

Algunas reflexiones en torno a la imagen visual como documento histórico y a su uso como estrategia de indagación en la investigación social

*Verónica Noelia Flores**

Resumen

El propósito de este trabajo es compartir algunas reflexiones acerca de las posibilidades y desafíos que comporta el uso de la imagen visual como evidencia empírica en el proceso de investigación social. Si bien como sostiene Peter Burke, las imágenes permiten imaginar lo pasado de un modo más vivo, su uso como documento histórico plantea en la práctica la necesidad de definir una serie de criterios, estrategias y procedimientos para su análisis que no se corresponden necesariamente con las del registro escrito. Proponemos, por lo tanto, poner en discusión e intercambiar perspectivas sobre esta cuestión presentando dos ejes posibles de interés: por una parte, la cuestión de la utilización de la imagen visual como fuente documental (como testimonio y registro visual del pasado) y por otra, los problemas que su incorporación en el análisis histórico, social y cultural conlleva (las posibilidades abiertas, los alcances y las limitaciones para el conocimiento del objeto delimitado). En base a estos lineamientos, buscaré finalmente explicitar con ejemplos de mi propio trabajo de investigación las decisiones de organización elaboradas para el tratamiento de un corpus documental múltiple de textos e imágenes.

*Miembro del Grupo de Estudios del Este Asiático del Instituto de Investigaciones Gino Germani (FCS-UBA). Docente de la Escuela de Estudios Orientales (USAL). Becaria doctoral de CONICET, Historia y Teoría de las Artes (FFyL-UBA). Correo de contacto: ynvflores@yahoo.com.ar

1.Sobre el uso de la imagen visual como evidencia empírica: desde cuándo, quiénes y para qué.

Las preguntas por el método y por la “base empírica” de una investigación social nos remiten a pensar una relación básica que se desarrolla en la experiencia práctica: el vínculo que el investigador establece entre los modos específicos de producción de sus materiales – técnicas que cada disciplina construye y valida- y el corpus del que se desprenden los datos. Entendiendo que el desenvolvimiento necesario de esta articulación lógica forma parte del oficio del investigador, resulta sin embargo necesario remarcar una premisa que subyace a ella: los materiales no son descubiertos, como si se tratase de hallazgos arqueológicos, sino que se producen. Aún más, la producción de determinados materiales de investigación, no sólo supone el otorgamiento de sentido y materialidad sino el reconocimiento de los debates disciplinares que dieron lugar a su validez epistemológica. En este sentido, partimos de la pregunta por el método y la evidencia empírica de una investigación social para focalizar en el tratamiento de un tipo de material específico que es la imagen visual. Nos interesa pensar no sólo su relevancia como fuente de información sino también las concepciones teóricas y disciplinares sobre las que descansa en la actualidad la pertinencia de su uso.

La primera parte de este trabajo busca, por lo tanto, reflexionar sobre la validez del uso de la imagen como fuente documental en estudios de investigación histórica, social y cultural, demostrando su apoyatura en una posición historiográfica determinada. La historia, en su carácter de disciplina social, construye sus evidencias a partir de un proceso de interpretación que apela a la subjetividad del investigador y al carácter situado de las fuentes. En este sentido, no es tanto una disciplina científica capaz de ofrecer una imagen exacta de los acontecimientos del pasado, sino una forma social de conocimiento que como tal, varía en su forma y sus contenidos a lo largo del tiempo. El relato de la historia no se conforma tanto por la aplicación de un método de investigación fijo y riguroso, sino por una serie de prácticas y de instituciones sociales que la vuelven dependiente del contexto social e histórico en que es escrito.

La estimación de las fuentes pasó en la genealogía de la historia de la valoración del relato oral basado en la memoria colectiva al predominio del registro escrito individual. “Mientras que para el mundo antiguo historia y memoria estaban intrínsecamente relacionadas, de manera que el ejercicio del recuerdo era considerado pieza fundamental en la confección del relato histórico, ambos términos irían disociándose hasta culminar en su total

separación en la historia del siglo XIX”(Calonge, 2009: 3). El juicio positivista de los historiadores del siglo XIX consideró a la memoria –atrapada en sensaciones improbables e imágenes volubles- incapaz de otorgar el rigor necesario para hacer de la historia una disciplina científica. Dado que la historia debía fundarse sobre pruebas objetivas, se instauró a partir de entonces al documento escrito como objeto de investigación privilegiado.

