

**De Ciudad de Dios a Isla Maciel.
¿La fotografía como medio de ascenso social?
El caso de Julián: entre el documentalismo y la autorepresentación.**

Ana C. D'Angelo¹

Introducción

Este artículo forma parte de una investigación mayor en torno a las crecientes experiencias de trabajo artístico-cultural llevadas adelante por parte de algunos sectores de la sociedad civil con poblaciones consideradas “en riesgo”, en especial con jóvenes de barrios de menores recursos económicos, y en particular en el marco de las experiencias de talleres de fotografía en que se esperaba que los jóvenes documentaran sus vidas².

Ante la posibilidad de que algunas de las imágenes tomadas por estos jóvenes, adquiriera circulación pública, se planteaba el riesgo de que pudieran resultar estigmatizantes e incluso incriminatorias. Paradojalmente, o no, las mismas situaciones sociales complejas (la marginalidad, la violencia, la droga, la deserción escolar, etc.) a que este tipo de *intervenciones sociales*³ intentaban responder, se convertían en el tema por excelencia de las fotografías tomadas por algunos de estos jóvenes.

A fin de no presuponer a los jóvenes de estos barrios como sujetos pasivos cuyas representaciones podían ser fácilmente apropiadas, era necesario intentar responder algunas preguntas anteriores: ¿Qué razones los llevaban a tomar esas fotografías? ¿Qué similitudes o diferencias se establecían entre la construcción de una imagen para sí mismos y para los demás? ¿A qué se debían?

En este artículo nos centraremos únicamente en uno de los jóvenes cuya producción fotográfica perseguía dos intereses que podrían complementarse o entrar en tensión: convertirse en fotógrafo y ascender socialmente.

La Isla

Isla Maciel se encuentra bordeada hacia el norte por el riachuelo que la separa de la Capital Federal -y la enfrenta al barrio de la Boca-, hacia el este y el sur por la autopista La Plata-Buenos Aires, las vías muertas del tren y el barrio Dock Sud, y hacia el oeste por un pequeño canal del riachuelo. Su ubicación periférica, y sus límites, la vuelven una “isla” aunque técnicamente no lo sea (desde que entubaron el arroyo Maciel). Pero

¹ Fotoperiodista. Lic. en Antropología, UBA. E-mail: dangelo_ana@yahoo.com.ar

² Las experiencias más conocidas son las de Ciudad Oculta, Villa 31 y La Cava, para la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

³ Claudia Danani (1996) considera que todos los sectores sociales (públicos o privados) pueden realizar “intervenciones sociales”, mientras que reserva las “políticas sociales” sólo para el Estado, incluso cuando éstas consistan en la ausencia de intervenciones.

principalmente, es su historia de marginación social lo que refuerza este sentido de “isla”. Nutrida primero de la inmigración obrera italiana de principios del siglo XX, y luego de la migración interna, de menor calificación y edad, empujados por la necesidad de trabajo en las décadas del `40 y `50. Fue entonces cuando surgieron los conventillos, salones de baile y los 30 prostíbulos por los que se hizo famosa, a lo que se sumaron prófugos de la justicia o “vagos y mal entretenidos”, como decían los policías de la época, que dieron a la Isla fama de refugio de delincuentes.

Sin embargo, entendemos junto con Cravino (1998) que la marginalidad se sitúa entre la pobreza y la exclusión política: acceso sólo parcial a los derechos de un ciudadano: vivienda digna, trabajo, salud, educación, etc. De modo que esta marginación no es sólo histórica ni simbólica sino más actual y tangible que nunca. Hoy en día, su población -entre seis mil y siete mil personas-, reúne en gran parte las características del conurbano bonaerense, del cual 30% de las personas están bajo la línea de pobreza⁴, siendo principalmente desocupada⁵, con altos índices de deserción escolar⁶, delincuencia, drogadicción, numerosos casos de jóvenes muertos por “gatillo fácil”⁷, embarazos adolescentes, madres solteras, desnutrición⁸.

Los jóvenes que asistían al taller de fotografía (dictado por una asociación sin fines de lucro) no eran ajenos a estas condiciones sociales. Muchos de ellos ejercían roles considerados adultos, entre los cuales se encuentra la salida del hogar familiar a temprana edad, la paternidad/maternidad adolescente, la necesidad de trabajar (o delinquir en su defecto), el consumo de drogas, etc.

Documentar para “rescatarse”

Para algunos de los jóvenes, más que para otros, los talleres eran un espacio para “rescatarse”, es decir para “darse cuenta”: objetivar sus vidas y poder modificarlas en un sentido amplio que iba desde dejar de robar o de drogarse, a “*ser alguien*”, estudiar y/o trabajar, hasta lograr irse de la Isla, según el caso.

También para los fotoperiodistas-docentes el propósito de los talleres era principalmente que los jóvenes se “rescaten”, apropiándose del término. Por otra parte, el objetivo concreto del taller de fotografía según los docentes era que los jóvenes “*sean los ojos de la Isla, que cuando nosotros ya no estemos algunos de ellos guíen a otros a seguir documentando la vida en la Isla*”. En la esperanza de que al menos uno de ellos hiciera de la fotografía su

⁴ Indec, 2006.

⁵ La Tasa de desocupación (porcentaje entre la población desocupada y la población económicamente activa) para adolescentes de 13 a 17 años para el GBA llegaba en 2001 al 31,1%. (fuente: INDEC, Encuesta Permanente de Hogares.)

