

EL INFARTO DEL ALMA DE DIAMELA ELTIT Y PAZ ERRÁZURIZ: PALABRA Y FOTOGRAFÍA

Pablo Catalán

*Universidad Charles de Gaulle-Lille3.
Miembro del Centre de Recherche Latino-Américaines
de la Universidad de Poitiers*

“ ¿Qué sería describir con palabras la visualidad muda de esas figuras deformadas por los fármacos, sus difíciles manías corporales, el brillo ávido de esos ojos que nos miran, nos traspasan y dejan entrever unas pupilas cuyo horizonte está bifurcado ? ”

“ Estoy en el manicomio por mi amor a la palabra, por la pasión que me sigue provocando la palabra ”

D.Eltit

El objetivo de este trabajo es primero un rechazo : no tomar el libro de Eltit y Paz como un texto ilustrado, o como una serie de fotografías comentadas. Comprendemos que en el texto de ambas autoras hay un “ agenciamiento ” del régimen de signos lingüísticos y del régimen de signos iconográficos. Este agenciamiento es un co-funcionamiento de ambos regímenes de signos. De esta manera ambos regímenes de signos funcionan convirtiendo al libro / texto en un reordenamiento *revelador* del texto y del mundo.

The objective of this work constitutes, first, a rejection: not to take Eltit and Paz's book as an illustrated text, or as a series of commented photographs. We think that in the text of both authors there is a "implementation " of the regime of linguistic signs and the regime of iconographic signs. This implementation is a co-functioning of both regimes of signs. Thus, both regimes of signs work together transforming the book/text into a revealing reordering of the text and the world.

El objetivo de este estudio no es aportar una respuesta técnica ni al problema de la fotografía ni tampoco a la supuesta configuración de un libro de texto con fotografías. Sería un grave error interpretar el libro de Eltit y Errázuriz en este último sentido. Libro con fotografías, o fotografías comentadas, nada más ajeno a la realidad textual /visual de *El Infarto del alma*.

Sabido es que Diamela Eltit desempeñó un activo papel en el Colectivo Acciones de Arte (C.A.D.A., 1979), con Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo y Fernando Balcells (Eltit, 2000, p.158), grupo al cual se sumaron otros artistas, entre ellos Paz Errázuriz. La *performance*, el video arte, son prácticas conocidas de este grupo. El grupo C.A.D.A. es la expresión de “ la abierta disidencia no sólo con la realidad dictatorial sino además con otras prácticas artísticas ” (*Ibíd* p.158). Esta perspectiva de ruptura con determinado tipo de prácticas es capital. No tengo la ingenuidad de pensar que al decir ruptura abordo algo

muy original (¿qué generación o grupo artístico no propone una ruptura?), pero sí afirmo que en el caso de Diamela Eltit - en su escritura - se marca esta ruptura por medio de un factor poderoso virtualmente comprendido en todo "arte de escribir", me refiero a la imagen, o, mejor, a lo que llamaré lo visual. Piénsese solamente en su primera novela, *Lumpérica*, y se comprenderá. Todo en este libro tiene como fundamento la problemática visual. La parte cuarta de *Lumpérica* se titula explícitamente "Para la formulación de una imagen en la literatura"; y la parte octava, "Ensayo general", presenta la fotografía de una *performance* de la mujer de los brazos heridos y vendados. Así, de manera general diría, con frase de Fernando Moreno Turner, que hay que tener presente en la obra de Diamela Eltit la "prioridad otorgada al órgano visual" (Moreno, 1993, p.170). Si se acepta la importancia de lo visual, se comprende plenamente no sólo la existencia de un libro como *El infarto del alma* sino también el porqué de su existencia, de su realidad de libro visual / discursivo, discursivo / visual. *El infarto del alma* es el libro de la *visualización* tanto de una realidad existencial dada (un estado de cosas) y de la palabra en su concreción discursiva siempre inacabada.

