



Niños que luchan. La fotografía como fuente histórica para el estudio de las luchas de las clases subalternas

Niños que luchan. Photography as historical source to study subordinate classes's struggle

Niños que luchan. O uso da fotografia como fonte histórica no estudo das lutas das classes subalternas

Guillermina LAITANO [□]

Recibido: 15.03.18

Aprobado: 30.09.18



RESUMEN

En el escrito presentamos el análisis de la muestra fotográfica *Niños que Luchan* que refiere al conflicto de la Asamblea Sin Techo por el acceso a la vivienda digna que se desarrolló en la ciudad de Mar del Plata entre los años 2008 y 2009. El análisis persigue como primer objetivo reconstruir el contexto de producción de la muestra, esto es, presentar a su autor, y analizar la forma y los significados a partir de los cuales la construyó. En segundo lugar se analiza la muestra en sí con el objetivo de dar cuenta de la cotidianidad de un proceso de lucha social de las clases subalternas. Asimismo en el marco del desarrollo de ambos objetivos se presentan las potencialidades de la utilización de la fotografía como fuente de indagación social e histórica, así como también ciertos recaudos metodológicos necesarios de tener en cuenta para trabajar analíticamente a partir de ella.

Palabras clave: historia reciente, conflicto social, fuente histórica, fotografía, documentalismo.

ABSTRACT

This text presents an analysis of the *Niños que luchan* photographic exhibition. It refers to a conflict for decent affordable housing led by the Asamblea Sin Techo in Mar del Plata city between 2008 and 2009. The analysis pursues, as a first objective, to rebuild the exhibition's production context, namely, submit his author, and to analyze the forms and meanings from which it was built. Secondly, exhibition's analysis in itself is presented, with the objective to give an account to ordinariness in the subordinate classes's social struggle process. Also, in the context of both objectives we describe the photography's utilization potentialities as social and historical inquiry's source are presented, as well as certain methodological precautions necessary to take into account when working with photographs analytically.

Keywords: recent history, social conflict, historical source, photography, documentalism.

RESUMO

Essa comunicação apresenta uma análise da exposição fotográfica *Niños que luchan*, que refere ao conflito da Assembleia Sin Techo pelo acesso à moradia digna que se desenvolveu na cidade de Mar del Plata entre os anos 2008 e 2009. A análise persegue, como primeiro objetivo, reconstruir o

[□] Licenciada en Sociología, becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET); Grupo de Estudios Sociales Marítimos, Centro de Estudios Históricos, Universidad Nacional de Mar del Plata (GESMar-CEHis-UNMdP); Correo: guillermina.laitano@yahoo.com

contexto de producción de la muestra presentando al autor, e analizar la forma e los significados a partir de los cuales ella fue construida. En segundo lugar, analizamos la muestra para profundizar en la cotidianidad del proceso de lucha social de las clases subalternas. Asimismo, en el marco del desarrollo de ambos objetivos se presentan las potencialidades de la utilización de la fotografía como fuente de indagación social e histórica, como también las debidas precauciones metodológicas necesarias para el trabajo analítico de esas características.

Palabras clave: historia reciente, conflicto social, fuente histórica, fotografía, documentarismo.

SUMARIO

1. Introducción; 2. La lucha de los Sin Techo; 3. El autor; 4. La muestra; 5. Conclusión; 6. Documentos; 7. Bibliografía.

1. Introducción

En el presente trabajo¹ presentamos el análisis de la muestra fotográfica *Niños que Luchan* realizada por el fotógrafo y militante Pablo González que refiere a la lucha de la Asamblea Sin Techo por el acceso a la vivienda digna que se desarrolló en la ciudad de Mar del Plata entre los años 2008 y 2009. El objetivo de nuestro análisis es, por un lado indagar el contexto de producción de la muestra y el significado que el autor le atribuye, esto es, identificar de qué modo y con qué propósito fue construida la muestra *Niños que luchan*; y por otro lado -pero teniendo en cuenta el análisis precedente- habilitar a partir de la muestra como fuente de indagación histórica otra dimensión de análisis de la lucha de los Sin Techo que refiere a la cotidianidad del conjunto de acciones colectivas de lucha llevadas a cabo por un grupo social perteneciente a las clases subalternas, dimensión inaccesible e inobservable a partir de otras fuentes.

Desde sus comienzos la fotografía demostró ser una herramienta útil y eficaz en tanto instrumento político. Dicho uso social (Bourdieu, 1979) emerge con la aparición de la fotografía en la prensa a fines del siglo XIX (Gamarnik, 2010)². En la época reciente producto de los cambios tecnológicos, productivos y sociales, el acceso a la cámara fotográfica así como el aprendizaje de su técnica se han ido masificando. La fotografía se ha convertido en un objeto de consumo masivo, accesible a la gran mayoría de los sectores sociales, amén de su posición en la estructura social, constituyéndose en una actividad cultural habitual -aunque poco 'noble' señalará Bourdieu (1979). En este sentido, la gran mayoría de la población ha incorporado a la fotografía como práctica social, no sólo para registrar los momentos íntimos de la vida cotidiana, sino también procesos sociales y políticos más amplios (ya sea en calidad de ciudadanos, de fotógrafos amateurs o de fotógrafos profesionales). De este modo el uso de la fotografía en calidad de instrumento político ha dejado de ser exclusivo de las instancias de poder y se ha introducido en las luchas de las clases subalternas, habilitando una nueva fuente documental para el estudio de la historia desde abajo.

El estudio de la cultura de las clases subalternas del pasado presenta como su primer obstáculo el hecho de que los historiadores no cuentan -o sólo cuentan muy escasamente- con testimonios de las prácticas y actitudes de los sujetos de tales clases. En cambio, lo que el historiador suele encontrar son documentos que testimonian algo acerca de las clases subalternas pero que fueron producidos por y para uso de las clases dominantes -lo cual presenta el problema metodológico de que se trata del registro de prácticas y actitudes de los subalternos, pero que llegan a los historiadores "a través de filtros intermedios y deformantes" (Ginzburg, 1999: 4). Sin embargo en el último medio siglo producto de los procesos de democratización -de la educación, de la política, de la cultura-, las clases subalternas ejercen ellas también un *saber* que les permite documentar sus

¹ Originalmente el estudio fue presentado como trabajo final del Seminario "Historia, sociedad e imagen: fotografías como fuentes visuales. Consideraciones teóricas y metodológicas para la historiografía", dictado por la Dra. Piroška Csúri, Doctorado en Historia, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2015.

² Sin embargo los lazos entre la imagen (ya sea un monumento, una escultura o una pintura) y la política son de larga data, y como analiza Peter Burke (2005) se remontan hasta la época de Grecia y de la Roma Antigua y atraviesan la historia hasta nuestros días.

vivencias sin mediaciones y que se ofrecen al historiador como documentos históricos que multiplican las posibilidades de análisis en relación a aquellos documentos producidos por y para otras clases sociales³. Paulatinamente a partir del siglo XX uno de los saberes que incorporan las clases subalternas es el uso de la fotografía, el cual ha ido creciendo hasta abarcar hoy a la mayoría de la población⁴.

Por otro lado, utilizar la fotografía como fuente de indagación histórica implica importantes desafíos, en la medida en que “una imagen histórica no se basta a sí misma” (Kossoy, 2001: 91). En el campo de la historia reciente, los investigadores contamos con algunas ventajas en este sentido. Tal vez la principal es que disponemos de una cantidad mayor de fuentes, inexistentes para el estudio de otros periodos. Una de ellas es la que nos brinda la metodología de la historia oral con la técnica de la entrevista. Al abocarse al estudio de un pasado que aún no está cerrado suele ser factible que los sujetos que vivieron esa historia estén presentes para ser entrevistados. Para el caso que aquí presentamos contamos con la posibilidad de entrevistar al autor del corpus fotográfico analizado. Esta técnica de indagación habilita profundizar no sólo en la subjetividad y la propia historia del autor, sino también en los sentidos que le adjudicó a su trabajo, en sus intenciones, deseos y expectativas a la hora del registro. Tomando una metáfora de Kossoy (2001), nos permite contar con una fuente de información para conocer los otros eslabones, los ausentes, de la cadena de hechos donde el eslabón que representa la fotografía se encuentra inmerso.

