

REVISTA DE ANTROPOLOGÍA VISUAL

Número 28 - Santiago, 2020 -1/11 pp.- ISSN 2452-5189



Fotografías de una identidad barrial

Fernando Funaro¹

RESUMEN: A partir de una investigación situada en un barrio ferroviario de una ciudad media de la provincia de Buenos Aires, Argentina, se propone un análisis de las relaciones entre los procesos de memoria social, la construcción de identidades urbano-barriales, y la producción y el tratamiento de las imágenes fotográficas. Mediante una investigación en audiovisual, se abordan los usos y la realización de fotografías en las intervenciones críticas de algunos actores sociales referidas a la memoria barrial, que pretenden interpelar narrativas hegemónicas tanto en el plano local como en contextos más amplios. Las imágenes usadas y producidas responden a un conjunto de demandas que reclaman, entre otras, medidas de protección patrimonial en el barrio y la restitución del servicio del tren de pasajeros.

PALABRAS CLAVE: memoria social, audiovisual, fotografía, patrimonio.

Photographs of a neighborhood's identity.

ABSTRACT: Based on an investigation located in a railway district from an average sized city in the province of Buenos Aires, Argentina, the article suggests an analysis of the relationships between social memory processes and the construction of urban-neighborhood identities, and the production and treatment of photographic images. Through an audiovisual investigation, the uses and the production of photographs are addressed in the critical interventions of some social actors related to the neighborhood history, which intend to interpellate hegemonic narratives both at the local level and concerning broader contexts. Both used and produced images respond to a set of demands that claim, among others, measures of patrimonial protection in the neighborhood and the restitution of the passenger train service.

KEYWORDS: social memories, audiovisual, photography, heritage.

¹ Realizador integral en Artes Audiovisuales (Facultad de Arte, UNICEN, Argentina). Integrante del Centro de Estudios de Teatro y Consumos Culturales (TECC), Facultad de Arte, UNICEN. <https://orcid.org/0000-0002-9973-3807>
E-mail: fernandofunaro@gmail.com

A continuación² se analizan los usos y las *formas de producción*³ que se le dan a la imagen fotográfica en relación con la memoria social y la construcción de identidades colectivas, en un contexto sociocultural constantemente redefinido y actualizado por las redes y los flujos tecnológico-digitales.

La situación tecnológica y comunicacional contemporánea (con todas las particularidades y desigualdades que es menester no perder de vista) contribuye a desdibujar las fronteras espaciales y temporales; los saberes se deslocalizan y los sujetos atravesados por la tecnología se encuentran inmersos en una suerte de tendencia a la amnesia, reforzada por esas “máquinas de producir presente” (Monguin, 1994, p. 24).

En este contexto emerge como significativa la necesidad de un *anclaje temporal*, y así surge lo que Jesús Martín Barbero llama *el boom de la memoria*, que desemboca en una serie de acciones orientadas a “sostener el pasado”.

Huyssen (1996) ha rastreado los ámbitos de ese boom a lo largo y lo ancho de la sociedad actual: crecimiento y expansión de los museos en las dos últimas décadas, restauración de los viejos centros urbanos, auge de la novela histórica y los relatos biográficos, moda retro en arquitectura y vestidos, entusiasmo por las conmemoraciones, auge de los anticuarios, el video como dispositivo de memorialización, e incluso la conversión del pasado del mundo —y no solo del que recogen los museos— en banco de datos (Martín Barbero, 2015, p. 19).

Es comprensible que en este contexto se recupere la técnica de la fotografía como una de las formas principales de producción y *creatividad social*⁴ en torno a las memorias sociales y las identidades. Es posible hipotetizar que esto ocurre no solo por la masificación de la máquina fotográfica digital, sino también por el lazo directo de la fotografía con su referente, esto es, su carácter indicial (Peirce, 1974). Como afirma Roland Barthes: “Nunca puedo negar en la fotografía que la *cosa haya estado allí*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado” (1989, pp. 135-136).