Las diversas teorías de la fotografía discuten, entre otras cosas, el problema de la mimesis fotográfica, de la reproducción de la realidad, de la representación o de la distanciamiento. Sin pretender resolver estos problemas, tomaré como supuesto básico la relación evidente entre fotografía y realidad¹. Pierre Bourdieu explica que "si la fotografía es considerada como una impronta perfectamente realista y objetiva del mundo visible, es porque se le ha asignado (desde sus orígenes) *usos sociales* considerados como "realistas" y "objetivos"" (Bourdieu, 1965, p.108). Y más adelante, después de recordar que la mayoría de los fotógrafos presentan el mundo tal como lo ven, es decir según "las categorías y los cánones de las artes del pasado" (*Ibid.* p.110), Bourdieu dice: "las imágenes que, utilizando las posibilidades reales de la técnica, rompen, por poco que sea, con el academismo de la visión y de la fotografía común provocan sorpresa" (*Ibid.* p.111). Así entonces, cabe añadir al mencionado supuesto básico y evidente la noción de distorsión, o de catástrofe, de la imagen visual realista objetiva, modificación de la *visualización* de la realidad aceptada como tal. Lo que se pone en tela de juicio es no solamente la realidad sino también la visión o *visualización* que de ella tenemos. Lo problemático es "lo visible".

Una breve digresión me permitirá aclarar la importancia del cuerpo en la constitución del campo de lo visible. Hay una relación fundamental entre el cuerpo, la apertura del campo de lo visible y el objeto determinado de una visión en un momento dado. Utilizaré en favor de la fotografía lo que Merleau-Ponty plantea al tratar de la pintura:

Mi cuerpo móvil cuenta para el mundo visible, forma parte de él, y es por eso que lo puedo dirigir en lo visible [...] El mundo visible y el de mis proyectos motores son partes totales del mismo Ser. (Merleau-Ponty, 1964, p.16-17)

Se ha de considerar entonces esta presencia del cuerpo en el mundo, su postura, su actitud, su potencia de movimiento. Esta observación vale tanto para el trabajo fotográfico de Errázuriz como para la escritura visual de Eltit. Ambas parten del cuerpo para abrir el espacio de *visualización* de los cuerpos.

1. Se me objetará que la realidad no evidente merece discusión. De acuerdo, pero por ahora me atengo al sentido común (¿...?).

El problema teórico de la fotografía debe pensarse paralelamente al problema de la escritura, es decir en el marco de una problemática para muchos ya superada y por lo tanto sin pertinencia, la de la relación de la escritura (y en este caso también la fotografía) con el mundo extratextual, extrafotográfico. Recordemos que desde los años ya lejanos en que la lingüística se impuso como ciencia piloto, caímos en lo que Deleuze llama el *despotismo del significante* y en la falsa idea de que toda semiótica es necesariamente de tipo lingüístico. Deleuze denuncia esta extensión abusiva y propone otras respuestas. Por ahora basta con esta rápida alusión al problema de la relación entre el régimen de signos (sistemas semióticos) y las formas de contenido o regímenes de cuerpos (sistema físico) para reflexionar sobre la fotografía. Es necesario ir más allá de la fotografía como *art moyen* para explicar *El infarto del alma*. Estamos todos de acuerdo en lo que se refiere a los múltiples usos y posibilidades de la fotografía y aceptamos que hay cierto tipo de fotografía que tiene un estatuto especial, el de *producción artística* (y entiendo por tal el resultado de una intencionalidad determinada y obtenido por la aplicación de un quehacer técnico particular). Se conjugan aquí dos dimensiones esenciales: 1) el del campo de lo visible y la importancia del cuerpo; 2) el del dominio de un medio técnico que ha de permitir *imprimir* por medio de un proceso físico-químico en el soporte pelicular la configuración acabada de *algo* que antecede al resultado denominado fotografía. Desde el cuerpo se abre lo visible (porque el cuerpo es parte de lo visible), y desde el cuerpo, que es potencia de movimiento, se produce el *agenciamiento*² del aparato técnico, la cámara, con ese mismo cuerpo. El *agenciamiento* de la cámara y el cuerpo determina el quehacer fotográfico como algo que será o más o será menos que un *art moyen*.