Se presenta en primer lugar una crónica sucinta de la lucha social que llevó a cabo la Asamblea Sin Techo por el acceso a la vivienda digna.⁵ Seguidamente se desarrolla el primer objetivo del trabajo, presentar descriptivamente al autor de la muestra, y analizar la forma y los significados a partir de los cuales la construyó, en síntesis, reconstruir el contexto de producción de la muestra. Finalmente -como segundo objetivo- se analiza la muestra en sí con el objetivo de dar cuenta de la cotidianidad de un proceso de lucha social de las clases subalternas. Asimismo a lo largo del desarrollo de ambos objetivos el trabajo presenta las potencialidades de la utilización de la fotografía como fuente de indagación social e histórica, así como también ciertos recaudos metodológicos necesarios de tener en cuenta para trabajar analíticamente a partir de ella.

2. La lucha de los Sin Techo

El 15 de enero de 2009 un conjunto de aproximadamente 50 familias con una crónica y crítica situación habitacional del barrio Pueyrredón de la ciudad de Mar del Plata tomaron un predio de viviendas sin terminar y abandonadas –correspondientes al Plan Dignidad- en el barrio El Martillo⁶. Inmediatamente desde la Fiscalía se denunció a las familias por “usurpación” y comenzó un proceso penal sobre ellas. Por otro lado, la policía bonaerense de forma ilegal cercó el predio impidiendo la salida y entrada de personas, así como también el paso de comida y agua a los que estaban adentro del predio. Este cerco policial duró hasta el día siguiente, cuando el juez de turno se hizo presente en el lugar y ordenó su levantamiento (Tibaldi, 2014; Nuñez y Brieva, 2013; Asamblea Sin Techo, 2º Comunicado).

Por su parte el medio de comunicación hegemónico de la ciudad, el diario *La Capital*, comenzó también a utilizar la figura de “usurpación” en sus crónicas de lo sucedido, al tiempo que comenzó a construir una “víctima” de la “usurpación”: los vecinos de la Villa de Paso, quienes supuestamente tenían adjudicadas esas casas sin terminar y abandonadas (Tibaldi, 2014).

Por su parte, mientras los días fueron transcurriendo las familias fueron acondicionando las casas, cortando los pastos, despejando los caminos, numerando los hogares, construyendo espacios

³La ampliación de la noción de documento y de su contenido en tanto fuente de conocimiento histórico comenzó a principios del siglo XX, no obstante la *revolución documental* irrumpe hacia la década de 1960. Con ella se “inaugura la era de la documentación de masas” (Le Goff, 1991: 232).

⁴Para los usos sociales de la fotografía en las *clases populares* ver Bourdieu (1998).

⁵ Sobre el conflicto de los Sin Techo en profundidad ver: Tibaldi (2015; 2014); Nuñez y Brieva (2013); Mateo y Santiago (2013).

⁶Previamente a la toma las familias vivían en casillas de chapa en una zona inundable puesto que bajo ella cruzaba un arroyo entubado. Un año antes de la toma, en abril de 2008, los vecinos ya habían realizado otra pero inmediatamente fueron expulsados por la policía. El transcurso del 2008 fue el periodo de organización que culminó en la toma de enero de 2009 (Asamblea Sin Techo, 1º Comunicado).

comunes como una plaza y una cancha de fútbol, organizando huertas comunitarias y construyendo lazos de solidaridad con grupos de universitarios, artistas, docentes, trabajadores, organizaciones sociales y vecinos de la zona. Paralelamente se realizaron un conjunto de reuniones de negociación entre agentes municipales y la Asamblea Sin Techo (Mateo y Santiago, 2013; Asamblea Sin Techo, 1º Comunicado).

Luego de tres meses, agotadas las instancias de mediación judicial y las mesas de diálogo con la municipalidad, el 17 de abril de 2009 el conflicto derivó -por orden del juez- en el desalojo de las familias del predio mediante una brutal represión que –en el plano material- dejó 50 familias en la calle, 26 detenidos y 30 heridos (Tibaldi, 2014; Asamblea Sin Techo, 12º Comunicado).

Luego del desalojo, las familias Sin Techo se alojaron en un centro cultural y desde allí continuaron su lucha mediante conferencias de prensa para denunciar la represión, marchas, concentraciones y actividades artísticas para difundir la problemática, “escraches a los responsables políticos”, una toma del municipio, producción de contra-información para difundir los hechos⁷, entre otros. Bajo este conjunto de acciones de lucha y a partir de nuevas negociaciones con el municipio lograron finalmente que en el mes de junio el Concejo Deliberante mediante ordenanza municipal les ceda terrenos fiscales en desuso a las familias. Además se les destinó fondos para que, a partir de la formación de cooperativas de trabajos, construyan sus casas, casas que hoy conforman el barrio que lleva el nombre “15 de enero” (Tibaldi, 2014; Mateo y Santiago, 2013).

Todas estas acciones llevadas a cabo por los Sin Techo fueron acompañadas desde el primer día por lo que se llamó la Red de Apoyo, un conjunto de organizaciones sociales, profesionales y estudiantiles que acompañaron esta lucha (Mateo y Santiago, 2013).

La experiencia de los Sin Techo se constituyó en un hito en la historia de la lucha por la vivienda en la ciudad de Mar del Plata, no sólo por la judicialización y represión de la que fue objeto, sino también porque a pesar de ella, logró su objetivo: la construcción de viviendas dignas para las 50 familias Sin Techo.

3. El autor

“...cabría aconsejar a todo el que intente utilizar el testimonio de una imagen, que empiece por estudiar el objetivo que con ella persiguiera su autor”
Burke (2005: 22)

Burke (2005) señala que, al igual que cualquier documento, las imágenes no son testimonios en sentido estricto. En el caso de las fotografías en particular, estas representan lo que un testigo ocular vio desde un punto de vista y en un momento específico. Atendiendo a esto último, hay que tener en cuenta que la fotografía no sólo registra hechos sino que también implica un mensaje que el autor, conciente o no, quiso transmitir. Por ello para ser críticos con la fuente de lo que se trata es de aprender a *ver* tal mensaje (Handlin, 1982).

Siguiendo el consejo de Burke (2005) la primera dimensión que aquí abordamos refiere al autor en tanto subjetividad y a los objetivos del autor al tomar las fotografías que aquí analizamos. Comenzar con el estudio de esta dimensión obedece a la necesidad de ser críticos con la fuente. Ningún fotógrafo (ya sea en calidad de reportero o de artista o de fotógrafo de estudio, etcétera) presenta una mirada objetiva, sin prejuicios; por el contrario, expresa un punto de vista. Su subjetividad, sus deseos, sus expectativas sobre el objeto fotografiado actúan como cristales a través de los cuáles el fotógrafo observa la realidad y la capta. Desconocer la subjetividad del autor nos puede llevar a inadvertir la manipulación y/o interpretación de la realidad, las intenciones que persigue el autor, su posicionamiento ideológico; todos los cuales modifican el tipo de análisis y el conocimiento que se pueda construir a partir de las fotografías como fuente. Como señala Handlin “El historiador debe distinguir entre la realidad entre el espíritu del artista y lo que está fuera de ella” (1982: 233). En este sentido -siguiendo a Kossoy- el fotógrafo actúa como un filtro cultural,

⁷“Noticieros populares”. Disponibles en <https://www.youtube.com/watch?v=0dzBj5xWcT8>; <https://www.youtube.com/watch?v=FET2ndugYFI>; <https://www.youtube.com/watch?v=dudSpLR0WVs>; <https://www.youtube.com/watch?v=tKdXtqYs7yI>. Última consulta 29/01/16.

su mediación subjetiva y creativa en la elaboración de una imagen es indivisible del “registro fotográfico del dato exterior” (2001: 41). Es decir, la fotografía es un doble testimonio: testimonia una escena pasada y testimonia a su autor. En este sentido hay que tener en cuenta que “A pesar del amplio potencial de información contenido en la imagen, ella no sustituye la realidad tal como se dio en el pasado. Apenas aporta informaciones visuales sobre un fragmento de lo real, seleccionado y *organizado* estética e ideológicamente” (Kossoy, 2001: 89, cursivas en el original).