Barthes entiende la fotografía como una composición de elementos perceptibles por los sentidos (principalmente visuales, y aquellos relativos a la materialidad del soporte) que proporcionan significantes; desde otra perspectiva, se le pueden adherir a la fotografía ciertos componentes ajenos a la sensorialidad, como sus formas de producción y consumo (en torno a objetivos y contextos sociales, políticos o económicos), sus modos de uso, las huellas culturales que presenta y que devienen de una inscripción en el presente, y el contexto en que se produce o comprende. Debido a estos componentes, sumados a la masificación de los dispositivos fotográficos y los canales de difusión y comunicación, la fotografía parece haber perdido buena parte de su antiguo poder mágico, para instalarse como una suma de “colecciones de tiempos presentes, ordenados cronológicamente”, en donde el acto de “mostrar” pareciera imponerse ahora por sobre el acto de “conservar” (Diogo y Sibilia, 2016, p. 107).

² Este trabajo se inscribe en el proyecto “Prácticas artísticas y memoria social de ciudades medias del centro bonaerense” (código 03/G170 del Programa Nacional de Incentivos), radicado en el Centro de Estudios de Teatro y Consumos Culturales (TECC) de la Facultad de Arte de la UNICEN.

³ Entendiendo que la producción de los medios de vida de las personas depende de la naturaleza misma de los medios de vida con que se encuentran y que hay que reproducir, lo que coincide, por consiguiente, tanto con lo *que* producen como con el modo *como* producen (Marx y Engels, 2001, pp. 3-5).

⁴ Término definido por Balbi como “la producción, socialmente situada y socialmente eficaz —en el sentido de bien sucedida—, de nuevas formas de comportamiento (incluyendo formas de organización de series de actividades), relaciones sociales y agrupamientos (ya sean formalmente institucionalizados o no), y modos de entender y representar cualesquiera aspectos del mundo social” (Balbi, 2015; p. 27).

Se puede advertir, entonces, una tensión entre un dispositivo que tiende a desdibujar el pasado (el aparato informático comunicacional, y los modos de uso y producción que genera sobre la fotografía) y otro que lo afirma (la máquina fotográfica, la fotografía como objeto tangible y significativo). En medio de esta tensión se posiciona este análisis, tomando como eje la producción de fotografías que realizan diversos actores sociales e instituciones, en el contexto de un proceso de *activación*⁵ del *patrimonio local*⁶ (Prats, 2005) en torno a un sector urbano lindante con la estación de ferrocarril de la ciudad de Tandil, provincia de Buenos Aires, Argentina.

En los últimos años, el “barrio de la Estación” ha sido objeto de distintas prácticas de *activación patrimonial* a partir de la iniciativa de una asamblea vecinal que en 2013 presentó un petitorio ante el Concejo Deliberante del municipio local en el que —entre otras medidas— solicitaba la declaración de un “área de protección histórica”⁷ en un radio de cuarenta manzanas situadas en las inmediaciones de la Estación del Ferrocarril. A esta iniciativa comenzaron a adherirse diversas instituciones, algunas pertenecientes al territorio del barrio, como el Club Ferrocarril Sud o la Biblioteca Juan Antonio Salceda, y otras situadas en otros sectores de la ciudad, como las Facultades de Arte, Ciencias Exactas y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN), que desarrollan proyectos de extensión, o el Instituto de Profesorado de Arte N° 4, que tiene su sede desde 2019 en las instalaciones de lo que era la estación de trenes.

Con el proteccionismo histórico como disparador inicial, los objetivos de la asamblea vecinal (a la que luego se sumó una heterogeneidad de instituciones, individuos y colectivos) comienzan a ampliarse y diversificarse, para enfocarse también en el rescate de las memorias sociales de los trabajadores y trabajadoras de la región durante el siglo xx, el reclamo por el retorno del servicio ferroviario de transporte de pasajeros (interrumpido durante la década del 90, reactivado en 2012 y suspendido nuevamente en 2016), la inclusión de comunidades invisibilizadas, y la problematización de cuestiones relacionadas con la igualdad de género.

Entonces, la idea inicial de patrimonio con anclaje en el territorio se replantea y se redefine a una similar a la que propone Prats: “El patrimonio cultural está compuesto por referentes —materiales o inmateriales— que representan versiones de una identidad determinada, principalmente, una identidad política (local, regional o nacional) y, así, inscriben una determinada memoria en el espacio público” (Prats, 1998, p. 60).

Así, los resultados devienen en acciones tan diversas como manifestaciones en el ámbito urbano, eventos sociales, investigaciones académicas y producciones artístico-culturales.