⁶ Para los adolescentes de 13 a 17 años para el GBA en 2001 sólo un 2,5% terminó el secundario, mientras que un 44% no lo terminó, y un 26% terminó la primaria. (fuente: INDEC, Encuesta Permanente de Hogares.)

⁷ O. Lencinas, de 24 años, que en 1992 murió de un balazo en la nuca, Diego Pavón, fusilado por policías en 1995 a los 13 años. Luis Alberto del Puerto y Oscar Alberto Maidana, muertos en 2001 en un cerco policial.

⁸ Según una encuesta hecha por algunas jóvenes de los talleres existe un centenar de casos comprobados.

medio de vida y que, tal como el protagonista de la película brasileira “Ciudad de Dios”⁹, se convirtiera en fotoperiodista a partir del registro de hechos del barrio, se funden ambos objetivos: el rescate y la documentación. Esta relación con la película no es arbitraria, se debe por un lado a la visita al taller (antes de mis observaciones de campo) de Pablo Lins (autor del libro en que se basó la película), y por otro, a comentarios de los docentes sobre el deseo de “rescatar” al menos a uno de los jóvenes.

Vidas documentales

Cabe preguntarse si los jóvenes de la Isla cuando fotografían su entorno material y social, lo hacen con intenciones documentales. Una de las hipótesis en que se basa este trabajo sostiene que lo hacen más bien respondiendo a un *uso social* de la fotografía, mientras que el carácter de documento es atribuido externamente por quienes no formamos parte de su “mundo” pero sentimos curiosidad por él. Tal como cuestiona Sontag: “La injusticia social ha incitado a los acomodados a tomar fotografías, la más delicada de las depredaciones, con el objeto de documentar una realidad oculta, es decir, una realidad oculta para ellos” (1981:65).

Tanto en los orígenes de la fotografía de prensa como posteriormente documental, existe una pretensión de convertirse en una “ventana al mundo” (Freund, 1993), volviendo familiares los acontecimientos lejanos. A pesar de los cambios significativos que se produjeron en la producción documental en particular¹⁰, hoy subyace el ideal de lucha social que los primeros documentalistas sostuvieron al fotografiar la pobreza (Jacob Riis y FSA¹¹), el trabajo infantil (Lewis Hine), las guerras (Robert Capa), las drogas (Eugène Richards), etc., con intenciones de denuncia para la transformación social. El uso de la fotografía documental como herramienta política (Freund, 1993) culminó en la creación de agencias como Magnum y Gamma, entre otras, que constituyen el ideal al que muchos fotoperiodistas y documentalistas aspiran. Para lograr el reconocimiento de la fotografía de autor como un documento, los primeros foto-documentalistas debieron crear un código comunicativo basado “en lo verosímil como algo más terrible que la propia verdad” (Ledo, 1999:126). Así, en la fotografía documental se yuxtaponen el realismo y la subjetividad, el documento y la expresión artística, confirmándonos que se trata de falsas dicotomías.

Es común la asociación de la fotografía documental tanto con el *realismo* como con la *objetividad*. Sin embargo, según Ellis (1992), no hay un realismo sino varios realismos dependiendo de lo que esperemos de la representación fotográfica o fílmica (argumentos, justificaciones, procedimientos), por lo que cuando se apela a la idea de realismo para

⁹ *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles y Kátia Lund, Brasil, 2002. Basada en la novela homónima de Paolo Lins. La historia trata sobre la vida de Buscapé, de 11 años, que vive en un suburbio de Río de Janeiro, quien estudia, trabaja de vez en cuando y quiere ser fotógrafo. Tras unos intentos de robo fallidos, Buscapé finalmente consigue una cámara. Zé Pequeno, el mayor narcotraficante de Cidade de Deus es asesinado por una venganza. Buscapé fotografía su muerte y consigue con estas imágenes acceder a una pasantía en un periódico de Río de Janeiro.

¹⁰ Pérez-Fernández (2001) considera que en los `80 se produjo un cambio en el *qué* y el *cómo* de la fotografía documental, volviéndose sobre el “nosotros” (por ejemplo el consumo de las clases medias y altas), incorporando el uso de color y perdiendo el compromiso ético que caracterizaba al documentalismo.

¹¹ La Farm Security Administration, documentó la depresión económica causada por la 2da Guerra Mundial en USA, incluía a Walker Evans, Dorothea Lange, entre otros.

justificar una sola representación se olvida que ésta depende de convenciones sociales. La noción de realismo no es algo dado, ya que no depende de la habilidad de la cámara para captar la realidad. En cambio, son las convenciones sociales las que hacen de cada herramienta un medio para producir las representaciones dominantes en esa sociedad, de modo que pasan a operar como instituciones productoras de ideología, renovando y recombinando constantemente el sentido común, el modo de ver el mundo de una sociedad, lo que se da por sentado.

