

Imágenes de familia. Una exploración de las representaciones simbólicas de la familia a través de sus prácticas fotográficas.

Carla Cafasso
Facultad de Humanidades y
Ciencias de la Educación
U.N.L.P.
carlacafasso@hotmail.com

El presente trabajo, forma parte de la tesina final para la obtención del título de grado de Licenciatura en Sociología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. En dicho trabajo se intentó realizar una exploración de las representaciones simbólicas de las familias de clase media urbana en la ciudad de La Plata a través de las prácticas fotográficas que se desarrollan en el marco de los entramados de vínculos familiares entre las décadas del '60 y el '90¹. Para ello se concentra en el estudio de dos momentos de dichas prácticas, la realización y composición de fotografías, y en segundo lugar, el armado de colecciones de fotografías a partir de su ordenamiento selectivo en forma de "álbum". En esta ponencia se expondrá el análisis de la segunda parte del trabajo, la selección de imágenes por parte de determinados miembros del grupo familiar para la construcción de los álbumes de fotografía familiares y la forma en que éstos colaboran en la construcción de la memoria familiar.

Introducción

Si bien desde sus inicios la fotografía contó con aficionados, fue en 1888 con la invención de la primera Kodak que tuvo impulso el mercado de masas de la fotografía. Y va a ser en 1963 con la invención de la primera Instamatic, por parte de esta misma empresa, que llegará la revolución en el uso de la fotografía y se intensificará en 1971 con la Instamatic de Bolsillo² y con la SX-70³ de Polaroid. A estas transformaciones técnicas se le suman la invención del flash y la creación de películas más sensibles, que posibilitan la toma de fotografías en interiores o lugares poco luminosos y acortan el

¹Elijo este período porque es a partir de los años '60 que las familias de clase media urbana tienen acceso a las cámaras de fotos de una forma masiva y hasta la década de los años '90 inclusive, porque a partir de los primeros años de 2000 la imagen digital comienza a reemplazar a la fotografía analógica, cambiando de este modo, la forma de representación.

²La Instamatic 20 (o de bolsillo) media 11 cm de largo por 5 cm de ancho, 2.5 cm de grosor y pesaba sólo 90g.

tiempo de exposición volviendo la toma fotográfica mucho más rápida. Lo que genera una revolución en la vida cotidiana de las personas, creando un proceso de democratización e informalización de la fotografía.

Antes de la invención de las cámaras de bolsillo o portátiles, la producción fotográfica estaba en manos de los fotógrafos profesionales que contaban con los conocimientos especializados y con las herramientas técnicas necesarias. La gente común tenía acceso a las imágenes fotográficas contratando los servicios de fotógrafos de estudio o callejeros. Las fotografías familiares que fijaban momentos particulares o consagraban sucesos importantes de la vida familiar (casamientos, bautismos, comuniones) eran el resultado del trabajo de fotógrafos de estudio, así como las que se obtenían en lugares turísticos como souvenirs o recuerdos, ofrecidas por los fotógrafos callejeros a los paseantes, llevaban la impronta de una imagen producida por individuos que hacían de la producción de fotografías su oficio o profesión. Cuando la cámara fotográfica se convierte en un objeto de consumo estándar dentro de las familias de clase media, se producen cambios en los usos y las maneras de fotografiar. La incorporación de la cámara fotográfica en el interior de entramados familiares, que también estaban en proceso de transformación, posibilitó fotografiar lugares y situaciones que antes eran imposibles. En este marco, ciertos miembros de los entramados familiares de clase media urbana constituyeron diferentes escenas, eventos y situaciones familiares como objetos de su práctica de producción de imágenes fotográficas.