El barrio: contexto

El sector de la ciudad que hoy se conoce como “barrio de la Estación” comenzó a conformarse a partir de la llegada de un ramal del Ferrocarril Sud a la localidad en 1883. El impacto del ferrocarril en la dinamización económica y social de la vida lugareña permite hablar de una

⁵ Con la decisión política de preservar y difundir el valor de los bienes culturales, la comunidad logra, a través de un consenso colectivo, “activar” un repertorio patrimonial —escoger determinados referentes del pool (referentes simbólicos) y exponerlos de una u otra forma— y, en consecuencia, “patrimonializar” dichos bienes (Prats, 1997, p. 19).

⁶ Según la definición de Prats, el *patrimonio local* es “un mecanismo universal, intercultural, fácilmente reconocible, mediante el cual toda sociedad define un ideal cultural del mundo y de la existencia y todo aquello que no cabe en él, o lo contradice, pasa a formar parte de un *más allá*, que, por su sola existencia, delimita y desborda la condición humana, socialmente definida y, por ende, nuestra capacidad de explicar y dominar la realidad. (...) Esos sistemas de representación no son mutuamente excluyentes y difieren relativamente de una cultura a otra y dentro de una misma cultura en distintos momentos de su historia (Prats, 2005, p. 18).

⁷ www.barriodelaestacion.com.ar

“segunda fundación” de la ciudad (Nario, 2014, p. 3). En los alrededores de la estación se fueron construyendo edificios vinculados a la provisión de servicios para el mantenimiento de la red ferroviaria, así como viviendas para los trabajadores. Posteriormente, con la consolidación de una *comunidad ocupacional* ferroviaria (Horowitz y Wolfson, 1985; Mengascini, 2005) y el auge de la actividad gremial a principios del siglo xx, se erigieron instalaciones como las del Club y Biblioteca Ferrocarril Sud (1919), el Salón de la Confraternidad Ferroviaria (1925) o, más tarde, el Policlínico Ferroviario (1953)⁸.

Hacia la década del 40, los ferrocarriles argentinos se nacionalizaron y durante los 20 años consecuentes el sistema de rieles se extendió por más de 40.000 km del territorio. En las décadas siguientes, el sistema ferroviario comenzó a decaer gradual y constantemente debido al paso por diferentes etapas históricas, como la crisis de la industria nacional, la reestructuración capitalista del territorio durante la dictadura cívico militar (1976-1983) y el desmantelamiento de infraestructura ferroviaria iniciado en la década del 60 con políticas como el denominado Plan Larkin, y luego profundizado por las medidas neoliberales de los años 90.

Una diversidad de edificaciones y estructuras pertenecientes a la estación de trenes de la ciudad de Tandil, al igual que en diversas regiones del territorio argentino, comenzaron a deteriorarse y caer en desuso. Entrado el siglo xxi, se ha cedido el uso de estas instalaciones a diversas organizaciones comunitarias o dependencias municipales. Entre otras, funcionan o han funcionado allí la Escuela Municipal de Música Popular, la Escuela Municipal de Teatro, el Centro Social y Cultural La Vía, el Taller de Picapedreros y la Incubadora de Arte (Imagen 1).



Imagen 1. Mapa del barrio, que incluye algunas de las instituciones que se establecen allí (versión interactiva: www.barriodelaestacion.com.ar).

⁸ Como ya desarrollamos en “Antihéroes barriales, imágenes y memorias de una ciudad media bonaerense” (Silva y Funaro, 2018).

Con el crecimiento de la ciudad, el “barrio de La Estación” se ha revalorizado y convertido en una oportunidad rentable para las empresas inmobiliarias⁹. Como reacción ante lo que consideraban el “deterioro” del barrio y la “pérdida de su fisonomía identitaria” a manos de la “especulación inmobiliaria” y la “construcción indiscriminada”, un colectivo de vecinos (que adoptó la denominación “Asamblea del Barrio de La Estación”) elaboró un petitorio que propone —entre otros puntos— la implementación de medidas de protección patrimonial en las inmediaciones de la Estación. Este petitorio fue presentado en mayo de 2013 ante el Concejo Deliberante local, haciendo uso de la figura de la Banca 21¹⁰.