Hoy en día, en nuestra sociedad se encuentra bastante desnaturalizado el valor de verdad y objetividad de las imágenes fotográficas. En otro lugar hemos analizado los sentidos que los jóvenes atribuyeron a las imágenes tomadas por fotógrafos legitimados y vistas en el marco del taller cuyos docentes eran de formación periodística-documental. En muchos casos se sentían identificados, ya fuera con las imágenes de jóvenes presos (en el trabajo documental de Pedro Linger sobre una estación de policía en Nicaragua), o con las malas condiciones habitacionales del barrio (en las fotos de Sebastiao Salgado sobre la pobreza), o con la violencia en general (“Sangre” de Diego Levy), o contra la mujer (“Viviendo con el enemigo” de Dona Ferrato), etc. En otros casos, por el contrario, dada la ambigüedad de algunas imágenes, las interpretaban o *decodificaban* (Hall, 1980) en términos diferentes a los del autor, quedando cada uno fuera del *saber lateral* (Schaeffer, 1990) o marco de sentido del otro.

Aquí no nos detendremos en esta decodificación. En cambio, lo que más nos interesa a lo largo de este trabajo es analizar las interacciones en torno a las fotografías tomadas por los propios jóvenes, “porque también los *otros* piensan sus relaciones, piensan la identidad y la alteridad” (Augé, 1996:21).

Por lo anterior, debemos prestar atención sobre la paradoja de que “autores que nunca han pretendido dar un carácter informativo a sus imágenes, se inscriben –o son incriptos- en el terreno documental a partir de fotografiarse a sí mismos o su entorno más cercano (...)” (Mata Rosas 1995:1).

La referencia a la producción analizada aquí, será en términos de fotografías artísticas (generalmente así definidas por su búsqueda estética) o documentales (definidas especialmente por la temática abordada), aún cuando estas definiciones no son absolutas ni excluyentes. Y considerando que la calificación del valor de una imagen como documento sólo se logra cuando se encuentra integrada a una secuencia mayor de fotografías y a contextos específicos de producción y circulación.

Julián

Dadas las múltiples formas de “ser joven y pobre” debemos hacer énfasis en la cotidianidad de los participantes de este taller, en sus prácticas y representaciones, para intentar ver la *heterogeneidad*, sin caer en reduccionismos individualizantes -de problemas de conducta personales-, ni estructurales -como resultado mecánico de causas económicas- (Sanchez 2004 y Danani 2000) y sin caer en el estereotipo contrario (Jure, 2005) que nos

haría suponer que ninguno de estos jóvenes realizaría ninguna de las acciones que en nuestra sociedad son penadas por ley.

Por estas razones, de entre los participantes del taller de fotografía, aquí nos centraremos en uno de ellos, Julián, sólo una pequeña parte de esta heterogeneidad, que no deja de resultar representativa de las tensiones de intereses y sentidos en torno a las representaciones fotográficas.

Julián se destaca de entre la mayoría de sus compañeros por realizar una búsqueda tanto estética como documental en sus fotografías, conciente de su potencial circulación pública y apuntando a hacer de ellas un medio de ascenso social.



Desde su pretensión original de hacer fotos de paisaje (presente en sus primeras fotos), Julián realizó un giro hasta definir su trabajo en torno al “tema de la droga”, como él lo llama (volviendo sistemática la toma de situaciones en que ésta se visualizara). Para Julián el paisaje es identificado con la belleza y ésta con el campo o la ciudad, no con su barrio. Con su barrio identifica las drogas, entre otras cosas.

Julián (en adelante J.): ... y como te decía yo saco, como te decía en el tema de la droga, algo que trate de sacar fotos, paisajes, ¿adonde hay un paisaje bueno? ¿Entendés? El porro, o la marihuana, la cocaína están en todos lados, puedes sacar seguido, en cambio el paisaje no, saco uno, después otro.

Según Tacca, las cámaras fotográficas son óculos sociales o *lentes culturales*: “Los estereotipos perceptivos, presentes en el acto fotográfico como trazos de identificación o diferenciación, o incluso como valores sobrevalorativos o peyorativos, son elementos formadores de los corredores por donde recorre la significación de la mirada fotográfica”¹² (Tacca, 1997). Así, para Julián y la mayoría de los jóvenes, lo positivo queda reservado para otros lugares. Para la Isla, sólo lo negativo.

¹² Tacca se basa en la afirmación de Schaff de que la percepción y cognición de la realidad por un individuo se produce a través de *óculos sociales*: “los propios estereotipos perceptivos impregnados en la acción individual, generados y canalizados por corredores semánticos/isotópicos”.

Esta identificación -de la fotografía de paisaje con una búsqueda de la belleza en la naturaleza y como respuesta a un interés más bien artístico- es una de las razones por las que se volcó en cambio hacia un tema considerado lo suficientemente documental (y legitimado por trabajos como “*Cocaine true, Cocaine blue*” de Eugène Richards).

Investigadora (en adelante I.): y cuando sacabas así al principio, sacabas tema libre

J.: si, si, yo agarraba la cámara y sacaba, tac, tac, tac, y todavía hay veces que me siento un poco tema libre porque mi tema es la droga pero como no lo puedo desarrollar bien acá, por una cosa o por otra

I.: ¿por qué?

J.: no, porque para no sentirme molesto

I.: ¿con tus amigos?

J.: con mis amiiigos, y acá también te hacen un poco de indiferencia, estás con una cámara solo en el fondo sacando, eeh, ¿vos quién sos? ¿Qué sos un ortiva [alguien que no se presta a jugar el juego, que lo denuncia]? (...)