Atento a esto Bourdieu (2006) explica que, a diferencia de otro tipo de imágenes, las fotografías de familia tienen, fundamentalmente, dos características que las distinguen de otras fotografías: su carácter informativo y su carácter moral que se ubican por encima de las cualidades estéticas. Así, por un lado, las fotografías brindan información sobre las situaciones, eventos y personajes de la familia que se buscan fijar en la imagen o invisibilizar al dejarlas por fuera del registro fotográfico, mostrando los procesos de psicogénesis y sociogénesis de la vida familiar. Por otro lado, brindan indicios de la constitución de la identidad moral del sujeto y su historia familiar. Lejos de tratarse de situaciones que dependen únicamente de las preferencias de sujetos individuales, una observación atenta de las fotografías de familia permite ver cánones de comportamiento social. Tanto en lo que respecta a las formas de la sociabilidad

3Las medidas de la Sx-70 son mayores, 18cm de largo, 11cm de ancho y 3cm de grosor. Pesaba alrededor de 600g. Pero esta máquina no sólo sacaba la foto, sino que también la revelaba al instante y sacaba una prueba en papel.

familiar como a las reglas sociales a partir de las cuales se elige fotografiar esas formas cristalizadas en eventos más o menos ritualizados.

Construcción de los álbumes de fotografías familiares.

Se intentará pensar aquí en la elaboración de los álbumes de fotografías familiares como elementos que contribuyen en la construcción de la memoria familiar y la identidad del grupo. Se pretenderá observar qué imágenes las familias seleccionan para mostrar y construir un relato de su historia, qué tensiones aparecen allí con el relato oral, cuáles son las negociaciones que se realizan entre los miembros de la familia y cuáles los silencios que se acallan a través de las fotografías.

Para pensar los álbumes de fotos familiares y las fotografías privadas como objetos que contribuyen a la construcción de la memoria, es necesario comenzar explicando las particularidades de la representación fotográfica, que es lo que hace que sea este medio y no otro el vehículo elegido para narrar las memorias familiares.

Como expresó Susan Sontag (2012), la fotografía es una forma de representación que al igual que la pintura y el dibujo capta la realidad y la interpreta, eliminando toda idea de objetividad. Pero a su vez, la fotografía tiene una particularidad que la diferencia de la pintura y el dibujo, ésta no es sólo una interpretación de la realidad sino también un vestigio material, un rastro directo de lo real. Y es esta característica la que hace que la fotografía sea una forma de representación tan especial.

Dubois (2008) explica que el sentimiento de realidad que nos invade al mirar una fotografía es innegable y que éste se debe a la ontología de la imagen fotográfica. La fotografía es ante todo, antes que una imagen, antes que una representación del mundo, es una huella, una traza, una marca y es por esto que pertenece a una categoría particular de signos que se denomina *índex* (o índice). La particularidad del *índex*, a diferencia de otros signos como el ícono y el símbolo, es que éste tiene una relación física con el objeto que denota. La fotografía lleva siempre el referente consigo, certifica que “*esto ha sido*” dice Barthes (2006), volviendo a la fotografía inseparable de la realidad y del pasado, convirtiéndola en un certificado de presencia.

Esta lógica que vuelve a la fotografía indisociable de su referente atribuyéndole un carácter de unicidad y singularidad, le carga a la fotografía una fuerza particular, evocadora, transformando a la imagen fotográfica en un objeto preciado, de creencia y de recuerdo. Y esta fuerza, más allá de todo esteticismo, hace que al mirar una foto el ser querido o el momento feliz vuelvan a estar presentes. Dichas sensaciones producidas por las fotografías son lo que hacen que tenga un uso especial, el *uso sentimental* descrito por Dubois que citando a Bazín explica:

“...la imagen puede ser borrosa, deformada, decolorada, sin valor documental, por su génesis procede de la ontología del modelo. De ahí proviene el encanto de esas fotografías de álbumes. Esas sombras grises o sepias, fantasmales, casi ilegibles, no son ya los tradicionales retratos de familia, es la presencia perturbadora de vidas detenidas en su duración, liberadas en su destino, no por los prestigios del arte, sino por la virtud de una mecánica imposible; la fotografía no crea, como el arte eternidad, ella embalsama el tiempo.” (Dubois, 2008:77)

Lo expuesto más arriba intenta dejar en claro por qué la fotografía según sus características particulares de representación es un elemento importante para la construcción de la memoria familiar. Su génesis técnica, el ser la traza de un real o una huella luminosa, hace que la fotografía no pueda mentir en lo que muestra⁴, no hay dudas de que lo que se encuentra representado en la imagen fotográfica tuvo que haber estado allí para que fuera captado por la lente de la cámara y por esto, como explica Barthes (2006), la fotografía se vuelve un certificado de presencia, que “esto ha sido”, característica que vuelve a la fotografía un dispositivo transmisor e inseparable de la memoria.