Aún más, la fotografía no sólo expresa el punto de vista de un individuo, sino el del grupo social del cual éste forma parte. En palabras de Bourdieu la fotografía “expresa, además de las intenciones explícitas de quien la ha tomado, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo” (1979: 4). Sin embargo, como señala Ginzburg “cuando se habla de filtros e intermediarios deformantes tampoco hay que exagerar. El hecho de que una fuente no sea ‘objetiva’ (...) no significa que sea inutilizable” (1999: 6). De hecho, fuentes ‘objetivas’, no existen⁸.

El autor de la muestra *Niños que luchan* comparte esta concepción acerca de que las imágenes no son un reflejo de la realidad que está ahí fuera, sino una producción subjetiva de su autor: “yo soy un convencido de que en realidad no hay nada más subjetivo que la fotografía. Hay una frase que dice que en realidad cuando uno saca una foto no está eligiendo lo que va a ir a adentro, sino que elige lo que no quiere mostrar; (...) uno hace un recorte de la realidad”⁹.

En los párrafos que siguen presentamos y describimos al autor de *Niños que luchan*, deteniéndonos en la forma en que se acercó a la fotografía, los estudios que realizó, sus trabajos pasados y actuales como fotógrafo, su concepción de la fotografía en general y del fotoperiodismo en particular, así como también nos detenemos en los primeros indicios que el autor nos brinda para realizar nuestra lectura de *Niños que luchan* en tanto documento histórico.

Una de las organizaciones que formó parte de la Red de Apoyo que se conformó alrededor de la lucha de los Sin Techo fue el Centro Cultural América Libre. Se trata de es un espacio cultural recuperado que nació con la toma de un edificio abandonado del Anses en el año 2006. Pablo González, el Polaco, autor de la muestra *Niños que luchan* es un militante que formó parte de esa experiencia y que se suma a la lucha de los Sin Techo desde allí.

Cuando el Polaco terminó la secundaria comenzó la carrera de Historia por un mandato familiar. Pero la experiencia duró poco “se cayó al año porque no me gustaba, va me gustaba pero no me sentía cómodo”. A partir de allí comienza la búsqueda, esa “búsqueda de un momento difícil de los dieciocho años”, que pasando por producción de radio, arribó a la Escuela de Artes Visuales Martín Malharro y a la carrera Tecnicatura en Fotografía. El Polaco no sabía el porqué de esa elección al principio, pero a medida que las materias se iban sucediendo, que iba conociendo en diversos cursos a sus referentes en el arte de captar imágenes, su memoria fue encontrando identidades propias y ajenas de las cuales no se había percatado. Mientras él había sido siempre “el guardián del álbum de fotos de la familia”, en charlas con su abuela conoció que su abuelo si bien era comerciante “era un amante de la fotografía”, un amateur “con mucho equipo”: “su pasión era la fotografía”.

El Polaco no vive de la fotografía, o mejor, recién está empezando ese camino. Los trabajos que realizó como fotógrafo se enmarcan en el ámbito comercial: sacar fotos a los turistas en el verano marplatense, realizar producciones “changas” para alguna marca de ropa, o alguna fiesta de 15 años. Lo que le da “de morfar” es la pintura de obra. Se alejó de la mezcla de capital y vocación porque era un trabajo que lo vaciaba, que lo odiaba con la cámara. Trabajando como pintor, la “cámara empezó a ser justamente un espacio de refugio, un lugar donde me despejo, donde quiero contar cosas”.

El camino de vivir a partir de la fotografía comenzó en agosto de 2014 junto a un grupo de comunicadores y fotógrafos con el proyecto *Revista Ajo. Periodismo de largo aliento*, “un proyecto cooperativo de comunicación” donde además del trabajo de editor produce trabajos propios. *Ajo* es lo que se acerca a su trabajo ideal como productor de imágenes. No lo vacía. Es un proyecto que nace de lo que *Ajo* define como la crisis actual del periodismo “(...) una crisis ética y de

⁸“Ni la crítica de los testimonios orales, ni la de las fotografías o la de las películas difieren de la historia crítica clásica” (Prost, 1996: 79, citado en Borrás Llop, 2010: 12).

⁹Todas las frases en cursiva y entre comillas, y sin la cita correspondiente pertenecen al autor de la muestra que fue entrevistado en Mar del Plata, el 28 de diciembre de 2015, por la autora del presente artículo.

credibilidad, de sentido y de forma, de público y de audiencias, de modelo de negocio y de rentabilidad” (Anuario Revista Ajo, 2015: 4).

Para el Polaco también el fotoperiodismo “*está en un momento de crisis*” precisamente “*porque los medios están en crisis (...) ya no prima la calidad, sumado a las nuevas tecnologías (...) la cuestión de la información tiene que ver con una información instantánea, donde lo que importa no es la calidad o el chequear la información, no importa la calidad de imagen sino la foto de celular, esa concepción de que lo que es noticia pasa ya, y eso obviamente atenta contra el laburo del fotógrafo*”. Atenta contra la concepción que el Polaco tiene de su trabajo como fotoperiodista -así es como se define- “*porque el fotógrafo para hacer un laburo serio necesita de un tiempo de campo, de estar en el lugar, de conocer gente, de conocer historias, eso lleva tiempo y los medios no lo pagan, mínimamente te lleva tres meses de laburo*”.

Para el Polaco la fotografía es una herramienta de expresión “*pero también de cambio, de lucha, de transformación*”, “*es una herramienta [artística] más con las cuales nos transformamos y transformamos a otros*”. Su concepción de la fotografía es parte de su concepción del arte en general, “*yo creo que el arte es transformador y es revolucionario, es político en su esencia*”, el arte para el autor es “*una herramienta interesante para transmitir ciertos cambios o para participar políticamente en la realidad*”.

Las fotografías que componen *Niños que luchan* registran todo el proceso de lucha de los Sin Techo. El Polaco las comenzó a tomar desde su llegada al barrio, durante el 2008, y atraviesan los tres meses de la toma y los meses que le siguieron al desalojo, hasta la resolución del conflicto. Representan “*casi dos años de laburo fotográfico*”.

En tanto muestra, *Niños que luchan* no nació en el mismo momento en que fueron tomadas las fotografías: “*la muestra la encontré después, como dos años después... medio me encontró ella a mí*”. La dinámica de trabajo del Polaco implica dos tiempos al menos; uno de toma de fotografías, y otro interno donde repasa lo que fue captando: “*yo tengo como procesos de revisión de lo que uno va haciendo (...) la encontré después de un proceso personal mío de todo lo que pasó, de la represión, del desalojo, de mi proceso en el barrio (...) me di cuenta que fui registrando a partir de los chicos lo que a mí me iba pasando en cuanto a ir asimilado esa experiencia*”. Aquí se observa “*la actitud del fotógrafo frente a la realidad*” (Kossoy, 2001: 35), puesto que la acción del fotógrafo no sólo se configura como un filtro cultural -en la medida en que elige un tema, organiza visualmente los elementos que lo constituyen y utiliza determinada tecnología- sino que también se documenta a sí mismo, a su propia actitud asumida frente al tema elegido (Kossoy, 2001). A partir de la fuente oral podemos complementar el análisis del sentido de lo que emerge en las fotografías: el registro de una lucha social a partir de detener la mirada sobre niños. Esta actitud surge como subjetividad del autor: “*fui encontrando la forma de entrar a partir de los chicos, de ver qué le pasaba a esos chicos*”.

