a determinados gremios de trabajadores.

En Buenos Aires, abierto el proceso de industrialización por sustitución de importaciones, dadas las condiciones de mercado internacional, afectado a la Segunda Guerra Mundial, había trabajo. Las clases trabajadoras participaban del reparto del producto bruto interno, tanto en salario de bolsillo como en salario indirecto, a través de asistencia social, aparato público de salud, educación, leyes laborales, actividad de los

gremios. La preocupación del Estado por elevar la calidad de vida media de los sectores trabajadores a partir de complejizar sus hábitos de consumo. Desde los electrodomésticos y a la televisión a las vacaciones pagas y el turismo, por primera vez los sectores populares veían que un gobierno buscaba que quienes generaban la renta, la disfrutaran (al menos en mayor medida).



El peronismo sedujo a las masas de trabajadores, que encontraron un camino para concretar sus aspiraciones de justicia social con un partido político que los representara. Parecía que si el Estado intervenía, el capitalismo podía cumplir con su promesa de ascenso social mediante el esfuerzo del trabajo. Aquí está la clave.

Perón y Mujica. Sin fecha. En <http://www.padremujica.com.ar>

Recordemos que el club en el que funciona el C.A.F. se llama Padre Mugica Racing Güemes. El padre Mugica es una figura notable de los sacerdotes tercermundistas²⁵ que apoyaron a Perón en su último gobierno y que fue asesinado en plena calle a causa

²⁵ El padre Mugica, es un sacerdote relacionado con el MSTM. En los medios de comunicación se hizo muy presente defendiendo sus ideas o polemizando. Comprometido públicamente con el peronismo, citaba frecuentemente en sus intervenciones a Mao, Marx, Lenin, al Che... (...) fue ordenado sacerdote el 21 de diciembre de 1959. Acompañó a monseñor Iriarte, su antiguo párroco, y ahora obispo de Reconquista, al Chaco, y allí descubrió el subdesarrollo y la pobreza... Le solicitaron que se desempeñara como capellán en la villa miseria del barrio de Retiro. (...) Crítico con el Gobierno de Illia, empezó a tener problemas entre la feligresía del Socorro que consideraba que "se metía demasiado en política". Esto motivó que muchas personas pidieran el traslado del padre Carlos, a lo que el párroco accedió pidiéndoselo al Cardenal Caggiano: "*Creo que la misión del sacerdote es evangelizar a los pobres... e interpelar a los ricos. Y bueno, llega un momento en que los ricos no quieren que se les predique más, como sucedió... en el Socorro cuando me echaron [porque] 'las señoras gordas' le fueron a decir al párroco que yo hacía política en la misa*". Mugica pasó entonces a desempeñarse como vicario en la parroquia Inmaculada Concepción de María, en la calle Independencia.

En la JEC su presencia fue altamente atractiva para los estudiantes que lo tomaron como referente; allí conoció a Gustavo Ramus, Fernando Abal Medina y Mario E. Firmenich, futuros fundadores de la organización armada peronista «Montoneros». (...)

Su encendida y pública defensa del peronismo, como asimismo la frecuencia con que en sus discursos eran citados el Che Guevara, Mao, Camilo Torres y otros, trajo al P. Carlos abiertos, y cada vez más frecuentes, choques con el Arzobispo, Juan Carlos Aramburu. (...) En la capital francesa (...) pudo ver en directo los famosos sucesos del mayo del 68. También viajó a España-gracias a los oficios de su padre- donde visitó al general Perón (...)

En París, Mugica conoció por carta la existencia -el nacimiento- del MSTM, y envió su adhesión incondicional (...) Así en el barrio *Comunicaciones* se levantó la capilla "*Cristo obrero*", donde ejerció su máxima actividad pastoral entre los que llamo "*mis hermanos villeros*".

de su actuar político. Además, ya se dijo que la propia existencia de la villa (si bien sabemos que son anteriores) se asocia a las políticas peronistas, basadas en la asistencia estatal a los trabajadores. Sabemos que Perón no creó las villas, pero sí que hizo visibles en la escena pública a las clases populares, mediante manifestaciones masivas y presencia en los medios de comunicación. La primera transmisión televisiva de la argentinas fue un discurso de Eva Perón en la Plaza de Mayo a una multitud el día 17 de octubre de 1951. Tal vez podamos afirmar que las villas y el peronismo son el resultado del mismo proceso histórico. No tenemos noticias de gobiernos anteriores con ese tipo de actitud.

Podríamos pensar en que si los trabajadores eran el motor del sistema económico y político y que el estado velaba por el ascenso social de las personas trabajadoras, que la existencia misma de la villa era una contradicción. Otra vez la villa es lo que no funciona del sistema. Los trabajadores migrantes de la década del 1940, como sus antecesores de décadas anteriores estaban a la espera de la inserción en el mercado. Era parte de la promesa, su situación de carestía sería temporal y valía la pena el esfuerzo por lograrlo, por que estaban respaldados por el aparato de estado y los líderes políticos.



Imágenes emblemáticas del peronismo durante la década del 1940²⁶.

(...) La capilla sería luego muy visitada por personajes conocidos de la sociedad argentina (futbolistas, artistas, etc) lo que sería aprovechado por el sacerdote para la realización de eventos gratuitos en la villa. También acudió allí el general Perón, (...)

Cuando se produjo el regreso del General Perón a la Argentina, Mugica fue junto con Vernazza en el avión charter que fue a buscar al anciano líder en noviembre de 1972(...)

El 11 de mayo, sábado, de 1974, a las 8 y cuarto de la noche, y cuando Mugica se disponía a subirse a su coche,(...) fue tiroteado(...). Este personaje sería Rodolfo Eduardo Almirón, jefe de la lopezreguista Triple A .

En WWW.CarlosMujica.com.ar

²⁶ La primera fotografía es "Perón en su caballo Pinto" de Antonio Pérez, Colección Antonio Pérez, La segunda, de Eva es de un autor anónimo, Archivo General de la Nación. La tercera es "Día de la Lealtad", de Fusco. Archivo General de la Nación. En clarín, 2005.