Ahora bien, si se propone que los álbumes de fotos familiares son objetos que contribuyen a la construcción de la memoria familiar, es necesario dejar en claro la función que ésta cumple. La memoria es una interpretación colectiva de los hechos del pasado que se quieren salvaguardar, con la intención de definir y reforzar sentimientos de pertenencia. La referencia al pasado sirve para mantener la cohesión interna y defender las fronteras de un grupo (Pollak, 2006) poniendo en juego los sentimientos de identidad tanto individuales como grupales. Por esto, se hace necesario hablar *marcos sociales de la memoria* (Halbwachs, 1968). Porque la memoria es un trabajo que se alimenta de la historia y reinterpreta el pasado en función del presente. El trabajo de construcción de la memoria nunca es arbitrario, aunque hegemónico (Williams, 1980) no es de una vez y para siempre, sino que como proceso debe ser negociado en función de la cohesión del grupo, haciendo que determinados acontecimientos sean silenciados, negociados o puestos en tensión según el momento presente de la familia. Así,

“las memorias se construyen y cobran sentido en cuadros sociales cargados de valores y de necesidades sociales. Todo proceso de construcción de memoria se inscribe en una representación del tiempo y el espacio, estas representaciones son culturalmente variables” (Jelín, 2002:23).

⁴ Aquí se habla del negativo. No de los “trucos” que pueden implementarse en una segunda instancia que es el revelado en los laboratorios.

El pasado selectivo se vuelve inescindible de la identidad ya sea individual o del grupo, porque es el propio pasado, o el pasado compartido, lo que produce unidad y sentimiento de mismidad que estructuran la identidad. A su vez, estas memorias construidas en el presente y significativas para el grupo, crean relaciones con “otros”, límites y disputas. Y estos límites son los marcos de la memoria que permiten mantener un mínimo de coherencia y continuidad necesarios para crear el sentimiento de identidad.

Como explica Bourdieu:

“El álbum familiar expresa la verdad del recuerdo social. (...) Las imágenes del pasado, guardadas en un orden cronológico, el orden de las razones de la memoria social, evocan y transmiten el recuerdo de sucesos que merecen ser conservados porque el grupo ve un factor de unificación en los monumentos de su unidad pasada, o lo que viene a ser lo mismo, porque toma de su pasado la confirmación de su unidad presente.” (Bourdieu, 2006:69)

Aquí, se intentará mostrar, poner en práctica y discutir los conceptos arriba citados a partir de dos historias particulares, la de Marcela y la de Adriana.

Elas han sido dos de las mujeres entrevistadas durante el período de trabajo de campo durante el año 2012. El principal objetivo del encuentro con las entrevistadas era poder observar las fotografías de sus colecciones fotográficas de sus familias, prestando atención a la elección que ellas hicieran de sus propias fotografías para poder observar de este modo, qué historia elegían narrar a través de ellas. A su vez, fue necesario tener en cuenta sus comentarios, para percibir si éstos podrían poner en tensión lo que contaban con imágenes y atender también a sus silencios, entendiéndolos como elementos necesarios de la construcción de la memoria familiar a través de las fotografías.

