

# Enunciación inacabada y rosario visual: archivo, memoria y la persistencia de la imagen

Temporalidad, constelación y reactivación de las  
imágenes en contextos de violencia y resistencia

Selfa A. Chew-Meléndez <sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** Este artículo examina la fotografía como una forma de enunciación visual inacabada, entendida no como un registro cerrado del pasado, sino como un espacio dinámico de producción de sentido. A partir de un diálogo con Roland Barthes, Georges Didi-Huberman, Ariella Azoulay, John Berger, Susan Sontag, Allan Sekula, Tina Campt y Saidiya Hartman, se propone que la imagen fotográfica articula múltiples temporalidades y opera como una superficie de inscripción donde convergen memoria, archivo y disputa política. Como aporte conceptual, se introduce la noción de *rosario visual* para dar cuenta de la manera en que las imágenes, al ser reactivadas en distintos contextos históricos, se enlazan en una cadena de resignificaciones que reconfigura continuamente su sentido. Desde esta perspectiva, el análisis se centra en tres conjuntos visuales: fotografías de niños japoneses mexicanos durante la Segunda Guerra Mundial en la Hacienda de Temixco; imágenes contemporáneas de niños migrantes detenidos en Estados Unidos; y una fotografía de niños apoyando una huelga agrícola en California en la década de 1970.

En conjunto, estas imágenes permiten trazar una genealogía visual de la infancia racializada, en la que se entrecruzan prácticas de confinamiento, representaciones de control y formas de resistencia. Finalmente, el artículo propone una dimensión didáctica de la imagen inacabada como herramienta crítica para la enseñanza de la historia, al concebir la imagen no como evidencia cerrada, sino como un campo de interpretación en disputa.

**Palabras clave:** fotografía - archivo - memoria - infancia - visualidad crítica

[Resúmenes en inglés y en portugués en la página 175]

---

<sup>(1)</sup> Ver CV de Selfa A. Chew-Meléndez en la p. 176

## Introducción: la imagen como enunciación inacabada

La fotografía ha sido históricamente concebida como evidencia: una huella material del pasado que garantiza la veracidad de lo ocurrido. Desde sus primeras formulaciones, su relación con la realidad se ha entendido en términos de indexicalidad, —es decir, como

una huella material vinculada causalmente a lo real— como si la imagen mantuviera un vínculo directo y transparente con aquello que representa. Sin embargo, esta concepción ha sido profundamente cuestionada por diversas tradiciones críticas que han puesto en evidencia su carácter construido, relacional y atravesado por estructuras de poder.

Como señala Susan Sontag, “fotografiar es apropiarse de lo fotografiado” (Sontag, 2006, p. 16). Esta afirmación implica un desplazamiento fundamental: la fotografía no es simplemente un registro del mundo, sino una forma de intervención sobre él. En el acto de fotografiar se selecciona, se encuadra, se excluye; se organiza la visibilidad de ciertos cuerpos y se ocultan otros. La imagen no puede separarse de las condiciones históricas y políticas que la producen.

En este sentido, Roland Barthes introduce una ruptura decisiva al proponer que la fotografía contiene siempre un elemento que desborda la intención del fotógrafo. El *punctum*, escribe, es aquello que “sale de la escena como una flecha y viene a punzarme” (Barthes, 1980, p. 64). Este concepto permite desestabilizar la idea de la fotografía como mensaje cerrado, al mostrar que su significado no está completamente determinado en el momento de su producción. La imagen, en cambio, permanece abierta, susceptible de afectar de maneras imprevistas.

Georges Didi-Huberman profundiza esta apertura al plantear que las imágenes son supervivencias, restos que no pertenecen únicamente a un tiempo pasado, sino que reaparecen y se reconfiguran en el presente. Las imágenes no se fijan en un momento histórico determinado, sino que sobreviven y se reactivan en distintos contextos, produciendo nuevas configuraciones de sentido que desestabilizan la linealidad del tiempo (Didi-Huberman, 2000, p. 32). Este carácter anacrónico implica que toda fotografía contiene múltiples temporalidades que se activan en función de las condiciones desde las cuales es mirada.

A esta dimensión temporal se suma una dimensión política. Ariella Azoulay propone entender la fotografía como un “contrato civil” que implica no solo al fotógrafo y al sujeto fotografiado, sino también al espectador (Azoulay, 2008, p. 14). Mirar una fotografía implica participar en una red de relaciones que incluye responsabilidades éticas. En este sentido, la imagen no es un objeto aislado, sino un espacio de encuentro donde se negocian derechos, visibilidad y reconocimiento.

John Berger, por su parte, subraya que la manera en que vemos las imágenes está determinada por las estructuras sociales e históricas que habitamos. “Nunca miramos solo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos” (Berger, 1972, p. 9). Esta observación permite comprender que la fotografía no posee un significado intrínseco, sino que su interpretación depende de los marcos desde los cuales es leída.

A partir de estas aproximaciones, este artículo propone pensar la fotografía como enunciación visual inacabada. Esta noción no se refiere a una carencia o incompletud en sentido negativo, sino a una condición constitutiva de la imagen: su incapacidad de cerrarse sobre un único significado. La fotografía no se agota en su producción; se constituye como un proceso abierto de significación.

Este enfoque resulta particularmente relevante al analizar imágenes de infancia en contextos de confinamiento, migración y trabajo. La infancia, como categoría histórica, ha

sido frecuentemente representada desde marcos que oscilan entre la vulnerabilidad y la idealización. Sin embargo, estas representaciones no son neutrales: participan en la construcción de discursos sobre nación, ciudadanía y pertenencia.

Las imágenes que se analizan en este artículo —niños japoneses mexicanos en la Hacienda de Temixco durante la Segunda Guerra Mundial, niños migrantes detenidos en Estados Unidos en el presente, y niños participando en una huelga agrícola en la década de 1970— permiten trazar una genealogía visual de la infancia racializada. Estas imágenes no constituyen una narrativa lineal, sino una constelación de momentos que, al ponerse en relación, revelan continuidades y rupturas en las formas de representación y control.

En este sentido, el análisis se organiza en torno a tres ejes principales. En primer lugar, la relación entre materialidad y desmaterialización, que permite examinar la fotografía como objeto archivístico y como imagen en circulación. En segundo lugar, las deconstrucciones discursivas que emergen al situar las imágenes en sus contextos históricos y políticos. Finalmente, las variables didácticas que se desprenden de la noción de imagen inacabada, entendida como herramienta para el análisis crítico en la enseñanza de la historia.

El objetivo es desbordar las interpretaciones definitivas de estas imágenes, atendiendo a las tensiones que las atraviesan y a las temporalidades heterogéneas que en ellas se condensan. Más que clausurar su significado, se trata de sostener su apertura, reconociendo que la fotografía no cesa de interpelar ni de reconfigurarse en función de las preguntas históricas que la convocan. Las imágenes que se encadenan en los procesos sociales pueden pensarse como parte de un *rosario visual*: una constelación en la que cada imagen, al ser reactivada, entra en relación con otras y produce chispas de sentido que fracturan la linealidad del tiempo. En ese entrecruce de temporalidades, la imagen se configura como un registro estático para devenir un campo de fuerzas donde se hacen visibles la persistencia —y la insistencia— de determinadas formas de violencia, memoria y resistencia.

## Materialidad, archivo y negación estatal

En el link nº 1 se puede apreciar la imagen de los niños japoneses mexicanos en la Hacienda de Temixco de ca. 1942. Si la experiencia de las personas de origen japonés en los Estados Unidos y Canadá continúa siendo insuficientemente estudiada en relación con su importancia histórica, la de las comunidades japonesas en América Latina permanece aún más desconocida y fragmentada dentro de la historiografía dominante (Chew-Meléndez, 2016, pp. 3-6). Esta invisibilidad no solo afecta los relatos escritos, sino también la manera en que las imágenes han sido interpretadas —o, en muchos casos, no interpretadas— dentro de los archivos nacionales.

Es en este contexto que una imagen como la de un grupo de niños en el patio de la Hacienda de Temixco puede resultar, en un primer momento, engañosamente transparente. La fotografía muestra a cerca de una veintena de niños organizados cuidadosamente en el espacio. La composición es deliberada: los cuerpos se distribuyen en hileras, de los más

pequeños al frente hacia los mayores al fondo, generando una estructura piramidal que ordena visualmente el grupo. La primera fila se abre en punta, creando un eje que dirige la mirada del espectador hacia el centro de la imagen.

Los niños aparecen limpios, de aspecto saludable, vestidos con ropa sencilla pero cuidada. No hay signos visibles de lujo, pero tampoco de precariedad extrema. Sus rostros no expresan alegría evidente; tampoco tristeza manifiesta. Más bien, presentan una contención difícil de descifrar. El cabello está peinado, los cuerpos permanecen relativamente quietos, y la disposición general sugiere una escena organizada, casi disciplinada.

Desde una perspectiva puramente visual, la imagen parece ofrecer una representación ordenada de la infancia. Sin embargo, como advierte Berger, “nunca miramos solo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos” (Berger, 1972, p. 9). La fotografía, por sí misma, dice muy poco si no se sitúa dentro de un marco interpretativo que permita comprender las condiciones de su producción.

Lo que la imagen no muestra —la coerción, el desplazamiento, la vigilancia— es precisamente lo que la constituye. Este grupo de niños no se encuentra en un espacio escolar ordinario ni en un entorno doméstico, sino en un sitio de concentración al que sus familias fueron trasladadas como resultado de políticas estatales implementadas durante la Segunda Guerra Mundial.

Estas políticas, como ha sido documentado, respondieron a dinámicas hemisféricas de seguridad en las que México participó en estrecha coordinación con los Estados Unidos. Lejos de ser una medida aislada, la concentración de personas de origen japonés formó parte de un sistema más amplio de vigilancia y control poblacional que se extendió por el continente. En México, estas medidas incluyeron no solo la Hacienda de Temixco, sino otros espacios de internamiento, entre ellos la Cárcel del Cofre de Perote, conocida por las condiciones de violencia ejercidas contra los internos.

Sin embargo, uno de los elementos más significativos de este proceso es la manera en que ha sido posteriormente narrado —o, más precisamente, desarticulado— por el Estado. A diferencia de otros países donde el internamiento ha sido reconocido públicamente, en México estas prácticas han sido sistemáticamente minimizadas o reinterpretadas bajo el discurso de la protección. Según esta narrativa, las comunidades japonesas no fueron encarceladas, sino resguardadas en espacios como Temixco para garantizar su seguridad (Sergio Gonzalez Galvez, 15-16). Como he argumentado en *Mexican Japanese, World War II, and the US-Mexico Borderlands*, esta reinterpretación no solo distorsiona los hechos, sino que forma parte de una estrategia más amplia de negación que busca diluir la responsabilidad estatal (Chew-Meléndez, año, p. xx). Estas políticas no fueron producto de una sola administración, sino que implicaron la continuidad de decisiones a través de distintos niveles de gobierno, lo que contribuye a su invisibilización en la memoria histórica.

El acceso a las imágenes que documentan este periodo ha sido igualmente mediado por estas dinámicas de control. La fotografía de Temixco forma parte del acervo del Archivo General de la Nación, donde, junto con muchas otras relacionadas con la Segunda Guerra Mundial, permaneció inaccesible durante décadas. Como ocurre con archivos vinculados a contextos bélicos, estos materiales estuvieron sujetos a restricciones que limitaban su consulta pública.

En mi experiencia como investigadora, fue a partir de mediados de la década de 2000 cuando comenzó a ser posible acceder de manera más sistemática a este tipo de fuentes. Las fotografías relacionadas con la Segunda Guerra Mundial en casi todos los países se encontraban inaccesibles, pues debían pasar ciertos periodos antes de abrirse al público. La apertura de estos archivos permitió no solo recuperar imágenes, sino también formular nuevas preguntas sobre un pasado que había permanecido parcialmente oculto.

En este proceso, el trabajo de Sergio Hernández Galindo ha sido fundamental. En *La guerra contra los japoneses en México durante la Segunda Guerra Mundial* (2011), documenta con detalle las formas en que las comunidades japonesas fueron vigiladas, desplazadas y clasificadas como poblaciones sospechosas (Hernández Galindo, 2011). Su investigación permite situar la imagen de Temixco dentro de un aparato estructurado de control que no puede reducirse a una medida excepcional.

Un elemento particularmente revelador en este contexto es el papel de la educación. La posibilidad de que los niños recibieran instrucción en cultura japonesa dentro de Temixco, y otros campos de concentración en varias áreas del continente americano, ha sido utilizada como argumento para sostener que las condiciones de internamiento no constituían una forma de violencia. Sin embargo, esta interpretación ignora el hecho de que dicha educación se desarrollaba dentro de un entorno de confinamiento. La escuela, en este sentido, funciona como un dispositivo que contribuye a la normalización del encierro.

Este punto se vuelve aún más claro al comparar la imagen de Temixco con el dibujo realizado por Kenneth Iyeki en el Tanforan Assembly Center en 1942 (Link n° 2).

Mientras que la fotografía mexicana presenta una escena ordenada y aparentemente estable, el testimonio de Iyeki revela la precariedad material del internamiento en Estados Unidos: espacios improvisados, ruido constante, ausencia de divisiones y dificultad para concentrarse.

Ambas imágenes, sin embargo, comparten una característica fundamental: la presencia de la educación como elemento que busca mantener una apariencia de normalidad. En este sentido, pueden ponerse en diálogo con las fotografías de Dorothea Lange, donde la representación de niños en contextos de internamiento produce una sensación de orden que oculta la violencia estructural del encierro. Como advierte Sontag, las imágenes pueden suavizar la percepción de la violencia al presentarla en formas visualmente aceptables (Sontag, 2003, p. 80).

La lectura de estas imágenes ha sido transformada en el presente por la reactivación de las memorias del internamiento japonés. Durante las protestas contra la detención de niños migrantes en Estados Unidos, miembros de comunidades japonesas han recurrido a su propia experiencia histórica para denunciar estas prácticas. Como expresó Chizu Omori, quien fue internada durante su infancia, “because of our particular history, we had the moral authority to say... don’t repeat history” (Omori, citada en García-Navarro, 2019). Este tipo de intervenciones no solo reconfigura la lectura del presente, sino que transforma la interpretación del pasado. Las imágenes que en su momento pudieron haber sido utilizadas para normalizar el internamiento adquieren nuevos significados cuando se leen a la luz de estas experiencias. La fotografía de Temixco deja de ser un documento estático para convertirse en un punto de articulación entre distintas temporalidades.

Seguendo a Didi-Huberman, la imagen puede entenderse como una supervivencia que no se agota en su tiempo de origen, sino que continúa produciendo sentido en el presente (Didi-Huberman, 2000, p. 35). Su carácter inacabado radica precisamente en esta capacidad de ser reinterpretada, cuestionada y reactivada.

Es en este punto donde la relación con las imágenes contemporáneas de niños migrantes detenidos en Estados Unidos se vuelve inevitable. Aunque separadas por décadas y contextos distintos, ambas escenas revelan la persistencia de dispositivos de control sobre poblaciones racializadas. La fotografía de Temixco no es únicamente una imagen del pasado; es también una clave para leer el presente.

Lo que vuelve particularmente compleja la lectura de la imagen de Temixco no es únicamente su contexto histórico, sino su vida posterior: las formas en que ha sido reactivada, reinterpretada y movilizada en distintos momentos. La fotografía no pertenece exclusivamente al pasado en el que fue producida, sino que se inserta en una cadena de significaciones que la desplazan constantemente.

En este sentido, puede pensarse que estas imágenes —Temixco, Tanforan, y las producidas por Dorothea Lange— conforman una suerte de “rosario visual”: una secuencia de imágenes que, al ser retomadas en distintos momentos históricos, se enlazan entre sí y adquieren nuevos significados sin perder del todo sus inscripciones originales. Cada imagen no funciona de manera aislada, sino como parte de una constelación que se activa en función de las urgencias del presente.

Esta idea dialoga directamente con la propuesta de Walter Benjamin sobre la imagen dialéctica, en la que el pasado irrumpe en el presente en forma de constelación, desestabilizando las narrativas lineales de la historia (Benjamin, 2008). También se articula con Didi-Huberman, para quien las imágenes no desaparecen, sino que sobreviven, reaparecen y se recomponen en nuevos contextos (Didi-Huberman, 2000, p. 35). En ambos casos, la imagen no es un residuo estático, sino una forma activa de pensamiento histórico.

La fotografía de Temixco participa de este “rosario” en tanto ha sido resignificada por las propias comunidades de origen japoneses. Imágenes que en su momento pudieron haber sido utilizadas —intencional o indirectamente— para normalizar el internamiento, hoy son reactivadas como evidencia de una historia de violencia que había sido negada o minimizada. Este desplazamiento es fundamental: la imagen no cambia materialmente, pero sí cambia su posición dentro de un campo político de interpretación.

Un fenómeno similar puede observarse en la recepción contemporánea de las fotografías de Dorothea Lange. Si bien estas imágenes han sido ampliamente valoradas por su capacidad estética y documental, también han sido objeto de lecturas críticas que cuestionan su ambivalencia: la manera en que, al mismo tiempo que visibilizan el internamiento, contribuyen a producir una sensación de orden y dignidad que puede suavizar su violencia estructural. Sin embargo, estas mismas imágenes han sido retomadas por comunidades japoneses-estadounidenses como parte de procesos de memoria y denuncia.

Esta reapropiación confirma lo que Ariella Azoulay plantea al afirmar que la fotografía no pertenece exclusivamente a quien la produce, sino que forma parte de un campo relacional en el que los sujetos fotografiados y sus comunidades pueden reclamar su significado (Azoulay, 2008, p. 23). La imagen, en este sentido, es siempre un terreno en disputa.

La noción de “rosario visual” permite entender cómo estas disputas no ocurren de manera aislada, sino encadenada. Cuando comunidades japonés-estadounidenses protestan contra la detención de niños migrantes en el presente, no solo están respondiendo a una situación contemporánea, sino activando una memoria visual que incluye imágenes como las de Tanforan, Manzanar o incluso Temixco. Como expresó Chizu Omori, “because of our particular history, we had the moral authority to say... don't repeat history” (Omori, citada en García-Navarro, 2019).

Este gesto, además de ser testimonial, es profundamente político. Implica tomar imágenes que en su momento fueron producidas bajo condiciones de control y reinscribirlas en una narrativa de resistencia. En términos de Saidiya Hartman, se trata de una práctica que no se limita a recuperar el archivo, sino que lo reimagina, lo reescribe y lo pone en tensión con nuevas formas de violencia (Hartman, 2008, p. 11).

En el caso mexicano, esta reactivación de la memoria no se ha limitado al ámbito interpretativo, sino que ha comenzado a articularse también como una demanda política concreta. En años recientes, miembros de la comunidad nikkei han impulsado esfuerzos para que el Estado mexicano reconozca formalmente las violaciones a los derechos humanos cometidas durante la Segunda Guerra Mundial. Yumiko Ogata Aguilar, integrante de una familia japonesa de tercera generación, ha señalado que esta exigencia no responde a una demanda del gobierno japonés, sino a una necesidad interna de reconocimiento histórico: “No se trata de una disculpa que pide el gobierno japonés, es hacia la comunidad japonesa que vivió la violación a sus derechos humanos” (Ogata Aguilar, citada en *El Universal*, 2019). Este tipo de intervenciones revela que el archivo no es un espacio cerrado, sino un campo en disputa donde las imágenes adquieren nuevas funciones. Fotografías como la de Temixco, que durante décadas permanecieron en la oscuridad o fueron leídas bajo marcos que enfatizaban la protección y la normalidad, se reactivan ahora como evidencia en procesos de exigencia de justicia. En este desplazamiento, la imagen deja de ser únicamente un objeto de análisis histórico para convertirse en un recurso político.

En términos de Azoulay, podría decirse que estas prácticas reconfiguran el “contrato civil de la fotografía”, al desplazar la autoridad interpretativa hacia las comunidades que han sido históricamente representadas (Azoulay, 2008, pp. 16, 23). Asimismo, como sugiere Hartman, este tipo de reinscripciones no solo recuperan el archivo, sino que lo reabren, lo cuestionan y lo proyectan hacia nuevas formas de intervención (Hartman, 2008, p. 11). Así, la imagen de Temixco se inserta plenamente en el “rosario visual” que atraviesa esta sección: una cadena de imágenes que no solo recuerdan, sino que activan demandas. En este contexto, el pasado no aparece como un tiempo clausurado, sino como un terreno desde el cual se interpela al presente.

La fotografía de Temixco, en este entramado, deja de ser una imagen aislada de un grupo de niños en un patio. Se convierte en un nodo dentro de una red de significaciones que atraviesa el tiempo y el espacio. Su aparente neutralidad inicial —esa disposición ordenada, esos cuerpos limpios, ese silencio visual— se revela como una superficie sobre la cual se han inscrito múltiples narrativas: estatales, archivísticas, comunitarias y críticas.

Es precisamente esta capacidad de la imagen para ser reactivada lo que confirma su carácter inacabado. La fotografía no contiene un significado estable; convoca significados y los desplaza. No los fija; los pone en movimiento. Y es en ese movimiento donde las

comunidades encuentran la posibilidad de intervenir en la historia, no solo como objeto de representación, sino como sujetos de interpretación.

De este modo, la imagen de Temixco no solo permite reconstruir un pasado que había sido parcialmente oculto, sino que también ofrece una clave para comprender cómo ese pasado continúa operando en el presente. En su inserción dentro de este “rosario visual”, la fotografía se convierte en una herramienta crítica que no solo recuerda, sino que advierte. Esta dimensión resulta fundamental para establecer el puente con las imágenes contemporáneas de niños migrantes detenidos en Estados Unidos. La relación entre ambas no es de equivalencia, sino de resonancia: las imágenes no son equivalentes, pero dialogan. Y es en ese diálogo donde la historia deja de ser un archivo cerrado para convertirse en un campo de intervención.

### **Deconstrucciones discursivas: infancia migrante, encierro y visualidad contemporánea del control**

En el link nº 3 se puede apreciar a la imagen sobre niños migrantes detenidos en Estados Unidos. Si la imagen de Temixco exige ser leída a través de aquello que no muestra, la fotografía de niños migrantes detenidos en Estados Unidos opera de manera inversa: aquí el encierro es visible, pero su significado sigue siendo profundamente inestable. La escena presenta a un grupo de niños contenidos dentro de un espacio delimitado por barreras de plástico de colores brillantes, decoradas con motivos infantiles. El suelo está cubierto por tapetes didácticos, y algunos cuerpos reposan sobre mantas térmicas que remiten a situaciones de emergencia.

A primera vista, el espacio podría confundirse con un área de cuidado o recreación. Sin embargo, esta apariencia se ve rápidamente desestabilizada por el contexto: se trata de un centro de detención. La coexistencia de elementos asociados al juego y al encierro produce una disonancia visual que constituye uno de los aspectos más significativos de la imagen. En términos foucaultianos, este espacio puede entenderse como una forma de biopolítica: un dispositivo que no solo controla cuerpos, sino que administra la vida misma (Foucault, 1975). Los niños no están simplemente detenidos; están siendo gestionados como población. La organización del espacio —el corral, la distribución de los cuerpos, la vigilancia implícita— responde a una lógica que busca hacer visibles y controlables a estos sujetos. Sin embargo, a diferencia de Temixco, donde el control se presenta de manera más difusa, aquí la visualidad del encierro es explícita. Las barreras físicas no solo delimitan el espacio, sino que se convierten en el elemento central de la imagen. No obstante, su diseño —colores suaves, formas amigables— introduce una capa adicional de complejidad. Como advierte Sontag, las imágenes pueden funcionar como mecanismos de mediación que suavizan o estetizan la violencia (Sontag, 2003, p. 80). En este caso, la estética del cuidado no elimina la violencia del encierro, pero sí la reconfigura visualmente.

Esta ambivalencia recuerda las tensiones presentes en las imágenes de Temixco y en las fotografías de Dorothea Lange. En todos estos casos, la representación de la infancia en

contextos de control se construye a través de una combinación de orden, limpieza y aparente normalidad. La diferencia radica en que, en el caso contemporáneo, esta normalidad se articula mediante dispositivos visuales diseñados específicamente para producir una sensación de protección.

Tina Campt propone que las imágenes deben ser “escuchadas” más allá de lo que muestran, atendiendo a sus frecuencias afectivas y a sus silencios (Campt, 2017, p. 6). En esta fotografía, el silencio se manifiesta en la ausencia de información sobre las trayectorias que llevaron a estos niños a este espacio: no vemos las fronteras que cruzaron, las separaciones familiares que experimentaron ni las políticas que hicieron posible su detención. Sin embargo, estas ausencias son constitutivas de la imagen.

En este sentido, la fotografía no solo documenta una situación, sino que produce una forma específica de visibilidad. Como plantea Azoulay, el espectador no puede situarse fuera de esta relación; mirar implica asumir una posición dentro del campo político que la imagen configura (Azoulay, 2008, p. 14). La imagen interpela, exige una respuesta.

La relación con la sección anterior se vuelve aquí particularmente significativa. Si en Temixco el Estado articuló una narrativa de protección para negar el carácter coercitivo del confinamiento, en el presente encontramos una lógica similar, aunque visualmente distinta. El uso de espacios aparentemente diseñados para el cuidado puede leerse como una estrategia contemporánea de legitimación, donde el encierro se presenta como una forma de resguardo.

Esta continuidad debe entenderse como resonancia, no como equivalencia. Como se planteó en la sección anterior, las imágenes funcionan como parte de un “rosario visual” que conecta distintos momentos históricos. En este caso, las memorias del internamiento japonés han sido activadas directamente por comunidades que reconocen en estas imágenes contemporáneas ecos de su propia experiencia.

La intervención de Chizu Omori resulta particularmente relevante en este contexto. Su afirmación —“don’t repeat history”— no solo opera como una advertencia moral, sino como una forma de lectura visual. Las imágenes actuales no son vistas como eventos aislados, sino como parte de una genealogía de prácticas de control sobre poblaciones racializadas, que continúan un patrón sin que sean exactamente las mismas. De ahí la necesidad de esgrimir esa memoria en defensa de otras generaciones o comunidades.

Este tipo de lectura se alinea con lo que Saidiya Hartman describe como una práctica crítica que no se limita a recuperar el pasado, sino que lo utiliza para interrogar el presente (Hartman, 2008, p. 15). Las imágenes no solo se reinterpretan; se reactivan como herramientas de intervención.

Al mismo tiempo, la circulación masiva de estas imágenes en medios digitales introduce una dimensión adicional. A diferencia de las fotografías de Temixco, que permanecieron ocultas durante décadas, estas imágenes son producidas y difundidas casi en tiempo real. Sin embargo, esta visibilidad no garantiza una comprensión más profunda. Como advierte Sontag, la repetición de imágenes de sufrimiento puede generar una forma de habituación que reduce su impacto crítico (Sontag, 2003, p. 15).

Esta tensión entre visibilidad y comprensión es central para la noción de imagen inacabada. La fotografía no ofrece un significado fijo, sino un campo de posibilidades que depende

de los marcos desde los cuales se interpreta. En este sentido, la imagen de los niños migrantes no es simplemente un documento contemporáneo, sino un punto de convergencia donde se articulan memoria, política y visualidad.

Si en Temixco la imagen requería ser contextualizada para revelar su violencia, aquí la violencia parece evidente, pero su significado sigue siendo disputado. ¿Es una imagen de cuidado, de crisis humanitaria, de control estatal? Las respuestas habitan las luchas interpretativas que la rodean.

En este punto, la conexión con la siguiente sección se vuelve crucial. Si esta imagen sitúa a la infancia dentro de un régimen de control, será necesario preguntarse qué ocurre cuando esa misma infancia aparece como sujeto de acción. La fotografía de niños participando en una huelga agrícola permitirá explorar esta otra dimensión: la de espacio de resistencia. Este mismo reportaje documenta otra imagen particularmente significativa: un grupo de manifestantes sostiene un estandarte en el que aparece la figura de una madre abrazando a una niña, representadas en colores intensos y enmarcadas por un fondo radiante. A diferencia de las fotografías analizadas anteriormente, esta imagen no es un registro documental directo, sino una representación producida para la protesta. Se trata de una imagen que ya nace como intervención.

La centralidad del abrazo introduce un lenguaje visual distinto al del encierro o la administración. Aquí, el vínculo afectivo —madre e hija— se convierte en el eje de la representación, desplazando el foco desde el control estatal hacia la experiencia humana del desarraigo y la protección. Este gesto visual responde directamente a las políticas de separación familiar, pero lo hace desde una estética que busca restaurar aquello que dichas políticas fragmentan.

Al mismo tiempo, el hecho de que esta imagen sea enarbolada por activistas japoneso-estadounidenses resulta crucial. No se trata simplemente de representar a comunidades latinas, sino de establecer una identificación política que atraviesa diferencias históricas y culturales. La imagen funciona, en este sentido, como un puente visual entre experiencias distintas de violencia estatal.

Este desplazamiento puede entenderse a partir de la noción de Azoulay de la fotografía —y, por extensión, de la imagen— como un espacio de relación donde los significados no están fijados, sino que son reclamados y resignificados por quienes participan en su circulación (Azoulay, 2008, p. 23). Aquí, la imagen no pertenece a una sola comunidad; se convierte en un objeto compartido que articula alianzas.

Asimismo, esta imagen refuerza la idea de que el “rosario visual” no se compone únicamente de fotografías históricas, sino también de imágenes producidas activamente en el presente. A diferencia de Temixco o Tanforan, donde las imágenes fueron generadas bajo condiciones de control, esta surge como respuesta consciente a esas mismas historias. No documenta únicamente; propone, interpela y moviliza.

Desde esta perspectiva, la imagen del estandarte no representa una ruptura con las anteriores, sino una expansión del campo visual que el artículo traza. Si en Temixco la imagen ocultaba la violencia bajo la apariencia de orden, y en los centros de detención contemporáneos la estetización del cuidado convivía con el encierro, aquí la imagen busca desestabilizar esas lógicas mediante la afirmación de vínculos afectivos y políticos.

En su inserción dentro del “rosario visual”, esta imagen marca un momento clave: aquel en el que la memoria no solo se reactiva, sino que se convierte en acción colectiva visible. La imagen deja de ser únicamente un sitio de interpretación para transformarse en herramienta de intervención.

### **Contraarchivo y enunciación: infancia, trabajo y resistencia en los campos agrícolas**

En la imagen disponible en el link nº 4 podemos ver a niños apoyando una huelga de trabajadores agrícolas, California, en la década de 1970.

Y en el link nº 5 se puede apreciar una protesta del 2 de mayo de 2015 en Dilley, Texas, sede de un centro de detención migratoria. Activistas japonés-estadounidenses planean colocar cadenas de grullas de origami en ese lugar tras una peregrinación a un antiguo sitio de internamiento.

Si las imágenes analizadas hasta ahora han situado a la infancia dentro de regímenes de control —ya sea en formas difusas como en Temixco o explícitas como en los centros de detención contemporáneos—, la fotografía de niños apoyando una huelga agrícola en California introduce un desplazamiento fundamental. Aquí, la infancia no aparece como objeto de administración estatal, sino como espacio de enunciación política.

La imagen muestra a un grupo de niños posicionados sobre una estructura elevada, probablemente una cerca o una plataforma improvisada. Esta ubicación no es incidental: al situarse por encima del nivel del suelo, los cuerpos infantiles adquieren una visibilidad que rompe con las formas habituales de representación. No están contenidos ni alineados por una autoridad externa; ocupan el espacio de manera activa.

El gesto central de la imagen lo constituye el niño que sostiene un cartel con la inscripción “Justicia para todos”. Esta enunciación, aparentemente simple, condensa una dimensión política que desborda la representación tradicional de la infancia. No se trata únicamente de acompañar una protesta adulta, sino de intervenir en la producción de un discurso colectivo. Desde la perspectiva de Berger, esta imagen reorganiza la relación entre quien mira y quien es mirado. Los niños no aparecen como sujetos pasivos de observación, sino como actores que interpelan al espectador (Berger, 1972). La mirada ya no se dirige hacia ellos como objetos de cuidado o control, sino como portadores de una demanda.

Este desplazamiento resulta particularmente significativo cuando se sitúa dentro del contexto histórico de las luchas agrícolas en Estados Unidos durante las décadas de 1960 y 1970. Asociadas frecuentemente a figuras como César Chávez y Dolores Huerta, estas movilizaciones han sido representadas como momentos emblemáticos de justicia social. Sin embargo, como ocurre con las imágenes de internamiento analizadas anteriormente, su significado no permanece fijo, sino que es constantemente reconfigurado por nuevas lecturas críticas.

En este sentido, la imagen de los niños no puede leerse únicamente en clave celebratoria, sino como parte de un campo más amplio de disputas interpretativas. Aquí resulta útil retomar la noción de contraarchivo. A diferencia del archivo institucional, que tiende a

fijar significados y jerarquizar narrativas, el contraarchivo emerge en prácticas que reactivan imágenes desde perspectivas no hegemónicas. En términos de Hartman, se trata de una forma de trabajo crítico que no solo recupera el pasado, sino que lo reimagina y lo interroga (Hartman, 2008, p. 11).

La fotografía de la huelga puede entenderse como parte de este contraarchivo en tanto introduce una dimensión de la experiencia infantil que rara vez ocupa un lugar central en los registros históricos: la capacidad de agencia. Esta agencia no implica necesariamente autonomía plena, sino la posibilidad de intervenir, de formar parte de un proceso colectivo y de producir sentido.

Esta dimensión adquiere una resonancia particular cuando se conecta con formas contemporáneas de activismo que articulan memoria histórica y acción política. En marzo de 2019, activistas japonés-estadounidenses organizaron un peregrinaje al sitio del antiguo campo de internamiento de Crystal City, en Texas, para posteriormente participar en una protesta contra la detención de familias migrantes en Dilley. Como parte de esta acción, llevaron cadenas de grullas de papel (tsuru), elaboradas colectivamente en distintas ciudades, como símbolo de solidaridad y memoria (Wang, 2019).

El uso de las grullas introduce una dimensión visual y material que amplía el campo de análisis. No se trata únicamente de imágenes capturadas por una cámara, sino de objetos que circulan, se producen colectivamente y condensan múltiples temporalidades. Según Mike Ishii, uno de los organizadores, estas grullas conectan a “los niños japoneses en Hiroshima y Nagasaki... con las familias japonesas-estadounidenses encarceladas... y con los solicitantes de asilo hoy” (Wang, 2019). Esta afirmación articula de manera explícita lo que en este artículo se ha denominado un “rosario visual”: una cadena de imágenes y objetos que enlazan distintos momentos históricos de violencia y resistencia.

Este mismo reportaje documenta otra imagen particularmente significativa: un grupo de manifestantes sostiene un estandarte en el que aparece la figura de una madre abrazando a una niña, representadas en colores intensos y enmarcadas por un fondo radiante. A diferencia de las fotografías analizadas anteriormente, esta imagen no es un registro documental directo, sino una representación producida para la protesta. Se trata de una imagen que ya nace como intervención.

La centralidad del abrazo introduce un lenguaje visual distinto al del encierro o la administración. Aquí, el vínculo afectivo —madre e hija— se convierte en el eje de la representación, desplazando el foco desde el control estatal hacia la experiencia humana del desarraigo y la protección. Este gesto visual responde directamente a las políticas de separación familiar, pero lo hace desde una estética que busca restaurar aquello que dichas políticas fragmentan.

Al mismo tiempo, el hecho de que esta imagen sea enarbolada por activistas japonés-estadounidenses resulta crucial. No se trata simplemente de representar a comunidades latinas, sino de establecer una identificación política que atraviesa diferencias históricas y culturales. La imagen funciona, en este sentido, como un puente visual entre experiencias distintas de violencia estatal.

Este desplazamiento puede entenderse a partir de la noción de Azoulay de la fotografía —y, por extensión, de la imagen— como un espacio de relación donde los significados

no están fijados, sino que son reclamados y resignificados por quienes participan en su circulación (Azoulay, 2008, p. 23). Aquí, la imagen no pertenece a una sola comunidad; se convierte en un objeto compartido que articula alianzas.

Asimismo, esta imagen refuerza la idea de que el “rosario visual” no se compone únicamente de fotografías históricas, sino también de imágenes producidas activamente en el presente. A diferencia de Temixco o Tanforan, donde las imágenes fueron generadas bajo condiciones de control, esta surge como respuesta consciente a esas mismas historias. No documenta únicamente; propone, interpela y moviliza.

Desde esta perspectiva, la imagen del estandarte no representa una ruptura con las anteriores, sino una expansión del campo visual que el artículo traza. Si en Temixco la imagen ocultaba la violencia bajo la apariencia de orden, y en los centros de detención contemporáneos la estetización del cuidado convivía con el encierro, aquí la imagen busca desestabilizar esas lógicas mediante la afirmación de vínculos afectivos y políticos.

En su inserción dentro del “rosario visual”, esta imagen marca un momento clave: aquel en el que la memoria no solo se reactiva, sino que se convierte en acción colectiva visible. La imagen deja de ser únicamente un sitio de interpretación para transformarse en herramienta de intervención.