La fotografía es una fuente privilegiada para aprehender las éticas y las estéticas de los diferentes sujetos y grupos sociales (Bourdieu, 1979)¹⁰. En el caso del Polaco, que construye la muestra como una forma de contar “*eso que había sido la toma del barrio*” la significancia de focalizar en los chicos implica un posicionamiento ético y estético que emerge en el relato del autor: “*me pareció que a partir de los chicos, de salir de las fotos [que se hacen] comúnmente al pobre (...). Hay también una cuestión del documentalismo y del registro de estos temas que suelen golpear bajo, viste? (...) me pareció que era una forma de contar un conflicto que se había mostrado muchas veces por ahí de una forma distinta*”. En la cita aparece el posicionamiento ético, el Polaco no quiere ‘golpear bajo’, no apela al ‘sentimentalismo’ para llegar a su público, no quiere ser parte de la construcción de un *otro* estereotipado, el *pobre*, guiada por el prejuicio de clase. También emerge en la cita el posicionamiento estético, la actitud artística del autor, pues busca la originalidad en su trabajo, un nuevo ángulo por dónde captar un conflicto registrado ya tantas

¹⁰Bourdieu (1979) nos advierte acerca de la importancia metodológica de no circunscribir una investigación que toma a la fotografía como objeto de estudio al análisis individual de un autor, sino que es necesario reponer a tal autor en el grupo social del que forma parte, grupo que delimitará las éticas y las estéticas, y en general, las significaciones y funciones que la fotografía tenga para dicho autor. En el marco espacial y temporal de este trabajo no podemos introducirnos en el análisis de las características socio-estructurales del autor de la muestra, sino que sólo mencionamos algunas de ellas; pero este será un momento del estudio que no se podrá soslayar en un futuro y que complementará y enriquecerá el análisis aquí presentado.

veces. Por último señalemos el posicionamiento ideológico del autor, quien respeta ciertas expectativas sociales y morales en cuanto a aquello que *debe ser* capturado: la experiencia de la lucha de los Sin Techo, no importa que sea una lucha más como las tantas otras que se sucedieron por la vivienda digna, *debe ser* registrada, documentada, difundida. Las influencias de Cartier-Bresson en el Polaco son notables, “Para significar el mundo hay que sentirse implicado con lo que se encuadra desde el visor. (...). Hay que fotografiar siempre desde el mayor respeto al tema y a uno mismo.” (Cartier-Bresson, 1991, citado en Mraz, s/d: 14).

El autor define su trabajo *Niños que luchan* como documentalismo porque “*El documentalismo tiene esa cuestión de que se mete más en las entrañas del sujeto a registrar y Niños que luchan me parece que muestra así varias facetas, a partir de los chicos, no de esos chicos sino de un momento social, de un colectivo de personas*” (retomaremos la cuestión del documentalismo más adelante). En la frase citada encontramos por otro lado un indicio acerca del efecto de *visualización* de la muestra. *Niños que luchan*, en tanto trabajo fotográfico documental visibiliza una situación social injusta, la denuncia; pero a su vez a partir de las imágenes de niños en un contexto social de adversidad en cuanto a condiciones de vida y en un contexto político de lucha social, *visualiza* las injusticias sociales de un conjunto más amplio de la población, no sólo porque la injusticia que viven los niños también la viven sus padres, sino también en el sentido de que esos niños que luchan son muchos niños, son cualquier niño luchando por mejorar la calidad de sus condiciones de vida; *visualiza* asimismo un estado ausente en su obligación de garantizar la vida digna de los menores y el acceso a una vivienda digna a cualquier ciudadano.

El autor define su trabajo como documental porque “*se mete más en las entrañas del sujeto a registrar*”. Bajo las influencias de Robert Capa, que “*tiene una frase que dice que si la foto no es buena es porque no estabas lo suficientemente cerca*”, el Polaco cree que es en esta muestra “*donde yo más cerca estuve, donde pasé desapercibido, [porque] me di el tiempo de conocerlo (...) fue también una adaptación de ellos a la cámara (...) en un momento ya me relacionaban a mí con la cámara de fotos y se olvidaban (...), era el Polaco con su cámara*”.

Retomando lo desarrollado hasta aquí, en cuanto a las intenciones del autor y el sentido que le otorga a la muestra, *Niños que luchan* es para el Polaco una herramienta de transformación social, una herramienta “*para participar políticamente en la realidad*”. A partir de los chicos, y excediéndolos, muestra varias facetas de un momento social, de una lucha social, que atraviesa un amplio colectivo de personas. Este privilegiar los chicos como ‘sujeto de entrada’ para contar una experiencia social más amplia tiene que ver con las formas de actuar que presentan los chicos en relación a los adultos: “*sin tantos prejuicios, siendo más fieles con lo que les pasa*”. Para el autor el sentido de *Niños que luchan* tiene que ver con difundir el convencimiento de una lucha “*y de las causas de esa lucha*”, con visibilizarla.

4. La muestra

La muestra *Niños que luchan* es un instrumento político, una herramienta que construye su autor para participar políticamente del cambio de su realidad. Pero también es un documento histórico que nos permite conocer aspectos sobre la lucha de los Sin Techo ausentes en otro tipo de fuentes. Como señala Borrás Llop “La aportación de la fotografía resulta especialmente oportuna tratándose de cuestiones generadoras de exiguos rastros tangibles” (2010: 12).

En el apartado anterior conocimos la subjetividad del autor y los significados que le otorga a su trabajo. En lo que sigue presentamos una descripción y el análisis de la muestra *Niños que luchan* en tanto documento histórico.

Coherente con la concepción que el Polaco tiene de su trabajo -y de la crisis que el fotoperiodismo atraviesa en la actualidad-, la muestra es producto de un trabajo realizado a lo largo de dos años; este profundo trabajo de campo le permite evitar “quedarse en la superficie, donde sólo se ve lo que se espera ver” (Mraz, s/d: 15). Las fotografías fueron tomadas con una cámara digital semi-profesional, la Nikon D70-S. El tamaño de las fotos es casi el equivalente al 35 milímetros, es decir, “*un poquito más chico de lo que sería el negativo 35 milímetros*”. Las impresiones fueron hechas en el formato 30x40 “*en un proceso de revelado bastante precario*” por la imposibilidad de afrontar los costos de las técnicas actuales de impresión –las que otorgan mayor calidad. Las impresiones se realizaron en un laboratorio comercial de la ciudad de Mar del Plata,

pero como el autor conocía al laboratorista pudo él mismo editar y calibrar las fotografías. La muestra se inauguró en agosto de 2011 en el Centro Cultural América Libre donde quedó expuesta durante un mes.

Se compone de 24 tomas. Al tratarse de tecnología digital las fotografías fueron hechas en color; sin embargo el autor las editó en blanco y negro. Dos razones explican su porqué. Por un lado la razón técnica. Al componerse la muestra de fotografías tomadas durante dos años de trabajo había entre ellas muchos “saltos” (diferencias) de luces y de colores, por ello la edición fotográfica en blanco y negro garantizó la unificación tonal del trabajo con lo cual fue “*más fácil armar el relato*”. Por otro lado la razón artística. Para el autor el blanco y negro genera una cuestión de atemporalidad; y en la construcción de la muestra lo que él buscó fue “*congelar a esos niños, (...) generar esa atemporalidad en esos niños que estaban luchando*”.