Marcela

Marcela es una mujer de aproximadamente 60 años, con dos hijos y separada de Horacio desde principios de los años '90. Ni bien comenzó la entrevista Marcela contó que mientras buscaba las fotos para enseñármelas había hecho una limpieza, había tirado muchas fotos, sobre todo de sus novios que ya no le importaban y fotos de la hija con un novio con el que ya no tenía relación:

*“La llamé a Victoria y le pregunté: qué querés que haga con las fotos que está Manuel. Tíralas mamá, me dijo.”*⁵

Y cuando se le preguntó si no le había costado hacerlo, respondió:

5 Entrevista a Marcela.

*“No, si ya fue. Para qué las quiero”*⁶

Ya en el comienzo de la entrevista se pueden observar claramente dos procesos en la construcción de la memoria familiar. El proceso de selección de los acontecimientos que conforman la memoria familiar a través de lo que se elige guardar y lo que se decide tirar, dejando en claro quiénes en el presente forman parte de la familia y son digno de aparecer y ser mostrados y quiénes no lo son, dando cuenta del proceso de resignificación de los acontecimientos pasados. Hoy, esos novios “ya fueron” y no son dignos de ser atesorados, quedando fuera de los límites de pertenencia al grupo familiar. El segundo proceso es el de negociación de la memoria entre los distintos integrantes de la familia, que queda ejemplificado en el llamado telefónico a la hija para preguntarle qué hace con las fotos. Como se dijo, la construcción de la memoria nunca es una imposición ni una construcción autoritaria, sino que implica negociaciones entre los integrantes de la familia para poder conciliar tanto la memoria colectiva del grupo como la memoria individual de cada uno de los integrantes.

El álbum de casamiento

“Seguro que de esto no te interesa nada” dijo Marcela cuando abrió el álbum donde se encontraban las fotos de su casamiento con Horacio.

En el momento en que pasando las hojas del álbum, Marcela encontró una foto de los novios besándose, se sorprendió, gritó y dijo: *“Ah, no me acuerdo de haberlo besado nunca”*.

Luego, casi terminando de mirar el álbum ella comentó: *“Yo estaba enamorada de Horacio, yo me hubiera ido a vivir a Tres Arroyos, me hubiera encantado... una ciudad chiquita... Yo lo hubiera seguido a cualquier lado. Yo no me arrepiento de lo que viví. Con Horacio tuve a mis dos hijos, que son lo que más quiero en el mundo. Que después nosotros no nos hayamos podido comunicar, esa es otra historia...”*

En estos comentarios de la entrevistada se puede percibir una tensión en sus recuerdos sobre su casamiento. En una primera instancia hay un sentimiento de indiferencia *“Seguro que de esto no te interesa nada”*, como queriendo transmitir un pasado que está ahí, que es más difícil de “tirar” que el de los otros novios posteriores pero que no merece demasiada importancia. Las sensaciones y comentarios de Marcela cambian mientras va pasando las hojas del álbum. La sorpresa que le produce ver la fotografía del beso es un claro ejemplo de lo que la imagen fotográfica genera: la sensación de volver a estar ahí. En este caso las fotografías funcionan ya no sólo como

⁶Entrevista a Marcela

vehículos para la transmisión de una memoria elegida, relatando una historia que se quiere contar, sino que las fotografías en este caso imponen un recuerdo. Se puede decir, que al abrir el álbum de fotos del casamiento, Marcela incluye este momento dentro de la historia familiar como parte de la memoria del grupo, pero el recuerdo la sorprende y la toma desprevenida, haciéndola reaccionar con un grito, tal vez, como defensa ante la situación que se encuentra representada en la foto que tiene en sus manos. Los comentarios finales que hace Marcela, dan cuenta, que más allá de la separación, Horacio sigue siendo parte de la familia. Se encuentra dentro de los límites creado por la memoria familiar, dentro de los marcos sociales de la memoria del grupo.

Luego Marcela tomó una bolsa roja donde se encontraban fotos de su adolescencia. Contó que había muchas fotos de picniks, porque los domingos su padre los llevaba de paseo a distintos lugares, había fotos en el tren de la República de los Niños y en Mar del Plata donde su familia tenía una casa de veraneo, además de muchas fotos con sus hermanos.