En la década de 1960 y 1970, el peronismo había cambiado. Así como en el comienzo los partidarios encontraban cierto vínculo entre su líder y los líderes fascistas de Europa, las nuevas generaciones, los Jóvenes Peronistas de los años 1970 en adelante lo encontraban cercano a los líderes revolucionarios de América Latina.(Moreno Ocampo:1996) El peronismo y un sector de la iglesia, llamados Sacerdotes Tercermundistas trabajaron junto a las poblaciones de la villa en pos del cumplimiento de la vieja promesa de ascenso social. El contexto de violencia política llevó al asesinato de uno de sus representantes (que a la vez era un activo militante peronista en tiempos de exilio del líder), El padre Mugica, cuya iglesia y trabajo estaban en la villa 31. Actualmente, en las paredes de su iglesia, pueden leerse artículos de diario que comentan su obra, su asesinato y la continuidad de la lucha de la gente de la villa tomando su figura como emblema. La propia ubicación del templo, rodeado de bajadas de la autopista que pasa a centímetros de su campanario es una imagen de la resistencia de la villa a la ciudad que pretende avanzar sobre esos espacios como si estuvieran vacíos.

La figura del Padre Mugica da nombre al club donde funciona el C.A.F., y dónde la asistencia económica del estado se reparte, y dónde prestan servicios los beneficiarios de planes sociales, etc.

En las imágenes que remiten a la primer etapa del peronismo, en la cual se reconocieron los derechos a las personas trabajadoras, asociados a los derechos del ciudadano .Inclusive el gobierno de facto posterior incluye ambos derechos en el mismo artículo de la constitución en el año 1957 y se instala en el sentido común de la ciudad capitalista.

En el contexto actual ha cambiado el significado de la categoría trabajador. La recesión, fruto del alejamiento del estado del control al mercado arrojó a su suerte a las masas trabajadoras. El proceso de vaciamiento del estado, endeudamiento público y destrucción del aparato productivo, iniciado por la dictadura y continuado por los gobiernos democráticos subsiguientes, con especial énfasis en los últimos años de la década de 1990 llevó a incrementar el número de personas afectadas a la situación de villa de emergencia y a transformar la promesa de inclusión socioeconómico en un objeto de lucha. El aparato de estado ya no los estimulaba al esfuerzo laboral sino que los desalentaba a seguir ese camino.

Que los jóvenes del taller reivindiquen la laboriosidad de sus vecinos, que se preocupen por que no se ven suficientes personas trabajando en la muestra de fotos es una afirmación cargada de sentido, que extrae su significado en épocas muy anteriores al nacimiento de los Jóvenes del taller. Pretenden enfrentar décadas de abandono neoliberal.

Consideraciones sobre conceptos teóricos y sobre observaciones de campo. El caso del Barrio Güemes.

Con el gobierno militar comenzado en el golpe de 1976 los funcionarios (Con Cacciatore como intendente de la ciudad) de facto pretendieron resolver la cuestión de la villa destruyéndola con topadoras y expulsando a sus habitantes de ese lugar. Las políticas de repatriación de inmigrantes y de traslado a las provincias de origen a los migrantes internos no previó la inserción en la economía de esas personas trasladadas (Piña: 2006). Treinta y seis Familias resistieron al desalojo que se detuvo gracias a la intervención de la justicia. Al poco tiempo de tan insostenible política la villa volvió a formarse.

De la Villa 31-Retiro solo quedaron medio centenar de viviendas luego del autodenominado "Proceso de Reorganización Nacional" (gobierno militar de 1976 a 1983), salvadas a tiempo por la Comisión de Demandantes que logró aquella medida de "no innovar" por parte de un juez. Las escuelas, la infraestructura, lo demás, se lo llevaron las topadoras. Cravino: 1998

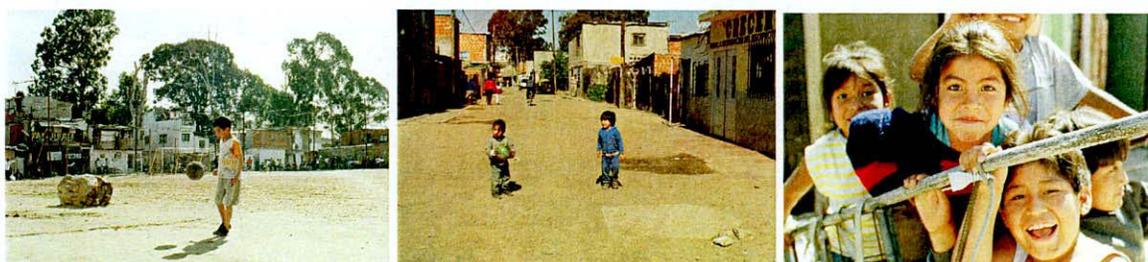
Los autores consultados para esta investigación reconstruyen la relación entre el movimiento villero y la gestión municipal de la ciudad de Buenos Aires entre los años 1989 y 1996, durante los cuales el neoliberalismo y el corrimiento del Estado en las tareas de asistencia marcaron las políticas públicas. Los argentinos nos fuimos acostumbrando a que el Estado ya no participara, que no regulara el mercado, que las empresas tomaran las decisiones de planeamiento y que las masas de personas pobres sobrevivieran al margen de la economía formal, multiplicándose el desempleo y profundizándose el abandono.

A partir de esa situación, se definen las villas miseria como:

las "villas miseria" o "villas de emergencia" se definen como ocupaciones irregulares de tierra vacante que:

- a- producen tramas urbanas muy irregulares. Es decir no son barrios amanzanados, (...) no pueden pasar vehículos.
- b- Responden a prácticas individuales y diferidas en el tiempo a diferencia de otras ocupaciones que son efectuadas planificadamente y de una vez.
- c- Las viviendas son construidas con material de desecho. Con el tiempo algunos habitantes construyen sus viviendas de mampostería. Sin embargo el resultado son siempre viviendas precarias. (Bellardi – de Paula 1986)
- d- Poseen alta densidad poblacional (...)
Generalmente cuentan con buena localización, con relación a los centros de producción y consumo, en zonas donde es escasa la tierra.
- e- En la Capital Federal se asentaron en tierras de propiedad fiscal.
- f- Los pobladores las consideran en sus orígenes un hábitat transitorio hacia un "posible" y anhelado ascenso social.
- g- Los pobladores son trabajadores poco calificados o informales (...)
- h- Sus habitantes son portadores de adscripciones estigmatizantes por parte de la sociedad de su entorno. Así aparecen apodos con connotación peyorativa como "Cabecitas negras", "villeros", "negros villeros", Etc. (Ratier, 1972). (...)

(Cravino: 1998)



Niños de la villa 31. Fotografías del taller no incluidas en la muestra final del año 2004.

Al hablar con las personas de la Villa 31, algunos encuentran el nombre “villa” despectivo. Otros lo reivindican, porque lo consideran una bandera frente a las presiones externas.