He insinuado la relación de la imagen fotográfica con la realidad extrafotográfica como algo insoslayable para llevar a cabo una explicación cabal. Quisiera tomar como punto de apoyo algunas consideraciones del libro *L'image précaire. Du dispositif photographique* de Jean-Marie Schaeffer. Me parece importante en el estudio de Schaeffer la noción de *arché* de la fotografía. Según el autor esta noción, que significa la impresión primigenia, "desempeña un papel decisivo en el plano de la constitución de la imagen fotográfica" (Schaeffer, 1987, p.14). Tenemos de este modo una materialidad original de la imagen en esta impresión que el impregnante deja en el impregnado pelicular. La impresión, "es la huella que un cuerpo físico imprime sobre o en otro cuerpo físico" (*Ibid.* p.16). El momento inicial está entonces en esta materialidad que conduce a afirmar que la observación de la imagen fotográfica es, comparada con la percepción fisiológica, una casi-percepción. Tomando la terminología de Pearce, Schaeffer dirá que la imagen fotográfica es un *índice* y que hay por lo tanto que "distinguir entre la recepción de la imagen como índice, es decir como signo referencial, y la realización de la *identificación referencial*" (*Ibid.* p.49). Esta función de índice³ da al receptor un papel preponderante. "La fotografía es de tipo índice en relación a su objeto" (*Ibid.* p.58). En relación al interpretante la fotografía "funciona como decisigno, es decir como signo de una existencia real" (*Ibid.* p.58). El índice no anula el carácter icónico (analógico) de la imagen fotográfica. Espacio y tiempo se conjugan, el primero en el icono, el segundo en el índice. Schaeffer dice:

2. Empleo el término *agenciamiento* como lo hace la versión española: *Mil Mesetas*, trad. de José Vázquez Pérez, España: Pre-Textos, 2000.

3. "Una fotografía funciona como imagen índice siempre y cuando se sepa que se trata de una fotografía y lo que esto implica" (Schaeffer, p.41). (Todas las traducciones son mías).

Cuando se aborda la imagen fotográfica desde el punto de vista de su alcance semiótico, hay que tener en cuenta que está siempre constituida por un agenciamiento de tres dimensiones, la del *representamen*, la del interpretante y la del objeto. (*Ibid.* p.71)

Me interesaba destacar la noción de *arché* de la imagen fotográfica, su relación con una materia impregnante sin la cual la impresión inicial no puede existir; destacar la importancia del *representamen* y su complejidad y la importancia del receptor en cuanto es fuente del *interpretante* (no el intérprete). Teniendo presentes todos estos elementos se puede explicar la arquitectura de *El infarto del alma* como libro- *agenciamiento* de fotografías y de texto discursivo. Puse como epígrafe una línea de Eltit en las que se pregunta qué sería: "describir con palabras la visualidad muda de esas figuras deformadas por los fármacos" y otras en la que dice que está en ese manicomio por su amor a la palabra. Eltit no hará ninguna descripción de esa *visualidad*. La autora desarrolla cuatro tipos de textos⁴: 1) los cinco titulados "El infarto del alma", poco más de una página cada uno; 2) el "Diario de viaje", poco más de siete páginas; 3) cuatro breves textos titulados "La falta"; 4) "El otro, mi otro", siete páginas; 5) "Juana la loca", menos de una página y que sigue a "El sueño imposible", transcripción de una grabación de Errázuriz, una página; 6) "Amor a la enfermedad", ocho páginas.

En los textos titulados "El infarto del alma", en primera persona, la voz narrativa se dirige a un *tú* masculino. El primero de estos textos inicia el libro; el segundo sigue al breve texto "La falta"; el tercero, al segundo texto "La falta"; el cuarto, a "El amor a la enfermedad"; y el quinto, al cuarto texto "La falta" y presenta la particularidad de comenzar simplemente con un "Escribo" y no con un "Te escribo". Los cinco textos "El infarto del alma", desarrollan la problemática relación de un Yo femenino con un Tú masculino, línea temática propia de la obra de Eltit: la relación dolorosa de una mujer y un hombre, la persecución de dos seres que parecen estar en contacto solamente para hacerse sufrir. En todo caso para la mujer, aunque de algún modo obsesionada por ese "otro" masculino, nada apacible ni sentimentalmente satisfactorio parece posible. "Tú no me has amado" (Eltit, 1994, p.4) repite la voz narrativa. Todo es pura pérdida: "Nunca he de encontrar una sola palabra que te retuviera" (*Ibid.* p.24). La mujer parece ser culpable de los males del hombre. Por más que ella trate de retenerlo, el hombre está definitivamente perdido, entregado a la traición y al abandono. Este abandono tiene resonancias cósmicas:

Cuando tú te negaste a formar parte de mi vista, el instante en que te perdiste entre la perniciosa bruma, cuando dejaste de lado las promesas, algo se trizó en el compacto universo. (*Ibid.* p.26)

Sin embargo en "El infarto del alma" tercero, la mujer confiesa una especie de superación frente al hombre :

No estás para liberar mis sufrimientos. Pero la verdad es que emprendiste una salida vana. Escucha mi noticia; logré retenerte antes de tu huida. Sabrás que tengo a una parte importante de ti mismo. (*Ibid.* p.46)

4. El discurso de Eltit se constituye como *interpretante*, signo que remite el *representamen* a su objeto. Entre fotografía y discurso hay una presuposición recíproca.

El cuarto "Infarto del alma" pone de manifiesto lo que podría interpretarse ahora como la derrota de la mujer, o en todo caso la infructuosa lucha por alcanzar al "otro":

Contigo se extinguió mi destino y me quedó la carga de este absoluto deseo. Mi esqueleto gruñe tercamente clamando por la ausencia de tus huesos" [...] "Mi corazón, que ya estaba fatigado, después de tu partida se postró enteramente. (*Ibíd.* p.70).

En el quinto "Infarto del alma" leemos: "Nada deseo más que mi propio deseo" (*Ibíd.* p.74). El cuerpo femenino amante se encierra ahora en sí mismo, envolviéndose en una forma autónoma: "Deberé besarme, morderme la boca en cuanto se descuide la noche" (*Ibíd.* p.76). Esta necrosis del alma se integra plenamente en la dimensión total del libro. La muerte del alma es la línea desarrollada por las fotografías y por los textos. El Yo y el otro son los dos polos de una tensión que puede desembocar en la conciliación de los contrarios o en la enajenación completa de cada ser.

Los cuatro textos titulados "La falta" tienen una función de marcador contextual. Las indicaciones cuantitativas de días y noches de hambre varían en los cuatro textos. Indican la precariedad de los cuerpos, obligan a tener presente su indigencia, la necesidad siempre presente. Esta privación tiene un sujeto en la enunciación y en el enunciado: "El hambre se cuelga de la punta de mi lengua" (*Ibíd.* p.42) y: "Ya no sé cuál esperanza sostiene a mi cuerpo en medio del hambre, del hambre, del hambre" (*Ibíd.* p.52). Y en el último texto: "El hambre estaba allí, antes de mi nacimiento. Mis camaradas sufren 1000 días, 525 noches. Malahaya vida. El cuerpo, el alma hambreados" (*Ibíd.* p.72).

El Yo narrador, al abarcar a sus camaradas, textualiza el entorno socio-económico en el cual sufren los cuerpos. Cuerpo y alma padecen el mal hereditario. Cotejemos con las líneas del "Diario de viaje" que se trata también del hambre:

Me han regalado dos naranjas desgajadas de un impresionante código de honor que intenta por todos los medios evitar la última humillación corporal; erradicar el hambre. Al menos erradicar el hambre en el interior de ese extenso territorio mental y físico signado por tantas incontables privaciones. (*Ibíd.* p.18)

El tema del hambre nos obliga a considerar al cuerpo desde su original configuración biológica, punto de partida de todas las demás posibilidades del cuerpo-ser-humano, desde la alta inteligencia y sensatez hasta la pérdida del sentido y la caída en los laberintos de la locura; desde la enajenación y la pérdida afectiva, hasta la pasión del amor y el amor loco.

Para volver a "palabra y fotografía", espigaré en los tres largos textos. Comenzaré por el último. "Amor a la enfermedad" podría leerse como una información objetiva y a la vez una reflexión sobre el manicomio. Construido hacia los años cuarenta para acoger a los tuberculosos, el hospital, debido a los avances de la ciencia que erradica la enfermedad, será utilizado como manicomio. Eltit desarrolla de manera inteligente y bella la relación de la tuberculosis con la dimensión romántica y amorosa. En el cuerpo del tuberculoso romántico, a pesar de sus desgarramientos, el cuerpo sigue disponible para el amor:

El cuerpo deseado por el romanticismo es aquel que se hunde en un derrumbe plácido, que se sumerge en un ocio obligatorio para abrir todo el campo a los más letales sentimientos amorosos" [...] "El cuerpo romántico es pues la contrapartida del pujante y contestatario cuerpo asalariado, cuya mejor garantía es la excelencia de sus pulmones..." (*Ibid.*, p.56) [...] "El cuerpo romántico es pues el sueño de amor imposible de los cuerpos de las clases trabajadoras. (*Ibid.* p.58)

Ahora la misión del hospital de Putaendo será determinar:

el tratamiento físico y moral sobre los pensamientos desvariantes, pero mentes desquiciadas ocupadas por cuerpo sanos, cuyo gesto más elocuente era el delirio como síntoma maligno de improductividad" (*Ibid.* p.62) [...] "El pueblo recibió a un masivo contingente de desertores sociales que habían emprendido una feroz huida de sus condicionantes familiares, que habían manifestado su disconformidad con el reloj de la industria, que habían demostrado su descontento con la escuela. Desertores, prófugos de las leyes de la razón... (*Ibid.* p.64)

Hay, sin embargo, entre los tuberculosos y los locos un lugar común, el amor. En el texto "El otro, mi otro", Eltit plantea el problema del sujeto, del Yo y del Otro. Pregunta cuál es el otro en el hospital psiquiátrico de Putaendo. De las diversas respuestas retengo esta: "Los asilados son materialmente un otro, abiertos a camuflarse (a refugiarse) al interior de cualquier cuerpo, a adentrarse en cualquier mente, a habitar en el otro a cualquier costo" (*Ibid.* p.38).

Pero esta búsqueda del otro que puede acabar en un perderse en el otro, no es únicamente atributo de la locura, sino también de un estado normal que metafóricamente asimilamos a la locura, el Amor : todo amor es locura. Y si no toda locura es amor, en este manicomio hay locos enamorados. Son los que Errázuriz "muestra" en sus fotografías. Palabra y fotografía son un *agenciamiento*, unidad mínima de conjunción y de co-funcionamiento de términos o de líneas esencialmente heterogéneas (Deleuze, 1996, p.65). Cada fotografía entrega el tiempo de un haber sido que sigue siendo y se reactualiza en la *visualización* discursiva de Eltit.

Creo no equivocarme al decir que en el texto de Eltit no hay ninguna indicación directa sobre las fotografías de Errázuriz, salvo la frase inicial de "Diario de viaje": "Días antes he visto las fotografías" (Eltit 1994, p.6). Más adelante repite: "No me resultan inesperados sus cuerpos ni sus rostros (no me resultan inesperados pues ya dije que días antes he visto las fotografías" (*Ibid.* p.8). Aquí funciona plenamente el carácter de índice de la imagen fotográfica como prueba de una realidad existente re-conocida ahora por el receptor. Eltit alude dos veces más a las fotografías, no a las ya vistas, sino a las que ahora en su presencia Errázuriz saca a las parejas de locos enamorados. La fotografía desempeña su función de prueba de existencia:

La tía que les toma fotografías que prueban, aún frente a ellos mismos, que están vivos, que después de todo conservan un pedacito de ser... (*Ibid.*, p.8) [...] Nos esperan y lo que realmente esperan es el lente de Paz Errázuriz para que los capture en sus únicos momentos sagrados (*Ibid.* p.18) [...] Soy la testigo de una sesión fotográfica

conmovedora... [...] Paz Errázuriz convierte su ojo en un don para los asilados. Les regala en su mirada fotográfica, la certeza de sus imágenes. Cuando captura sus poses, les confirma la relevancia de sus figuras, cuando les sonrío, reconoce en ellos lo divinizado de sus conductas corporales. Cuando se inclina buscando el ángulo, les dedica todo su profesionalismo. (*Ibid.* p.20)