(foto 1)



(foto 2)

Al terminar de mirar las fotografías y ya finalizando la entrevista Marcela dijo:
“Mi papá estaba orgulloso de su familia... por eso siempre nos sacaba fotos a nosotros, a sus hijos...” “creo que lo que se ven son los valores... a mí me educaron inculcándome el honor... eso de ser honorable... una persona respetable...”

La transmisión de los valores forma parte de la construcción de la memoria de un grupo. Porque tener los mismos valores y transmitirlos hace a la cohesión familiar y a una identidad común. A su vez determina lo que es fotografiable al interior del grupo y mostrable a otros y lo que no. Los álbumes familiares a través de las imágenes que

muestran están transmitiendo valores de lo que es la familia para ese grupo y cómo deben ser los integrantes del mismo.

En la construcción de la memoria familiar hecha por la entrevistada, se puede observar una tensión entre la historia de la familia y el relato fotográfico. Este último da cuenta de la primacía de los valores y la idea hegemónica de familia que permanece como valor del grupo familiar. Estos valores se dejan entrever a través de la mostración y ocultamiento de determinadas imágenes, como por ejemplo las del casamiento que otorgan legitimidad a dicha institución más allá de la separación. Esta última queda invisibilizada a partir de que la entrevistada tira las fotos de los novios posteriores y la adhesión a la institución del casamiento es lo que posibilita que Horacio siga estando ahí, siga siendo parte de la familia. La mostración de las fotografías de los hijos como orgullo de la familia puede tomarse como otro ejemplo de la adhesión a los valores de la familia patriarcal. Asimismo, las tensión entre la historia de la familia y la memoria construida a través de imágenes, colaboran en la construcción de una memoria feliz de la familia de Marcela, donde la separación y seguramente la angustia y tensiones que ésta ha generado al interior del grupo quedan por fuera de los marcos de la memoria.

2) Adriana

Adriana se casó con Miguel en Segundas Nupcias. Miguel tenía dos hijos de su primer matrimonio: Soledad y Joaquín. Es significativo mencionar que esta parte de la historia no fue contada en ningún momento por Adriana durante el transcurso de la entrevista.



(Foto 3 y 4)

(Foto 5)

Los hijos del primer matrimonio de Miguel aparecen en el álbum familiar de Adriana como dos integrantes más de la familia (fotos 3 a 5). A su vez, al mostrar la foto que se encuentra abajo (foto 6), Adriana comenta: “*Acá estamos todos*”, dando a

entender que en ella se encontraba la familia completa, de la que Soledad y Joaquín forman parte.



(foto 6)

Continuando con esta lógica, entre las fotos que Adriana enseña, aparecen las fotos de Franco, el hijo de Soledad.



(foto 7)



(foto 8)

Estas imágenes refuerzan la idea de que ellos, y ahora Franco, son parte de la familia de Adriana. Que, como ya se dijo, queda evidenciado no sólo por el silencio, sino también, por los comentarios realizados por la entrevistada como: “*Acá estamos todos*” y nombrando siempre a Franco como su nieto.

Miguel:



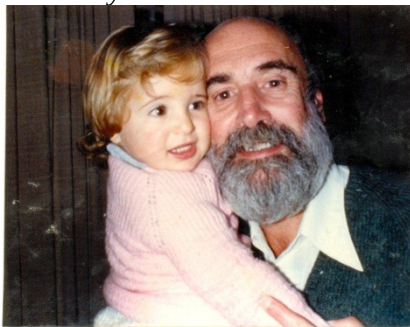
(foto 9)

(foto 10)