Las palabras que acompañan a una fotografía o a una serie de fotografías presentan una relevancia crucial en la medida en que permiten circunscribir un marco más estrecho de posibles interpretaciones en relación al marco más amplio que nos ofrecen las imágenes en sí, más ambiguas o polisémicas (Borrás Llop, 2010). En la exposición, las 24 fotografías llevaban título y eran acompañadas por un texto redactado por una compañera del autor de la *Revista Ajo*. No hemos podido tener acceso hasta el momento a los títulos y al texto completo. El formato de la muestra al que accedimos para el presente análisis se acompaña de una parte de aquél texto -dividido en dos párrafos intercalados entre las fotografías- que relata el contexto de la muestra: la toma de las casas abandonadas como forma de reclamo por la situación habitacional crítica que atravesaban y la experiencia de los tres meses de toma que la autora sintetiza con la frase “la recuperación de este espacio trascendía el inmediato Derecho a la vivienda, y bregaba por el Derecho a la ciudad”¹¹. Este texto, aunque incompleto, se nos ofrece como contexto de las fotografías y nos permiten circunscribir algunos de sus significados con mayores certezas. Como señala Barthes (1986) la función del mensaje lingüístico respecto del mensaje icónico es la de *anclar* de la *cadena flotante de significados* que presenta una imagen sólo uno o alguno de ellos.

El término fotografía documental -como el autor define a su trabajo- comenzó a ser utilizado en los años treinta en Estados Unidos, para denominar a los trabajos fotográficos sobre la vida diaria de las clases trabajadoras y pobres (Burke, 2005)¹². En este sentido, Roy Stryker entendía a las fotografías documentales “como un nuevo medio del que podían valerse [los historiadores] para «captar elementos importantes, aunque fugaces, de la escena social».” (Burke, 2005: 129). El propósito de la fotografía documental es informar acerca de una temática, tal vez por eso algunos de los pioneros, como Robert Frank, al priorizar el contenido sobre las formas subvirtieron las reglas convencionales de la composición, o subsumieron la calidad artística a la calidad de la información.

Como señala Mraz citando a Schwartz “La credibilidad documental se basa en la creencia de la no-intervención en el arte fotográfico, y su lenguaje se estructura dentro de ‘códigos de objetividad’ que ocultan el efecto causado por la presencia del fotoperiodista” (s/d: 2). El documentalismo al registrar una temática lo hace, como cualquier otro género fotográfico, desde un punto de vista particular (Burke, 2005). Incluso Mraz va más allá y postula que “Un fotógrafo se siente impelido a manipular explícitamente la imagen fotográfica precisamente por su deseo de criticar la propia idea de realismo, la noción de que una fotografía es una ventana al mundo” (s/d: 3).

Lo que caracteriza al documentalismo como género, o mejor al fotoensayo en relación al fotoperiodismo, tiene que ver con el hecho de que no se encuentra atado a la inmediatez de la

¹¹Texto completo en <https://www.behance.net/gallery/31401365/Ninos-que-luchan>

¹²Por ejemplo Lewis Hine (1874-1940), periodista y sociólogo, que comenzó registrando los barrios de inmigrantes de Nueva York y el trabajo infantil en las minas (si bien ya a partir de 1930 –producto del shock de la I Guerra Mundial- el autor cambiará su enfoque y se dedicará a registrar la ‘ciudad moderna’ y sus ‘progresos’). También Jacob Riis (1849-1914), quien trabajó como periodista del rubro policial en Nueva York y que comenzó a utilizar la fotografía como complemento de las crónicas que realizaba para su trabajo; y asimismo también retrató los barrios de inmigrantes. Citemos por último a Dorothea Lange (1895-1965) que formó parte del proyecto de documentación histórica de la oficina de Administración de Seguridad Agraria que se formó luego de la depresión de 1930, cuyo objetivo fue documentar estadística y fotográficamente las condiciones de vida de los trabajadores rurales, uno de los sectores sociales más castigados por la depresión.

agenda periodística pues focaliza en proyectos de más largo plazo, y asimismo su público no es la gran masa de población que *consume* información inmediata e ininterrumpidamente, sino un público socialmente interesado o comprometido; más alejado de la exigencia de veracidad y objetividad del periodismo, el fotógrafo se encuentra en un terreno de mayor libertad para intervenir en las imágenes (Mraz, s/d). Sus medios de difusión son revistas de publicación mensual, libros específicos, muestras en museos y centros de arte, portales digitales sobre arte, páginas web propias de los fotógrafos, entre otros. Por último, no necesita de la incorporación inmediata de los adelantos tecnológicos, en la medida en que las consideraciones estéticas priman por sobre las técnicas.

Una línea que se desprende del género documental es aquella cuyo uso social (Bourdieu, 1998) es la denuncia de la injusticia social. *Niños que luchan* se inscribe en esta línea, denuncia la injusticia social de las familias que no tienen vivienda, pero lo hace desde una mirada particular: focaliza en los niños. Son ellos la temática de la muestra.

Este punto de vista particular, esta forma de contar una realidad contada ya mil veces, permite observar en profundidad la cotidianidad de una experiencia de lucha, su día a día. El transcurrir diario de un proceso de lucha no suele ser un aspecto que el imperativo de inmediatez de los medios de comunicación masiva pueda, o quiera, detenerse a mostrar. Como señalamos, los géneros periodísticos de fotorreportaje y crónica narrativa no son rentables “para los bolsillos empresariales” (Anuario Revista Ajo, 2015: 5).

¿Qué es aquello que nuestro fotógrafo *interrumpe* en el tiempo?, ¿qué fragmento de la realidad *aisla*? (Kossoy, 2001). En una primera mirada, al observador se le aparecen dos tipos de imágenes: un niño convencional, es decir un niño que juega; y un niño atípico, un niño con pancartas, niños con un cordón policial de fondo. Primera observación: son niños que juegan (fotografía n° 10) y son niños que luchan (fotografía n° 8).



Fotografía n° 10



Fotografía n° 8

Aguzando la mirada se observa que los espacios donde los chicos aparecen jugando y los espacios donde los chicos aparecen luchando no son diferentes. En cada ‘tipo de escenario’ se observan niños tanto jugando como luchando¹³. Entonces no se trata de dos tipos de representaciones, sino de la representación de una única forma de vida, compleja, la de estos niños.

Decíamos que la temática principal de la muestra son los chicos, y que estos luchan y juegan, es decir, se representa a los chicos como sujetos activos. Sólo en cinco o seis fotografías los chicos están ‘posando’, sin realizar acción alguna. A través de la mayoría de las fotografías el autor construye una narración donde los niños son el sustantivo pero también el verbo, ellos protagonizan la escena no sólo en tanto objeto sino también en tanto subjetividad actuante. Se aprecia de este

¹³Decimos que se observan dos ‘tipos de escenario’ y con ello nos referimos a dos tipos de espacios sociales que se distinguen claramente en la observación de las fotografías: cuando el fondo de la imagen presenta calles y veredas de tierra y/o escombros estamos ante la periferia de la ciudad, ya sea en las casillas donde vivían los Sin Techo o en el plan de viviendas tomado; por el contrario, cuando se observan calles pavimentadas, veredas de baldosas y cordones en perfecto estado nos encontramos en el centro geopolítico de la ciudad, ya sea frente a la municipalidad o frente a la casa de algún agente estatal que está siendo “*escrachada*” (como ejemplo del primer caso ver fotografía n°15; para el segundo caso ver fotografías n°8 y n°19).

modo la importancia que el autor le otorga a los niños como sujetos activos en la construcción de su vida tanto individual como social.

Si nos detenemos a observar las acciones que los chicos realizan se observa que juegan con una gomera, al fútbol, saltan la soga, pintan con sus manos (Fotografías nº1, nº5, nº6, nº22, respectivamente); pero también reparten volantes, se enfrentan a la policía, pintan las calles, realizan asambleas (Fotografías nº9, nº18, nº19, nº2, respectivamente).