Fotografía y memorias sociales

La masificación de la cámara fotográfica durante el siglo xx trajo como resultado una serie de colecciones de imágenes referentes a organizaciones familiares, comunitarias e institucionales que podrían valorarse como elementos de utilidad para las ciencias sociales no solo por su aspecto indicial, sino también por las huellas de su producción (“qué revelan” y “cómo lo revelan”) y las características de sus soportes (materialidad del objeto-imagen). Comienza de esta manera a surgir en las ciencias sociales contemporáneas la necesidad de organizar un relevamiento y rescate en torno a estas fotografías que se diseminan heterogéneamente, en diversos soportes, espacios, formas de sentido y técnicas.

Cada imagen se presenta en un soporte (daguerrotipo, diversos tipos de papel, fotografía digital, entre otros), en un espacio (grupo familiar, institución, sitio web, entre otros), tiene un sentido (una fotografía en un cajón, en un museo, enmarcada en una pared, una imagen de portada en un sitio web, una fotografía ganadora de un concurso, una fotografía en una billetera, entre otros) y manifiesta diversas técnicas de producción (fotografía artística, familiar, institucional, entre otras), aspectos que pueden revelar nociones sobre un contexto histórico, una clase social, un colectivo o un modo de pensar y hacer determinado.

Halbwachs inscribe las memorias individuales en un marco social y las asimila con la metáfora de un mosaico antiguo. Aunque el mosaico esté incompleto y solo se disponga de un fragmento, las formas y las líneas de dicho fragmento permiten, algunas veces, “reconstruir el diseño del mosaico integralmente o de una de las partes donde se encontraba ese fragmento” (2004, p. 149).

En el caso que concierne a los estudios de las fotografías en torno a las memorias sociales, cada imagen será un fragmento de un mosaico siempre incompleto del cual se obtendrán aproximaciones a su figura integral, y en cuya reconstrucción se podrán comprender aspectos vinculados a las relaciones sociales de poder, las formas de hacer, ver y sentir.

El pasado es reconstruido desde el presente; estos marcos son los instrumentos que la memoria colectiva utiliza para reconstruir una imagen del pasado acorde con cada época y en sintonía con los pensamientos dominantes de la sociedad (Halbwachs, 2004, p. 10).

En algunos estudios relacionados con la historia reciente es posible registrar el testimonio de la persona que produjo o participó en la fotografía (o al menos del contexto en que se tomó), con el fin de enriquecer y completar el conocimiento sobre las imágenes. En estos casos no

⁹ El barrio es considerado un sector rentable por su cercanía al centro de la ciudad, la conexión de servicios y los terrenos de grandes dimensiones.

¹⁰ Figura por la cual ciudadanos, ciudadanas u organizaciones pueden presentar proyectos de una manera formal y equivalente a la de cualquier legislador.

solo podría considerarse relevante lo que se recuerda, sino también “cómo” se lo recuerda. Las huellas inscritas en el acto de recordar son elementos de gran valor para diversos ámbitos de las ciencias sociales.

Audiovisual *Fotografías de una identidad barrial*

El cortometraje documental *Fotografías de una identidad barrial* se realizó durante 2019¹¹ en el contexto de las X Jornadas de Historia, Arte y Política de la Facultad de Arte de la UNICEN en Argentina, y fue parte de la selección oficial del Festival Interbarrial Audiovisual llevado a cabo por la Universidad de Lanús.

En dicho documental se indaga en los usos y producciones de fotografías al servicio de la identidad y el rescate de la memoria, en el marco del barrio de la Estación de Tandil, donde diversos actores sociales emprenden esta tarea de manera interdisciplinaria y voluntaria.

El documental fue presentado también en el barrio de la Estación de Tandil, en el Centro Cultural La Compañía, y fue entendido por los actores sociales que intervienen en las acciones de rescate fotográfico como una óptima herramienta para difundir sus labores. Por otro lado, la recepción de los vecinos y vecinas permitió que en sus ámbitos sociales y privados comenzaran a rescatar materiales fotográficos o a ofrecer testimonios en torno a las memorias sociales y la identidad.

El cortometraje audiovisual se divide en tres secciones: “El papel de la fototeca”, “Las lentes violetas” y “Fotógrafos/as”, y se presentan a continuación.