En relación al punto a, por el interior de la villa, que también contiene pasillos, hay caminos anchos como para que pase una pala mecánica repartiendo materiales de construcción, camionetas, taxis, e incluso un colectivo pequeño. Al hablar sobre estos caminos con los entrevistados durante el trabajo de campo, comentaron que esos pasos fueron abiertos por la municipalidad para poder entrar con patrulleros y ambulancias, aunque también pueden ser consecuencias de la obra de la autopista. El hecho es que la Villa 31 tiene espacios de circulación más amplios que pasillos (aunque conservan los pasillos como vías secundarias).

En relación al punto b, nuestros informantes nos comentaron que periódicamente se liberan porciones de tierra que la policía mantiene vedada a la ocupación. Cuando esto ocurre, los habitantes priorizan que la nueva ocupación la lleve a cabo gente que ya vive en la villa, pero que no tiene casa propia.

Durante una entrevista, una mujer joven, que prestaba servicios de trabajo como cuidadora de niños en el Jardín Bichito de Luz a cambio de un plan Jefe de Familia, nos relataba:

Hace unos pocos meses hubo tomas de tierras. De pronto un grupo de personas cercaron pedazos de tierra. Al no ser desalojados por la policía, todos salieron a cercar fracciones. Tenían que asegurar la fracción permaneciendo en ella, evitar que entrara gente nueva, no consideran que cualquiera pueda instalarse. Los delegados intentaron ubicar a sus familias y personas que tenían ya terrenos cercaban más metros. También personas nuevas entraban. Nosotros queríamos tener de vecinos a gente conocida, "acá todos nos conocemos, no queremos gente de afuera" Queremos darle prioridad a las hijas deslozadas, a la gente de alquiler que ya vive acá y que ya lo conocemos. No queremos gente nueva, no gente del fondo ni desconocidos.

Este movimiento de personas es grupal, con cierta organización, con guardias y cercos, y con la mediación de los delegados.

Respecto a c, durante las visitas al campo, acompañado de los jóvenes del taller, vimos preparar superficie de hormigón en lugares donde después se construiría una casa, en un sector donde las viviendas llegan a tener 3 pisos, con vigas de concreto y techos de loza. Respecto a f, la propiedad fiscal del terreno es cierta, al menos en un momento temprano de la ocupación. Los nombres de YPF y Comunicaciones se refieren a las empresas que ocupaban esos terrenos que eran del Estado. Considerar la villa como un hábitat transitorio, como se expresa en g., se enfrenta al hecho de que la inversión en la construcción de las viviendas es grande, aunque la mercadería provenga del Estado, la decisión de usarlas y de auto construir viviendas bajo trabajos muy duros habla de cierta intención de permanencia. Enfrentarse a las autoridades para negarse a un desalojo también.

Otra diferencia con los barrios carenciados pero planeados, es que los barrios suelen armarse en tierras que abandonan su uso rural, en los límites de la ciudad con el campo,

dónde antes no había ciudad, y generalmente en la provincia de Buenos Aires, por que en la capital ya no queda espacio.

Aunque es necesario aclarar que entre la fecha de edición del trabajo citado y el presente estudio hay 10 años de diferencia, y que en esos años los procesos sociales han sido muy rigurosos con la población de la villa y con la relación entre éstos y los no villeros. Es posible que algunas diferencias entre nuestras miradas se correspondan a un cambio contextual, dado el devenir de procesos políticos, económicos y sociales de los últimos años.

Los adolescentes saben que vivir en la villa es más barato que en un departamento, y dadas sus condiciones no podrían sostener una vivienda convencional. Prefieren quedarse en la villa antes que alejarse del centro de la ciudad, a una casa económica. Además, en el caso de los adolescentes, se trata de una vida en la villa, no son migrantes que no encuentran lugar mejor. No recuerdan otras condiciones. Muestran pertenencia e invocan a los amigos cuando les preguntamos acerca de sus deseos de irse.

Investigador_ ¿Cómo es vivir acá, cómo lo pasas, estás cómoda?

Joven de la villa_ Estoy cómoda, es más, no quiero irme de acá, porque tengo una opción de irme a vivir a Grand Bourg pero como que ya me acostumbré al movimiento, estoy cerca de la capital (*dice cerca, no en*)estoy cerca de todo, me beneficia estar acá, en cambio estar en Grand Bourg es estar muy alejado y para mí hay poco movimiento...

I_ ¿Dónde es Grand Bourg?

J_ Cerca de Tortuguitas

Es lejos, y no se, para ver a un amigo, para venir acá al centro tenes una hora de viaje, un plomazo, y no...

Además no me gusta porque es muy tranquilo para mí, ya me acostumbré al estilo de vida y en mi casa todo el tiempo música, todo el tiempo, y esa tranquilidad, está bien, la necesito a veces, pero no me acostumbraría.

Y como mi papá y mi mamá eran de vivir así, en lugares tranquilos quieren esa tranquilidad que no tienen acá, pero nosotros no, no nos vamos a acostumbrar .

I_ ¿sabés si van a tener trabajo allá o irían solamente a vivir y volverían para el centro a trabajar?

J_ Si tienen, porque mi viejo es ferropuertoario y tendría trabajo también ahí. Es más, mi tío vive también ahí, a una cuadra y quiere que vayamos a vivir ahí .Yo no quiero. Además tenes acá amigos, toda tu vida acá, empezaste tu vida acá, tenes tu vida acá (*pone énfasis*)

Y no quieres cambiar...Es más, mi mamá se quería ir a vivir a Salta y ocurre lo mismo, Estaríamos en la capital, pero no es lo mismo, no, estamos acostumbrados a Buenos Aires, al movimiento de Buenos Aires.(V. 6 de noviembre)

En cuanto al punto g en el que la autora refiere a la poca calificación de los trabajadores de la villa, consideramos que hace falta redefinir esta condición de trabajador poco calificado. En base a las observaciones durante el trabajo de campo, encontramos numerosas personas ejerciendo oficios complejos, constructores, herreros, parrilleros, comerciantes, zapateros, músicos, personas que manejan máquinas de carga y descarga, choféres de taxi o de camiones, etc. Consideramos que es más útil para definir a estos trabajadores la irregularidad de su empleo y la enorme subsunción (Gordillo:1992)de sus saberes a la subsistencia, la construcción artesanal de bienes de consumo o viviendas, y la inserción en la economía informal. De hecho, todos los jóvenes que participaron del taller manifiestan sus deseos de concretar estudios superiores. El padre de V. Es ferropuertoario, D. Quiere estudiar diseño gráfico, X. Quiere ser Gendarme, etc.