¿Cuál es la concepción de infancia que ponen de manifiesto estas fotografías? A partir de las imágenes como fuente de conocimiento los historiadores han documentado la historia de la infancia, o mejor, han documentado “los cambios experimentados por la visión que los adultos tienen de los niños” (Burke, 2005: 131).

Philippe Ariés, pionero en los estudios sobre la infancia y en la utilización de las imágenes como documentos -precisamente porque la infancia no aparecía reflejada en las fuentes clásicas de la historiografía como los documentos institucionales-, plantea la tesis de que el “sentimiento de la infancia” y del mundo del niño en tanto un mundo propio separado de la adultez emerge recién en la Edad Moderna europea. Para ello se basa en las representaciones de la Edad Media, donde hay escasas de imágenes sobre la niñez y donde los niños, cuando aparecen representados, lo hacen como adultos en miniatura. Según el análisis de Ariés entre niños y adultos no se verifica una separación etaria significativa que delimite dos mundos diferentes, es decir, no hay una representación social de la niñez en tanto grupo social diferenciado. A partir de los siglos XVI y XVII en cambio empieza a observarse un crecimiento en las imágenes donde se representan niños así como la emergencia de signos de “infantilismo”. El mundo del niño comienza a recortarse y separarse del mundo del adulto y a representarse con códigos visuales propios (Borrás Llop, 2010; Burke, 2005)¹⁴.

Niños que luchan presenta otra concepción de la niñez, la que se construye por parte de los adultos de las clases subalternas sobre los niños de esas mismas clases. En la muestra se observan formas de socialización de los niños en relación a la acción política y la protesta social. Así en las fotografías se observa que el juego y la acción política no representan acciones de diferentes grupos etarios, sino que desde la infancia el niño comienza a ser socializado en las prácticas políticas a través del juego –aunque también más allá de él-, de modo que “juego y aprendizaje empírico se confunden sin solución de continuidad” (Borrás Llop, 2010: 117).

En la fotografía nº 1, que identificamos como ejemplo de los juegos que aparecen registrados en la muestra, se observa a un niño mirando a la cámara y ‘disparándole’ con una gomera. A partir de la complementación de fuentes podemos conocer el contexto concreto en que fue tomada la imagen. Su autor nos relata que “*este es Alito, este es el primer día de la toma, estábamos todos los grandes en alerta, ya se había armado el cordón [policial], y estaba tensa la cosa, mucha cana (...). Alito estaba ahí defendiendo a su gente, digamos, no? Jugando con la gomera, pero en esa situación en que nosotros también teníamos las gomeras*”.

¹⁴Las tesis de Philippe Ariés han sido criticadas. Burke reseña dos de ellas, por un lado, la ausencia en la interpretación de las imágenes de las convenciones plásticas de la época y por otro, la poca importancia dada a las funciones y utilidades de las imágenes (2005: 132-135). Por su parte Borrás Llop señala el carácter etnocentrista y elitista de las tesis de Ariés (2010: 119-120).



Fotografía n° 1

La socialización de los niños en la acción política también se manifiesta en la foto n° 2, donde se observa a un conjunto de ellos en una especie de reunión y algunos levantan sus manos. Si miramos la foto aislada podemos interpretar que se trata de chicos armando los equipos para realizar algún juego; en el contexto de la serie de fotos podemos interpretar que se trata de niños formando parte de una asamblea. A partir de la entrevista sabemos que se trata de un juego. Sin embargo, se trate de uno u otro caso, estamos ante la observación de prácticas de elección consensuada, es decir, de la socialización de los niños en las prácticas asamblearias, ya sea para armar un juego o para tomar decisiones políticas.



Fotografía n° 2

Los niños Sin Techo en sus juegos van incorporando, aprehendiendo las formas de lucha construidas por su grupo social de pertenencia. La gomera es un juguete pero también un arma para defender a la familia; las prácticas de búsqueda de consenso como las asambleas pueden ser útiles para armar juegos sin discordias, pero también para decidir horizontalmente los caminos a tomar en el marco de una protesta social.

La socialización política no se desenvuelve sólo a través del juego. Para los niños que luchan parece que no hay división alguna entre un mundo propio (estereóticamente asociado a la inocencia y la pasividad) y el de sus familiares adultos. En varias imágenes (fotografías n° 8, n° 9, n° 13, n° 18 y n° 19) se observa a los chicos simplemente luchando. Fotografía n° 8: con una ceja vendada un niño descansa, comiendo una golosina, en lo que parece ser la puerta de la municipalidad o de algún edificio público; a su lado también descansan unas pancartas con la frase “Los materiales... ¿Dónde están? ¿En tu casa?”. Fotografía n° 9: un niño apoyado contra una pared

le niega su rostro a la cámara, le ofrece en cambio sus volantes; en la pared aparece recortada la inscripción “violent”. El autor nos cuenta que esta toma es durante el escrache realizado a María del Carmen Viñas, secretaria de Desarrollo Social de la municipalidad en ese entonces, la pintada con aerosol en la pared manifestaba “Viñas Violenta”. Fotografía n° 13: en el primer plano tres niños están transportando objetos, dos un barril de aceite en desuso, al que acostado sólo le llevan una cabeza, y el tercero lleva lo que parece ser un cajón de la industria del pescado sobre sus hombros; en un segundo plano un niño sostiene una gomera en sus manos; de fondo casas sin terminar, todas iguales. Da la sensación que se encuentran en plena realización de algún trabajo colectivo. El autor nos despeja toda duda, la imagen es del 15 de enero, primer día de la toma “[los chicos] *están ayudando, están ayudando a armar las barricadas, por si se venía la cana*”¹⁵. Fotografía n° 18: dos niños en primer plano se abrazan y miran a la cámara, están en la puerta de la municipalidad; en un segundo plano, de espaldas a la cámara, una niña toca un bombo; el fondo es un cordón de policías custodiando la entrada al edificio. Fotografía n° 19: en alguna esquina de las calles del centro de la ciudad, juzgando la prolijidad del pavimento y del cordón de la vereda, una niña firma con pintura sobre la calle “Los Sin Techo”.



Fotografía n° 9



Fotografía n° 13



Fotografía n° 18



Fotografía n° 19

Las fotografías nos dan *indicios* (Ginzburg, 1999) de que en las luchas de las clases subalternas los menores de las familias no están ausentes. Ellos también son sujetos activos de las protestas. En el caso de los Sin Techo, la carencia de vivienda —y por ende del espacio físico de constitución del hogar— es también sufrida por los más pequeños, y son también ellos quienes luchan por la conquista de sus derechos. Ya señalamos que las fuentes clásicas no permiten tornar esto observable. Y es atendible, pues los documentos contruidos desde el poder (estatales, mediáticos, etc.) no pueden explicitar (no es ‘racional’ que lo hagan) que en las movilizaciones reprimidas

¹⁵Por otra parte, esta toma expresa el concepto de *momento decisivo* de Henri Cartier-Bresson, esto es, logra la captura en el momento preciso en que forma y contenido, composición artística y registro de la realidad expresan su mejor relación. Siguiendo a Cartier-Bresson esta toma “atrapa la vida (...) en el mismo acto de vivir” (Cartier-Bresson, 1999 citado en Mraz, s/d: 14). Por el contrario, considerando todo el corpus fotográfico la sensación que éste genera al *spectator* (Barthes, 1998) tiene más que ver con el *fenómeno fotográfico* que refiere Salgado “una densidad de experiencia que resulta de la integración del fotógrafo en el contexto de lo que está intentando documentar” (Mraz, s/d: 15).

estaban presentes niños sin hogar; que quién reclama la falta de materiales prometidos para la construcción de viviendas a un funcionario público es un menor que come golosinas sentado en la puerta de un edificio público; que quién pinta su reclamo sobre la calle es una niña que probablemente hace muy poco aprendió a escribir. De este modo, la fotografía como fuente histórica nos permite iluminar aspectos de los procesos sociales de la ‘historia desde abajo’ que quedarían ocultos si sólo utilizáramos las fuentes clásicas de la historiografía.