Asimismo, el carácter colectivo de esta acción —que involucró a comunidades Latinx, musulmanas y asiático-estadounidenses— pone en evidencia que la memoria no opera de manera aislada, sino relacional. Como señaló Bob Libal, organizador de la protesta, existen “profundas similitudes en la retórica utilizada para criminalizar a estas comunidades” (Wang, 2019). En este contexto, la imagen no solo recuerda, sino que articula alianzas y proyecta nuevas formas de acción política.

En relación con las imágenes analizadas previamente, la fotografía de la huelga introduce una variación significativa dentro del “rosario visual”. Si en Temixco y en los centros de detención contemporáneos, la infancia aparece principalmente como objeto de gestión, aquí se presenta como sujeto de enunciación. Sin embargo, esta diferencia no debe entenderse como una ruptura total, sino como parte de un campo de tensiones donde control y resistencia coexisten.

Retomando a Didi-Huberman, las imágenes no se agotan en su función original, sino que se abren a nuevas configuraciones de sentido en función de las condiciones desde las cuales son observadas (Didi-Huberman, 2000, p. 41-42). La fotografía de la huelga, al igual que las de Temixco y los centros de detención, no fija un significado, sino que lo mantiene en movimiento.

Así, la imagen de los niños en la huelga no solo documenta un momento histórico, sino que reconfigura la posición de la infancia dentro de la historia visual. En su inserción dentro del “rosario visual”, esta fotografía no cierra la secuencia, sino que la transforma, abriendo la posibilidad de pensar la infancia no únicamente como objeto de políticas estatales, sino como espacio de intervención política.

Un elemento que complejiza aún más la lectura de estas imágenes es el impacto de revelaciones contemporáneas que reconfiguran la memoria de los movimientos sociales con los que están asociadas. Ante la reciente cancelación de conmemoraciones públicas vinculadas a César Chávez —incluyendo nombres de calles, monumentos, días conmemorativos

y espacios educativos— como respuesta a acusaciones de abuso sexual formuladas por mujeres que participaron en el movimiento, las imágenes históricas de la United Farm Workers (UFW) han comenzado a ser objeto de un escrutinio renovado.

Este proceso no implica únicamente una revisión biográfica de una figura histórica, sino una transformación en la manera en que se leen las imágenes asociadas a ese movimiento. Fotografías que durante décadas circularon como representaciones de lucha, dignidad y justicia social se ven ahora atravesadas por nuevas preguntas sobre las relaciones de poder que estructuraban esos mismos espacios. La imagen deja de ser un testimonio unívoco para convertirse en un campo de tensiones donde coexisten resistencia y violencia, visibilidad y silenciamiento.

En este sentido, las imágenes de la UFW pueden entenderse como ejemplos paradigmáticos de lo que en este artículo se ha denominado enunciación visual inacabada. Cada nueva pieza de información —ya sea archivística, testimonial o crítica— no se añade simplemente al conocimiento existente, sino que reconfigura las condiciones mismas de la interpretación. La imagen no cambia, pero su significado sí se desplaza.

Este desplazamiento puede pensarse a partir de la noción de Didi-Huberman de la imagen como supervivencia: una forma que no permanece fija, sino que se reactiva en distintos momentos históricos bajo nuevas condiciones de lectura (Didi-Huberman, 2000, p. 35). Del mismo modo, la imagen dialéctica de Benjamin permite entender cómo el pasado irrumpe en el presente no como continuidad, sino como choque, obligando a reinterpretar aquello que se creía estable (Benjamin, 2008).

Desde otra perspectiva, esta relectura crítica se alinea con el trabajo de Saidiya Hartman, quien plantea la necesidad de interrogar el archivo no solo por lo que muestra, sino por lo que oculta, por las violencias que quedan fuera de cuadro (Hartman, 2008, p. 11). En el caso de las imágenes de la UFW, esta interrogación implica reconocer que las representaciones de justicia social pueden coexistir con dinámicas internas de desigualdad y abuso. Este tipo de revisión no invalida las luchas representadas en las imágenes, pero sí exige una lectura más compleja. La imagen se desplaza de un espacio de afirmación cerrada para colocarse en un sitio donde se negocian significados en conflicto. En términos de Azoulay, esto implica reconocer que la fotografía forma parte de un campo político en el que las interpretaciones pueden ser disputadas y resignificadas por distintos actores (Azoulay, 2008, p. 13).

En este contexto, la fotografía de los niños en la huelga adquiere una nueva densidad. Ya no puede leerse únicamente como evidencia de participación y agencia, sino también como parte de un entramado histórico donde las luchas colectivas están atravesadas por tensiones que no siempre fueron visibles en su momento. La infancia que aparece en la imagen no queda fuera de estas dinámicas; forma parte de ellas.

Así, la relectura contemporánea de las imágenes de la UFW confirma uno de los argumentos centrales de este artículo: las imágenes no están terminadas. Cada nueva información, cada testimonio, cada intervención crítica reabre el campo de interpretación. La fotografía no fija el pasado; lo mantiene en disputa.

## **Conclusión: la imagen inacabada como campo de memoria, disputa y enseñanza**

A lo largo de este artículo se ha propuesto comprender la fotografía no como un registro cerrado del pasado, sino como una forma de enunciación visual inacabada: un espacio donde convergen temporalidades, discursos y disputas que exceden el momento de su producción. Las imágenes analizadas —desde la Hacienda de Temixco hasta los centros de detención contemporáneos, pasando por el dibujo de Tanforan y la fotografía de niños en huelga— no constituyen una secuencia lineal, sino una constelación que permite pensar la historia desde sus resonancias.

La imagen de Temixco reveló cómo la aparente neutralidad visual puede ocultar estructuras de control, particularmente cuando se articula con narrativas estatales de protección que encubren prácticas de confinamiento. Su recuperación a partir de la apertura de archivos y su reinscripción en investigaciones recientes evidencian que el archivo no es un repositorio pasivo, sino un campo atravesado por silencios, omisiones y disputas.

En contraste, la imagen de niños migrantes detenidos en Estados Unidos mostró una visualidad donde el encierro es explícito, pero mediado por una estética del cuidado que reconfigura su percepción. Aquí, la violencia no desaparece, sino que se presenta en formas que requieren una lectura crítica para ser plenamente comprendidas.

La fotografía de niños participando en una huelga agrícola introdujo un desplazamiento fundamental: la infancia como espacio de enunciación política. Este giro permitió cuestionar la representación de la infancia como categoría homogénea y subrayar su capacidad de agencia dentro de procesos históricos.

Finalmente, las imágenes contemporáneas de protesta —las grullas de papel, los estandartes que representan vínculos familiares— ampliaron el campo visual más allá de la fotografía documental, incorporando objetos y representaciones producidas activamente en contextos de movilización. En estos casos, la imagen no solo recuerda, sino que actúa. En conjunto, estas imágenes conforman lo que aquí se ha denominado un “rosario visual”: una cadena de representaciones que, al ser reactivadas en distintos momentos históricos, generan nuevas configuraciones de sentido. Esta noción permite entender que la imagen no se agota en su contexto original, sino que se inserta en un proceso continuo de resignificación.

Este carácter inacabado tiene implicaciones éticas y políticas. Como sugiere Azoulay, mirar una imagen implica asumir una posición dentro del campo de relaciones que esta configura (Azoulay, 2008, p. 18). Las comunidades que han sido objeto de estas representaciones han demostrado que es posible reapropiarse de las imágenes, reescribir sus significados y utilizarlas como herramientas de intervención.

Asimismo, siguiendo a Didi-Huberman, las imágenes sobreviven en la medida en que continúan siendo interrogadas (Didi-Huberman, 2000). Su potencia no reside en ofrecer respuestas definitivas, sino en mantener abiertas las preguntas.

Desde una perspectiva didáctica, la noción de imagen inacabada ofrece una herramienta particularmente valiosa para la enseñanza de la historia. En lugar de presentar las imágenes como evidencia cerrada, permite abordarlas como espacios de análisis crítico donde

los estudiantes pueden identificar tensiones, silencios y disputas. Este enfoque fomenta una relación más activa con el pasado, en la que la interpretación se convierte en un proceso reflexivo y situado.

Trabajar con imágenes de esta manera implica no solo enseñar a ver, sino a leer históricamente: a reconocer que toda imagen está atravesada por condiciones de producción, circulación y recepción que determinan —pero no fijan— su significado. En este sentido, la imagen se convierte en un punto de entrada para discutir temas como memoria, poder, representación y justicia.

En última instancia, la fotografía no cesa de interpelar ni de reconfigurarse. Su carácter inacabado no es una limitación, sino la condición que permite que continúe siendo relevante. Las imágenes aquí analizadas no pertenecen únicamente al pasado; forman parte de un presente en el que siguen siendo movilizadas, reinterpretadas y disputadas.

Es en esta persistencia donde reside su potencia: no como testimonio definitivo de lo que fue, sino como recordatorio activo de que la historia —como la imagen— permanece abierta.

## Referencias visuales

Link nº 1: <https://devmedia.discovernikkei.org/articles/7136/RUrano3.jpg>

Link nº 2: <https://ddr.densho.org/ddr-densho-392-22/>

Link nº 3: <https://www.kpbs.org/news/2025/12/09/ninos-migrantes-en-eeuu-estan-siendo-detenido-por-mas-tiempo-del-limite-legal>

Link nº 4: <https://desinformemonos.org/las-verdaderas-condiciones-de-los-trabajadores-agricolas-en-los-campos-del-norte/>

Link nº 5: <https://www.nbcnews.com/news/asian-america/japanese-american-activists-will-bring-paper-cranes-show-solidarity-migrant-n983856>

## Referencias

Azoulay, A. (2008). *The Civil Contract of Photography*. Zone Books.

Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós.

Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. UACM.

Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. Penguin.

Camp, T. (2017). *Listening to Images*. Duke University Press.

Chew-Meléndez, S. A. (2016). *Mexican Japanese, World War II, and the US-Mexico Borderlands*. University of Arizona Press.

Didi-Huberman, G. (2000). *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo Editora.

Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar*. Siglo XXI.

- González Gálvez, S. (2022). Eventos históricos de la relación México-Japón. *Revista Mexicana de Política Exterior*, (86), 9–17.
- Hartman, S. (2008). Venus in Two Acts. *Small Axe*, 12(2). 1-14.
- Hernández Galindo, S. (2011). *La guerra contra los japoneses en México durante la Segunda Guerra Mundial*. Editorial Itaca.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.
- Wang, F. K.-H. (2019). Japanese-American activists will bring paper cranes... NBC News. <https://www.nbcnews.com/news/asian-america/japanese-american-activists-will-bring-paper-cranes-show-solidarity-migrant-n983856>
- El Universal (2019). Exigen disculpa para japoneses en México. <https://www.eluniversal.com.mx/nacion/exigen-disculpa-para-japoneses-en-mexico/>

---

**Abstract:** This article examines photography as a form of unfinished visual enunciation, understood not as a fixed record of the past, but as a dynamic space for the production of meaning. Drawing on a dialogue with Roland Barthes, Georges Didi-Huberman, Ariella Azoulay, John Berger, Susan Sontag, Allan Sekula, Tina Campt and Saidiya Hartman, it is proposed that the photographic image articulates multiple temporalities and functions as a surface of inscription where memory, archive and political dispute converge. From this perspective, the analysis focuses on three visual sets: photographs of Japanese-Mexican children during the Second World War at the Hacienda de Temixco; contemporary images of migrant children detained in the United States; and a photograph of children supporting an agricultural strike in California in the 1970s.

**Keywords:** photography - archive - memory - childhood - critical visuality

**Resumo:** Este artigo analisa a fotografia como uma forma de enunciação visual inacabada, entendida não como um registro fechado do passado, mas como um espaço dinâmico de produção de sentido. A partir de um diálogo com Roland Barthes, Georges Didi-Huberman, Ariella Azoulay, John Berger, Susan Sontag, Allan Sekula, Tina Campt e Saidiya Hartman, propõe-se que a imagem fotográfica articula múltiplas temporalidades e funciona como uma superfície de inscrição onde convergem memória, arquivo e disputa política. A partir desta perspectiva, a análise centra-se em três conjuntos visuais: fotografias de crianças japonesas-mexicanas durante a Segunda Guerra Mundial na Hacienda de Temixco; imagens contemporâneas de crianças migrantes detidas nos Estados Unidos; e uma fotografia de crianças a apoiar uma greve agrícola na Califórnia na década de 1970.

**Palavras chave:** fotografia - arquivo - memória - infância - visualidade crítica

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

---

**Selva A. Chew-Meléndez.** Doctora en Historia de Fronteras; Doctora en Teaching, Learning and Culture; MFA en Creative Writing. Associate Dean for Undergraduate Studies, College of Liberal Arts, University of Texas en El Paso.