J.: me centro más en no tratar de escarchar [dejar en evidencia por medio de la fotografía], hay algunos que se sienten muy perseguidos, estoy sacando y les explico primero (...) Pero ahora más o menos, ayer estábamos hablando, estábamos

I.: ¿con tus amigos?

J.: sí, (...) estábamos hablando un poco, y les gustó la idea! Bah, yo yo empecé a nada, y ellos dijeron “¿cuando vamos a sacar un par de fotos acá de gira, tomando, fumando?” y yo dije, puta, mi tema, y yo nunca se los quise plantear por miedo a que me rechacen, y pero bueno ahora ya está, está la oportunidad (...)

I.: ¿Y porqué elegiste ese tema?

J.: ¿el tema? Y por, no sé, porque es muy común, es muy común acá, es lo mismo que sacar un perro, un perro ves por todos lados, y acá en la Isla Maciel la droga es muy común, ves porros [cigarrillos de marihuana] por todos laados! (...) o vas caminando y te encontrás con uno fumando, allá también a la izquierda otro, allá un poco más adelante está tomando, haces unos pasitos atrás y el otro también está fumando

Por un lado, la droga está en todas partes, es un “tema”. Pero en la medida que, como tema documental implica una circulación pública (desde el momento en que se la fotografía para mostrarla afuera) surgen las tensiones, el miedo al “*escrache*”, “*sentirse molesto*”, etc.. Julián se encuentra entre dos sentidos y usos diferentes de las fotos: como partícipe, el sentido es principalmente vivencial (de toma) y su uso es social; como documentador el sentido es reflexivo (pensando en el producto) y su circulación pública.

I.: ¿y cómo es pensar en el tema?

J.: ¿pensar en el tema? Yo fotos, a ver, pensadas tengo bastantes, muchísimas, pero no las puedo hacer

I.: ¿como por ejemplo?

J.: una foto que estemos que estén todos los pibes, y se corre mucha marihuana acá, y de un grupo de 9, hay 6 marihuanas prendidas, y giran así constantemente, o pasa un patrullero, no dice nada y el momento que pase la marihuana y pase el patrullero, como diciendo puta, no dicen nada, eso es una buena foto para mí

I.: ¿y por qué no la podés hacer?

*J.: no la puedo hacer porque no sé me siento un..., no no me siento pero, sí, me sentiría un poco extraño, compartiendo el momento con los pibes, pasa el patrullero y justo sacando la foto, y también por miedo un poco a la policía
(...)*

I.: y por ejemplo, cuando sacaste esta foto, ¿te acordás cómo fue?

J.: no me acuerdo, sinceramente, no me acuerdo

I.: ¿pero en general les dijiste saco una foto o...levantaste la cámara y sacaste?

J.: no, porque cuando les sacaba a los pibes eran momentos que estábamos compartiendo, momentos de locura [de drogas o alcohol] y le digo “eh! Está pa’ la foto! Está para sacarse una foto entre los pibes” “dale y yo que fumo, y yo que escabio [tomo alcohol], dale” y yo iba rescataba [buscaba] la cámara y les sacaba

Tanto cuando Julián dice “Está pa’ la foto! Está para sacarse una foto entre los pibes”, como cuando sus amigos le dicen “¿cuando vamos a sacar un par de fotos acá de gira, tomando, fumando?”, se trata de momentos de los cuales Julián es partícipe. De modo que las fotos para sus amigos, son para el recuerdo, para uso privado (“entre los pibes”), no para circulación pública (no para el tema). La trampa está en la ambigüedad que siente Julián entre estas dos instancias, confundiendo la “foto entre los pibes” con “mi tema”. No sólo él las confunde, porque en cierta forma, sus amigos participan del “tema” al generar lo que Sorlin llama un *pseudoacontecimiento* refiriéndose a aquellas acciones que se realizan para ser fotografiadas, y que por serlo, se convierten en acontecimientos. “Las imágenes pueden crear pseudoacontecimientos al aislar fragmentos de algo que sucede siempre y representarlos como si algo extraordinario ocurriera” (Sorlin, 2004:124). Así, sus amigos suelen armar la foto: “dale y yo que fumo, y yo que escabio, dale”. Ahora el conflicto tiene lugar cuando esas fotos sí trascienden el círculo privado y pasan a ser públicas - autonomizándose su acción- (Ricoeur, 1975), ahí surgen los conflictos de intereses.

I.: ¿si le sacás a tus amigos no les explicas por qué les sacás?

J.: no les quiero explicar, porque están, yo me siento un toque [poco] muy, muy diferente a ellos, aunque siempre convivimos las 24hs, pero ya mi manera de pensar no es la misma que ellos

I.: ¿y por qué? ¿En qué es diferente?

*J.: en mucho porque están, ellos te pueden pensar, bueno yo tengo \$10, que hacemos compramos una bolsa, compramos un porro [cigarrillo de marihuana], una birra [cerveza] y ya fue, y yo tengo \$10 y tengo que pensar en el bote [para cruzar a capital], si me sale algo en capital tengo que salir en colectivo, de vez en cuando un cigarrillo, o sino cosas para estirar, no es todo droga, la escuela....
(...)*

J.: es otra otra manera de pensar, yo con los pibes, con los amigos no puedo estar diciendo, no puedo hablar de la escuela

I.: ¿por qué?

J.: y nah porque a un vago no le podés hablar de la escuela es lo mismo que a un judío le hables de otra cosa.