Este detalle nos habla de una posible modificación en la composición social de la villa en los últimos años. Sectores medios empobrecidos, antes miembros de una clase trabajadora ocupada, dueños de saberes de oficio y dueños de experiencias laborales de pronto se vuelven no calificadas o no competitivas en el mercado. Estas personas deben desplazarse a sectores de la ciudad con mucha menor oferta de consumo.

Aquí encontramos la diferencia entre una villa y un barrio carenciado. La idea de barrio incluye la regulación estatal en el uso de la tierra y el planeamiento, por más que el consumo de servicios esté planeado para el futuro y la calidad de vida no difiera del de una villa.

Estas pequeñas diferencias entre nuestras observaciones y las de Cravino, nos permiten preguntarnos si la construcción teórica que estamos haciendo en relación a la Villa 31 puede ponerse en discusión. Nos muestra que las villas, como todos los fenómenos sociales estudiados etnográficamente, son móviles y sujetos a interpretación del investigador. No sólo varía el marco de referencia de los investigadores sino que cambia el fenómeno estudiado, porque la relación con los sujetos es necesariamente diferente.

Es interesante pensar que nos referimos específicamente al barrio Güemes dentro de la Villa 31. Es posible que ese sector de la ciudad no se corresponda con las definiciones de villa a las que estamos acostumbrados, que nos encontremos ante un fenómeno diferente, nuevo en términos teóricos. O mejor aún, que el barrio Güemes nos obliga a repensar lo que sabíamos acerca de las villas miserias de Buenos Aires.

Es esta riqueza de interpretación la que hace crecer las disciplinas sociales, por más que intentemos ajustarnos a parámetros teóricos estables.

4 Consideraciones finales

El fotógrafo investigador y el antropólogo fotógrafo

Una diferencia interesante se establece entre quienes practican la fotografía, quienes reflexionan sobre ella y quienes la practican como principio de reflexión.

El límite entre la obtención de tomas y la ética profesional, es un campo difuso donde juegan también intereses comerciales y laborales. En un contexto que podría definirse como de vértigo cotidiano, el trabajo fotográfico implica ciertas riesgos y limitaciones. Así la represión policial suele involucrar tanto a los manifestantes como a reporteros gráficos. Por otro lado, los paparazzi provocan no pocos conflictos entre las personas de renombre de la farándula. (Freund 1993: pág 163) De ahí la ausencia también de un tiempo de reflexión sobre el propio trabajo. En esta investigación no hallamos textos de fotógrafos que superen las cuestiones técnicas relacionados a la práctica o al mercado de equipos disponibles.

Los textos referidos a la reflexión sobre la fotografía pertenecen a personas formadas en ciencias sociales o en artes, de manera que historiadores, periodistas, sociólogos, antropólogos, cineastas o pintores hacen correr la tinta necesaria para que la fotografía sea un objeto de discusión. (Por ej. revista chilena Aisthesis, Ojos Crueles, bibliografía consultada)

Lamentablemente, la enorme mayoría del material disponible para analizar la fotografías ancla sus observaciones en fotografías producidas y coleccionadas por terceras personas. (Por ejemplo, las ponencias de las Jornadas de Fotografía y Sociedad). Nada impide

que esos investigadores operen sus cámaras, ya está dicho que no hay gran dificultad en hacerlo.

A raíz de esta búsqueda bibliográfica, encontramos que es escasa la reflexión sobre la propia práctica de fotografía, enmarcada ésta en una investigación de ciencia social.

Nuestro trabajo combina la experiencia de taller en la Villa 31, la práctica fotográfica de los jóvenes del Barrio de Güemes, que al mismo tiempo son los sujetos de investigación y los productores de la imagen. La discusión sobre la edición y la exposición del producto final fue analizado desde una perspectiva antropológica, siendo el taller el espacio dedicado a la práctica etnográfica y el presente volumen un texto analítico de esa experiencia. Las fotos que acompañan el trabajo fueron producidas especialmente para disparar éstos comentarios. Integramos así la actividad de fotografiar con la de investigar un sector de la sociedad, con reflexionar sobre esas fotografías que se toman y se muestran. Hacemos antropología de la imagen concebida en interacción con los sujetos del estudio.

Los jóvenes que participaron del taller no habían leído a Bourdieu. No habían participado de otras actividades relacionadas a la fotografía, no estaban formados específicamente en el uso de la imagen como medio de expresión.

Sin embargo, como todo los habitantes de la ciudad son consumidores de imágenes a través de los medios de comunicación y partícipes de las relaciones de producción que la conforman.

Cuando en el taller analizamos las fotos de la revista Viva, el estereotipo elegido por el fotógrafo como icono del ser villero, las connotaciones asociadas a esas imágenes, y los estigmas sociales encarnados en ellos eran el modelo a reemplazar. Buscar un retrato alternativo a esos discursos se volvió una necesidad. Si bien la edición final de la muestra no satisfizo sus inquietudes, las discusiones, las búsquedas de tomas y la evaluación final luego de la muestra en la UBA ratifican su postura. Durante las reuniones del taller, numerosas veces mencionaron que los retratos de la villa sólo muestran “Lo feo” de la villa, y ocultan “lo lindo”. Ellos buscaron mostrar su calidad de trabajadores villeros a las personas plenas de derecho de consumo de la ciudad. Personas integradas formalmente a las relaciones de producción que producen ciudad y que producen villas todos los días. Tenían claro que el mostrarse como trabajadores sería el vínculo simbólico entre los que duermen dentro de la villa y los que duermen fuera de la villa. El ser trabajador es el nexo entre la economía formal y la informal. Es legitimador de prácticas por más que sean al margen de la ley. El trabajo da al trabajador el derecho a ser parte de las relaciones de mercado, de las relaciones de producción que nos definen como ciudadanos y como consumidores de ciudad y de imagen.

Los jóvenes del taller pretenden trascender, hacerse ver cómo trabajadores villeros, como personas dignas y plenas de derechos a ser parte de la ciudad, y no como una población exótica oculta en las entrañas de la ciudad. No pretenden ser observados como peligrosos, como la materialización de todos los males de la ciudad y del sistema capitalista que la organiza y construye. Los jóvenes del taller toman distancia de la mirada estereotipada de los medios y de los reporteros gráficos.