Una cuestión que no podemos soslayar del análisis es la cuestión del *otro*. La fotografía, sobre todo en sus comienzos, fue una herramienta utilizada por la práctica etnográfica para registrar *otras* culturas ‘objetivamente’ –puesto que no estaba en duda que la técnica fotográfica captaba la realidad tal cual se presentaba- (Alvarado Pérez, 2001). Sin embargo hoy la discusión por la veracidad de aquello que representa una fotografía está siendo superada. Teniendo en cuenta que el registro de una imagen por la cámara es una creación de su autor, si analizamos una fotografía o serie de fotografías que crean la representación de un *otro*, debemos estar atentos al hecho de que esa creación se realiza “según los códigos estéticos y formales” que el artista maneja (Alvarado Pérez, 2001: 17), los cuales a su vez forman parte del sistema de esquemas de pensamiento común a un grupo social dado (Bourdieu, 1979); y tanto los códigos como los esquemas de pensamiento son diferentes a los códigos y esquemas del *otro* representado.

Por lo visto hasta aquí, el autor de la muestra y los sujetos de las imágenes son diferentes en términos de clase social. Si observamos las características socio-estructurales de ambos sujetos, el fotógrafo y los fotografiados, al primero podemos situarlo al interior de un sector social que tiene garantizado el acceso a ciertos derechos básicos (ya sea a través del estado o de instituciones privadas) como la vivienda, la educación o la salud; en cambio de los fotografiados sabemos que justamente su lucha es por el acceso a una vivienda digna, son parte de los sectores más postergados de la sociedad; en las fotografías las casas sin terminar, los ranchos, las chapas, los escombros, evidencian la procedencia social de los sujetos registrados. En la entrevista indagamos esta cuestión. Ya mencionamos que el autor buscó salirse de los lugares comunes de representación del *otro pobre*, procuró evitar en sus registros los ‘golpes bajos’. Indagamos entonces cómo maneja él la cuestión del prejuicio de clase al momento de realizar un trabajo. Su estrategia es la creación de un vínculo previo: “*necesito tener una charla previa con a quien le voy a sacar la foto (...). Si veo una foto, necesito ir y hablar con él antes, hacerle unas preguntas, hablar de música, de otras cosas... Y decirle que me gustaría hacerle una foto y pedirselo, (...) mi estrategia es eso, tratar de hablar y de ser respetuoso*”.

Además de la cuestión de clase está la cuestión etaria que también puede actuar como un diferenciador de sujetos. Sin embargo para el Polaco ‘el mundo de la infancia’ fue lo que le permitió vencer, en alguna medida, sus prejuicios de clase: “*me llevo muy bien con los chicos (...) me es más fácil entrar con los chicos que con los grandes, y sumado a que el territorio, el barrio, son lugares hostiles donde... en la clase media también están los prejuicios, entonces también fui encontrando que la forma de entrar fue medio a partir de los chicos, de ver qué le pasaba a esos chicos*”.

Ahora bien, si observamos la cuestión ya no en términos socio-estructurales o demográficos, sino culturales y políticos, encontramos que ambos conforman un *nosotros*. Son parte de un colectivo amplio de personas que luchan por una causa que consideran legítima y justa, se organizan para ello y establecen lazos de solidaridad entre sí; el fotógrafo y los chicos son compañeros de militancia¹⁶. Este *nosotros* se torna visible en las expresiones y posturas de los fotografiados: los chicos no están posando y cuando lo hacen no presentan posturas rígidas ni se perciben recursos de montaje, además los gestos de los sujetos no se perciben como gestos exigidos por el autor, sino más bien como gestos propios (Alvarado Pérez, 2001); los registros se realizaron en momentos de sus vidas diarias, las tomas registran las acciones que cotidianamente realizan los

¹⁶Vale comentar aquí porque es un indicio más de la existencia de un *nosotros*, que el día del desalojo en el Polaco no primó su identidad de fotógrafo, sino su identidad de militante. Por más que al Polaco no le agrade la idea de las identidades múltiples, pues él no se define así, lo cierto –nos relata- es que ese día “*o buscaba esas fotos o estaba en ese cordón [humano que se armó para enfrentar y resistir el desalojo], defendiendo con la gente que eran mis amigos, gente muy querida para mí, y además una causa que yo creía justa, entonces no me podía poner a sacar fotos*”, “*yo estaba muy involucrado como persona en ese proceso con lo cual no lo dudé (...) primó poner el cuerpo sobre mi rol como fotógrafo*”.

chicos; no están vestidos con atuendos para ‘ocasiones especiales’¹⁷; no hay una cuidada escenificación, el fondo de la fotografía es el contexto habitual de los sujetos¹⁸; por último, el *nosotros* se observa en las miradas, son miradas de confianza, no son ‘fotos robadas’, se percibe el consentimiento del retratado en la mirada de los niños, la co-construcción de la toma, “la integración del fotógrafo con el sujeto de su fotografía” (Entrevista a Salgado, citado en Mraz, s/d: 15). Contrario a lo que señala Bourdieu (1998: 143) el esfuerzo del fotógrafo por conservar la actitud ‘natural’ de los sujetos no provoca aquí su incomodidad. Sirvan las siguientes fotografías como ilustración de las observaciones hasta aquí realizadas en torno a la existencia de un *nosotros*:



Fotografía n° 4



Fotografía n° 6



Fotografía n° 15



Fotografía n° 17

Por último la cuestión de la otredad se puede analizar teniendo en cuenta el público de la muestra, ¿para quién fue realizada?

Tres etapas marcan la existencia de todo corpus fotográfico: “En primer lugar hubo una *intención* para que ella existiese (...). Derivada de esta intención tuvo lugar la segunda etapa: el acto del registro que originó la materialización de la fotografía. Finalmente, la tercera etapa: los caminos recorridos por esta fotografía” (Kossoy, 2001: 37).

Dos son los públicos de esta muestra. Por un lado la ‘sociedad’ en general, en cuanto uno de los objetivos de esta muestra fue visibilizar la problemática de la vivienda en la ciudad y la lucha de los Sin Techo. Pero además la muestra fue construida para los propios fotografiados, no por encargo de sus familias, sino por deseos del autor: “*sobre todo yo quería que los chicos se puedan ver, (...) era un objetivo también, que los chicos puedan verse ahí y reconocerse*”. Para el Polaco “*lo más lindo del invento técnico de la cámara*” es que se transforma en una herramienta constructora de identidad: “*esos pibes que como no tenían casa, no tenían registro de su infancia,*

¹⁷Las vestimentas de los chicos son las de la vida diaria. En efecto, sus posturas, cotidianas, nos devuelven fotografías con movimiento, no estáticas (Berger, 1998).

¹⁸Llama la atención a lo largo de la serie que todas o casi la totalidad de las fotografías fueron tomadas en el exterior. Podríamos suponer que este detalle tiene que ver con el punto de vista del fotógrafo, una ‘hipérbola artística’ para enfatizar la carencia de hogar de los sujetos de las imágenes. Sin embargo a partir de la entrevista conocemos que esto no es así, no es una metáfora sino un registro de lo que realmente ocurría, “esto ha sido” resumiría Barthes (1998). El Polaco nos relata en la entrevista que la cuestión del exterior “*tiene que ver con que la mayor parte del tiempo estamos a la intemperie porque [en] los ranchitos casi no se podía estar, y de hecho las reuniones, la vida social del barrio, se daba en la calle*”.

no tenían registro de sus amigos, de su primera pelota, de su barrio, de su gente (...) creo que era un aporte a su identidad, a lo suyo”.