La tensión, entre ser observador, querer diferenciarse, (“yo me siento un toque muy, muy diferente a ellos”), y ser partícipe, compartir los momentos que se pretende fotografiar, es producto de una tensión más profunda en su autorrepresentación, entre vivir en el barrio y querer irse de ahí (para lo cual convertirse en fotógrafo puede consistir en un modo de salir y ascender socialmente). Tal como él lo expresa:

J: ... tengo distintos pensamientos a otros, y hay muchos que vos le decís, yo le digo:

-“qué pensás hacer el día de mañana?”

-“no, yo me voy a quedar acá porque la Isla ta rebuena, que te podés drogar tranquilo” yo no, yo me quiero ir, siempre cuando salgo, me alivia un poco.

Las representaciones son conjuntos dinámicos, que están en relación con el ambiente social y material. Una relación muchas veces conflictiva, puesto que no se trata de una reacción a un estímulo exterior dado (Moscovici, 1978). Las representaciones tienen un poder creador “mostrando su doble faz de estructuras estructuradas y estructuras estructurantes” (Moscovici citado en Neufeld y Thisted comps, 1999:39) en las cuales el rol del sujeto no es secundario. Como estructuras estructuradas, las representaciones de un grupo (sobre las perspectivas de futuro educativo, laboral, familiar, de los jóvenes, por ejemplo) pueden parecer fijas e inmutables, ya que los significados que *construyen selectivamente y esquematizan*, son luego *naturalizados* y de esa forma presentados y utilizados en los discursos y las prácticas (Moscovici, 1978). Esta naturalización les otorga un valor de realidades concretas directamente legibles y utilizables en la acción sobre el mundo y los otros (Jodelet, 1991b:13-14).

Si bien Julián nació en el barrio, vivió parte de su infancia y pre-adolescencia en un barrio cercano, donde su madre trabajaba de enfermera, tenía amigos y vivía en un departamento. Cuando su madre murió, debió volver a la Isla, a vivir con un pariente. En sus visitas a su antiguo barrio, Julián fotografía paredes con pinturas y graffitis. En una se ve un paredón de ladrillos con nombres escritos en él, en la foto siguiente él y una amiga abrazados de pie al borde de la laguna y de espaldas a la cámara.

J.: Es alucinante, me encanta, y esto tiene un significado muy especial, el paredón (...), es, esta foto la saqué de espalda al paredón, y esta foto la saqué de espalda a la laguna

I.: ¿y cuál es el significado? ¿vas por ahí?

J.: No, ahora no estoy yendo, el significado es que están los nombres de muchos pibes acá.

I.: ¿Amigos tuyos?

J.: Amigos de infancia, que yo los considero o consideraba como amigos

I.: ¿no los ves más?

J.: Gente que ahora ya no los veo, ya no están y acá estaban y además acá está mi firma

I.: A ver

J.: Esta, yo antes hacía, esto es una (...) [nombra sus iniciales]

I.: Todo encimado

(...)

J.: Y acá están los nombres de todos

Las fotos de Julián muestran algo que ya murió antes de ser fotografiado y es esa misma muerte la que lo vuelve un objeto digno de ser fotografiado¹³: las firmas en ellas son los rastros que quedaron de esa infancia idealizada, que se opone a la vida en la Isla. “La fotografía no rememora el pasado (...) El efecto que produce en mí no es la restitución de lo abolido (por el tiempo, por la distancia) sino el testimonio de que lo que veo ha sido.” (Barthes 1989, 145).

Estas fotos que no realiza para “su tema” ¿Para quién son? ¿Julián se las muestra a sus viejos amigos con los que compartió momentos en esas paredes? No, precisamente porque esas amistades ya no existen es que son simbolizadas, representadas. En un modo de volverlas presentes, de reactualizarlas, de devolverles su existencia. No tiene otro destinatario que sí mismo y su nuevo entorno, en relación con la construcción de su identidad, de quién quiere ser ahora, de su relación con la Isla. Ya que en la foto sólo se ven huellas de esa amistad, no podríamos captar el sentido connotado ni la intención de Julián, si no es por su explicación.

J: ¿Qué no me gusta? Yoooo, yo soy de otro lado, siempre lo dije, aunque esté acá en la Isla, 10, 20 años, yo soy de [un barrio de los alrededores], y acá no, porque yo tuve muchas comodidades allá en mi casa, no me faltaba nada, y vine acá, no es culpa de nadie, no? Cosa de la vida que pasan, pero vine acá y de tener todo lo que quería acá no tuve nada, nada, no, y si un par de veces salí a cartonear [juntar cartones para vender] para comprarme unas zapatillas, ya descartando la idea de salir a robar, a cartonear también, ¿qué más hice? Hice un montón de cosas, corté pasto por un par de monedas, no se me vienen ahora a la cabeza pero hice bastantes cosas, y esas cosas yo digo que tienen que ver con la Isla.

[...]

Porque hay muchos que dicen pero si vos convivís con ellos, estás en el mismo lugar que ellos, te juntás con ellos, ¿por qué sos diferente? y por eso siempre parto de la raíz: desde que falleció mi mamá.