Ese deseo de construir una imagen es una inquietud política, acorde a la esgrima de derechos por ser parte de la ciudad. Y sólo puede llevarse a cabo por tratarse de una población

sin emergencias económicas agobiantes, es decir, porque son un grupo de jóvenes cercanos a los sectores medios que pueden distraer parte de su tiempo y energía en cuestiones que superan la subsistencia cotidiana.

Aristóteles definió la nuda vida como aquella desprovista de política, el *Bios*, aquel impulso por vivir apenas guiado por el placer y el displacer, dónde el supervivir era el principal objetivo y la última meta. En contraposición la idea de *zoe* es la vida en la *polis*, la vida política que puede poner a un lado las necesidades de la vida biológica (sin olvidarlas) para poner en cuestión elementos de la relación entre las personas. El lenguaje es el camino por el cual *la Bios* se vuelve *Zoe*, por el cual las personas trascienden su existencia biológica y se vuelven ciudadanos. Se vuelven parte de la ciudad. (Sedler 2006)

Los jóvenes sabían que las imágenes cuentan cosas sobre la vida cotidiana en la villa, pero también colaboran en la elaboración de una imagen identitaria, de un “ser villero a los ojos de los demás”, de un posicionamiento social. Buscaron salir de la *Bios* para entrar en la *Zoe*. Expresarse para poder hacerlo. Se participa mediante la elaboración de imágenes aportando a los discursos que dan existencia simbólica a la ciudad, se incluyen en las relaciones sociales politizadas, discutiendo asuntos que trascienden a la mera supervivencia. Consideramos apropiado recordar la frase de Barthes ya considerada:

(...)la significación es, en suma, el movimiento dialéctico que resuelve la contradicción entre el hombre cultural y el hombre natural. (Barthes, op cit)

El modelo de análisis de las fotografías como vehículo de relaciones sociales y como resultado de ellas está plenamente vigente como modelo explicativo de las preocupaciones de los jóvenes de la Villa 31. Y como modelo explicativo de nuestra vida cotidiana,

permanentemente atravesada por relaciones capitalistas de producción acompañadas de imágenes.

5. Muestra del taller.

La muestra de Fotografías, resultado del trabajo del taller se exhibió en el C.A.F., en la Universidad de Buenos Aires y en el Colegio del Sol, en Burzaco, Provincia de Buenos Aires. En cada oportunidad, acompañamos la presente colección de fotografías con el siguiente texto:

Las fotografías aquí presentadas no son mías.

Son el resultado del trabajo colectivo, donde las tomas no tiene dueño.

Un grupo de jóvenes de entre 13 y 18 años se reunió en la sede del C.A.F. n°6 Retiro, en la biblioteca Bichito de Luz, que es un centro gestionado por la propia villa 31.

Aquí los jóvenes analizaron colecciones de imágenes varias, incluso algunas que pretenden retratarlos. Como respuesta a la pregunta ¿qué no les gusta de estas imágenes? Salimos a buscar estas fotos. Tuvieron asesoramiento técnico. Sólo por la necesidad de maximizar los recursos disponibles. Ellos apuntaron el lente.

Este fue un ejercicio visual. Tomamos fotos y las discutimos, las seleccionamos, las criticamos y las mostramos. Fue un ejercicio de investigación. Quería saber qué querían mostrar estos jóvenes acerca de sí mismos y de su realidad. Fue un ejercicio pedagógico, porque construimos saberes técnicos a partir del entusiasmo por retratar (se), saberes visuales a partir de la necesidad de lograr imágenes que nos satisfagan. Fue un ejercicio político, por que el dueño de los medios no controló la obra, por que los sujetos se pararon en el respaldo de la cámara.

Por que estas fotos no son mías.

Tampoco son tuyas. Son muestras.

Por que nos ayudan a pensar algunas cosas.

Les pregunté a los jóvenes qué faltaba para que el retrato de la villa estuviera completo.

Falta la gente trabajando. Contundente respuesta.

En ese rumbo seguimos caminando.

Enrique Carlos Juárez.

Al culminar el taller y observar la muestra ya editada los jóvenes advirtieron la falta de imágenes relacionadas al trabajo en la villa. Intentamos completarla pero los tiempos de actividad del C.A.F. nos impidió una nueva edición. El cierre temporal del edificio del club y la suspensión temporal del C.A.F. durante el primer semestre de 2005 impidió que el taller tuviera continuidad y que pudiéramos retomar lo dejado en el 2004.















Bibliografía consultada y/o citada

- ADLER DE LOMNITZ, Larissa. 1975 *Cómo sobreviven los marginados*. S. XXI Ed. México
- AGAMBEN Giorgio. 2003 "Homo Sacer: el poder Soberano y la Nuda Vida". Pretextos Valencia y ARISTÓTELES 1997, "La Política" ed centro de estudios políticos y constitucionales, trad de Julián Marrás Y María Araujo, Madrid Comentados y analizados en
- SEDLER Gabriel. 2006 Clases teóricas del curso virtual " La Adolescencia En Los Bordes"
- Flacso
- AGOSTINIS, Silvia. 1994. *La transferencia de tierras a los villeros en el proceso de reestructuración del Estado*. Cuadernos de proha nº4
- ALBANO, Josephina. 1957. *El factor humano en los programas de rehabilitación de tugurios*. Centro interamericano de vivienda y planeamiento. Servicio de intercambio científico y documentación. Bogota
- ALBORNOZ Y OTROS. 1999 *La política a los pies del mercado: La comunicación en argentina de la década del 90. En Globalización y monopolios en la comunicación en América Latina. Hacia una economía política de la comunicación*. Mastrini y Bolaño Editores. Ed Biblios,. Buenos Aires.
- ALLOU, Serge y VELLAVERDE, Patricio. 1985. *Desarrollo urbano, organización popular y nacimiento de los poderes locales en Santo Domingo de los colorados*, Ecuador.
- ALTHABE, Gérard. 1996. *Recomposiciones simbólicas del urbanismo totalitario. El centro cívico de Bucarest, ¿ Lugar de memoria?* Trad M. Lacarrieu. Enquête, París,
- ARGENTINA ARDE. Foto. Junio 2003.
- ARTUSA, Mariana y fotos de ROSITO, Enrique. 10 de agosto de 2003. *Vivir en la Villa 31*. Revista viva de Clarín. Buenos Aires.
- ASCH Timothy y ASCH Patsy. *El film en la investigación antropológica*. En etnografías filmicas, Susana Sel comp. UBA, año 2000. Buenos Aires.