Al avanzar el del siglo XX, surgieron sin embargo otras corrientes historiográficas de corte materialista que revisaron los criterios de la historia decimonónica, proponiendo regresar a esa situación en que la memoria y la tradición se constituían como herramientas fundamentales en la escritura de la historia. Es en este punto en que encontramos los primeros esfuerzos por constituir una historia cuyas fuentes abarcasen un espectro material más allá del registro escrito. Se consideraron a partir de entonces otro tipo de instrumentos como artefactos, herramientas, elementos de arquitectura, pero también imágenes y soportes materiales de todo tipo. En este contexto, surgieron los postulados de historiadores de la cultura y del arte en los años veintey treinta que sostuvieron en sus trabajos la importancia del uso de la imagen como documento histórico.

Un referente iniciador de esta corriente dentro de los estudios históricos sobre el arte y la cultura europea fue Aby Warburg, discípulo de Karl Lamprecht quien había impulsado a principios de siglo el enfoque científico de las humanidades¹. Recogiendo los aportes de su maestro e interesado en demostrarla pervivencia de la antigüedad clásica en las imágenes modernas, Warburg sentó desde los años veinte en Hamburgo, un método de trabajo que privilegió por igual el valor de los documentos escritos como de las imágenes para comprender las expresiones de la mente en las obras de arte, su naturaleza histórica e interrelaciones. Su método comparativo para el estudio de la cultura, basado en el estudio previo de la historia de las palabras y los conceptos, influyó a su vez en otros historiadores del arte que conformaron un paradigma en los estudios iconográficos y semiológicos sobre el arte durante los años cuarenta y cincuenta como Ernst Gombrich, Francis Yates y Erwin

¹Lamprecht se considera el primer historiador que incorporó los estudios de psicología, sociología, antropología y etnología al marco teórico de la historia del arte, otorgándole una importancia central al arte. Esta perspectiva interdisciplinaria que tan obviamente necesaria nos puede parecer ahora, en su momento fue puesta bajo sospecha entre algunos de sus colegas. Para Lamprecht como las palabras son una síntesis del gesto y sonido, estos dos elementos han de preceder al lenguaje; y como la imagen es una abstracción de los objetos y el espacio, estos elementos han de preceder a su vez a la imagen, cuyo carácter es tan derivativo como el de la palabra. Lo que caracterizó el método de Lamprecht –y que la Escuela de Hamburgo de Warburg retomaría- no es la importancia que dio al arte en cuanto a "expresión de una edad" como el tipo de material que escogió para su diagnóstico. En vez de centrarse en las obras de la "gran tradición" del arte, Lamprecht eligió para sus análisis productos simples y aparentemente insignificantes (Gombrich, 1992: 40-44).

Panofsky. La impronta de la Escuela de Hamburgo –como se llamó posteriormente a este movimiento- tuvo su continuación en el campo de la historia social y cultural con los aportes de Raphael Samuel a desde mediados de los años sesenta².

Samuel recuperó el valor de las imágenes –sobre todo fotografías- como documentos de la historia social del siglo XIX y XX, en tanto aportaban a construir una “historia desde abajo” centrada en la vida cotidiana y en las experiencias de la gente sencilla. En este sentido, defendió el valor de las imágenes como testimonios de aquello que no es posible expresar con palabras. Las imágenes, desde esta perspectiva, serían una guía para el estudio de los cambios experimentados por los criterios e ideas. En consonancia con esto, Philippe Aries postulaba más tarde que las fuentes visuales podían ser descritas y abordadas desde la historia como “testimonios de sensibilidad y de vida” (1980, 122).

El legado de la tradición iniciada por Warburg fue reanimado en las décadas recientes por historiadores como Peter Burke y Didi Huberman. Sobre sus propuestas reflexivas en torno a la imagen como documento histórico, nos basamos para elegir imágenes como evidencias empíricas válidas para construir conocimiento sobre el pasado. Para Burke, las imágenes nos permiten compartir las experiencias y los conocimientos no verbales de las culturas del pasado, algo que Francis Haskell llama “el impacto de la imagen en la imaginación histórica” (1994).