La visita de Eltit al manicomio se convierte en un re-conocimiento de existencia inducido por las fotografías ya vistas (las que vemos en el libro y son imágenes índices e iconográficas de un intramundo que Eltit actualiza). Eltit es el testigo de las nuevas fotografías que Errázuriz efectúa de las parejas que se presentan a la visión / *visualidad* de ella y de Eltit. Visión sobre una visión que abre la perspectiva del *agenciamiento* de las fotografías ya existentes y del discurso de Eltit en sus diferentes formas. Si el discurso de Eltit da la impresión de seguir un camino ajeno a la realidad de las imágenes fotográficas vistas y solamente en algunos textos aludir directamente a la realidad "hospital psiquiátrico" e interesarse por la enfermedad de los pacientes, se debe a que voluntariamente su palabra se desenvuelve como una línea que se abre camino *entre* los estratos de un devenir socio-histórico (el del amor, el del hambre, el de las enfermedades, el del hospital, el de las visitas de Errázuriz, el de su visita con Errázuriz). Su discurso es un rizoma que se extiende y establece contactos con diversos elementos, entre ellos con las fotografías ya vistas así como también con las fotografías que ahora saca Errázuriz y que serán otro *agenciamiento* (sistema expresivo y sistema físico) de la realidad "hospital de Putaendo". En la plenitud del libro, fotografía y palabra se conjugan y co-funcionan poniendo en relación una forma de contenido y una forma de expresión (Deleuze, 1980 p.112)⁵

Las treinta y ocho fotografías son imágenes de parejas –como las que durante su visita ve Eltit– que posan dignamente mostrando lo mejor de su existir. De manera general se puede hablar de retratos. Estos se encuentran siempre perfectamente *agenciados* con el entorno interior o exterior del hospital. Errázuriz logra de este modo que cada fotografía sea sistema de expresión y sistema de contenido (régimen expresivo y régimen físico). El edificio, los muros, los corredores, los jardines, los árboles, son materia extensa, e intensiva, en la cual los cuerpos se pierden, se reencuentran, se destacan. Los ojos, los gestos, la sonrisa, la seriedad, o la mirada del uno sobre la desnudez de la otra, son líneas dinámicas que trazan la cartografía particular de cada pareja y a la vez la cartografía de todos estos seres en el ámbito del hospital. El mapa de una existencia y de su *negación*. Cada fotografía es el incoativo⁶ de un haber sido y un seguir siendo. El *agenciamiento* del discurso de Eltit y de la fotografías de Errázuriz trabaja sobre los flujos semióticos, materiales y sociales (Deleuze, 1980, p.33). *El infarto del alma*, desde un territorio dado, lanza las líneas de fuga de una desterritorialización, lo que no quiere decir huir del mundo, sino abrir la prisión que encarcela al flujo vital, abrir la perspectiva de la creación de una nueva tierra, impulsar el desenvolvimiento

5. "El contenido no es un significado, ni la expresión un significante, sino que ambos son las variables del *agenciamiento*". (Deleuze, 1980. p.115).

6. "A ello se debe sin duda el carácter incoativo del cual se ha tratado, al hecho de que todo comienza cada vez, pues el comienzo, el nacimiento del pensamiento-imagen es el objetivo de la búsqueda. Una catástrofe: un punto crítico en el cual algo cambia de estado y de forma, se deshace para reconstituirse de otra manera" (Durand, 1988, p.38).

de una línea vital abstracta y postular nuevas posibilidades, vale decir los nuevos y diversos *posibles* que hay que conquistar.

Para concluir diré que, considerando el principio de *presuposición recíproca* de los regímenes de signos y de los regímenes físicos, *El infarto del alma* en su co-funcionamiento de palabra y fotografía, se ofrece como una serie de variaciones que dan libre curso a una línea que se estratifica en la enajenación y el encierro, y a otra, su contraria, la posible línea de vida y libertad.

BIBLIOGRAFÍA

- Eltit, Diamela. *Emergencia*. Santiago: Planeta / Ariel, 2000.
- Moreno Turner, Fernando. "Vaca Sagrada, goce y transgresión" en Lértora, Juan Carlos. *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 1993.
- Bourdieu, Pierre. *Un art moyen. Essai sur les usages de la photographie*. Paris: Minuit, 1965.
- Merleu-Ponty, Maurice. *L'Œil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1964.
- Schaeffer, Jean-Marie. *L'image précaire. Du dispositif photographique*. Paris: Seuil, 1987.
- Eltit, Diamela y Paz Errázuriz. *El infarto del alma*. Santiago: Francisco Zegers, 1994.
- Deleuze, Gilles. *Dialogues*. Paris : Flammarion, 1996.
- _____. y Félix Guattari. *Mille Plateaux*. Paris : Minuit, 1980.
- Durand, Régis. *Le regard pensif. Lieux et objets de la photographie*. Paris: La Différence, 1988.

a trabajar!