AGUAYO Fernando y ROCA Lourdes. Octubre 2004 marzo 2005 *Usos y apropiaciones de un espacio urbano. El paseo del Zócalo*. Secuencia, revista de historia y ciencias sociales, N° 59, México, mayo agosto de 2004, pp103- 128, tomado de Ojos Cruelles, temas de fotografía y sociedad, n° 1 Buenos Aires.

BALANDIER, Georges: *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Ed Paidós. Buenos Aires 1994

BALIKCI, Asen. 2001 *Reconstruyendo culturas en film*. En etnografías filmicas – volumen 2- , Susana Sel comp. UBA. Buenos Aires.

BARTHES, 1961 *El mensaje fotográfico*, , tomado de WWW.accionfotografica.com.ar)

BORJA, Jordi y CASTELLS, Manuel con la colaboración de Miria Belil y CHRIS BANNER. 2000. *La ciudad Multicultural*.

BATESON AND MEAD en MAC DOUGALL. Etnograf filmicas, Susana Sel comp. Año 2001. UBA

BOURDIEU, Pierre: 1979 “ *La fotografía, un arte intermedio*” Nueva imagen, México.

BURCH, Noel. 1995. *El tragaluz del dormitorio*. Madrid, cátedra,

CAMPANINI- NEUFELD. *Protagonismo político y clientelización en el proceso de relocación de una “villa miseria”*. UBA Buenos Aires.

CASETTI, Francesco. 1994 *Teorías del cine 1945- 1990*. Ed. Cátedra Signo e imagen. Cap II

CASTELLS, Manuel. , el 21 de febrero de 2000, *La ciudad de la nueva economía*. Universidad de Berkeley (california) Conferencia pronunciada en el salón de ciento del ayuntamiento de Barcelona en el acto de clausura del máster “ La ciudad: políticas proyectos y gestión” Universidad de Barcelona.

CASTELLS, Manuel. 1974. *La cuestión urbana*. S XXI Barcelona.

- CASTELLS, .1995 Manuel. *La ciudad informacional. Tecnologías de la información, reestructuración económica y el proceso urbano- regional. Conclusión: la reconstrucción de la significación social en el espacio de los flujos*
- CEDOM. 2004. *Servicio de información de antecedentes legislativos del gobierno de la ciudad de Buenos Aires*. Informe brindado por correo electrónico
- Clarín. Proyectos especiales 2005. *La fotografía en la Historia Argentina, Tomo IV*
- CLARK Kenneth B. 1968 *Ghetto Negro: los dilemas del poder social. Cap. 2 La muralla invisible, cap 3 La dinámica social del ghetto, cap 4 la psicología del ghetto, cap 5 La patología del ghetto*. Fondo de cultura económica, México.
- CLIFFORD, James. 1988 *The predicament of culture*, Cambridge, Harvard University press, , pp 21- 54. En Carlos Reynoso comp, *El surgimiento de la antropología posmoderna*, cap 4 "sobre la autoridad etnográfica" Gedisa editorial
- COLLIER JR John : 1973 *ANTROPOLOGÍA VISUAL. A Fotografía como método de pesquisa*. Cap.5 *Fotografiando una interacción social*. Editor pedagógica e universitaria Ltda. Editora da universidade Sao Paulo. Sao Paulo
- CRAVINO, María Cristina. 1998. *Tesis de maestría en administración pública. Gestión municipal y movimiento villero entre 1989 y 1996. Villa 31- retiro: entre el arraigo y el desalojo*. Inedito.
- CRAVINO, María Cristina. Octubre de 1998 *Las organizaciones villeras en la Capital Federal entre 1989-1996. Entre la autonomía y el clientelismo*. 1er Congreso Virtual de Antropología y Arqueología Ciberespacio, Organiza: Equipo NayA Ciudad virtual de antropología y arqueología.
- CURTIS Eduard. *The North American Indian*. 1902- 1930 (Aprox) En Octubre de 2005 pudimos ver parte de la obra en una muestra de la ciudad de Buenos Aires, en el museo Fernández Blanco y leer una reseña de la misma en Radar 23.10.06 escrito por María Gainza.

- DE TACCA, Fernando. Jul/dez 1993 *Sapateiro: Retrato da Casa*. B.C.M.U. Campinas V.5 n.10
- DÍAZ CRUZ, Rodrigo. 1993. *Experiencias de identidad*. Unam México digital: www.dirgralnin.gov.ar/C.A.F.6.htm
- DR. HALEVI, Joseph Entrevista al. Bologna virtual, 1 de julio de 2003
- DUBOIS, Philippe: 1986 *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Ed Paidós. Bs As.
- EDUARDES, Elizabeth.1996 "*Antropolita e fotografia*" en *Cadernos de Antropologia e imagen*. Universidad do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.
- [HTTP://WWW.E-EXCELLENCE.ES](http://www.e-excellence.es) Antropología, autores, biografías. Franz Boas. Sección coordinada por AIBR, antropólogos iberoamericanos en red.
- ETCHEVERS, Pablo y RODRIGUEZ Marisa Liz. 2003 *El Editor Fotográfico. Un Eslabón Invisible En La Producción Periodística*. Tesina de Grado, Facultad De Cs Sociales, UBA. Inédito.
- FORTUNA, Carlos. 1998 *Las ciudades y las identidades: patrimonios, memorias y narrativas sociales*. Alteridades 8 (16) pp61 a 74.
- Fotomundo (página web) *Falsificación digital en Irak*.(Sin fecha y firmado A.B.C.<http://www.fotomundo.com/index.php?y=notas2&id=818>
- FREHSE, Fraya, (1996) *Entre Largo e Praca, Matriz e catedral: a sé dos cartoes postais paulistanos*
- FREIRE, José María. 1949. *Granos de Arena en la doctrina Peronista*. Buenos Aires
- FRIEDEMANN, Nina. 1976: *Cine Documento Una herramienta para investigación y comunicación social*. Revista colombiana de Antropología. Bogota
- FREUND, Gisele. 1993 *La fotografía como documento social*. Ed. G. Gili, México.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. 1999 *La globalización imaginada*. Paidós, México.

GARCÍA ESPIL, Enrique. Lunes 9 de abril de 2001 *Contestación del SECRETARÍO DE PLANEAMIENTO URBANO* Villa 31: ¿urbanizar o mirar para otro lado? .Diario La Nación, (edición publicada en internet). Comisión de área metropolitana. Planeamiento urbano.

GEERTZ, C. 1989 *El antropólogo como autor*. Ed paidós, Barcelona, , Cap 1 *Estar allí*. En material de cátedra Batallán, 1999.