2. Condiciones y posibilidades de la incorporación de imágenes en el análisis histórico y sociocultural

A partir de la breve reseña anterior, podemos preguntarnos ¿qué clase de conocimiento da lugar en el investigador el análisis y la crítica de una imagen? Sabemos que en relación a la crítica de documentos escritos, la de los testimonios visuales sigue estando poco desarrollada. Analizar el lenguaje de un documento escrito pretende averiguar cosas sobre quiénes lo escribieron, sus intenciones, intereses, situación o importancia en un contexto social dado. El análisis de los documentos trata a éstos como indicadores, como indicios o restos de una realidad que se intuye –que es “hipotética”- y que se quiere develar (Díaz Barrado, 1989). Frente a este tipo de análisis, el de la imagen visual plantea similares

²Una explicación detallada de la sistematicidad que logró construir con su método se encuentra presente en Samuel R. (1994) “The eye of history” en *Theatres of Memory*, Londres, vol. I, pp. 315-336.

problemas de contexto, de función, de retórica, etc. En principio, debemos reconocer la dificultad de que a menudo las imágenes son ambiguas y polisémicas, lo cual nos exige un grado de sistematicidad y de cuidado minucioso en su tratamiento. Utilizar este tipo de documentos requieretambién reconocer parcialidades, puntos de vista contruidos como propaganda o incluso visiones estereotipadas del “otro” retratado.

Asimismo resulta condicionante en el análisis, la importancia de las convenciones plásticas admitidas en determinado género, momento histórico o cultura particular en la que se enmarca la imagen. Incluso las distorsiones que podemos apreciar en las representaciones del pasado son un testimonio de ciertos puntos de vista o “miradas” de esa época. Entendemos, siguiendo a Burke, que “las imágenes dan acceso no directamente al mundo social sino más bien a las visiones de ese mundo propias de una época” (2005: 239). Por lo tanto el reconocimiento de tales condiciones, nos insta a situar estos documentos en su contexto (cultural, político, material, etc.) y a tener en cuenta la intencionalidad y los intereses de quienes los produjeron, así como la función que pretendía darse a los mismos.

Resulta claro entonces que las técnicas de análisis de la imagen que remiten a su contenido y al contexto de su producción nos permiten estudiar la relación que mantienen las imágenes con la cultura que las produce. No obstante cabe hacer notar que puede resultar equívoco considerar determinadas imágenes o estilos de arte como meras expresiones del “espíritu de la época” en que fueron realizadas. Esta es una simplificación que tiene la desventaja de suponer que las épocas históricas son lo bastante homogéneas como para ser representadas de una sola forma. Es de suponer por el contrario, que en todas las épocas se produzcan diferencias y conflictos culturales (Burke, 2005). Por supuesto, cabe la posibilidad de interesarse fundamentalmente por esos conflictos, como lo hiciera el marxista húngaro Arnold Hauser en su clásica *Historia social del arte*, publicada en 1951.

Llegado este punto, podemos indicar un doble aspecto de las imágenes cuya comprensión integral nos permite reconocer las posibilidades cognitivas que brindan como fuentes en una investigación. Trabajar con imágenes supone prestar especial atención a la observación y al análisis de sus dos aspectos constitutivos: los elementos materiales o plásticos (su forma) y los elementos iconográficos e iconológicos (su contenido). En relación a los primeros, nos referimos a las características formales, de texturas, valores, color y composición de una imagen; en tanto que en relación a los segundos, nos referimos al análisis

e interpretación de los pequeños detalles, los significados y las temáticas contenidas en las obras (Aumont, 1992).

¿Por qué la interpretación debe tener en cuenta ese doble aspecto en el análisis socio histórico? Acaso porque como señala Burke, las imágenes “tienen por objeto comunicar (...) pero son irremediabilmente mudas” (2005: 43). Quienes las producen tienen sus propias preocupaciones, sus propias razones y mensajes. La interpretación de esos mensajes hace a la práctica iconográfica, que en su “lectura de las imágenes” hace hincapié en el contenido intelectual de las obras, en la filosofía o el sistema de ideas que llevan implícitas. En esta dirección y sin descuidar el carácter material de las imágenes, Panofsky distingue tres “niveles de interpretación” que resultan de gran utilidad en la práctica. Estos corresponden a distintos niveles de significado de las obras, que son relevantes en el proceso de investigación como técnicas operativas en el manejo de los materiales. El primero, es la *descripción pre-iconográfica* (el “significado natural”, es decir la identificación directa de objetos y de situaciones); el segundo nivel es el *análisis iconográfico* en sentido estricto (relacionado con el “significado convencional”); y el tercero, corresponde a la *interpretación iconológica* (interesada por el “significado intrínseco”, es decir los principios subyacentes que revelan el carácter básico de una época, una clase social o una determinada creencia) (Panofsky, 1980). Es en este último nivel, relacionado con la comprensión del “espíritu” de otras épocas, en el que las imágenes brindan a la historia cultural un testimonio de gran riqueza y utilidad para reconstruir las sensibilidades del pasado.

La existencia en las imágenes de objetos de la cultura material, de la vida cotidiana de la gente sencilla, también otorga una importancia no menor al primer nivel de análisis mencionado. El reconocimiento de estos objetos y su contextualización en la escena de la composición permiten reconstruir el mundo social que el productor de la obra pretendía evocar, teniendo presente en este análisis minucioso tanto las posibilidades de representación de lo real como de lo ideal. En este sentido, el estudio de las imágenes sobre el “otro” también puede proveernos datos sobre la distancia social o cultural entre los artistas y las personas o lugares representados, así como a partir de ella, de la posible elaboración de imágenes estereotipadas (Burke, 2005). En relación a esto último, no podemos olvidar las tendencias contrapuestas que operan en el creador de la imagen, lo que nos previene para distinguir con cautela entre representaciones de “lo típico” e imágenes satirizadas o idealizadas.

¿Qué podemos decir de la vigencia y validez de estos lineamientos en las prácticas aceptadas por las disciplinas sociales y humanísticas? En la actualidad, la comunidad académica reconoce como válidas ciertas técnicas de producción y análisis de datos a partir de las imágenes, bajo el enorme abanico que provee el “análisis de contenido cualitativo”. Se reconoce que esta metodología no se suscribe solamente a la interpretación del contenido manifiesto de la obra sino que profundiza en su contenido latente, en la historicidad de su significado y en el contexto social donde se desarrolla el mensaje (Valles, 1997). En este sentido, el análisis de contenido se distingue como un procedimiento adecuado para la obtención, descripción y conceptualización de datos cualitativos -en nuestro caso imágenes- para la definición de categorías y para la creación de teoría. Este sistema de trabajo permite la inferencia de conocimientos relativos a las condiciones de producción/recepción (variables inferidas) de los “mensajes”, mientras que admite diferentes niveles y objetivos en el tratamiento de los mismos (Aróstegui, 2000). A través del análisis de las codificaciones internas de las imágenes, podemos entonces obtener evidencias de lo que los actores estudiados produjeron, de cómo lo hicieron y de acuerdo con qué elecciones, dentro de las posibilidades de su contexto histórico y sociocultural.

En relación al proceso de interpretación, es decir de la reconstrucción del significado, se reconoce actualmente como válido considerar la determinación múltiple de los símbolos. El análisis a este nivel permite efectuar la reducción de esa riqueza, es decir de la multiplicidad de sentidos propia de una obra, “traduciendo” el símbolo según una “clave de lectura” propia (Vasilachis, 1993: 182). A través de esta operación se pretende vencer la distancia que nos separa como intérpretes a la época cultural a la que pertenecen las imágenes, aceptando que las formas significativas presentes en ellas son autónomas y deben ser interpretadas de acuerdo con su propia lógica de desarrollo y juzgadas en relación con las pautas de la intención original de sus autores (Betti, 1980). En este sentido, se afirma desde esta perspectiva metodológica el reconocimiento de la habilidad de los propios actores para dar cuenta del sentido de sus propias acciones.

3. Notas de una experiencia de trabajo con un corpus múltiple

Para la elaboración de mi tesis de maestría (Maestría en Investigación en Ciencias Sociales, FCS-UBA) elegí trabajar con un cuerpo de materiales que incluye -en pie de igualdad- tanto documentos escritos como imágenes. Este estudio se enmarca dentro de la

historia social y cultural de China contemporánea y contempla como problema de investigación la incidencia de la revalorización del grabado xilográfico a comienzos del siglo XX en la definición y surgimiento del arte moderno en este país. En consecuencia con nuestro objeto de estudio, la elección de obras de arte como unidades de análisis específico obedecía por un lado al reconocimiento de la riqueza documental y a la capacidad narrativa que brindan las imágenes (Paret, 1998), y por otra a las posibilidades interpretativas que éstas ofrecen en el estudio de los modos particulares de ver, interpretar y representar la historia social (Wang, 2004).

Específicamente, tomé como unidades de análisis las obras en formato de grabado xilográfico del Movimiento xilográfico moderno, dirigido por el escritor Lu Xun en la ciudad de Shanghai, entre los años 1928 y 1937. La definición del recorte temático y de la periodización dio paso a la focalización en la selección de los materiales, a la consideración de su número y calidad. Consideré esta etapa que el testimonio de una “serie” de imágenes resultaba más fiable que el de una imagen representativa aunque individual, tanto si centraba mi interés en todas las imágenes conservadas y disponibles de la época estudiada, como si observaba los cambios sufridos a largo plazo.

Para la definición de esa “serie” debía establecer y mantener un criterio de selección que se correspondiese con los datos disponibles y con los objetivos planteados en la tesis (que contemplaban la comprensión de elementos de crítica social y activismo político en las imágenes). Esta necesidad me condujo a hacer explícita la decisión de concentrarme en las obras que representasen visualmente un acontecimiento político, una situación o conflicto social en Shanghai, entre los años 1928 y 1936. Privilegié a partir de este criterio, las obras de un grupo determinado de artistas (*Li Hua, Hu Yichuan, Chen Yanqiao, Luo Qingzhen, Jiang Feng, Tang Yingwei* y del propio escritor *Lu Xun*), separándolas para su presentación y análisis en la tesis en dos momentos de producción: 1928-1932 y 1933-1937. Esta organización temática y temporal sirvió de andamiaje inicial para trabajar teóricamente el contenido de las imágenes, a la vez que permitió dar cuenta de la multiplicidad de determinaciones del contexto histórico en que fueron producidas.

Dado el impacto de los acontecimientos políticos en la definición del arte moderno durante este período, tuve que considerar con especial atención el problema de la propaganda visual y la utilización política de las imágenes. Busqué distinguir diversos tipos de imágenes intentando leerlas todas, tanto si su interés se centraba en la expresión subjetiva de ideas por

parte de los artistas como si apuntaban a mantener o subvertir el ordenamiento político de la época. Entendiendo que el uso político de la imagen no se reduce a los intentos de manipulación de la opinión pública, consideré que su análisis podía aportar datos sobre los debates políticos de la época, o sobre las formas en que se fomentaba la participación de la gente común en los asuntos públicos. Me interesó especialmente seleccionar imágenes que presentasen temas sociales o políticos controvertidos durante el período de mi estudio, de una forma simple y concreta.

Las siguientes obras son un ejemplo de los materiales que seleccioné en la serie de imágenes del corpus:



Jiang Feng, *Trabajadores en el puerto*, 1932, xilografía. Casa-museo Lu Xun, Shanghai.



TangYingwei, *Un registro de los acontecimientos nacionales*, 1936, xilografía. Casa-museo Lu Xun, Shanghai.

Los elementos de crítica social que aparecen representados en las imágenes, como la incorporación de técnicas y formas de composición que suponen una diversificación respecto de los cánones del arte tradicional en China, otorgan a estos grabados un valor como testimonios históricos para estudiar tanto el cambio en la concepción y percepción de las obras de arte como en la función social de las mismas. Además del contenido plástico e icónico de las imágenes en sí, tuve en cuenta el título que acompaña las obras. En los casos en que este dato pudo ser relevado, fueron de utilidad en la interpretación de conjunto en tanto los títulos expresan, mediante una valoración o apreciación subjetiva del artista, una orientación concreta, una organización explícita o implícita de la interpretación de la imagen de acuerdo al sentido propuesto por dicha valoración. Esta orientación informa sobre la propuesta por parte del autor, de un esquema de sentidos que definen y caracterizan la situación representada en la obra.

El análisis de las imágenes como datos producidos y registros de la experiencia política del movimiento artístico bajo estudio hubo de combinarse necesariamente con el análisis del discurso teórico que las promovía y resignificaba. Las imágenes ofrecían un testimonio valioso acerca del pasado. En la experiencia de integración de los diferentes niveles de análisis de los datos, complementaban y corroboran en muchos casos el testimonio que surgía de los documentos escritos. Permanece sin embargo como desafío permanente dar respuesta a ciertos planteos que surgen a la hora de presentar los resultados del análisis de estos datos. ¿Sobra o falta contexto?, ¿las imágenes funcionan como ilustración a los textos o éstos apoyan la narración visual que surge de ellas?, ¿hay equilibrio y coherencia lógica entre los datos que surgen de ambos tipos de fuentes? Precisamente de estas preguntas surgen las relaciones de

sentido que buscan dar sistematicidad al trabajo cotidiano con la investigación. Sin ser aspectos resueltos en el tratamiento lógico de los materiales, estas dudas o preguntas intermitentes enriquecen el carácter creativo del oficio.