Desde que empezó el taller de fotografía, intentando llevar a cabo el propósito del mismo de rescatarse y documentar, Julián está estudiando para ser fotógrafo profesional:

J: ...pero después cuando fue primero cuando falleció mi mamá me puse a pensar de todo, de todo, y ahí maduré, el golpe ese me hizo madurar bastante [...] Te seguía comentando el tema del robo, que dejé de pensar [...] y ya está descartado. [...] yo nunca soñé con ser nadie (...) y con mi vida no sé, yo, yo sigo, con mi vida pienso seguir estudiando, no sé qué, pero pienso seguir llenando el currícul, y a algún lado voy a llegar, mientras que no sea acá, en un ranchito, también pensé un día de mañana tener una señora....

¹³ Barthes (1989) sostiene que existe una relación especial entre fotografía y muerte, ya que en el instante mismo en que algo es fotografiado, muere y se transforma en pasado.

En el mismo sentido que las representaciones, podría decirse que el *habitus*, “en tanto estructura estructurante se constituye en un esquema generador y organizador, tanto de las prácticas sociales como de las percepciones y apreciaciones de las propias prácticas y de las prácticas de los demás agentes. (...) esas prácticas se deducen de la puesta en relación de las condiciones sociales en las cuales se ha constituido el *habitus* que las ha engendrado y de las condiciones sociales de su puesta en marcha.” (Gutierrez A. en Bourdieu 2003:13). Puesto que el *habitus* es la interiorización de la exterioridad -la objetivación- lo individual es siempre social. Pero al mismo tiempo, el *habitus* es capital, principio a partir del cual el actor define su acción en las nuevas representaciones (es sentido práctico). De modo que el *habitus* es, a la vez, posibilidad de invención y necesidad, recurso y limitación.

¿Cómo se produce esta dinámica? ¿Qué margen de acción tiene el *habitus* como capital sobre las estructuras? Para el caso de Julián, definirse como ajeno a la Isla (“*no soy de acá*”) a pesar de haber nacido ahí, y vivido la mayor parte de su vida, le permite diferenciarse de la vida en la Isla: “*Hice un montón de cosas, corté pasto por un par de monedas, no se me vienen ahora a la cabeza pero hice bastantes cosas, y esas cosas yo digo que tienen que ver con la Isla*”.

En esta contradicción, entre pertenecer y no, Julián construye nuevas representaciones de sí mismo y de su entorno. Julián quiere ser alguien y eso implica “rescatarse”, diferenciarse. Y para eso, la fotografía surge como un trabajo digno, a la vez que una vía que le permite expresar esa distancia que en sus prácticas cotidianas empieza a tomar de sus pares (del robo y de las drogas).

Tal como sostiene Bourdieu: “Los esquemas inconscientes del *habitus* contribuyen a formar la representación que los agentes pueden tener de la representación social de su posición en la jerarquía de la consagración. Esta representación medio-conciente constituye en sí misma una de las mediaciones a través de las cuales se elabora, por referencia de la representación social de las tomas de posición posibles, probables o imposibles o, si se prefiere, toleradas, recomendadas o prohibidas a los ocupantes de cada clase de posiciones, el sistema de las estrategias más inconscientes que concientes, y, en particular, el sistema de las aspiraciones y de las ambiciones de los ocupantes de esta clase de posiciones.” (Bourdieu, 2003:138). A partir del taller, para Julián se vuelve *posible* convertirse en fotógrafo, de modo que intentará condensar dos objetivos: rescatarse para documentar y documentar para rescatarse. Convertirse en fotógrafo y ascender socialmente, tal como el protagonista de la película brasilera “*Cidade de Deus*”.

Como representaciones, las fotos de Julián apuntan a que su vida se convierta en lo que él espera de ella. La foto de quiebre es el autorretrato en que se ve el tatuaje que lleva en el pecho con el nombre de su madre. Esta foto lo identifica, a pesar de que no se le ve la cara, es su autorretrato por excelencia, el que él elige para representarse, porque en él condensa sus expectativas para su vida.

I.: *¿Por qué esta foto?*

J.: *porque es el nombre de mi mamá*

I.: *¿cuando te lo tatuaste?*

J.: en el 2001, en el año que falleció mi mamá, y yo quería mostrarlo porque en un principio yo quería fotografiar, no sé, no sabía como hacer, los cambios en mi vida, me puse a pensar que cambié bastante y quería mostrarlo en fotos, pero como es un tema muy grande, no sabía como, porque la idea esta buena

(...)

I.: ¿y era apropósito que no se te viera la cara?

J.: si

I.: ¿por qué?

J.: porque quería mostrar el tatuaje nada más!

Yo: ah

J.: y pero bueno salió todo, yo no me quería escrachar

I.: ju-

J.: viste esa la que hay una fumando [marihuana] que está el conejito detrás que vos me dijiste “¿ese sos vos?”

I.: si

J.: “no, no, no”, sí, ese soy yo

Consideramos tanto las fotos tomadas por él, como las tomadas a él por otros, como auto-representaciones de Julián desde el momento en que él participa de la toma pidiendo cómo se la deben sacar en el caso del tatuaje o tapándose la cara cuando conciente ser fotografiado pero no quiere ser reconocido. Así “ofrece la imagen de sí mismo”, pero contrariamente a como esperaría Bourdieu (et al, 2003:146), no lo hace mirando a cámara, sino ocultándose. En esta última foto, se oculta para no ser “escrachado”, no sólo porque “la cámara es la policía” (como me dijo en una charla informal), sino porque presentarse fumando va en contra de los cambios que intenta llevar a cabo en su vida (de “rescatarse”), y que expresa en otras fotos como la del tatuaje. Recordemos, sin embargo, que el recurso de taparse la cara con gorras o capuchas, es reiterativo en fotoperiodismo y televisión, para proteger la identidad de los menores en testimonios de drogadicción, delincuencia y prostitución. Al usar el mismo recurso, Julián está reproduciendo estas imágenes.