GORDILLO, Gastón. 1992 *Procesos de subsunción del trabajo al capital en el capitalismo periférico*. Introducción.

GORGAL , Diego. 15 de julio de 2005 *Buenos Aires y la "ciudad de Dios"* publicado en la web, , offnews. infoGrupo voluntades. 24 07 03

GUBER, Rosana. 1987 Villeros: en la mira de la discriminación.. Boletín de medio ambiente y Urbanización. Bs. As. Nº118 pp 118 a 122 .

GUIGOU, Nicolás. 2001 *Antropología visual, imagen y representación*. En etnografías filmicas – volumen 2-, Susana Sel comp. UBA. Buenos Aires.

HATCH, Elvin. 1975 *Teorías del hombre y de la cultura " el ascenso del antiintelectual"* Tylor y Boas. Bs As Prolam.,. En material de cátedra Historia de la teoría antropológica, Prof Herran, 1995.

HIERNAUX, Daniel y LINDÓN, Alicia. , enero – marzo de 2002 *Modos de vida y utopías urbanas. Ciudades 53, RNIU, Puebla, México*

[Http://www.estracaoportoalegre.ufrgs.br](http://www.estracaoportoalegre.ufrgs.br)

<http://www.aquibaix.com/tractoría/articulos/borjcas2.htm>

<http://www.dirgralnin.gov.ar/C.A.F.htm>

<http://www.dirgralnin.gov.ar/pdf/bichito.pdf>

<http://www.carlosmugica.com.ar>

<http://www.favelatemmemoria.com.br>

[http://www. Google Earth.com](http://www.GoogleEarth.com)

http://www.soledigital.com.ar/realidadescrita/re_index.htm revista hecha por chicos de la villa 31 de Retiro

IVARS Josefa Ríos. 1985. Políticas sociales y planeamiento urbano: presente y futuro. Ceumt

KOSSOY, Boris. 2001. Fotografía e historia. Ed. La marca

KUHN, T. S.: 1962. *La estructura de las revoluciones científicas*. Fondo de Cultura económica. México (y ediciones posteriores)

La fotografía en la historia argentina. Clarín, proyectos especiales. 2005.

LA NACION LINE | Encuestas ¿Está de acuerdo con la construcción de un muro entre el parque Thays y la Villa 31? LUNES 04 de Agosto de 2003

LA NACION LINE Encuestas ¿Qué se debería hacer con la Villa 31? La Villa 31 enfrenta a los candidatos LUNES 04 de agosto de 2003

LACARRIEU M. Y GRILLO, O. 1995 *San Telmo: "Ilusión Urbana" que se vende*. Coloquio internacional Lugares de Poder y Poderes del lugar en las américas. Toulouse, Francia.

LACARRIEU, M. 1998 *El dilema de lo local y la producción social de la feudalización*. Alteridades.

LEDO, Margarita: 1998. "Documentalismo fotográfico" Ed cátedra. Madrid

LEHMANN, Luis. Marzo 2001. *Oposición de los vecinos a la urbanización de la Villa 31 en Retiro. La urbanización de la Villa 31 en Retiro*. La Nación, Clarín y La Prensa, entre otros Asociación Vecinal del Barrio del Retiro.

LEMONS SOLHA, Hélio. 1998^a *construcción dos Olhares. Imagem e antropologia Visual*. Campinas, Brasil.

LOIZOS, Meter 2001 *Primeras salidas del realismo observacional: experimentos narrativos en films etnográficos recientes*". En etnografías filmicas – volumen 2-, Susana Sel comp.

Año. UBA

- MAC DOUGAL David. 2000 *Lo visual en antropología*. En etnografías filmicas, Susana Sel comp. UBA.
- MALAJ, Norberto 26 04 2001 Villa 31: *Contrapropuesta al fondo Soros- Ibarra* Prensa obrera. Buenos Aires.
- MARAZZI, Antonio. 2001 *Conexiones culturales en tiempo y espacio: nuevos roles de la visualidad*. En etnografías filmicas – volumen 2-, Susana Sel comp.. UBA.
- MARX. *El Capital*. Libro 1 capítulo VI. Subsunción formal del trabajo en capital Siglo 21 ed. México
- MEAD Margaret. 1985. *Adolescencia, Sexo y cultura en Samoa*. Ed Planeta, Barcelona, Prólogo de 1961 al libro de 1928.
- MEAD Margaret. 2000 *La antropología visual en una disciplina de palabras*. En etnografías filmicas, Susana Sel comp. UBA,
- MENAJOVSKI Julio y BROOK Gabriela. 2006. *La Masacre de Avellaneda en la Fotografía Periodística*. En Boggi y Brook Comp. 2006. Discursos Para Oír y para Ver. Ed. Nueva Generación.
- MERKLEN, Denis. 1994. *Pobreza urbana, marginalidad, exclusión e integración social. Algunos criterios para el tratamiento del problema*.
- MIGNAQUI, Itiana. *De Falanstertos, Garden cities y ciudades privadas*. 1998.
- MOORE, Alexander. 1995 *Palabra e imagen en el cine documental y etnográfico*. En Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico. Elisenda Ardevol y L. Pérez Tolov Editores. Granada
- MORENO OCAMPO, LUIS 1996 “cuando el poder perdió el juicio. ¿cómo explicar el “proceso” a nuestros hijos” planeta Buenos Aires
- NICHOLS, Bill. 1997 *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Ed Paidós Buenos Aires.