Adriana y Miguel se separaron a principios de 2000. Este quiebre no se ve reflejado a través de las fotografías que la entrevistada decide mostrar, pero a su vez, hay un hecho central que sucede en esta familia, el fallecimiento de Miguel en noviembre de 2011. Puede pensarse que esta situación traumática haya hecho que Adriana no mencionara la separación. La muerte de Miguel seguramente, como plantea Elias ha generado que las valencias afectivas que se encontraban ancladas en Miguel desaparezcan, “transformando el equilibrio de todo su entramado personal de relaciones” (Elias, 1999:164) y el de su familia; produciendo a su vez, una alteración en la jerarquía de las fotografías de Miguel dentro del álbum familiar. Este hecho traumático que modifica la relación entre la historia familiar, su memoria y las fotografías como vehículo de ésta, da cuenta de que la fotografía es un fragmento congelado del pasado, inmutable, pero que siempre estará subordinado a las resignificaciones que reflejen las interpretaciones que las personas tengan o dejen de tener de sus propias vidas en un momento determinado. Como explica Dubois (2008) la fotografía nos dice “*esto ha sido*” pero no nos dice “*esto quiere decir tal cosa*”, lo que produce que los trazos de lo real sean reinterpretados y articulados en la construcción de la memoria familiar de la misma manera que sucede con la construcción de la memoria en la reinterpretación del pasado desde el presente.

Dos situaciones que surgieron durante la entrevista sirven como ejemplos de la resignificación de las fotografías en la construcción de la memoria familiar:

La primera fue el comentario que Adriana hizo mientras le mostraba la foto (foto 53) a María, su hija. “*mira esta foto... que linda... eso que vos no saliste muy bien, pero la fotos está muy linda*”



(foto 11)

Aquí se puede pensar el cambio de sentido de la imagen con relación al tiempo en que fue tomada. Hoy, seguramente, a partir de la muerte de Miguel, la imagen cobre un sentido distinto, generando nostalgia y tristeza, lo que hizo que Adriana exprese

dicho comentario, priorizando la manifestación de cariño a través del abrazo del padre hacia su hija y dejando de lado el juicio estético sobre la misma.

La segunda situación que ejemplifica la resignificación de las imágenes de Miguel fue hacia el final de la entrevista, cuando Adriana me entregó la foto (foto 54) en silencio.



(foto 12)

En esta situación se hace presente lo que Barthes explica en *La cámara lúcida*, la fotografía cobra su sentido más importante con la ausencia del referente. En esta situación, la fotografía se vuelve una pseudopresencia y se convierte a su vez, en una señal de ausencia.

La memoria que se construye a través del relato de estas imágenes está llena de silencios. Adriana no comenta en ningún momento el primer casamiento de Miguel, apareciendo sus hijos como integrantes de la familia sin ningún conflicto. Tampoco menciona su separación ni la muerte de su ex marido, como si los hechos no hubiesen ocurrido. Se puede decir, ante estas situaciones, que el silencio es un elemento necesario de la construcción de la memoria, particularmente en hechos traumáticos como la muerte de un ser querido. Se puede inferir, que tal vez Adriana encontró en el silencio una forma de adaptarse a la idea hegemónica de familia nuclear que estaba creando a través de las imágenes; y quizás, evitar así tensiones que de otro modo hubieran quedado al descubierto. Asimismo, puede ser que Adriana a través del silencio del pasado, encuentre como plantea Pollak, un *modus vivendi* necesario y legítimo en las vidas y las historias tanto de los grupos como de las personas individuales.

A través de estas dos historias particulares tomadas como ejemplo de las construcciones que hacen las familias de sus memorias a partir de las fotografías, se puede decir, que como toda memoria colectiva que construye un grupo, éstas implican negociaciones, silencios y sobre todo, tensiones tanto con el relato oral como con la historia real. En el caso de Marcela, la tensión se encuentra principalmente entre el relato oral y el relato fotográfico; y en el caso de Adriana, entre las fotos que muestra y

la historia familiar silenciada. Si se presta atención sólo al relato fotográfico, se observa la construcción de una memoria familiar ligada a prácticas y valores de la familia nuclear, dejando por fuera las separaciones, uniones consensuales, familias ensambladas y muertes. Se puede decir que en estos ejemplos, existe una tensión entre historias familiares más cercanas a lo que Wainerman denomina *nuevas formas de vivir en familia*, y la construcción de las memorias familiares a través de las imágenes, que hacen hincapié en la mostración de los valores y tradiciones familiares ligados a una concepción de familia clásica y hegemónica.

Pero hay algo que es importante remarcar y que atraviesa a los álbumes familiares más allá de las particularidades de la construcción de una idea hegemónica de familia y la creación de una memoria familiar feliz sin demasiados conflictos, ni hechos dolorosos o traumáticos en un determinado período de tiempo; y es que, lo que se fotografía, lo que se quiere guardar, retener y mostrar son esencialmente las manifestaciones afectivas y de cariño que se han dado en las familias y entre los integrantes del grupo. Los álbumes de fotografía familiares creados a través de la selección de imágenes realizadas por las entrevistadas, pueden pensarse como objetos que guardan manifestaciones de afectos del pasado y que cada vez que se los mira, brindan la oportunidad de recuperarlos.

A modo de cierre:

La producción de una memoria familiar a través de las fotografías se vuelve plausible en la medida en que éstas brindan un soporte material específico con respecto a su relación con lo real y el tiempo de desarrollo de lo real. Si en tanto forma de representación la fotografía se asemeja a un reservorio de mementos del pasado, en su lectura e interpretación, atravesada por los procesos de selección y significación aplicados por los productores y usuarios de esas imágenes, se pudo ver que la memoria feliz de la familia se construye a partir de negociaciones, silencios y contradicciones con el relato oral y con la toma de distancia de los momentos difíciles o dolorosos de la vida familiar. En este juego social, la fotografía como vehículo de transmisión de la memoria retoma la función de generar cohesión en el grupo. Sin embargo, se pudo observar, que las fotografías seleccionadas por las entrevistadas no sólo recreaban un modelo hegemónico de familia y transmitían una memoria feliz de la misma, sino que también eran utilizadas como medios a partir de los cuales recordar y revalidar los juegos y gestos basados en las demostraciones de afecto y cariño al interior del grupo familiar, brindando la posibilidad de recuperar el tiempo de los afectos perdidos.

Bibliografía:

- Barthes Roland, “La cámara lúcida” Paidós comunicaciones, Buenos Aires, 2006.
- Beceyro Raúl “La historia de la fotografía en diez imágenes” Centro editor de America Latina, Buenos Aires, 1980
- Bourdieu Pierre, “Un arte medio” Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003
- Dubois Philippe, “El acto fotográfico y otros ensayos” Editorial La marca, Buenos Aires 2008
- Elias Norber, “Sociología fundamental” Editorial Gedisa, Barcelona 1999
- Elias Norbert, ¿”L’Espace privé”, “Privatraum” o “espacio privado”?, en La civilización de los padres y otros ensayos. Grupo editorial Norma, Bogotá 1998.
- Freund, Gisèle “La fotografía como documento social” Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1993.
- Jelín Elizabeth, “Pan y afectos” Fondo de cultura económica de Argentina SA, Buenos Aires, 1998
- Jelín Elizabeth, “Los trabajos de la memoria” Siglo XXI de España editores, Madrid, 2002.
- Roudinesco Elizabeth, “La familia en desorden” Fondo de cultura económica, 2010.
- Silva Armando, “Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos”, Grupo editorial Norma, Bogotá 1998
- Wainerman, Catalina (comp.), “Vivir en familia” Editorial Losada S.A, 1994
- Williams Raymond, “Marxismo y Literatura”, Península, Barcelona, 1980.
- Zelizer Viviana, “La negociación de la intimidad” Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 2009

Artículos de revistas:

- Boerdam and Oosterbaan Martinius, Family Photographs - A sociological approach. En The Netherlands’ Journal of Sociology, 16 (1980) 95-119.
- Wainerman, Catalina. Conyugalidad y paternidad ¿Una revolución estancada? En publicación: Género, familias y trabajo: rupturas y continuidades. Desafíos para la investigación política. Gutiérrez, María Alicia. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires. 2007. ISBN: 978-987-1183-72-2