Por último, la edición final de su trabajo, expuesta en muestra de fin de año del taller, constituye una negociación en relación con su pretensión de convertirse en fotógrafo, la cual le ha hecho perder amistades. Es por eso que Julián se vio obligado a definirse, entre la participación y la documentación, entre el uso social y la circulación pública, debiendo descartar muchas de las fotos hechas a sus amigos (para no “escracharlos”), y elegir sólo aquellas en las que no se ve a nadie más que a él (y aún así no identificable), o que han sido tomadas y “armadas” con fines principalmente documentales. (Imagen 1.)

Conclusión

Si bien Julián fotografía la droga como un tema a documentar, es decir, con cierta continuidad, no es el único que la muestra. Dado que la droga es parte de la cotidianidad de muchos de los jóvenes, al principio del taller aparecía en muchas fotos de uso social (de circulación restringida al grupo de pares que participaron del momento, es decir para quienes el sentido era principalmente de toma). Esto se evidenciaba en las expresiones “la

saqué de colgado [de fumado, de distraído]”, “*fumando un porrino con los compañeros*”, “*por diversión*”, con que hacían referencia a este tipo de fotos.

Pero luego, a medida que se convirtió en un tema “documental” aunque conflictivo (por el “escrache”), algunos jóvenes empezaron a *hacer* fotos del tema intencionalmente. Estas fotos eran generalmente armadas, en las que no se debía reconocer a nadie y cuya finalidad, como producto, era principalmente demostrativa, casi “didáctica”, teniendo en cuenta la circulación pública que tendrían esas fotos (mostrando las partes de una pipa de pasta base o “paco”, la composición de un “nevado”, mezcla de cocaína y marihuana, etc.).

Esta intencionalidad demostrativa, se estaría asentando sobre un consenso social sobre lo fotografiable, pero ya no sólo para el grupo en sí sino para el campo de la fotografía periodística o documental. Pero dado que todo consenso es inestable, estando sujeto a negociaciones y modificaciones, el modo de ver el mundo de una sociedad, lo que se da por sentado es continuamente renovado, recreado, defendido, así como es continuamente resistido, limitado, desafiado, debiendo controlar, transformar e incluso incorporar a estas últimas¹⁴. Es en esta grieta donde se juegan las disputas por los sentidos, donde las representaciones y las prácticas adquieren carácter de capital, de potencial transformador. Esta capacidad de acción, de *praxis*, de construcción de la realidad por parte de los actores se efectúa a diferentes niveles y en diferentes grados según el caso.

En un primer nivel está la decodificación que cada grupo y cada persona a su interior (según su capital cultural y experiencias personales), realice sobre las imágenes y los discursos que las mismas encierran. Esta decodificación puede aceptar, negociar u oponerse (Hall, 1980) a los sentidos hegemónicos sobre el *otro* y el *nosotros*, pero la misma sólo es factible si se comparten las convenciones sociales, es decir, si se es parte de la totalidad.

En un segundo nivel, y en una relación dialéctica, la decodificación actúa sobre la representación y viceversa. De acuerdo a cómo cada joven decodifique las imágenes (sobre la droga, por ejemplo), vistas en medios de comunicación, en trabajos legitimados de fotógrafos, etc., es que seleccionará qué aspectos de la realidad incorporar en sus tomas fotográficas. Así, Julián construye dinámicamente su propia autorepresentación-definiciones de sí mismo y los otros (sus pares, vecinos o desconocidos)- en relación a los contextos de uso y circulación de sus fotografías.

El cambio en las prácticas por medio de la apertura de espacios de capacitación y de contención, lleva a cambios en la autorepresentación por medio de la toma de conciencia y de la puesta en relación con el modo en que se es visto socialmente (por el afuera) y viceversa. Dependiendo de cada actor, de la intensidad y continuidad de determinadas prácticas, y de la mayor o menor ilusión, el “rescate” o lo que cada joven considere que es ser alguien, adquiere diferentes grados de compromiso.

¹⁴ El concepto de hegemonía incluye, y va más allá de, los conceptos de cultura (como proceso social total en que los hombres definen y configuran sus vidas) y de ideología (considerada como superestructura: sistema de significados y valores que expresan un particular interés de clase) (Williams, 1980).

Podría decirse que Julián combina tácticas con estrategias *negociativas* en su producción fotográfica en torno a sus autorepresentaciones apuntando al ascenso social y a salir de la Isla. Mientras acepta el tema legitimado de documentar la droga para convertirse en fotógrafo, su estrategia pierde fuerza cuando entra en conflicto con los intereses de su grupo de pares que se sienten “escrachados”.

En cualquier caso está presente la tensión entre los sentidos otorgados por el afuera y por el barrio al *nosotros* y en torno a esta tensión se definen los *usos* privados o sociales de ciertas imágenes (familiares o “entre los pibes”) en oposición a la *circulación* pública de otras realizadas para tal fin (principalmente documentales).