- OXMAN, Claudia. 1998 *La entrevista de investigación en ciencias sociales*. Eudeba, Buenos Aires.
- PANICHELLI, Florencia 2004 ponencia: *Mostrar o comentar. Cambios históricos en la enunciación del retrato fotoperiodístico argentino* universidad de Buenos Aires. Facultad de ciencias sociales. III jornadas de fotografía y sociedad: “pensar y repensar la fotografía argentina”
- PEREZ FERNANDEZ, Silvia. Octubre 2004 marzo 2005 *A cuarenta años de un arte intermedio*. Ojos crueles, temas de fotografía y sociedad, nº 1 Ed. Imago Mundi. Buenos Aires.
- PEREZ FERNANDEZ, Silvia. 2005 *Una aproximación a la circulación de fotografías en la ciudad de Buenos Aires. 1983- 2001*. En Sel (comp). UBA FFyL.
- PIGNA, Felipe y SEOANE María. 2006 *La Noche de la Dictadura*. Memoria Fotográfica inédita a 30 años del terror. Caras y Caretas. Buenos Aires.
- PIRES DO RIO CALDEIRA Teresa. 1997 *Enclaves Fortificados: A nova segregacao urbana*.
- PLAN URBANO AMBIENTAL de la ciudad de Buenos Aires. Octubre de 1998
- PORTAL, María Ana. *La multiculturalidad urbana en México o las diversas formas de apropiarse de la ciudad. Los espacios locales*. México D.F. 1999
- RAMOS, Victor. *La patria grande Anibal Ibarra y su muro de la intolerancia*. Clarín Digital
- RATIER, Hugo. 1972. *Villeros y villas miseria*. Centro Editor de America Latina. Buenos Aires.
- REGILLO, Rossana. 11-16 de setiembre de 1998. *Imaginarlos Globales, miedos locales. La construcción social del miedo en la ciudad*. Ponencia presentada en el IV encuentro de la asociación latinoamericana de investigadores de la comunicación. ALAIC. “ Ciencias de la comunicación: identidades y fronteras”. Grupo de trabajo “Comunicación, identidad y cultura urbana”. Universidad católica de Pernambuco, Recife, Brasil.

REGIS, Rachel. Mayo 1997 *Marketing central*. En prensa.

ROCA Lourdes:2003 *La imagen como fuente: una construcción de la investigación social*.

Ponencia para el 51º congreso americano

ROHAHN, Beatrice. 1957. *La vivienda es más que un techo. Centro intercambio de vivienda y planeamiento. Servicio de intercambio científico y documentación. Bogotá.*

ROMERO, José Luis. 1996 (edición actualizada del original de Eudeba 1965) *Breve Historia de la Argentina*. Fondo de cultura económica. Buenos Aires.

ROMERO, José Luis. 1987. *Estudio de la mentalidad burguesa*. Alianza bolsillo. Madrid-Buenos Aires

SAFA, Patricia. *Ciudadanía cultural y las identidades vecinales en las metrópolis: un acercamiento teórico 2º. Congreso RNIU: Investigación Urbana y Regional, Balance y Perspectivas*. Puebla (Mex): Red Nacional de Investigación Urbana - Universidad Autónoma de Puebla, 2001.

SAFA, Patricia. 2002 *Construir mundos, levantar muros y preservar patrimonios: ¿ una alternativa de vida en las grandes ciudades? Condominios y fraccionamientos cerrados en la ciudad de México*.

SASSEN, S. 1991. *Ciudad Global y economía mundo. La ciudad Global*. Texto presentado en la conferencia sobre las metrópolis globales. Madrid.

SCHAEFFER, Jean-Marie *La imagen precaria*. Del dispositivo fotográfico fotografía Cátedra, Madrid 1990

SCHUSTER, F. G. 1997 *El método en las ciencias Sociales*. Editores de América Latina. Bs As.

SECRETARIADO DE ENLACE DE GRUPOS Y COOPERATIVAS DE VIVIENDA POPULAR ARGENTINA. 1987. *Los sectores populares y el acceso a la tierra urbana*

- SEL, Susana. 2001 *Conflicto y construcción de conocimiento en Antropología Visual*. En etnografías filmicas – volumen 2-, Susana Sel comp. UBA
- SEL Susana : 2006 *Representaciones visuales y procesos sociales en antropología*. Revista Runa N°25, del Instituto de Ciencias Antropológicas, Secretaría de Publicaciones, FFyL, UBA,
- SEL, Susana. 2000 *Escena política y rol de la antropología visual*. En etnografías filmicas, Susana Sel comp. UBA. Buenos Aires.
- SEL , Susana (Comp) 2005. *Imágenes y medios en la investigación social*. Una mirada latinoamericana. UBA. FFyL.
- SANCHEZ Silvana 2004 *Experiencias Juveniles en la Pobreza* Ponencia del VII CAAS, Congreso argentino de antropología en la ciudad de Córdoba. Edición digital.
- SINGER, Paul. 1982 *Crecimiento económico y distribución espacial de la población*.
- SONTAG, Susan. 1977 *Sobre la fotografía*. Ed sudamericana, Bs As.
- SORIANO Y MARTINEZ: 1994 *El particularismo histórico*. En Lischetti Comp. Antropología. Eudeba. Bs As.
- SORLIN, Pierre. 2004. *El "siglo" de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*. Ed La marca. Buenos Aires,
- TERRA ACTUALIDAD. 2003 *Combate a la inseguridad. Gigantesca razzia en la Villa 31 de Retiro Buenos Aires*, 15 de julio y comentarios de los lectores.
- THOMAS, Nicholas. 2000 *Colectividad y nacionalidad en la antropología del arte*. En etnografías filmicas, Susana Sel comp. UBA.
- TOMASELLI, Keyan G. 2001 " *La semiótica de la autenticidad antropológica: El aparato filmico y en espacio cultural*" publicado en Visual anthropology, vol 14 , n°3, en una traducción para la cátedra de Antropología y medios: estudios sobre cine y fotografía, de la facultad de Filosofía y Letras de la UBA, realizada por Terbeck, Capaccio y otros.

TOPALOV, Cristian: 1979 "*LA urbanización capitalista*" Ed Edicol, México, cap. 1)

ULLANOVSKY SACK, Daniel. 25-10-92. *El Día que los marginados tomaron la ciudad. Las bandas juveniles de las favelas y su violencia en Copacabana, analizados por el ensayista brasileño Milton Santos.* Diario Clarín.

VINELLI, Natalia. 1999 *Pobreza capital.* Zona digital 24 01. Clarín.

WALTON, John. 1984. *La economía internacional y la urbanización periférica*

WEBER, Max. 1904. *Ética Protestante.* Albor libros Madrid.

WILLIS, Paul 1980 "*Notas sobre el método*" EN Hall, Stuart et al. (eds): *Culture, Media, Lenguaje:* Hutchinson, London pp 88-95. Traducción Gabriela López. Tomado de cuadernos de formación docente n°2 red latinoamericana de investigaciones cualitativas de la realidad escolar. Santiago de Chile, 1984.

WIRTH, L. 1962. *El urbanismo como modo de vida.* Ediciones 3.

ZICCARDI, Alicia. *Villas miserias y Favelas: sobre las relaciones entre las instituciones del Estado y la organización social en las democracias de la década de 1960.*

ZUKIN, Sharon. 1991. *Paisagens Urbanas pós-modernas. Mapeando cultura y poder.* Oxford y cambridge: Blackwell