En razón de este público el Polaco expuso la muestra en el Centro Cultural América Libre, porque sus fotos no eran para un otro: “me molesta la foto del niño pobre colgada en el museo del Louvre”, era para un nosotros, el mismo nosotros que aparece en las fotografías: “el América es un espacio de resistencia y me parecía apropiado”, “fue la gente que yo quería, por suerte fue la mayoría de los chicos con sus familias, y compañeros y gente amiga, familiares, gente querida”.

Además la muestra fue publicada en el portal de noticias *Marcha* y en la página www.behance.net (donde se encuentra actualmente). El portal ya no existe en la red por lo que no fue posible acceder para observar si existían comentarios y tomarlos como objeto de análisis de la recepción de la muestra y los caminos de su circulación. Por su parte, en la página sólo hay un comentario -“Great!”- lo cual nos deja poco margen para el análisis, el cual quedará para una instancia futura.

5. Conclusión

A lo largo del trabajo presentamos un análisis de la muestra fotográfica *Niños que luchan* -y de su autor- que relata la experiencia de lucha de la Asamblea Sin Techo por el acceso a la vivienda que se desarrolló en la ciudad de Mar del Plata durante los años 2008 y 2009.

Luego de presentar sucintamente el conflicto de los Sin Techo, en primer lugar nos detuvimos a analizar el punto de vista del autor, su subjetividad en relación a las intenciones de la muestra. Indagamos su propia relación con la fotografía, sus concepciones del arte en general y de ésta en particular, así como el mensaje del fotógrafo detrás de las imágenes de la muestra. Para el Polaco el arte en general, la fotografía en particular así como *Niños que luchan* son instrumentos políticos que permiten transformar la realidad, visibilizarla, denunciarla, contarla.

Luego nos detuvimos en el análisis de la muestra propiamente dicha pero reponiendo aquellos *indicios* que el análisis de la subjetividad del autor nos brindaron para la interpretación del corpus. En este segundo momento describimos el género fotográfico al cual pertenece la muestra (el documentalismo); presentamos sus características técnicas; indagamos su temática principal, focalizando en la relación entre el juego y la lucha en los sujetos fotografiados.

Este último aspecto derivó en el análisis de la concepción de infancia que la muestra y su autor proponen, y nos permitió describir prácticas de socialización política de los niños que se desarrollaron a lo largo del proceso de lucha y protesta. En este sentido el uso de la fotografía en tanto testimonio histórico permitió en este trabajo visualizar acciones sociales concretas prácticamente inaccesibles por medio de otras fuentes. En otras palabras, el corpus fotográfico analizado nos sugirió la existencia de hechos sociales al interior de las luchas de las clases subalternas, como la temprana socialización de los niños en las acciones políticas propias de su clase. Por ello este trabajo desea sumarse al corpus de evidencia empírica que postula la relevancia del uso de las fotografías como documento de indagación histórica. En este caso específico sólo ellas nos permitieron dar cuenta de que en las luchas ‘de los de abajo’ los niños también están presentes como actores sociales; y a su vez de que dichas luchas se conforman como un espacio de socialización más en la formación de los niños.

Mientras que los documentos institucionales y ‘convencionales’ invisibilizan realidades como la hasta aquí descrita; a lo largo de este trabajo corroboramos que la fotografía tiene “la capacidad de descubrir facetas de la cotidianeidad que pasan desapercibidas hasta que el fotógrafo las revela” (Mraz, s/d: 15).

6. Documentos

Niños que luchan, muestra fotográfica de Pablo González. En línea: <https://www.behance.net/gallery/31401365/Ninos-que-luchan>. F/c: 09/03/2017.

Entrevista realizada al autor el 28 de diciembre de 2015

Anuario Revista Ajo 01 (2015). Mar del Plata: Ajo Editora

Comunicado 1°. Asamblea Sin Techo. En línea: <http://mdpsintecho.blogspot.com.ar/search/label/1%C2%BA%20Comunicado>. F/c: 14/03/2017.

Comunicado 2°. Asamblea Sin Techo. En línea:
<http://mdpsintecho.blogspot.com.ar/search/label/2%C2%BA%20Comunicado>. F/c: 14/03/2017.

Comunicado 12°. Asamblea Sin Techo. En línea:
<http://mdpsintecho.blogspot.com.ar/2009/04/12-comunicado-brutal-desalojo-esta-es.html>. F/c:
14/03/2017.

7. Bibliografía

Alvarado Pérez, Margarita (2001). “Pose y montaje en la fotografía *mapuche*. Retrato fotográfico, representación e identidad”, en Alvarado Pérez, Mege Rosso y Báez Allende eds., pp. 13-35.

Barthes, Roland (1998). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós
_____ (1986). “Retórica de la imagen”, en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, pp. 29-47.

Berger, John (1998). “El traje y la fotografía”, en *Mirar*. Buenos Aires: De la Flor, pp. 43-53.

Borrás Llop, José María (2010). “Fotografía/Monumento. Historia de la infancia y retratos *post-mortem*”, en *HISPANIA. Revista Española de Historia*, vol. LXX, núm. 234, enero-abril, pp. 101-136.

Burke, Peter (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Biblioteca del Bolsillo.

Bourdieu, Pierre (1998). “La definición social de la fotografía”, en *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, pp. 135-192.

_____ (1979). “Introducción”, en *La fotografía: un arte intermedio*. México: Nueva imagen, pp. 15-26.

Gamarnik, Cora (2010). “La fotografía como instrumento político en Argentina: análisis de tres momentos clave”, en *VI Jornadas de Sociología de la UNLP*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata. En línea: <http://www.academica.org/000-027/717>. F/c: 14/03/2017.

Ginzburg, Carlo (1999). “Prefacio”, en *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Muchnik Editores, pp. 3-14.

Handlin, Oscar (1982). “Ver y oír”, en *La verdad en la historia*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 228-251.

Kossoy, Boris (2001). “Fundamentos teóricos” y “Iconología: caminos de interpretación”, en *Fotografía e Historia*. Buenos Aires: Biblioteca de la Mirada, pp. 29-42 y 79-94.

Le Goff, Jacques (1991). “Documento/Monumento”, en *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Buenos Aires: Paidós, pp. 227-239.

Mateo, Natacha y Santiago, Alejandra (2013). “Hay muchas casas sin gente y mucha gente sin casas”. *VII Jornadas Jóvenes Investigadores* Instituto de Investigaciones Gino Germano, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En línea: <http://jornadasjovenesiigg.sociales.uba.ar>. F/c: 14/03/2017.

Mraz, John (s/d). “¿Qué tiene de documental la fotografía? Del fotorreportaje dirigido al fotoperiodismo digital”, ms. DIGIT

Nuñez, Ana y Brieva, Susana (2013). “Tensiones y conflictos en torno al problema habitacional: El caso de las familias sin techo (Mar del Plata, 2008-2010)”, en *Cuaderno Urbano*, vol.15, n.15. En línea: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-36552013000200004&lng=es&nrm=iso. F/c: 14/03/2017.

Tibaldi, Cristian (2015). “La lucha por la vivienda: reconstrucción de la estrategia de desarme de la protesta de ‘Los Sin Techo’ (Mar del Plata, 2009)”. En *Revista Conflicto Social*, vol. 8, n° 14, julio a diciembre, pp. 149-172. En línea: <http://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/CS/article/view/1461/1337>. F/c: 14/03/2017.

_____ (2014). “La invisible construcción de la violencia. Estudio sobre un proceso de toma y desalojo de viviendas en la ciudad de Mar del Plata, 2009”. Tesis de Licenciatura en Sociología, Departamento de Sociología, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata.