



Universidad Nacional de Rosario

Facultad Humanidades y Artes

Escuela de Bellas Artes

Memorias de Pueblo:

Un registro fotográfico en la vida de Teresa y Nicolás Salas.

Georgina Celeste Salas

Tesina de grado

Lic. en Bellas Artes

Directora: Verónica Orta

Rosario, febrero de 2023

Agradecimientos a:

A mis abuelos Teresa y Nicolás por el inmenso legado

A mis padres Patricia y Leopoldo por su apoyo y su cariño

A Miguel Martelotti, Darío Martelotti y Esmeralda Siuffi por el acompañamiento

A Verónica por su confianza

Índice

Agradecimientos	1
Introducción	4
Desarrollo	6
La casa como espacio poético	6
Rituales cotidianos	9
Todo lo sólido se desvanece en el aire	12
Sobre Memorias de Pueblo y su metodología	18
Saberes que incorporan conocimiento	21
Crónicas	21
Búsqueda de identidad	22
Experiencia de vivir en el norte argentino	23
Vuelta al pueblo	23
La fotografía y el registro de lo cotidiano	24
La fotografía familiar	27
Reflexiones finales	31
Galería de imágenes	35
Bibliografía	43

“Mantel de hule: el brillo opaco de su materia permite que un enérgico paseo del repasador húmedo le devuelva, una y otra vez, siempre, la prolijidad anterior a la mesa servida para el alimento diario. La prolijidad es el decoro de las casas sin pretensiones de manierismo ni alardes de abundancia.”

Luis Tedesco (2018)

Introducción

Memorias de Pueblo es un álbum de fotos que nos invita a considerar un modo de vida vinculado al campo -el cual tiende a modificarse-, sus ritos, hábitos y su manera de percibir el mundo. Este archivo también es un aporte a la memoria e historia de la comunidad de Carlos Pellegrini, permitiendo una mirada poética y analítica, a su vez, en un juego de contrastes de valores y símbolos, que aportan a la formación en Artes Visuales una mirada sobre el concepto de lo bello en la cultura popular argentina. También es un registro histórico. Es el registro de un tiempo que ya pasó pero que sigue diciendo, que sigue contándonos historias, formas de pensar y vivir que nos hacen reflexionar sobre nuestro presente.

El libro fotográfico retrata la vida cotidiana del matrimonio de Teresa Peralta y Nicolás Salas en su humilde rancho, ubicado en las afueras de Carlos Pellegrini, un pueblo de 7.000 habitantes al noroeste de la Provincia de Santa Fe, donde históricamente predominaban las actividades agrícola ganaderas, vinculadas al tambo y donde hoy predomina el monocultivo de soja, maíz y trigo.

Durante el tiempo que habitaron el rancho en Pellegrini, Salas y Peralta sufrieron varios intentos de desalojo de su casa, la cual habitaron durante más de cincuenta años, por no haber gestionado la titularidad que por ley les correspondía, lo que dio lugar a que vecinos buscaron aprovecharse de la situación con el apoyo de la estructura judicial. El desalojo, entonces, se configuró como una amenaza constante para los abuelos, amenaza que es el telón de fondo de este trabajo.

Las fotos reunidas nos invitan a recorrer su casa, su huerta, su tierra, en definitiva, sus rituales cotidianos, llenos de riqueza y detalles, y nos muestran cómo ellos se anclaron a su hogar hasta finalmente ser desplazados por los intereses de vecinos ambiciosos.

El libro está configurado en tres ejes:

- La casa como espacio poético: nos permite una aproximación al hogar y sus espacios, acompañados de objetos cargados de significados.
- Rituales cotidianos: condensa imágenes que registran detalles del entramado cotidiano.

- Todo lo sólido se desvanece en el aire: pone en evidencia la trama del desalojo y la demolición de la casa, analizando la vida moderna y sus conflictos con lo social y lo político.

Los nonos vivieron una “vida digna” y saludable, sin ostentar lo que les pertenecía a pesar del desenlace y la concreción del desalojo. Hoy este registro nos brinda la posibilidad de compartir de una manera sutil, sus vivencias, rituales, y proponer demandas por los más humildes.

Dentro de la bibliografía consultada y seleccionada, se toman teorías y conceptos desarrollados por autores como: Maurice Merleau Ponty, Gaston Bachelard, Marshall Berman, Joan Fontcuberta, Tatiana Fernández, entre otros. En lo que respecta a producciones fotográficas actuales, han sido consultadas las realizaciones de Julian Germain (Londres), Isis Milanese (Rosario) y Matías Sarlo (Lucio V. López).

Desarrollo

La casa como espacio poético

La esquina de San Martín al 300 es el espacio en que la familia Salas desarrolló durante cincuenta años actividades vinculadas a una vida agraria, rural, sosteniendo un modo de vida representativo de una época histórica de nuestro país. La construcción allí emplazada se caracterizaba por ser una casa humilde que en su interior estaba dividida en una habitación y la cocina y hacia el exterior la galería orientada hacia el oeste, rodeada de árboles que generaban sombra [Figura 1]. Esta construcción era una de las más antiguas de Carlos Pellegrini que aún permanecía con su estructura original. Estaba hecha con ladrillos de adobe, los pisos eran de tierra, y tanto las puertas como ventanas eran de madera. Se notaba en ella un estilo italiano, por ser una región de inmigrantes piamonteses.

La casa puede interpretarse como un mapa en el que cada lugar habitado y cada objeto que componen el hogar están cargados de significancia. La casa es un mapa en un doble sentido, físico y también espiritual, operativo pero también emocional. El planteamiento de Merleau Ponty sobre la percepción abre el horizonte hacia un universo amplio y enriquecedor, sobre todo en la temática que se refiere al espacio. La percepción tiene carácter de significación, es una especie de aprehensión significativa, “el sentido de lo percibido se hace patente como presencia” (Chacón, 2004, p. 11). Entendiendo de esta manera el acto de percibir el espacio, el filósofo francés lo caracteriza como un “encuentro” del sujeto con el mundo, “instantáneo” y “totalizante”. Por consiguiente, existe un lado que recibe la significación y otro lado que la emite. En consecuencia, y siguiendo la mirada de Merleau Ponty, la percepción es ya un acto de conocimiento en sí mismo. Continuando esta línea de pensamiento, la percepción de un espacio implica ya la significación del espacio percibido, es decir, “cuando percibimos el espacio, estamos a la vez, captando su sentido que se hace patente en aquel mismo

acto” (Chacón, 2004, p. 12). La fenomenología merleauPontiana distingue entre el espacio “geométrico” y el espacio “antropológico” como espacio “existencial”, lugar de una experiencia de relación con el mundo de un ser esencialmente situado “en relación con un medio” (Merleau Ponty, 1985, p. 25).

La casa integra sus valores particulares dando imágenes dispersas y a su vez un cuerpo de imágenes. No se trata de considerar a la casa como un objeto sino de “llegar a las virtudes primarias donde se revela una adhesión a la función primera de habitar” (Achaval, 2017, p.1). Esta manera de pensar una poética para los espacios es definida por Bachelard como un “topoanálisis” que, en todo caso, está dotado de una sensibilidad exquisita en la que el espacio externo sería un mero reflejo del mundo interno: “pareciera que la imagen de la casa fuese la topografía de nuestro ser íntimo... es realmente un cosmos” (2017, p.1).

Desde esta visión, tanto los objetos como los espacios conllevan en sí memorias, y cargan con ellas el significado de las vivencias de quienes han sido testigos de esos espacios. Al aprender a habitar la casa, el espacio exterior, aprendemos a habitar nuestro interior:

Si nos preguntaran cuál es el beneficio más precioso de la casa, diríamos: la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz. Al ensueño le pertenecen valores que marcan al hombre en su profundidad. Entonces, los lugares donde se ha vivido el ensueño se restituyen por ellos mismos en un nuevo ensueño. (Bachelard, 1957, p.29)

El encuentro con el espacio de la casa de los nonos era también encontrarse con el aljibe, un pozo de agua conectado a las napas, y una huerta compuesta por plantas medicinales como el mico, la planta de aloe vera, la menta, la manzanilla y las hierbas para el mate como la cola de burro y el cedrón. También estaba la planta de ñangapiry, originaria del Chaco, con sus frutos rojos, y por temporadas había también maíz y zapallo. Camino al gallinero estaban los nogales, el mandarino, el limonero, el árbol de granadas y el naranjo. Tras la cosecha había motivo de trueque con el lechero y el panadero. “En una época tuvimos algodón”, recuerda Nicolás (G. Salas, comunicación personal, 3 de marzo de 2017). La galería era el lugar de encuentro para el mate y donde se almacenaban, entre otras cosas, las latas con alimento para las gallinas, como vemos

en las figuras 3 y 4 en el anexo. La experiencia de lo cotidiano no está solamente en la dimensión material sino también en una dimensión afectiva. Las herramientas para trabajar la tierra no sólo hablan de una condición de clase sino también de una pertenencia a la cultura obrera, los cuadros de Eva y Perón se tornan sagrados a la par de un retrato de Jesús; cocinar tortas fritas de una manera alegre y enérgica también forma parte de esta identidad. Finalmente se puede interpretar que tanto las personas como los objetos interactúan dinámicamente en el espacio, que nos brinda su estructura, sus elementos y su interacción, permitiendo a su vez comprender la existencia o el modo en que vivimos y percibimos este mundo.

Isis Milanese (Rosario) contempla la estética de lo cotidiano particularmente en casas de “encierro” -la vida de personas que salieron de psiquiátricos a estas casas- abordando la visibilización de aquellos a quienes nuestra sociedad aparta y oculta en esos dispositivos de encierro, como lo denomina Michel Foucault. Su libro, *La vida después* muestra fragmentos de momentos compartidos con habitantes de viviendas asistidas que dependen de una Colonia Psiquiátrica ubicada en Oliveros, Provincia de Santa Fe, Argentina.

Desde 2010, en el marco del proceso de desmanicomialización que exigen las Leyes Provincial y Nacional de Salud Mental, se habilitó el dispositivo de Casas de convivencia o Viviendas asistidas (Página 12, 2018).

Milanese desnaturaliza lo cotidiano: “Volver a habitar una casa, construir un hogar, retornar a un barrio, convivir con otros en torno a un nuevo núcleo familiar, se volvió posible para estas personas tras haber vivido décadas bajo la lógica manicomial.” Esta experiencia permitió a la autora registrar el cotidiano y analizar el concepto de “hogar” en internos psiquiátricos y a su vez aportar un punto de vista acerca de la locura en la estructura social, enmarcada en una política de “desmanicomializar” la “locura”:

Me propuse registrar esa cotidianidad, la relación de cada uno con sus pares y su entorno afectivo y material. Y allí estuve. Compartiendo lo más íntimo, compartiendo cumpleaños, quehaceres, pasatiempos, gustos, visitas familiares, inviernos y veranos, siendo testigo del paso de los días y de que todo ello les posibilita volver a pertenecer al entramado social que se había quebrado con la

internación crónica. Este trabajo habla de la vida después del encierro. Y de la posibilidad de un nuevo comienzo” (Milanese, 2018, p.30).

Tanto en la experiencia y la propuesta de Milanese como en la de *Memorias de Pueblo*, podemos ver cómo la imagen fotográfica nos permite captar la cotidianidad de la vida de los sujetos, los objetos y los espacios que se encuentran delante de la cámara, volviéndose perceptibles (cada uno de estos aspectos comprendidos como parte de un todo, hacen a una resultante estética), y ese mismo acto de percibirlos permite aprehenderlos, captarlos más allá del acto mismo de disparar una cámara, incluyéndose así en parte de un proceso de construcción identitaria. En ambos casos, el trabajo es abordado a lo largo de un tiempo, registrando un proceso que tiene que ver con lo que le sucede a una persona o grupo de personas y cómo se muestra y se puede contar ese tránsito. Estos acontecimientos no se dan de forma aislada, sino que están incluidos dentro de un entramado social que, en el caso de la experiencia de Milanese, acepta a la persona rehabilitada, mientras que en el caso de los abuelos Salas los expulsa y los margina, priorizando intereses económicos y de clase por sobre el bienestar y el derecho de Teresa y Nicolás. La Sra. Alicia, vecina del matrimonio, demanda a través de la justicia la casa para construir departamentos y alquilarlos, sabiendo que el terreno sale a la ruta y tiene todos los servicios. La Municipalidad de Pellegrini no interviene a favor de los abuelos como adultos mayores y como propietarios de esa tierra que les pertenece. Y la comunidad, al no opinar, no acompaña a la familia, convirtiéndose en cómplice del desalojo. El registro fotográfico que conforma *Memorias de Pueblo* capta a lo largo del tiempo el diario vivir de los Salas y señala también, el proceso signado por la desigualdad y la ambición.

Rituales cotidianos

El mito, ubicado en la experiencia colectiva y emplazado en un tiempo primordial anterior a la historia, es el símbolo que otorga un fundamento al arte en razón de concederle a la realidad una dimensión sagrada. Es por esto que el hombre puede abandonar la vida ordinaria y proyectarse al mundo de lo extracotidiano y sobrellevar la existencia a través de una “actividad poética que la embellece” (Hopkins, 2008, p. 11). La autora citada conceptualiza sobre las prácticas culturales y creencias, y sobre cómo gestos cotidianos forman parte de un conjunto de alegorías simbólicas.

“Del campo imaginario, el mito es atraído a un espacio y un tiempo determinados a través del ritual. El mito se corporifica entonces en ese ritual” (2008, p. 11). De esta forma, ese acto en el que quedan involucrados el cuerpo, sus gestos y sus movimientos, materializa, da cuerpo a la leyenda. Sus investigaciones se centraron en las fiestas populares del Noroeste argentino donde las fiestas aún tienen un fuerte sincretismo.

Según la directora e intérprete teatral, en todo ritual aparecen tres cuestiones a considerar: “a) un fin a alcanzar mediante la repetición sistemática de acciones fijadas en un paradigma, b) fundamentos culturales que buscan conservarse y ser transmitidos y c) una carga emocional capaz de transfigurar la realidad cotidiana” (2008, p.13). En lo ritual se manifiestan una serie de relatos y alegorías simbólicas que la sociedad define en tiempo y espacio, conformando rasgos específicos de cada cultura definidos por sus creencias. Se podría decir que el rito es un instrumento que las comunidades utilizan para acercarse a lo sagrado. Los valores compartidos son los que le dan la eficacia al rito y la fortaleza a la cultura. Cuando una sociedad comienza a verse atacada en su integración social, comienzan a buscar ritos para impedir el avance de lo que Hopkins llama un proceso de disolución.

En el ensayo *La desaparición de los rituales: una topología del presente* (2020) Han define a los rituales como “un fondo de contraste” que caracteriza la sociedad. En este telón de fondo se ponen en evidencia las tramas que componen al colectivo en sus temporalidades, su comportamiento y valores. El filósofo define a los ritos como “acciones simbólicas, que transmiten y representan aquellos valores y órdenes que mantienen cohesionada una comunidad” (2020, p.6). Éstos permiten que la comunidad reconozca su “identidad”. Este conjunto de rasgos y características son las que hacen que un sujeto o comunidad se distinga de otra. Las prácticas rituales son “técnicas simbólicas de instalación en el hogar” que le dan estabilidad a la vida haciendo del mundo un lugar seguro. Cada momento del día es una sumatoria compleja de percepciones, memorias y sensaciones que existen en un entramado social, político y cultural. “La repetición es el rasgo esencial de lo ritual”, lo objetiviza, lo hace duradero a través tiempo, “se distingue de la rutina por su capacidad de generar intensidad” (2020, p.12). Así, preparar el mate a determinada hora, compartiendo con las mismas

personas, se transforma en un rito. Los días de lluvia como motivo para realizar tortas fritas, o esperar un programa de radio todos los jueves por la tarde también forman parte de esa ritualidad tejida en lo diario, en la que cada acción se suma a lo largo de los años y va generando un entramado cultural, creencias y modos de comprender la realidad. Ahora bien, cabe preguntarse, como lo hace Han, a qué se debe, de dónde viene esa intensidad que impide que la repetición se convierta en simple rutina y se convierta en un ritual cargado de significancia. Según Kierkegaard, la repetición y el recuerdo representan el mismo movimiento, pero en sentido opuesto. Lo que se recuerda es pasado, “se repite en sentido retroactivo”, mientras que la auténtica repetición “recuerda hacia adelante” (2020, p.12) por lo tanto, pasado y futuro se fusionan en un “presente vivo”. De la propuesta de Han destaca su conceptualización sobre la “percepción simbólica de los rituales”, que permite tomar distancia de sí mismo para entrar en un espacio colectivo, dejando de lado la individualidad. En estas prácticas, también participan los sentimientos de manera colectiva y de manera impersonal. Por su parte Le Bretón, en su libro cuyo capítulo “Estética de la vida cotidiana”, indica que “lo infinito de lo cotidiano, no es una visión teológica sino la trivial comprobación del paso del tiempo”, es una “acumulación de un día a otro, de diferencias ínfimas, pero cuya acción contribuye a transformar la vida cotidiana” (1995, p.30). Este paso del tiempo nos deja un vestigio poético sobre el pasar por cada momento de la vida. Vestigios que nos ayudan a comprender y visibilizar la red cultural en la que participamos y habitamos. Las instantáneas plasmadas en el álbum fotográfico ponen en evidencia la trama sociocultural de una familia de campo, donde los valores establecidos en el hogar responden a una época. Desde una lectura con perspectiva de género, *Trabajo invisible* [Figura 7] es una de las instantáneas que evidencia la división sexual del trabajo, como también la tarea doméstica invisibilizada, no remunerada y naturalizada. Teresa en la cocina personifica el rol de la mujer campesina y humilde encargada de la crianza y las tareas del hogar.

Analizando el trabajo *Por cada minuto que se está enfadado se pierden sesenta segundos de felicidad*, serie de fotografías donde Germain capturó la existencia tranquila y contemplativa de Charles Snelling, que vivía solo en una pequeña casa en una ciudad de la costa sur de Inglaterra, se pueden establecer analogías pertinentes

respecto al trabajo realizado en *Memorias de Pueblo*. El autor de este trabajo nos relata situaciones de la vida a diario, los espacios como escenas de estos micro momentos y los objetos que acompañan estas instancias. Así, dentro de este libro de fotografías familiares, se retratan la pava en la cocina, la alacena, los empapelados de las paredes, las flores en el vivero y el álbum familiar. Germain comparte junto a Charles el tiempo en una secuencia de diez años. En ese transitar, tanto el autor del libro como el sujeto fotografiado van interactuando en una transformación dialéctica. Es en este intercambio donde estas narrativas hacen un aporte a la comunidad, poniendo en valor la esencia de cada subjetividad, de cada mundo como parte de una pequeña realidad que aporta a la cultura y siembra una multiplicidad de miradas.

El ritual es constitutivo de la naturaleza humana. No es necesario vincularlo con un acto ceremonial únicamente, sino que lo más simple de la vida, los detalles repetidos a lo largo del día y cargados de significado, constituyen un acto ritual. Despertarse y hacer el mate, por ejemplo. En el trabajo de Germain, al igual que en *Memorias de Pueblo*, hay un retrato a lo largo del tiempo del quehacer diario, objetos, y todo ese mundo compone la estética que resulta en las imágenes. Esos detalles, si se suman a lo largo del tiempo y por cada subjetividad, construyen parte de la memoria colectiva y la memoria de la humanidad.

Todo lo sólido se desvanece en el aire

Doña Froilana

Le estoy pidiendo un payé para curarnos el alma

*¿Acaso cambian la vida porque nos cambian el rancho?*¹

A partir de las sacudidas revolucionarias del arte, la literatura, la política y la vida cotidiana, el espíritu del modernismo ha desarrollado unas tradiciones aún vigentes, las cuales inmolan el pasado y el presente, para abrir una perspectiva de “futuro”. Berman nos lleva a un análisis del profundo impacto del modernismo en la vida contemporánea. En su trabajo *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, hace un análisis de la vida moderna y sus conflictos con lo social y lo político, encontrando en la

¹Parodi. T. (27 septiembre. 2008). *Doña Froilana* [Video].
<https://www.youtube.com/watch?v=KfogiP0GXfE>

obra de Goethe una interpretación de estos procesos llamados de modernización y, desde la frase de Marx que da título a su trabajo, analiza la capacidad de fragmentación en la esfera social de tal modo que el sentido de la vida de las personas se pierde, como también se pierde la capacidad de organizarse socialmente. El filósofo estadounidense se detiene en esta imagen basada en la frase de Marx, y tomando la descripción que éste hace de la sociedad burguesa moderna, continúa la premisa:

“Todo lo sagrado es profanado, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas (...) Marx se mueve en la dimensión del tiempo, y trabaja para evocar el drama y trauma histórico que está ocurriendo” (1982, p. 84).

Estas premisas aún permanecen en vigencia si pensamos en las estructuras de producción en las que se basa el sistema capitalista que nos rige. Pensar en el esquema de producción de la vida social, nos permite poner en evidencia la relación de esas “fuerzas productivas” que constituyen la estructura económica de la sociedad, en base a la cual se funda la “superestructura legal y política” que le da forma o define la “conciencia social”:

El modo de producción de la vida material condiciona el proceso de vida social, político e intelectual en general. No es la conciencia social de los hombres la que determina su existencia, sino, por el contrario, es su existencia social la que determina su conciencia. (Williams, 1980, p. 93).

Sobre las condiciones sociales de la existencia es donde se erige toda superestructura de sentimientos, ilusiones, hábitos de pensamiento y concepciones de la vida, “ideología” de clase: su “forma de conciencia”, es decir, sus modos constitutivos de comprenderse en el mundo. Teresa y Nicolás compartían su manera de ver y pensar el mundo desde una perspectiva de la cultura popular argentina, sostenían valores vinculados al trabajo de oficios, el trabajo en la casa de manera colaborativa y equitativa. Defendían los derechos humanos y laborales manteniéndose consecuentes a su clase social y, sobre todo, transferían sus ilusiones y pasiones identitarias de generación en generación. En el compartir con ellos siempre se filtraban historias de sus infancias. Nicolás trabajaba en los algodones del Chaco, y Teresa pasaba más tiempo

en la verdulería que en la escuela primaria, que ambos hubieran deseado haber terminado.

Considerar tres formas de “superestructura”, como lo conceptualiza Williams, nos sirve para identificar el entramado social: a) Las formas legales y políticas que expresan verdaderas relaciones de producción existentes; b) las formas de conciencia que expresan una particular concepción clasista del mundo; c) un proceso en el cual, respecto de toda una serie de actividades, los hombres tomen conciencia de un conflicto económico fundamental y lo combatan.

Las modificaciones y variaciones en la articulación de estas formas en la superestructura van a ser las que formulen los planteos socioculturales pertinentes a cada época, desde los valores planteados a nivel educativo y productos culturales hasta las formas narrativas utilizadas en el cotidiano. Todo se impregna de poéticas y da forma a las nuevas estéticas. Esta perspectiva aún no pierde vigencia en la actualidad, día tras día se experimentan las negligencias de políticas que promulgan este sistema de producción enfocado en el consumo y el desecho rápido y desmedido sin importar sus consecuencias. Como diría Berman: “tanto la modernidad como la burguesía están atrapadas en una danza dialéctica en la cual todos nos vemos inmersos aún en los tiempos actuales” (Berman, 1982, p. 85).

Las poblaciones de las provincias no se ven ajenas a estos tipos de valores generados por la voracidad del sistema capitalista, la apropiación de la tierra, la explotación de la misma acompañada de una desmedida actitud colonialista en el vínculo peón/ patrón y la teoría del derrame: “Si le va bien al campo, nos va bien al resto”. Carlos Pellegrini también manifestó tiempos de desarrollo territorial y es aquí donde se plantea el telón de fondo de esta historia de desalojo territorial. Como expresa Noel Nicola en su composición de principio de los setenta: “hay pueblos que se han ganado el derecho a sembrar y no los dejan sembrar en paz y hay pueblos que luchan por ganarse ese derecho y hay gente que quiere convertir su guerra justa en una guerra sucia” (J. Robles, 2007 , 4m49s).

En cuanto a la historia de Nicolás, la muerte del gallo Horacio le genera una gran angustia, agravando su débil estado de salud. Dos meses después, en noviembre de dos

mil dieciocho, fue internado en el Hospital Psiquiátrico y al poco tiempo muere, dejando una profunda ausencia, que se hace patente en su silla vacía en la galería tal como ilustra la fotografía número 8. Esta situación aceleró las demandas de la vecina que reclamaba el terreno a través de un juicio de desalojo. Alicia, junto a una estructura cómplice, había realizado una compra del terreno por un monto irrisorio. En su “expansión urbana”, Carlos Pellegrini avanzaba sobre terrenos “fiscales” en áreas rurales (en los cuales se encontraba el terreno de los abuelos Salas) con el objetivo de generar barrios cerrados. Este boleto de compra-venta del terreno fue el comienzo del juicio por desalojo que tendrá una sentencia desfavorable para los Salas y que se dictará durante el año dos mil catorce. La sentencia del juicio dictaminó que los abuelos eran “ocupas” de su propio hogar. “Vino un día la jueza con dos policías y un abogado a sacarnos de la casa, ese día me caí de la bici porque me dio un ataque de presión”, cuenta Teresa sobre esa experiencia, y continúa: “Nunca creí que gente vecina de mi barrio me iba a querer sacar de mi casa” (G. Salas, comunicación personal, 17 de marzo de 2017).

Ante la amenaza del desalojo, la solución fue llegar a un común acuerdo entre ambas partes mediante el pago de un alquiler que aseguraría la estadía en “el rancho” de quienes fueron sus históricos moradores. Las mejoras a la casa habían sido realizadas desde la década de los ‘70, por lo que, por Ley (Ley 24.374, 1994)² correspondía a la familia Salas. Teresa y Nicolás nunca habían escriturado, aunque hacía más de cincuenta años que habitaban la casa y mantenían sus impuestos al día. En octubre del año dos mil dieciocho, tras la muerte de Nicolás, la casa fue demandada para avances en un proyecto de viviendas a futuro. Teresa, al realizar el proceso de duelo, deja la casa, y esa ausencia fue el momento apropiado para que Alicia, junto a su hija y hermana, la derrumbaran. Sólo quedó una pared en pie de lo que había sido la cocina y en ella un fragmento de hule como se observa en la imagen número 9 en el anexo. Teresa solía utilizarlo de mantel o adornar la pared para que no se “percutiera demasiado”: “Compraba esos manteles porque Omar trabajaba de Baudracco (textilería tradicional del pueblo) y era muy fácil de limpiar, le pasas un trapo y listo” (G. Salas,

² Ley N° 24.374

Establécese un régimen de regularización dominial en favor de ocupantes que acrediten la posesión pública, pacífica y continua durante 3 años, con anterioridad al 1/1/92, y su causa lícita, de inmuebles urbanos que tengan como destino principal el de casa habitación única y permanente.

comunicación personal, 17 de marzo de 2017). La casa, sus ritos y su poética desaparecen con la muerte de Nicolás y el derrumbe de la casa física, pero es ante esa desaparición material que el archivo registrado toma relevancia. Las imágenes del *Fragmento de hule* [Figura 10] sobre la única pared en pie es lo que condensa lo simbólico y genera una reconstrucción identitaria para la familia, pero más aún para la comunidad, como dice Tedesco: “La prolijidad es el decoro de las casas sin pretensiones de manierismo ni alardes de abundancia” (2018). Desde ese momento “la foto es un testigo, pero un testigo de lo que ya no existe” (Barthes, 2015, p. 302).

El libro de fotografías *Memorias de Pueblo* que acompaña a este escrito es el resultado de la curiosa necesidad de interpretar ese tiempo acompasado de los abuelos Salas, que forma parte de una memoria familiar y personal que se vio modificada por intereses y juegos de poder de una sociedad que se basa en ideales de propiedad privada y en el capitalismo como forma de ver, sentir y habitar el mundo, fundamentalmente porque estamos viviendo en una época de especulación financiera e inmobiliaria. Además, este álbum familiar aporta elementos simbólicos a la memoria colectiva de Carlos Pellegrini, contribuyendo a la construcción de su identidad cultural y social. Estas fotografías permiten visibilizar el entramado social, las formas en que se articulan las estructuras de poder y cómo influyen en el quehacer cotidiano y en la manera de pensarse en el mundo a nivel individual, familiar y colectivo.

Otro de los trabajos que se vinculan a mi propuesta para esta Tesina es *Fotosíntesis* (2019) una película dirigida por Diego Fidalgo que invita a reflexionar sobre los “avances” y modificaciones de un determinado modelo de vida rural. En un período de diez años, retrata cómo desaparece “una cultura del trabajo en el campo”. El documental registra cómo cambia la ruralidad y la cultura que hace al trabajo de la tierra. Como protagonista, el fotógrafo Matías Sarlo captura durante ese período de tiempo el avance de una forma de producción ligada al agronegocio. Y como él lo indica: “Éste trabajo habla de la memoria, una memoria no muchas veces visitada, la memoria del campo, del campo de los que lo trabajan, de los que se aferran a modos y saberes de vida que el capitalismo pretende destruir” (Télam digital, 2020). También destaca que el monocultivo ha generado un impacto en estas pequeñas poblaciones que tienen un origen en el trabajo del tambo. En este cambio productivo se ven afectados determinados procesos sociales como la escolaridad rural, los métodos vinculados a la

producción agrícola y ganadera tradicionales que se desvanecen porque dejan de ser rentables a los tiempos dinámicos del capitalismo, comienzan a efectivizarse desalojos de viviendas en los campos con el fin de ampliar el territorio “fértil” y, también se ve afectada la salud de los habitantes de estos espacios rurales. Como lo indican diversos estudios actuales, la intervención del agroquímico en la producción ha generado un alza en el porcentaje de mortalidad por cáncer. Fotosíntesis no es un documental de denuncia sino una “búsqueda con múltiples perspectivas”. Allí están los pueblos abandonados como efecto de la migración de los pobladores rurales hacia las ciudades. Las casas que se abandonan o demuelen. Trabajos que se perdieron, tiempos que se aceleran, desalojos. Y familias que resisten. Esto es registrado en una serie de diez fotos agrupadas en una especie de mapa temático que tiene como centro el conflicto ligado al monocultivo de soja. En el documental hay un enfoque de una cámara que se detiene en todo el proceso del fotógrafo.

Este tipo de registro nos permite visibilizar o testimoniar maneras de ver, sentir, pensar y estar en el mundo. Es un “instrumento de constatación” de ideologías pertenecientes a una trama sociocultural. Tanto en el documental de Sarlo y Fidalgo como en *Memorias de Pueblo*, las imágenes revelan los últimos vestigios de una forma de vida que desaparece. Los sistemas de producción, a lo largo de la historia de la humanidad, van moldeando los valores morales de la sociedad, los mandatos, lo que se puede y lo que no, en función de lo que demande la estructura y las relaciones productivas y de poder que ponen en movimiento. El capitalismo, en su glorificación de los valores vinculados a la propiedad privada, genera una sociedad en la que parece no importar lo que le suceda al patrimonio cultural, intelectual, identitario y humano etc. El registro fotográfico a lo largo de los años permite dar cuenta de aquello que en algún momento fue y se ve alterado por las nuevas formas de elaboración y consumo de una sociedad. Cada imagen que compone el libro fotográfico que presento, están centradas en el hogar, el quehacer cotidiano y las rutinas, son un testimonio que condensa la caracterización de una identidad popular obrera. En la casa de los abuelos Salas no había un álbum de fotografías familiares. Sólo quedaban algunas fotos sueltas que se guardaban en una caja de zapatos de color blanca. *Memorias de Pueblo* no es un álbum de fotos que llena un hueco, es un legado que invita a re-habitar un espacio vacío en el tiempo desde una suma de narraciones. El retorno al pueblo con una formación en artes visuales y una experiencia que definió una búsqueda identitaria, me permitió abordar el

caso de mis abuelos como una problemática a investigar en arte a la vez que abordar una problemática social emergente desde un lenguaje estético y con una poética definida en el paisaje del litoral.³

Sobre *Memorias de Pueblo* y su metodología

Quizás se deba hablar de comunidad cuando se hace referencia a pequeñas poblaciones, pero decir “vengo del pueblo tal...” o la expresión “soy del pueblo...” son modismos de afecto por el lugar en el que uno nació y desarrolló parte de su historia, es la identidad o la esencia que uno trae y lleva a donde vaya. Preguntarse quién soy y dónde estoy también es parte de una metodología del arte. Los espacios que uno habita, donde uno trabaja o se proyecta, o simplemente pasa un tiempo, son parte de uno, confeccionan e intervienen las subjetividades de los individuos. Entre los espacios habitados y los sujetos hay una interacción. Desde hace tiempo, las ciencias comenzaron a interrelacionarse para poder generar una ampliación en sus metodologías. A partir de ese intercambio entre las distintas esferas del conocimiento, surge un valioso y nutritivo cruce. En la construcción del objeto artístico o investigado de esta manera dialéctica, abre la posibilidad de poner el foco en la empatía y construir el conocimiento teniendo en cuenta la otredad, su visión del mundo, sus valores y costumbres, ampliando el horizonte y enriqueciendo de valor sensible la manera de hacer investigación. Allí radica el valor de este intercambio metodológico. Para ello, para poder construir conocimiento desde esta perspectiva, quien investiga necesita ejercitar la compenetración junto a un “otro”, intentar acercarse a su sentir para corporizar otras formas de pensar o de ser. Los lugares en los que ese otro desarrolla su vida, con sus rituales, sus cotidianidades y su universo simbólico y afectivo, son parte esencial de ese universo otro a tener en cuenta, ya que “el espacio que habitamos cuando uno piensa nos atraviesa, el contexto es parte de la metáfora de la vida” (Fernández, 2019, [video] 1:25:29). La vinculación entre las distintas ciencias y esferas del conocimiento que este tipo de investigaciones permite construir desde una perspectiva en la que se tiene en cuenta a un “otro” para poder aproximarse a la visión del mundo de la que ese “otro” participa, vivenciarla, y siente.

³ Los Años Luz Discos. (9 agosto 2015). *Ramón Ayala / Cosechero* (full álbum).[Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=58mUyVurFEQ>

En este proceso de realización el sujeto que investiga es tan importante como el objeto investigado. En esta investigación se establece una mecánica de dialéctica o una transferencia constante entre ambos donde se ven modificados en su interacción. La convivencia de dos años junto a los abuelos, permitió realizar el registro generando cambios significativos, ellos recordaban historias y memorias de sus infancias que traían con mucha dicha y satisfacción ⁴ y particularmente sumaban a un proceso de identidad que se solidifica con cada historia.

En este tipo de proceso de investigación quien lo lleva adelante no se encuentra separado del objeto investigado sino que, al contrario, este tipo de propuestas hace que quien realiza el proyecto tenga un grado de implicación tal que el objeto investigado lo envuelve, lo atraviesa y lo modifica. No sólo construye conocimiento sino que también se deconstruye/construye a sí mismo, y al hacerlo, cambia y también modifica su perspectiva sobre el mundo, enriqueciéndose y nutriendo la historia de la humanidad. El resultado se ve impregnado de un carácter más sensible que el de la metodología tradicional. Estas nuevas modalidades aportan a las “ciencias duras” una mayor capacidad de expresión y de comprensión de las relaciones humanas y los sentimientos.

Desde esta perspectiva podemos decir que cuando hablamos de arte pensamos en las relaciones estéticas que los pueblos establecen con sus comunidades, y que esa forma de vincularse es una forma de conocimiento. Se puede establecer un punto de comparación con las manifestaciones estéticas de las culturas latinoamericanas e indígenas, donde este concepto está vinculado a una cosmovisión, es decir, “el arte como relación con el mundo entre sujeto y objeto,” como sostiene la autora anteriormente citada. El arte implica pensar el mundo y preguntarse sobre él, construyendo así una mirada, una forma de verlo. El carácter subjetivo es fundacional durante el proceso de investigación. Gracias a este tipo de metodologías es que puede abordarse *Memorias de Pueblo*, cuyo origen radica en una problemática autobiográfica. La misma intenta aportar su mirada a la "memoria cultural" de la comunidad de Carlos Pellegrini y ser parte de esa construcción. Enfatizando el valor de la imagen como argumento y no como ilustración de la palabra, este proyecto presenta también un valor

⁴ la música era el motivo que generaba recuerdos y siempre las imágenes poéticas de los temas traían al presente historias de los abuelos, desde la cosecha de algodón, el encuentro y noviazgo de ambos, la crianza de hijos, nietos y también recuerdos históricos como la visita de Evita en tren, entre otros.

descolonizador y sostiene el carácter emancipatorio que caracteriza a las investigaciones que se sostienen desde la perspectiva aquí presentada. Este valor descolonizador rescatado de la socióloga Silvia Rivera Cusicanqui ayudó a un abordaje profundo, permitiendo poner en contraste el conocimiento académico junto al conocimiento de la experiencia subjetiva, generando un espacio creativo que nutre este proyecto. Desde la conceptualización de lo que la autora denomina “horizontes emancipatorios”(Canal Encuentro, 2018, 49m49s) se brinda la posibilidad que, en la búsqueda propia del “sí mismo en el aquí y ahora”, se gesticule una manera de vivir el presente más conectado a la Madre Tierra (Pachamama). Parafraseando a Cusicanqui las imágenes nos ofrecen interpretaciones y narrativas sociales que dan la posibilidad de ampliar las perspectivas de comprensión y crítica de la realidad.

Memorias de Pueblo participa de la perspectiva aquí presentada, buscando construir el objeto artístico no como un objeto lejano, neutro y cerrado en sí mismo, sino que busca constituirse a partir del complejo vínculo estético que se establece entre el sujeto y el mundo, vínculo al que el artista no es ajeno e indiferente. Puede también entenderse como un hecho artístico que transformó una herida colonial.

Saberes que incorporan conocimiento

Hay otras formas de conocimiento que no están vinculadas a las normativas establecidas en la universidad. Son formas de conocimiento que emanan de la historia, de la memoria y percepciones que las poblaciones van construyendo a lo largo de la historia de la humanidad. Las comunidades originarias son una fuente de sabiduría por sus saberes generados a través de otras lecturas, incorporando la experiencia a través de todos los sentidos y sobre todo aumentando las particularidades subjetivas de cada integrante de la comunidad.

Crónicas

En este apartado me detendré a escribir parte de mi historia subjetiva para poder acercarnos al contexto en el que *Memorias de Pueblo* surge. Recuerdo tener diez años en el momento en el que mi madre me descubre pintando y me pregunta si deseaba aprender pintura, me veía constantemente hacerlo y también lo notaban las autoridades de las escuelas, siempre en los recreos pasaba el tiempo haciendo imágenes en mis cuadernos. En mi pueblo no había gente que enseñara dibujo pero sí en San Jorge, localidad vecina donde Ercilda Tabbia (artista plástica independiente) dictaba sus clases de dibujo y pintura. Era una persona muy apasionada por lo que hacía. El “Taller de Pequeños Artistas” era un garaje acondicionado, con una mesa a lo largo del mismo y con cajoneras en ambas paredes. En cada cajón Ercilda se tomaba el trabajo de guardar las hojas por un lado, los lápices y gomas por otro, las herramientas y cada material que recolectaba para utilizar en el taller. Cada lugar estaba delimitado por su caja de madera contenedora de elementos y una madera que se colocaba a cuarenta y cinco grados para apoyar la hoja. Una cálida bienvenida era la que iniciaba la jornada y mientras ella restauraba los santos de la iglesia, nos dejaba la consigna de trabajo. Durante cinco años, todos los viernes tomaba el colectivo que me dejaba en la puerta del taller y que al terminar la jornada de cuatro horas, volvía a tomar en la esquina. En estos años desde el juego, la observación y expresión descubro materiales de pintura como la témpera, acuarelas y óleos como también materiales vinculados al dibujo, tinta china, grafito, lápices sepia y sanguina. Siempre sentí afinidad por los retratos y las tizas pasteles. Los rostros de personas eran llamativos para mí, percibía particularidades en la mirada de

cada persona que me motivaba a pintar. Cuando sucedía esta particularidad pedía permiso para realizar el retrato a través de una foto o archivos de retratos de revistas.

En este transcurrir al taller descubro a Margarita Espertino (ilustradora infantil) quien me acerca al mundo de la bohemia rosarina, sobre todo al taller de Julian Usandizaga y a Rodolfo Perassi. Dos personas que me introducen en el mundo del dibujo y las teorías del color, particularmente, las de Juan Grela.

Búsqueda de identidad

El planteo de los espacios de la casa y la utilización de la letrina, fue el inicio de esta búsqueda. En sesiones de psicoanálisis buscaba reiteradas veces respuestas a ello. No me explicaba por qué los abuelos teniendo la posibilidad, no construían un baño pegado a la casa, como toda familia de clase media (ellos ya tenían instalación de gas natural). Francisco, en ese momento, me recomendó leer un artículo de Rodolfo Kusch: *El mero estar*, este texto fue el puntapié de lo que sería un planteo identitario pero además la puerta a la conciencia de clase y pensar en los hábitos que caracterizan a la cultura obrera. El pensamiento elaborado por el autor invita a recuperar el sujeto latinoamericano desde una perspectiva de deconstrucción cultural.⁵ Esta relación entre el ser y el estar es fundamental a la hora de pensar en la identidad de nuestros pueblos y su vinculación con la tierra. Pensar en el territorio que habitamos es parte de la identidad también. Cada vez que pensaba en el plano de la casa, la distribución de sus espacios, podía observar analogías con las formas en que viven las comunidades originarias. La forma en que Teresa y Nicolás llevaban su vida pertenecía a la cultura de la comunidad guaraní y esto se evidenciaba en la huerta, el horno de barro, el aljibe y la ubicación del baño. De la misma forma determinados hábitos hacían explícita a esta cultura y su manera de vivenciar el mundo por ejemplo las noches de tormenta fuerte Nicolás “cortaba la tormenta”, así le llamaba él, hacía un círculo de sal afuera de la casa y posterior a una oración tiraba el hacha en el centro del círculo. Sus plantas medicinales y técnicas de sanación también eran parte ancestral de su identidad guaraní. En definitiva, contar la historia de una es hacerse cargo de la sangre que me habita.

⁵ En su pensamiento el autor propone que la lengua de un pueblo es su relación con el mundo. En ese sentido, Rodolfo Kusch propone analizar un término en la cultura quechua. El término “kay” tiene su equivalencia a los verbos “ser” y “estar” “kay”, tiene su equivalente en los verbos castellanos “ser” y “estar”, aunque con una marcada significación de “estar”. Así, el “Kay Pacha” es el lugar donde se está, donde se habita.

Experiencia de vivir en el norte argentino

Dentro de los seminarios optativos de la currícula de la Licenciatura en Bellas Artes (UNR) figura “Ideas Estéticas Latinoamericanas” entre otros, dictado por Adriana Armando. El aporte del contenido curricular produce un cambio de interpretación sobre el arte y los cánones de belleza. Los conceptos eurocentristas sobre lo bello comienzan a desaparecer y prospera la valoración por la estética de Latinoamérica. Las lecturas sobre la vanguardia artística latinoamericana y la búsqueda de un “hombre nuevo” aportan al interés que posteriormente germinará durante la experiencia de vivir en la provincia de Jujuy. Los trabajos de Juan y Dante Grela comienzan a cristalizarse en una suerte de estética sinestésica donde la música era del pueblo y las calles eran el escenario, la paleta de colores eran los cerros y el paso del sol el que generaba los tonos y semitonos. Las calles se poblaban anárquicamente en los momentos de festividades populares, siendo escenarios performáticos. El conocimiento de la cultura popular andina comienza a complementarse a los conceptos aportados en la academia, talleres y empiezan a trasladarse al resultado de proyectos artísticos, entre ellos el proyecto de los nonos Salas. Los encuadres en los rostros, los espacios con una perspectiva casi bidimensional (como si fuese una pintura), el detalle en las manos y los objetos, los colores del atardecer a la misma hora generaba estos tintes de la paleta de “grises de color” o “grises pardos”. Pensar en estéticas latinoamericanas me llevó a decantar múltiples interpretaciones de sentir el mundo. La cosmovisión andina, en su fuerte sincretismo, evidencia una manera de resistencia cultural.

Vuelta al pueblo

Durante el cambio de gobierno del dos mil dieciséis la actividad académica se cerró y la maestría en Antropología Social se dio de baja. Los trabajadores de la cultura comenzaban a circular en listas por tener pertenencia ideológica. Dirigentes políticos de Jujuy comenzaban a ser apresados y activistas contra la mega minería comienzan a ser vigilados con dron. Paralelo a este contexto, en Santa Fe, los nonos Salas ya llevaban el segundo intento de desalojo. Ambos contextos son los que me motivan a regresar. Es allí donde comienzo a pensar qué herramienta del arte me podía dar respuestas contundentes al acontecimiento familiar. El retorno al pueblo con una formación en

artes visuales y una experiencia que definió una búsqueda identitaria, me permitió abordar el caso de mis abuelos como una problemática a investigar en arte pero más aún abordar una problemática social emergente desde un lenguaje estético. En este momento desempeñarse en la tarea docente me permitió alquilar una casa a una cuadra de los abuelos y todas las tardes al volver de trabajar pasaba a compartir un mate, una charla o la sopa junto a ellos, así constantemente durante dos años y medio. Pasado este tiempo y luego de la muerte de Nicolás es que comienzo a pensar en este proyecto como una propuesta como tesina de la Licenciatura en Bellas Artes.

La experiencia me atravesó de muchas formas, emocionalmente e intelectualmente. En el reconocimiento de las diferencias entre la ciencia, el conocimiento europeo y la cosmovisión andina y guaraní, es que surge esta tensión creativa donde conviven todas estas creencias sin disminuir ninguna de ellas, coexisten y es reflejado en *Memorias de Pueblo*.

La fotografía y el registro de lo cotidiano

La fotografía muchas veces funciona como un espejo, nos devuelve una imagen de la realidad. También informa, describe y proporciona datos temporales y espaciales. El registro fotográfico traduce el testimonio heredado de una ideología concreta perteneciente a la trama sociocultural. Leticia Rigat en su trabajo *La representación de los pueblos originarios en la fotografía latinoamericana contemporánea: de la imagen de identificación a la imagen de reconocimiento* propone una definición puntual sobre el oficio fotográfico dentro de un rol social del mismo “puede considerarse como una práctica significativa en particular que participa en la producción de imaginarios sociales” (2018, p.21). Los registros no sólo ilustran y confirman, también informan sobre los actos y las condiciones humanas. Debemos tener en cuenta que la fotografía nació por la necesidad del hombre moderno de fijar la realidad con la ayuda de un dispositivo técnico el cual irá evolucionando y el cual permitirá que grandes masas se involucren en la trama de la cultura, donde confluyen y relacionan de manera recíproca una diversidad de narrativas, discursos sociales y procesos simbólicos. El debate sobre la fotografía y su vínculo con lo real ha generado múltiples perspectivas respecto a la relación entre el objeto o espacio grabado, la cualidad simbólica de lo representado y la mediación sujeto-operador. Rigat analiza la propuesta de Philippe Dubois quien

establece tres alternativas en las que ha sido interpretada la fotografía y su relación con la representación de lo real. La primera es la *fotografía como espejo de lo real* (el discurso de la mimesis) el autor afirma que en el siglo XIX la fotografía se presentaba como un signo-icónico, se interpretaba en relación con la semejanza del representamen y el objeto. Un segundo momento definido por el autor es el de *la fotografía como transformación de lo real* (el discurso del código y la reconstrucción) y finalmente un tercer momento que es el de la *fotografía como huella de lo real* (el discurso de índice y referencialidad de Peirce) (2018, p. 52).

Pensar la fotografía sólo como una destreza técnica que permite detener el movimiento, como una negación del tiempo a través del corte, implica caer en una visión reduccionista de lo que el registro fotográfico involucra. Éste es un acto semiótico complejo que como denomina Rigat, “implica la producción de la imagen, su puesta en proceso de enunciación y su recepción e interpretación” (2018, p.52). Para poder aprehender su real complejidad, debe pensarse como un complemento de la experiencia que hace perceptible aquello que no es visible en la experiencia misma. De este modo nos permite retratar el paisaje humano, el espacio del que formamos parte, y sobre todo, se convierte en una herramienta más que nos aporta respuestas a interrogantes sobre nosotros mismos.

Asimismo John Tagg afirma que la cámara es un “instrumento de constatación”. Más allá de cualquier lectura que pueda hacerse de la imagen, entre el objeto real que se ubica ante el objetivo y la imagen resultante, se establece una conexión existencial, en la que la foto afirma y verifica “la abrumadora verdad de que la cosa haya estado allí” (2005 p.10). Finalmente, la foto no es una “emanación mágica”, sino “un producto material de una aparato puesto en acción en contextos específicos, por fuerzas específicas con unos fines más o menos definidos” (2005, p.11). Las instantáneas también requieren de una historia concreta, no es solamente un mero registro de lo que era y dejó de ser. Teresa barriendo la galería y el par de sillas vacías sugieren el comienzo de la historia en este hogar y hasta quizás podamos interpretar que, de una manera realista mágica, hay una predicción del final de la historia. de manera analógica las figuras 8 y 11 son el principio y el fin de la narración. El tiempo fotografiado se asemeja a una *Cinta de Moebio* de Escher.