A modo de conclusión

Al considerar una imagen como fuente, partimos de una perspectiva historiográfica que privilegia este tipo de registros como formas de evidencia válida en el conocimiento del pasado. Esta perspectiva busca dar respuestas fundadas aunque provisionales a ciertas preguntas básicas en una investigación de historia social y cultural, teniendo en cuenta la importancia de analizar las imágenes, tanto por su valor histórico como epistémico. En mi trabajo, las mismas atañen al fenómeno del arte en su amplia dimensión social ya que indagan en el artista creador-productor, en el comitente, en el destino y la circulación de las obras, en las instituciones que las exhiben y albergan, pero también en los cambios del público y de las recepciones, en el sentido cultural de la especulación estética y en la propia escritura de esta historia.

Admitiendo las condiciones y haciendo eco de las posibilidades que comporta ese abordaje epistemológico, he presentado estas breves notas acerca del uso de imágenes como evidencias válidas en un proceso de investigación, con el ánimo de establecer de manera personal un primer acercamiento al problema de la construcción y el tratamiento de materiales no escritos. Siguiendo como pauta de orientación en mi formación la propuesta de Catalina Wainerman para quien “sólo se aprende a investigar investigando”, confío en el valor acumulativo de la experiencia propia y en la posibilidad de compartir con otros colegas los desafíos que comporta el trabajo reflexivo sobre el oficio mismo de la investigación y sobre los problemas que atañen a la construcción e interpretación de los materiales. En este sentido, resulta alentador que lejos de ser una puerta de límites precisos, los métodos vigentes para

trabajar con corpus múltiples de textos e imágenes ofrecen espacio para la mirada interdisciplinar al tiempo que plantean posibilidades e interrogantes aún por explorar.

Bibliografía

Aries, P. (1980). *Un historien de dimanche*, Paris: Blume.

Aróstegui J. (2001). *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona: Crítica.

Aumont, J. (1992). *La imagen*, Barcelona: Paidós.

Betti, E. (1980). "Hermeneutics as the general methodology of the Geisteswissenschaften" en Bleicher, J.: *Hermeneutics as Method philosophy and critique*. London: Routledge & Keagan Paul. Pp. 56-57 y 73.

Burke P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

Calonge, F. (2009, julio-diciembre). Theatres of Memory. *CPU-e, Revista de Investigación Educativa*, 9. Recuperado el 16/9/2014, del sitio http://www.uv.mx/cpue/num9/resena/calonge_theatres_memory.html

Cardoso C. y Pérez Brignoli H. (1976). *Los métodos de la historia*. Barcelona: Crítica.

Diaz Barrado, M.P. (1989). *Análisis del discurso político. Una aplicación metodológica*. Mérida: Ed. Regional de Extremadura.

Haskell, F. (1994). *La historia y sus imágenes: el arte y la interpretación del pasado*. Madrid: Alianza Editorial.

Marradi, A., Archenti, N. y Piovani, J. I. (2007). *Metodología de las Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Emecé.

Panofsky E. (1980). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.

Paret, P. (1988). *Art as History. Episodes in the cultures and politics of Nineteenth Century Germany*, New Jersey: Princeton University Press.

Sautu, R., Boniolo, P., Dalle P. y Elbert R. (2005). *Manual de metodología. Construcción del marco teórico, formulación de los objetivos y elección de la metodología*. Buenos Aires: Clacso.

Vasilachis, I. (1993), “El análisis lingüístico en la recolección e interpretación de materiales cualitativos”, en FORNI, F. et al, *Métodos cualitativos II. La práctica de la investigación*. Buenos Aires: CEAL.

Vilar P. (1980), *Iniciación al vocabulario del análisis histórico*, Barcelona: Crítica.

Wainerman, C, Sautu, R. (2000)*La trastienda de la investigación*. EdicionesLumiere.

Wang, B. (2004). *Illuminations from the past, trauma, memory and history in Modern China*.California: Stanford UniversityPress.