TRABAJO VOLUNTARIO VERANO '72
SECRETARIA JUVENIL DE LA PRESIDENCIA DE LA REPUBLICA
OFICINA NAC. DEL SERVICIO VOLUNTARIO · ONSEV

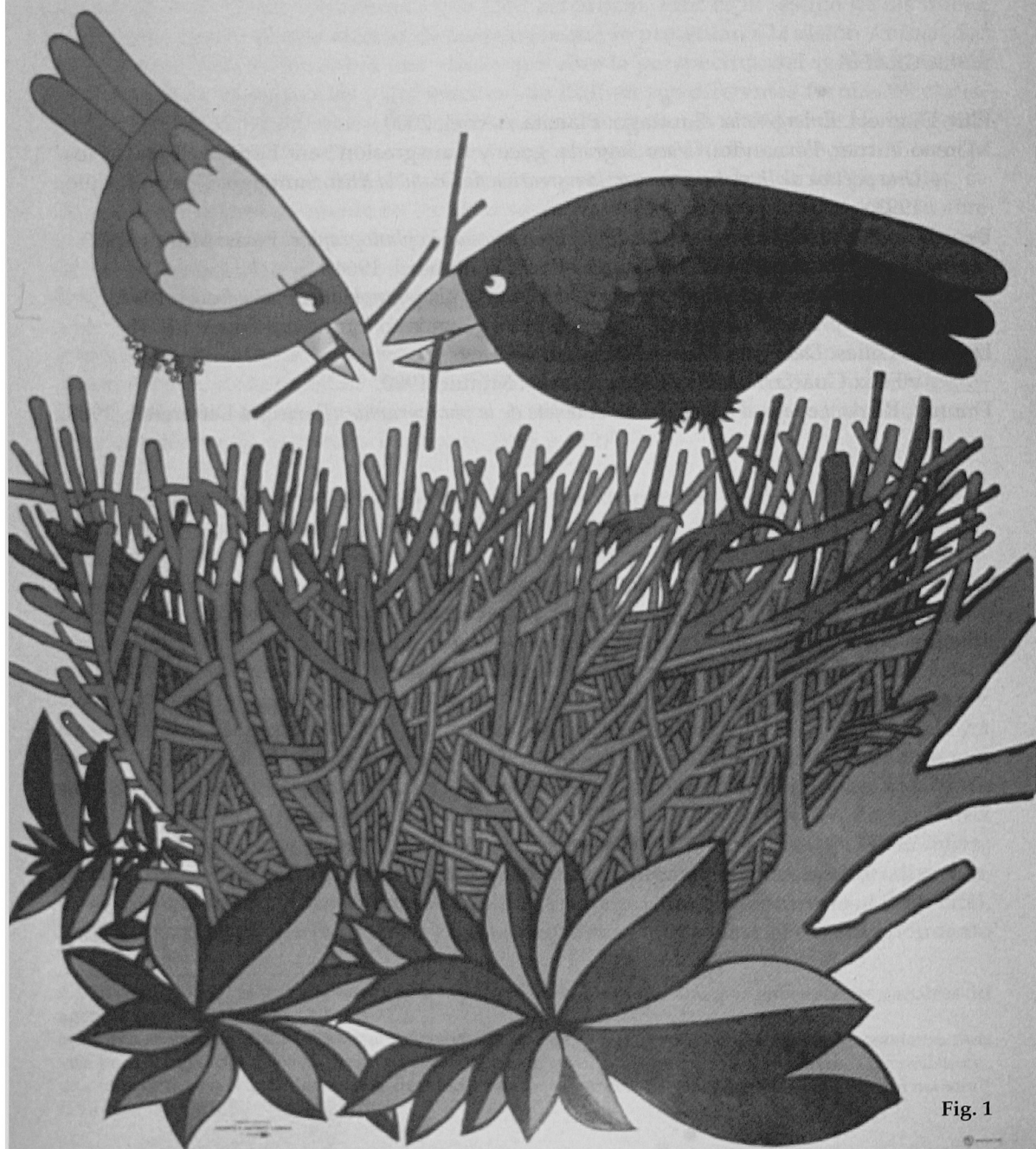


Fig. 1