En la variedad de los temas fotografiados podemos observar la complejidad de la cotidianidad de sus vidas. Los “temas” no son necesariamente distintos, sino que se yuxtaponen las fotos de paisaje, la familia, las drogas, los amigos, etc., siendo reflejo de cómo diferentes prácticas y representaciones pueden ensamblarse en cada uno de los jóvenes, adquiriendo mayor o menor importancia según el contexto.

“... este carácter impensable y provocativo de la imagen individual no le conferiría la eficacia social de la que tantos testimonios tenemos si cada uno no la experimentara, en primer lugar, en sí mismo”.
(Augé, 1996:54)

Bibliografía

Augé, Marc, 1996. **El sentido de los otros. Actualidad de la Antropología.** Paidós. Barcelona.

Barthes, Roland, 1989. **La cámara lúcida,** España, Paidós Comunicación.

Bourdieu, Pierre, 2003. **Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura.** Editorial Aurelia Rivera, Argentina.

Cravino, María C. 1998. **Gestión Municipal y movimiento villero entre 1989 y 1996. Villa 31-Retiro: entre el arraigo y el desalojo.** Tesis de Maestría en Administración Pública. FCE, UBA (inédita) (S.M.).

Danani, Claudia. 1996. **Algunas precisiones sobre la política social como campo de estudio y la noción de población-objeto,** en **Políticas sociales. Contribución al debate teórico metodológico,** Hintze, Susana (coordinadora): CEA/UBA. Buenos Aires.

Danani, Claudia. 2000. **De la heterogeneidad de la pobreza a la heterogeneidad de los pobres. Comentarios sobre la investigación social y las políticas sociales.** En: OSZLAK, Oscar (coord.): **Estado y sociedad: las nuevas reglas del juego.** CEA/UBA. Buenos Aires.

Dickey, Sarah. 2006. **La antropología y sus contribuciones al estudio de los medios de comunicación.** Disponible en <http://antropologicas.wordpress.com/2006/11/05/la-antropologia-y-sus-contribuciones-al-estudio-de-los-medios-de-comunicacion/> (19/03/2007)

Edwards, Elizabeth. 1997 **Más allá de *El Límite: una consideración de lo expresivo en fotografía y antropología.*** En: *Rethinking Visual Anthropology* (1997), pag. 53 – 78. Marcus Banks and Howard Morphy (ed.). Yale University Press, New Haven and London.

Ellis, John, 1992. **Visible fictions**, Routledge, London.

Freund, Gisèle. 1993. **La fotografía como documento social**, México, G. Gilli.

Hall, Stuart. 1980. **Encoding/Decoding**, En: Hall et al. (eds) *Culture Media and Language*, 128~38, Hutchinson, London.

Hall, Stuart. 1981. **La cultura, los medios de comunicación y el efecto ideológico.** En Curran, J. y otros (comp.) *Sociedad y comunicación de masas*, FCE, México.

Jodelet, Denise. 1989. **Représentations sociales: un domaine en expansion.** En : Jodelet (Eds.) *Les représentations sociales*. Presses Universitaires de France. Paris.

Ledo, Margarita. 1999. **Documentalismo fotográfico: Exodos e identidad.** Ed. Catedra, signo e imagen, Madrid.

Mac Dougall, David. 1997. **The visual in Anthropology** en **Rethinking Visual Anthropology**, Ed. Banks and Morphy, Yale University Press. Traducción.

Mata Rosas, Francisco. 1995. **Fotografía documental: paradoja de la realidad.** Conferencia dictada en Diciembre de, en el Centro de la Imagen, Ciudad de México.

Moscovici, Serge. 1989. **Des représentations collectives aux représentations sociales : éléments pour une histoire.** En : Jodelet (Eds.) *Les représentations sociales*. Presses Universitaires de France. Paris.

Nicholls, Bill. 1997. **La representación de la realidad**, Paidós Comunicación, Barcelona.

Pérez Fernández, Silvia. 2001. **La presencia de lo descompuesto, lo feo y lo siniestro en la fotografía: una genealogía posible.** II Jornadas de Fotografía y Sociedad, Dirección de Cultura, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

Ricoeur, Paul. 1985. **La acción considerada como un texto. Explicar y comprender. Texto, acción, historia.** En: *Hermeneútica y acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*, Editorial Docencia, Buenos Aires.

Roca, Lourdes. 2004. **La imagen como fuente: una construcción de la investigación social**. En: Sel (comp.) 2004. **Imágenes y Medios en la Investigación Social. Una mirada Latinoamericana**. FFyL, UBA.

Sánchez, Silvia. 2004. **Experiencias juveniles en la pobreza**, VII Congreso Argentino de Antropología Social.

Sontag, Susan. 1981. **Sobre la fotografía**, Edhasa, Barcelona.

Sorlin, Pierre. 2004. **El siglo de la imagen analógica. Los Hijos de Nadar**. La Marca editora, Bs. As., Argentina.

Tacca, Fernando de. 1993. **Sapateiro: O retrato da casa**, Boletim Especial de Fotografia do Centro de Memória, Unicamp. Disponible en: <http://www.studium.iar.unicamp.br/10/4.html> (10/01/2005)

Williams, Raymond. 1980. **Marxismo y literatura**, Península, Barcelona.