Las definiciones y conceptos presentados en este apartado nos permiten hacer un planteamiento sobre la fotografía y sus distintas vinculaciones o funciones. Es importante retomarlas para poder analizar su operatividad en relación al ámbito familiar y en relación a cómo intervienen en los procesos históricos, como lo fueron las imágenes documentales o de archivo, siendo un elemento fundamental para la construcción y reconstrucción de la identidad cultural de la sociedad. A su vez nos permite pensar en cómo se establecen las relaciones entre la fotografía y la realidad, y el uso que socialmente se le fue dando a la misma. En el proceso de producción de *Memorias de Pueblo*, la imagen fotográfica fue la mejor herramienta que daba la posibilidad de registrar la historia de forma rápida, directa y simultánea a los acontecimientos, permitiendo hacer una síntesis como forma de documento y archivo. Las imágenes denotan elementos compositivos que derivan de mi formación en dibujo y pintura, como así también elementos formales y de paleta cromática de grises. Aunque la formación adquirida en mi paso por Rosario está más vinculada a la pintura, fue la cámara la que me permitió retratar el instante del cotidiano. Sin embargo, el proceso de producción no se cierra sólo en el momento preciso en el que la cámara se dispara, sino que los sentidos se continúan tejiendo posteriormente en la instancia de edición. En la medida en que me adentraba en el registro, iba hilvanando fragmentos de la historia para lograr una síntesis sobre temas vinculados al oportunismo de quienes tienen vínculos con la justicia y a las desigualdades que se generan. Aún hoy se siguen utilizando métodos de apropiación de tierras que generan la marginación de la gente que trabaja de manera artesanal, tema recurrente desde los comienzos de nuestra historia como nación, y aún vigente. Inicialmente esta propuesta no estaba pensada como trabajo final de carrera, pero durante el transcurso del desalojo aparecieron preguntas: qué herramienta del arte era la más adecuada en ese momento para abordar una problemática social y por fuera de los tiempos de la pintura, y cómo abordar narrativamente el proyecto.

De este modo, en *Memorias de Pueblo* la técnica fotográfica es la que me permite participar, desde la formación en las metodologías artísticas, en la construcción de un registro que se constituye como parte de una historia familiar y personal por un lado, pero también social, comunitaria. El registro fotográfico, lejos de ser la simple

captura de un instante, participa de un entramado social y cultural complejo y no permanece ajeno ni indiferente a las pugnas que se despliegan al interior de las estructuras de poder. *Memorias de Pueblo* registra parte de esa historia, la resignifica y la vuelve memoria, buscando no permanecer impasible ante aquellos que han sido arrojados a los márgenes por un sistema oportunista y desigual.

La fotografía familiar

La Real Academia Española define la palabra *álbum* como: *Libro en blanco, comúnmente apaisado, y encuadernado con más o menos lujo, cuyas hojas se llenan con breves composiciones literarias, sentencias, máximas, piezas de música, firmas, retratos, etc.* (Real Academia Española, s.f., definición 1). Etimológicamente hablando, esta palabra proviene del término latino “álbum”, que significa libro de memoria, y cuyo origen puede situarse en Roma. Los funcionarios escribían las decisiones de jueces y pretores sobre un panel blanco y encerado que recibía el nombre de *álbum*, (adjetivo *albus* ‘blanco’), que se colocaba sobre una pared enfrente del Capitolio. En la Edad Media, se retomó este nombre y se usó en Alemania para designar lo que hoy llamamos ‘libro blanco’; a partir del siglo XVIII, se empleó en Francia como nombre de unos cuadernos en los que se había puesto de moda recoger autógrafos de amigos, por lo que se los llamaba *album amicorum*, (Castellano.org., s.f). Con los inicios de la fotografía, en 1839, se comienza a sustituir el retrato pictórico por el retrato fotográfico. Las familias de la alta burguesía acudían a retratarse a los estudios más reconocidos como el de Nadar en París o el de Napoleón en Barcelona. Como describe Benjamin, en esta época eran guardadas en “etuis” ⁶. Algunos pintores como Utrillo y David Octavio Hill, convirtieron a la fotografía en un “medio técnico”. Benjamin se refiere a este aspecto en los siguientes términos:

Utrillo quien confeccionó sus fascinantes vistas de las casa del arrabal parisino no según el natural, sino siguiendo las tarjetas postales con ilustraciones, así el apreciado pintor y retratista inglés David Octavio Hill basó su fresco del

⁶ Un estuche es una caja o envoltura pequeña que sirve para guardar cosas de forma ordenada. Generalmente, se utiliza para objetos de pequeñas dimensiones y de cierto valor.

primer sínodo general de la iglesia escocesa del año 1843 en una serie de retratos fotográficos. (2015, p. 86).

La técnica fotográfica generó grandes cambios en la producción de imágenes que anteriormente eran realizadas de forma manual por ejemplo el retrato pintado al óleo generando una transformación en la percepción, siendo una nueva forma de aproximarse a lo real.

Le Goff retoma el pensamiento de P. Bourdieu, desde el cual fundamenta el significado de álbum familiar, sosteniendo que éste “expresa la verdad del recuerdo social”. Los recuerdos que allí se manifiestan son signos y símbolos determinados por el contexto social, histórico y personal. En palabras de Le Goff:

Fotografiar a sus propios hijos es hacerse historiógrafo de sus infancias y preparar, como un legado, las imágenes de lo que han sido. Las imágenes del pasado dispuestas en orden cronológico, "orden de las estaciones" de la memoria social, evocan y transmiten el recuerdo de los acontecimientos dignos de ser conservados, porque el grupo social ve un factor de unificación en los monumentos de la propia unidad pasada o, lo que es lo mismo, porque el propio pasado trae la confirmación de la propia unidad presente (1982, p. 172)

Tanto la pintura de familia como la fotografía familiar tienen como puntos en común el haber sido lujos de clase alta y que ambas aportan información documental y rasgos de época. Los primeros álbumes aparecieron en la década de 1860 en la esfera de la burguesía. En principio se fomentaban las “tarjetas de visita” y otras formas de retratos obtenidos en establecimientos comerciales. Posteriormente, con los avances de la técnica y la multiplicidad de formatos, fue posible trasladar las herramientas fuera de los estudios, y este avance técnico posibilitó la aparición de “muestras de un reportaje social incipiente” (Fontcuberta, 2016, p. 205), y comenzaron a registrarse viajes, celebraciones y otros acontecimientos sociales con su correspondiente registro de fechas, lugares y nombres. Con el cambio de siglo, gracias a la popularización de la fotografía y la expansión de las cámaras portátiles, se abren las puertas a la generación de “composiciones menos rígidas” y la diversificación de temáticas, incorporando casamientos, ritos religiosos, nacimientos, festividades y efemérides sociales a la

posibilidad del registro fotográfico. Destaca Fontcuberta que “los hitos solemnes de la biografía colectiva, seguían acaparando su contenido” (2016, p. 205). De este modo, si la fotografía era un fragmento de vida privilegiada, el álbum cumpliría una “función totémica dentro de los hogares como garante simbólico” de la cohesión de un linaje: “funciona como refugio de memoria al que acudimos para obtener estabilidad y sentimiento de arraigo, para afianzar nuestro pasado y para inscribirnos en un presente” (2016, p.206).

Durante los años cuarenta y cincuenta, los álbumes se convierten en generacionales, y dos décadas después serán personales y administrados por un miembro de la familia. Esta evolución produce una división entre lo doméstico y lo familiar. Al convertirse en una práctica generalizada y popular, la fotografía comienza a poner el foco en lo cotidiano y en lo privado, y el registro pasa de centrarse en la crónica familiar a centrarse en lo autobiográfico, acentuándose el carácter individualista de la narración que se propone a través de las imágenes. Con el correr de los años, tanto la industria como los laboratorios impulsarán la idea de álbum temático, cuyo eje gira en torno a un suceso puntual. La imagen se convierte en un objeto trivial que comienza a ocupar espacios dentro del folclore del hogar. Junto con las ciudades postindustriales y la eclosión del sistema de convivencia llega el declive del álbum familiar. “¿Cómo seguir documentando algo que se desvanece?” se pregunta Fontcuberta, y explica:

“El álbum venía a ratificar el modelo de filiación patriarcal y estructura nuclear, que ancestralmente se había ocupado de garantizar no sólo la procreación y la supervivencia, sino también la transmisión de capitales económicos, simbólicos y sociales. El álbum representaba uno de los andamiajes metafóricos de esta estructura, encargada de procurar la permanencia y visibilidad”. (2016, p. 207).

A lo largo de su desarrollo histórico, la imagen de lo familiar, con la pintura en un primer momento y luego, gracias al avance técnico, con la fotografía, ha ido reflejando y participando de las dinámicas sociales. Es decir, podemos pensar la fotografía familiar como una cuestión de clase. En la casa de los abuelos Salas no existía un álbum en sí. Con el correr del tiempo, pude comprender que no tenerlo era

una cuestión de clase. El pobre no realizaba estos ritos, menos aún el obrero de campo. La foto de casamiento de época, pintada a mano y colgada en la pieza de los abuelos, era un símbolo de la consagración filial expuesto con orgullo y el tesoro del pobre que había logrado casarse y establecer una familia. Esta concepción es una marca de época, vinculada con el peronismo de entonces y con los hábitos de clase.

La foto de color representaba lo moderno, estaba vinculado a la cultura de lo popular y al ingreso al mundo de lo que era poco accesible. Para los abuelos, esa foto era la consagración del rito del casamiento. Hablaban con orgullo de ese momento en el que para ellos las reivindicaciones del peronismo hacia el pobre daban una carga simbólica y afectiva a esta identidad de lo popular. Se sentían parte de un universo donde la emoción y la pasión eran parte de la identidad colectiva. Por ello ubicaban el cuadro en la habitación personal, junto al retrato de Eva y Perón.

Memorias de Pueblo no viene a llenar ese vacío, esa “falta” de álbum familiar en la casa de los abuelos Salas, sino que forma parte de esa historia desde un lugar diferente. En las manifestaciones artísticas populares, el rancho o la casa humilde han sido un motivo poético de la identidad popular, dotando a esos espacios de un valor simbólico y afectivo, a la vez que reivindica y hace audibles las voces de quienes participan de esa identidad. Este archivo fotográfico surge como una respuesta posible a la necesidad de abordar, desde las herramientas que el arte brinda, una problemática social.

Reflexiones finales

Si bien el álbum familiar es un objeto reciente, podemos decir que la fotografía ha funcionado como archivo desde sus inicios, a partir del siglo XIX, sin dejar de tener puntos en común con la pintura. Desde sus comienzos, es una herramienta con una importante función social, familiar y artística. Es importante tener esto presente para poder analizar la funcionalidad de la fotografía en relación al ámbito familiar y en relación a cómo intervienen en los procesos históricos, como sucede con las imágenes documentales o de archivo, siendo un elemento fundamental para la constatación y reconstrucción de la identidad cultural de la sociedad y como un aporte a la reconstrucción de la identidad.

La propuesta de tesina aquí presentada surge a raíz de una problemática judicial autobiográfica. Sin embargo, más allá de la importancia que reviste a nivel familiar y personal, esa problemática se reitera sistemáticamente en la sociedad contemporánea, por lo que la importancia y necesidad de su abordaje va más allá de lo estrictamente autobiográfico.

En el momento de finalización del cursado de la Licenciatura de Bellas Artes (U.N.R), Teresa y Nicolás eran desalojados de su casa. Esto fue motivo para indagar en las herramientas que el lenguaje artístico me podía brindar para que, de una manera poética, esta desigualdad pueda ser visibilizada y reconocida. En una primera instancia de ese proceso, el concepto de “belleza” se fue modificando a partir del encuentro con determinados autores, pero más aún gracias a la experiencia de compartir con familias de comunidades rurales en provincias como Jujuy, Salta, Santiago del Estero o Neuquén.

Concibiendo la idea de estética como el resultado de un sistema de producción de sentido definido por múltiples factores, en estos procesos productivos la visión estética se constituye a partir del universo cotidiano, incorporando las herramientas y elementos que van a ser parte del espacio y los momentos del día a día. El hogar del que uno es parte, el espacio que habita, constituye un mundo en el que confluyen estas sumatorias de percepciones, memorias, costumbres y sensaciones que coexisten en un entramado social, político y cultural que, a través de los años, va conformando una manera de ver e interpretar la realidad. Cada momento cotidiano configura instantes

simbólicos que determinan una instancia ritual, impregnándose de identidad. Los ritos le dan estabilidad a la vida, la hacen duradera gracias a esa práctica de “repetición ritual”.

El rancho humilde de los abuelos Salas contenía un sin fin de impresiones que, no sólo responden a la memoria subjetiva, sino también a momentos históricos. La identidad popular dejaba sus huellas en cada pared de la cocina: medallas colgadas, certificados de asistencia al servicio militar, el retrato de Eva y Perón. En esta familia, la identidad popular formaba parte de una “experiencia cotidiana”, el peronismo no solamente era comprendido desde una dimensión del imaginario sino también como una “experiencia de lo material”, como una experiencia de lo “afectivo en la vida diaria”. Desde esta perspectiva eran concebidos, por ejemplo, los oficios: Nicolás y su trabajo en el sindicato de estibadores y Teresa como actora principal en cuidados de crianza y madre de leche. La retórica de la vida obrera era trasladada a la política y viceversa. El peronismo demandaba para los trabajadores una respuesta a las dificultades económicas y a la “explotación de clase”, por lo que las conversaciones familiares estaban atravesadas por análisis sociales éticos y políticos.

Esta puesta en valores de la cultura popular argentina de la época fue contrastando en el tiempo con ideologías de clase consecuentes al modelo de producción neoliberal. Es lo que sucede con la forma de concebir a la propiedad privada, concepto tan caro a las lógicas neoliberales, cuyo enaltecimiento de la figura del dueño como propietario de un fragmento de tierra que los sistemas de producción capitalista hacen es un punto nodal para comprender las motivaciones e implicaciones de ésta investigación. Gracias a la intervención de una “superestructura” cómplice, prevalece una forma de concebir la vida desde un lugar de dominación fundamentado en la “acumulación material”.

Uno de los aspectos que caracteriza a las sociedades actuales regidas por el sistema neoliberal es “la autenticidad”, que busca constantemente la representación de sí mismo, rindiéndole culto al yo. Hoy, el culto de la autenticidad ha desplazado la cuestión de la “identidad” desde la comunidad al “individuo”. En el esquema neoliberal el tiempo es constante, nada lo interrumpe, la presión por producir quita durabilidad a las cosas, con el fin de generar un mayor consumo. Se produce para gastar y desechar, no hay una relación con lo producido, un tiempo para abordar el proceso. Las cosas

suelen estar revestidas de valores que a su vez son consumidos. Se deja de lado el relacionarse en comunidad para relacionarnos con nuestros egos, convirtiendo a la sociedad en una sociedad “narcisista”.

De manera contraria a esta forma de concebir el mundo y el estar en él, centrada en el individualismo; dedicarse a los rituales, a la percepción simbólica, lleva a olvidarse de sí mismo, se toma una distancia de sí, se trasciende más allá de uno mismo. Las instantáneas que conforman *Memorias de Pueblo* retratan la producción en un cotidiano de campo, un modo que se va desvaneciendo con el tiempo. Allí aparece la vida vinculada a los tiempos de cultivo, los frutos y verduras según la época del año y el intercambio con otros vecinos y vecinas. Estas interacciones en la comunidad son generadoras de “relaciones estéticas” que construyen conocimientos y, por lo tanto, el concepto de arte se comprende como una manera de vincularse afectivamente con el mundo, una manera de ver y de sentir el mundo. A su vez, las comunidades tienden al ejercicio de la memoria no sólo como un mecanismo de reconstrucción o revalorización de la historia sino también como una base de la identidad.

Durante el tiempo transcurrido en la recopilación del material documentado, el vínculo entre el “objeto de estudio” y el “investigador” se fue incrementando de manera dialéctica, y así el proyecto fue adquiriendo mayor carga afectiva y actualmente simbólica. Durante este período de tiempo, todo se iban transformando: los intereses por la casa, su derrumbe posterior a la muerte de Nicolás, y aún hoy sigue transformándose y transformando a otros/as desde el registro y la memoria.

Fragmento de hule [Figura 9], de alguna manera, condensa muchas de las ideas aquí desarrolladas. Ese detalle, enlazado tan profundamente a la vida cotidiana del rancho de los Salas, y con ella, a su historia, su identidad, y la de Pellegrini, deja emerger de forma simbólica la idea de conciencia de clase. Tras el desalojo y la demolición de la casa, sólo quedaba una pared sin derrumbar, aquella que en otros tiempos formara parte de la cocina de Teresa y Nicolás. Al momento de tomar la foto de la única pared aún en pie, me acerco y veo ese fragmento de plástico que me llevó a la infancia. Era el mantel que mi abuela usaba en la mesa cuando éramos chicos y comíamos allí y la ayudábamos a limpiarlo. Todos los recuerdos y olores del tiempo de la infancia acudieron a mi memoria. Fue entonces cuando pensé en la idea de hacer

pública la historia de los nonos, pero rescatando la poética, dejando de lado el reclamo e intentando encontrar una manera posible de que, al hilvanar estos fragmentos, puedan otros rescatar sus propias anécdotas de infancia. Ese mantel de hule, en la casa de los abuelos Salas, era el elemento que permitía mantener la “limpieza” de aquel hogar humilde porque, como sostiene Tedesco en la cita que abre éste trabajo, “la prolijidad es el decoro de las casa sin pretensiones de manierismo ni alardes de abundancia”. Del mantel de hule, incluso fragmentado en aquella pared, casi en un gesto de resistencia, emerge la conciencia de clase.

Galería de imágenes

Figura 1

El rancho en su plenitud



Nota. El hogar de los abuelos previo al desalojo y durante la construcción del barrio privado

Figura 2

El jarrón de Doña Tere



Nota. La cocina era el espacio donde Teresa pasaba la mayor parte de su día, entre los objetos más apreciados estaba, la pava, sus ollas y su jarrón con flores artificiales que hacían juego con su mantel de hule.

Figura 3

Ronda de mates



Nota. Tanto por la mañana como por la tarde Teresa y Nicolás disfrutaban del ritual del mate, por momentos mate con agua fría, agua caliente o mate de leche como se acostumbraba en el Chaco.

Figura 4

En la galería: mesas, cacharros y latas con maíz



Nota. Sobre la mesa de la galería era común encontrar las latas y frascos con las que Nicolás alimentaba a las gallinas, cuando los agitaba con maíz ellas aparecían respondiendo al llamado.

Figura 5

Serie Horacio el gallo, y las gallinas



Nota. Horacio, el gallo, tenía su taza particular que, al verla en manos de Nicolás, corría hacia sus manos para comer.

Figura 6

Serie Tortas fritas y risas



Nota. Las tardes de lluvia eran el telón de fondo para hacer tortas fritas, el trabajo era en equipo y compartido entre familia, amigos y vecinos.

Figura 7

Trabajo invisible



Nota. La división sexual del trabajo siempre queda en evidencia en el rol de la mujer en este caso vinculado a las tareas de crianza, cuidado y tareas del hogar.

Figura 8

Ausencia: muerte de Nicolás



Nota. Posteriormente a la muerte de Nicolás se concretó el desalojo y la demolición de la casa.

Figura 9

Documento con el que se inicia el juicio

138,82

DECLARATORIA DE HEREDEROS
JUDICIALES PARA ACTOS RELATIVOS A
BIENES INMUEBLES

REGISTRO GENERAL
27 SEP 2008
SANTA FE

138,82
15

Registrado el
Tomo 415 Folio 1943 Nº 94834
Expte. Nº 1196- F. 000 Año 1984- Cerezo, -Lescano,
Sixta, Lescano, Fermina y Bustos, Jorge Romualdo s/ Declaratoria de
herederos

Juzgado:
de Primera Instancia Civil y Comercial de la 10ª Nombración de la ciudad de Rosario
Nominación:
Secretaría

Copia íntegra de la resolución:

III-Rosario, 22 de Marzo de 1985.- Autos y Vistos: Los
presentes seguidos por declaratoria de herederos de Doña Sixta Lescano, de Doña
Fermina Lescano, y de Don Jorge Romualdo Bustos.- Y Considerando: Que el
fallecimiento de la causante Sixta Lescano, ocurrido ocasionalmente en la localidad
de Carlos Pellegrini de esta provincia el 4 de Febrero de 1931, queda debidamente
acreditado con la partida de defunción obrante a fs. 2 de autos, que el fallecimiento
de Doña Fermina Lescano, hija de la anterior, ocurrido en esta ciudad de Rosario el
día 23 de Marzo de 1961, está debidamente acreditado con la partida de defunción
de fs. 3 y que por último, el fallecimiento de Don Jorge Romualdo Bustos, ocurrido en
Rosario el día 2 de Agosto de 1965, está acreditado con la partida de defunción de
fs. 4.- Que, publicados edictos por el término de ley, los que corren agregados con
certificación de la Actuaría a fs. 17 de autos, sólo comparece la Sra. Eleuteria
Lescano, quién es hija de Fermina Lescano y de Jorge Romualdo Bustos, según lo
acredita con la partida de nacimiento obrante a fs. 5 y la nota marginal de
registraión por matrimonio de sus padres inserta en la partida mencionada, a su
vez acreditante del matrimonio nombrado.- Que a fs. 14/13 y 20/22 obran los oficios
curados en virtud de la ley 5110 y fs. 14/16 se agregan las comunicaciones
curadas al Registro de Procesos Sucesorios.- Por tanto, según lo establecido en el
art. 3565 ss. y conc. del Código Civil y art. 593 ss. y cc. del C.P.C. y a lo
dictaminado por el Sr. Agente Fiscal Resuélvase: Declarar que por fallecimiento de
Doña Sixta Lescano, le sucede en calidad de única y universal heredera, sin
perjuicio de terceros, su hija extramatrimonial Fermina Lescano; que por posterior
fallecimiento de ésta, le suceden en calidad de únicos y universales herederos, sin
perjuicio de terceros, su cónyuge superviviente Jorge Romualdo Bustos y su hija
Eleuteria Bustos y Lescano; y que por el posterior fallecimiento de Don Jorge
Romualdo Bustos, le sucede en calidad de única y universal heredera su hija Eleuteria
Bustos y Lescano, a quién se tiene en poder de los bienes de la herencia que no
estuvieran en poder de terceras personas.- Cese la intervención fiscal si fuere
necesario insértese, hágase saber, dese copia e inscribase.

INSCRIPCION DEFINITIVA
Nº N-130437- Santa Fe,
2006- Eleuteria Bustos, (Cult. 22-02942220-1-)

Inscripción Provisional
- Faltan F. de copia formal
- up. rep. del 67.00
y rep. de ley al 15/100-
- habilitación del los
Inmueble (cu)

ROBERTO A. MIMBER
SECRETARIO
27 SEP 2008
SANTA FE

Nota. El siguiente documento es parte del expediente que inició el juicio por desalojo. Quien firma, Eleuteria Bustos, estaba fallecida desde el año 2006 en la Provincia de Jujuy.

Figura 10

Fragmento de hule



Nota. En la última pared en pie se encontraba el fragmento de hule que mi abuela usaba para decorar la mesa y reutilizaba en la alacena. Fue el fragmento que dio sentido a mi búsqueda de identidad, puso un punto final a una historia y sobre todo me recordó quién soy y de dónde vengo.

Figura 11

Las sillas, la ausencia y lo cotidiano



Nota. Nicolás retrataba con su cámara escenas del cotidiano como esta donde Teresa aparece barriendo lo que posteriormente será la galería. Casualmente se retratan las sillas en las que tomaban mate, ritual que no abandonaron hasta la muerte de Nicolás. Parece ser una premonición del futuro

Figura 12

Retrato y el rol femenino



Nota. Teresa denota el rol de la mujer campesina de época, a pesar de ser una foto en pose la gestualidad y su ropa deja en evidencia su rol en función del hogar.

Figura 13

Instantánea familiar



Nota. Teresa y sus cuatro hijos componen una instantánea típica familiar. Vecinos recuerdan que lo característico de esta familia era ir todos juntos a la cancha, al almacén o al carnaval del pueblo.

Figura 14

Juan Grela

Gente del pueblo, 1947

Tinta sobre papel

28,50 x 16,00 cm



Nota. Durante la formación en dibujo y pintura siempre llamaron mi atención las líneas continuas en los dibujos de Juan Grela y la forma simbólica de las manos y los pies en las representaciones de personas. Vanguardia y utopía fueron ejes en el planteo estético que han resonado en la producción estética de *Memorias de pueblo*.

Bibliografía

- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (2015). *El grano de la voz: entrevistas 1962-1980*. Siglo Veintiuno.
- Barthes, R. (2020). *La cámara lúcida*. Paidós.
- Benjamin, W. (2015). *Estética de la imagen*. La marca.
- Berman, M. (1982). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*. Siglo Veinte.
- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio: Ensayos sobre los usos sociales de la fotografía*. Gustavo Gili.
- Casullo, N., y Forester, R. (1999). *Itinerarios de la modernidad. Corrientes del pensamiento y tradiciones interculturales desde la ilustración hasta la posmodernidad*. Eudeba.
- Fantoni, G. (1997). *Una mirada sobre el arte y la política: conversaciones con Juan Grela*. Homo Sapiens.
- Fontcuberta, J. (2017). *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía* (2ª ed.). Galaxia Gutemberg.
- Hopkins, C. (2008). *Tincunacu: teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino*. Instituto Nacional de Teatro.
- Le Breton, D. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva visión.
- Le Goff, J. (1982). *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*. Paidós.
- Merleau-Ponty, M. (1985). *Fenomenología de la percepción*. Planeta Agostini.
- Salas, G. (17 de marzo de 2017). Comunicación personal.
- Vitta, M. (2003). *El sistema de las imágenes: estética de las representaciones cotidianas*. Paidós.

Webgrafía

- Achaval, M. R., (2017). *Introducción a la poética del espacio de Gastón Bachelard*.
https://www.cnba.uba.ar/sites/default/files/introduccion_a_la_poetica_del_espacio_de_gaston_bachelard.pdf.
- Andrada, A. (2011, abril). Sociedad y cultura. Raymond Williams, cultura y sociedad 1970-1950 De Coleridge a Orwell. En *Razón y Palabra*, (75).
http://www.razonypalabra.org.mx/N/N75/monotematico_75/06_Andrada_M75.pdf
- Bareiro, J. (2009). Transicionalidad, creatividad y mundo: Winnicott y Heidegger. En *Poiésis*, 9(18). <https://doi.org/10.21501/16920945.135>
- Becker, S. H. (1974). *Studies in Visual Communication*. Recuperado en marzo de 2021:
<https://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1003&context=svc>
- Canal Encuentro. (18 de abril de 2018). *Historias debidas VIII: Silvia Rivera Cusicanqui (capítulo completo)* [Archivo de Video] Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=1q6HfhZUGh>
- Chacón, J. L. (2004). El Espacio del Ser, el Ser del Espacio: la discusión acerca del espacio y sus alcances en la fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty. En *Lógoi. Revista de Filosofía*, (7).
<https://revistasenlinea.saber.ucab.edu.ve/index.php/logoi/article/view/555>
- Han, B. C. (2020). *La desaparición de los rituales: una topología del presente* (1ª edición digital).[Ebook], Barcelona: Herder. Consultado el 7 de diciembre de 2018.
- Fernandez, T. (1 de agosto de 2019). *Metodología de Investigación Basada en Arte*. UCB Sede La Paz. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=qEfCqWGTa3w>.
- Fidalgo, D. (2019). *Fotosíntesis*. CINE. AR. Consultado el 20 de marzo de 2020.
<https://play.cine.ar/INCAA/produccion/6640>
- Germain, J. (2005). *Por cada minuto de tristeza pierdes sesenta segundos de felicidad*. Recuperado en abril del 2019.
<https://www.juliangermain.com/projects/for-every-minute-you-are-angry-you-lose-sixty-seconds-of-happiness>
- Los Años Luz Discos. (9 agosto 2015). *Ramón Ayala / Cosechero* (full álbum).[Video].
<https://www.youtube.com/watch?v=58mUyVurFEQ>

Luther, J.. (20 de mayo de 2010). *El derecho a la memoria como derecho cultural del hombre en democracia*. <https://www.corteidh.or.cr/tablas/r24887.pdf>

Milanese, I. (2018). *La vida después*. Recuperado en julio de 2019.
https://issuu.com/isismilanese/docs/la-vida-despues-pdf_web

Ministerio de Justicia y Derechos Humanos Presidencia de la Nación. (1994, 7 de septiembre). *Ley 24.374*. Recuperado el 27 de febrero de 2022
<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/0-4999/755/texact.htm>

Parodi, T. (27 septiembre. 2008). *Doña Froilana* [Video].
<https://www.youtube.com/watch?v=KfogiP0GXfE>

Página 12. (16 de abril de 2018). *Mirar la dignidad recobrada*. En *Página 12 Rosario*.
<https://www.pagina12.com.ar/108595-mirar-la-dignidad-recobrada>

Real Academia Española. (s.f.). Álbum. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 28 de noviembre de 2020, de <https://dle.rae.es/album>

Rigat, L. (2018). *La representación de los pueblos originarios en la fotografía latinoamericana contemporánea: de la imagen de identificación a la imagen de reconocimiento*. CMDf. https://issuu.com/cmdf/docs/libro_investigacion_rigat_issuu

Robles, J. (1 de marzo de 2007). *Noel Nicola- Ya están las semillas*. [Video].
<https://www.youtube.com/watch?v=8rSzajpYGfg>

Tagg, J. (2005). *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. Gustavo Gili. <https://www.academia.edu/33621431/El-peso-de-la-representacion.pdf>

Télam digital. (2020, 22 de enero). *Fotosíntesis da postales del agronegocio donde “comemos productos que no son alimentos”*. Consultado el 13 de abril del 2020.
<https://www.telam.com.ar/notas/202001/426018-cine-estreno-salas-publico.html>

Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura* (2.^a ed. P. di Masso, trad.). Península. (Original publicado en 1977)
https://canonliterariosalzmman.files.wordpress.com/2015/04/marxismo-y-literatura_-raymond-williams.pdf