“El papel de la fototeca”

En el primer segmento del cortometraje se presenta un proyecto comenzado en 2019 por la Biblioteca Juan Antonio Salceda, el fotógrafo Gonzalo Celasco y el Club Ferrocarril Sud, entre otros, que consiste en la elaboración de una fototeca física compuesta principalmente por fotografías de archivo relacionadas con la historia del barrio (Imágenes 2 y3). Dichas fotografías serían aportadas por distintos vecinos, historiadores e instituciones. El objetivo de este proyecto es, mediante un trabajo en el territorio, rescatar no solo las fotografías originales, sino también conservarlas y anexarlas al registro de las memorias sociales que las sustentan. Se proyecta que, además de las personas voluntarias y los trabajadores de las ciencias sociales, esta tarea se enmarque en una articulación con escuelas primarias y secundarias como propuesta de taller para estudiantes.

Este proyecto se basa en la potencialidad de interactuar con las fotografías originales en papel, dado que la percepción no es la misma que opera en los medios digitales, pues también se hace uso en esta modalidad de los sentidos del tacto y el olfato. Las texturas y aromas no solo amplían la narrativa y son parte de la memoria que contiene la fotografía, sino que, sumados a la demanda de más tiempo y paciencia para la interpretación uno-a-uno con el objeto, que no se encuentra rodeado de estímulos o “distracciones” en paralelo como sucede en Internet, otorgan al usuario un mayor enriquecimiento sensorial e intelectual.

¹¹ El autor de este artículo estuvo a cargo de la realización integral del cortometraje.



Imágenes 2 y 3. Algunas fotografías de la historia local que formarán parte de la fototeca física.

“Las lentes violetas”

En el segundo segmento del audiovisual se indaga en el seminario “Las lentes violetas”, que se realiza en el barrio y propone a la comunidad abordar el patrimonio histórico y cultural desde una perspectiva de género (Imagen 4). En esa ocasión se realizó un acercamiento teórico seguido de un recorrido con cámaras por el barrio, durante los cuales se reconocieron estructuras patrimoniales y se reflexionó sobre ellas a partir de los aportes teóricos iniciales y de la realización fotográfica.



Imagen 4. Seminario de patrimonio y género llevado a cabo en el centro cultural La Compañía, ubicado en el mismo barrio de la Estación.

El seminario, a cargo de Liliana Gianastacio, Ana Silva y Hugo Mengascini¹², incluyó un marco teórico de publicaciones académicas y publicaciones relativas al patrimonio cultural inmaterial y género de la UNESCO¹³, que trataban las cuestiones centrales del seminario desde una perspectiva histórica y antropológica, y analizaban casos en diferentes regiones del mundo. De esta manera, se permitió a las personas concurrentes comprender el estado de la cuestión de la temática, para así indagar en nuevas perspectivas del entorno en el que habitan.

La etapa de relevamiento fotográfico consistió en un recorrido guiado en que las personas participantes tenían la posibilidad de realizar registros visuales con una cámara fotográfica o con su teléfono celular.

En la última etapa del seminario se proyectaron los registros realizados y se organizó un nuevo debate con el objetivo de suscitar la reflexión. El evento culminó con las conclusiones finales de quienes participaron.

¹² Liliana Gianastacio es un referente feminista de la ciudad, Ana Silva es investigadora de la UNICEN en temáticas relacionadas con la antropología visual y Hugo Mengascini es un historiador enfocado principalmente en el barrio de la Estación.

¹³ Autores como Cristina Simó Espinosa, Noemí Nus, Guadalupe Jiménez-Esquinas y Susana Rostagnol, entre otros.

“Fotógrafos/as”

El tercer y último segmento del audiovisual aborda las producciones, reflexiones y técnicas de algunos de los fotógrafos y fotógrafas jóvenes cuya obra guarda relación con el barrio de la Estación. El medio de difusión principal de estas producciones son las redes sociales e Internet.



—Gonzalo Celasco: estudió fotografía en el IPAT (Instituto de Profesorado de Arte Tandil), donde es profesor de Proyectos de Fotografía y Fotografía en el Área de Prensa. Se desempeña activamente como fotógrafo en el barrio de la Estación, donde trabaja de forma conjunta con el historiador Hugo Mengascini.



—Tefa Schegtel Torres: nacida el 10 de octubre de 1988 y criada en el barrio de la Estación, de Tandil. Desde 2006 conjuga fotografía, periodismo y registro histórico en el centro bonaerense. Luego de su labor en diversos medios digitales de noticias, hoy se desempeña en un portal digital de la región (miradasdelcentro.com.ar).



—Bernarda Ballesteros: comenzó sus estudios en Tandil en 1986. Es veterinaria, docente universitaria y fotógrafa. Se formó en fotografía a través de cursos, talleres, clínicas de obra y dos cursos libres en la carrera de Fotografía del IPAT. Formó parte del Fotoclub El Portal. Participó en muestras colectivas, la mayoría de ellas en el ámbito de la UNICEN. Sus trabajos fotográficos se vinculan, mayormente, con el fotoperiodismo y la fotografía documental. En esa línea, una de las series que realizó incluye registros de la estación de trenes de Tandil y de la lucha “por la vuelta del tren”.

Imágenes 5-6-7. Registros realizados por algunos de los actores que intervienen con la fotografía en torno al patrimonio y la identidad del barrio.

Observaciones

Los dos aspectos que tiene en cuenta la investigación audiovisual son el medio (fotografía) y el soporte (redes-Internet), y toma como punto de partida la definición de David Harvey, de que “lo que preocupa ahora al capitalismo en forma predominante es la producción de signos y de imágenes (...). La competencia en el mercado se centra en la construcción de imágenes, aspecto que se vuelve tan crucial o más que el de la inversión en nueva maquinaria” (Harvey, 1989, p. 226).

Partiendo de esta premisa y considerando la notable tendencia de los medios de comunicación masivos a producir discursos de acotada duración y alto impacto, en los que pareciera que la técnica y la novedad se imponen al contenido, se intenta analizar desde lo técnico y conceptual cómo el trabajo de cada fotógrafo considerado busca diferenciarse de las tendencias mediáticas hegemónicas para aportar a nuevos modos de construir visibilidad.

Se debe tener en cuenta que no solo en el momento de captar imágenes (o de su edición) se realiza un acto de selección y creación. También en la posterioridad de su producción, las imágenes capturadas por la cámara están sujetas a modificaciones, moldeados y transfiguraciones que los grupos e individuos, desde los sucesivos presentes, ejercen en ellas: les dan sentidos, las borran, las reeditan, las configuran, valorizan unas, rechazan otras; de algún modo, las ponen al servicio de sus múltiples maneras de concebir y evocar los acontecimientos pasados.

Uno de los puntos de partida para abordar la investigación en audiovisual fue una serie de preguntas que plantea Howard Becker (Becker, 2015) en sus estudios sobre la fotografía:

- ¿Qué camino sigue el objeto una vez que abandona a sus productores originales?
- ¿Qué hacen con él las personas en cuyas manos cae en cada etapa?
- ¿Para qué lo quieren o necesitan?
- ¿Con qué equipo cuentan para interpretarlo?
- ¿Qué elementos internos al objeto limitan sus condiciones de lectura e interpretación?
- ¿De qué manera los productores procuran impedir interpretaciones alternativas?
- ¿Cómo podemos organizar ese material, cualquiera sea su forma, para que diga exactamente aquello que intenta decir el argumento formal y así ponga de manifiesto, de manera inconfundible e inevitable para todo lector o espectador razonable, las conclusiones del autor?
- ¿De qué manera los fotógrafos pueden organizar las imágenes para que lo que tienen en mente incida en la interpretación de las personas que contemplan su obra?
- ¿Es importante el orden de las imágenes de una secuencia?
- ¿Qué otras alternativas tiene en realidad quien edita una serie de fotografías?
- ¿De qué forma los productores de representaciones tienen en cuenta las distintas capacidades y disposiciones movilizadas por los usuarios a la hora de ejecutar las tareas que la recepción de sus informes demanda?
- ¿Para qué resulta más adecuada esta forma de representación?

Tomando como referencia la clasificación en modalidades de documental desarrollada por Bill Nichols (1997), se observa que estas modalidades no clasifican de manera determinante, sino que cada producción se conforma de un entramado estilístico y conceptual que hace que una modalidad resalte más que la otra. El cortometraje documental *Fotografías de una identidad barrial* hace uso de las herramientas del documental interactivo, dado que sitúa a las personas entrevistadas en un contexto determinado y se propone realizar una entrevista que parte de las preguntas mencionadas anteriormente, pero que las desarrolla como en una “conversación casual”. Esta modalidad se ve enriquecida porque existe una relación previa entre el realizador/entrevistador y las personas entrevistadas.

Al momento de elegir los escenarios donde se entrevistaría a las personas, se tuvo en cuenta la noción de Gustavo Aprea en torno a los documentales de memoria, es decir, que “las relaciones entre el testigo y el solicitante varían en función de las esferas de la práctica social involucradas en el contexto en que se recoge el testimonio” (Aprea, 2015, p. 100). Sobre la base de dichas nociones, se coordinaron las entrevistas en lugares que, además de guardar relación con el barrio, su memoria e identidad, se presentaban como lugares identitarios para cada persona entrevistada.

Conclusiones

Las personas entrevistadas coincidían en cierto modo en que la base de su producción (sea de fotografías, fototeca o evento académico) parte del reconocimiento de la volatilidad de la información que se difunde en los medios de comunicación actuales, y es en torno a esta premisa que intentan marcar una diferencia en sus acciones para interpelar al público receptor, con un mensaje y una serie de métodos que buscan apartarse de las formas hegemónicas de producción y comunicación.

En ciertos casos, priorizaron lo cuantitativo del registro por sobre la técnica y la calidad de los equipos, lo cual permitió promover no solo la adhesión de un público masivo a la demanda, sino también replantear las capacidades de los dispositivos fotográficos cotidianos.

Con el objetivo de preservar la historia, recurrieron a formas y herramientas del pasado, a la vez que se sirvieron de técnicas actuales de producción y posproducción. Este diálogo en la producción y la acción entre lo "obsoleto" y lo "novedoso" se puede entender como el reflejo de la tensión entre el carácter indicial de la fotografía que menciona Barthes (1989) y el desdibujamiento del pasado que propician los medios de comunicación digitales y las nuevas tecnologías. En consecuencia, se genera una perspectiva sobre el patrimonio histórico y cultural, que pretende cuestionarlo y resignificarlo partiendo de las demandas, las sensibilidades y los métodos del presente. Se reflexiona sobre el quehacer artístico y comunicacional en el campo de los medios digitales para buscar una diferenciación y desentenderse de la producción, recurriendo muchas veces a lo material por sobre lo digital y a la comunidad barrial por sobre la web.

El documental presentado indaga en una serie de acciones de una comunidad barrial particular, que interviene en procesos de producción audiovisual y archivística. Estas acciones adhieren a lo que se entiende como "audiovisual comunitario" (Dagron, 2014, p. 30) propiamente dicho, en tanto la comunidad (barrial, tribal, familiar, entre otras) participa mediante una serie de decisiones en la gestión, producción y difusión de obras audiovisuales, y en este caso actividades de rescate. Este fenómeno se replica en diversas comunidades a lo largo del territorio latinoamericano, y suele tener un eje en la memoria y la identidad. Proporcionar estos espacios de rescate y puesta en cuestión permite desde el presente elaborar las memorias individuales y colectivas para así poder mirar hacia el futuro sin perder de vista elementos identitarios e históricos.

Este tipo de acciones revela también un acercamiento empático bilateral entre las diversas generaciones que integran una comunidad, y promueven la participación académica, artística y ciudadana. No debería menospreciarse la relevancia de las personas mayores en estos casos, ya que este grupo etario no solo es el portador de los testimonios de la memoria, sino también de un archivo audiovisual correspondiente a la historia reciente. Dotar de sentido estos testimonios y estos archivos, que generalmente se presentan como una caja de zapatos con fotos y rollos fílmicos en el interior de un armario, no solo permite replantear la concepción historiográfica actual, sino que también opera sobre el aparato emocional e identitario de la persona propietaria del archivo, al manifestarse sobre su objeto una trascendencia que antes era desconocida.

Bibliografía

- Aprea, G. (2015). *Documental, testimonios y memorias*. Buenos Aires: Manantial.
- Balbi, F. A. (2015). Creatividad social y procesos de producción social: Hacia una perspectiva etnográfica. *Publicar*, 18, 8-29.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Becker, H. (2015). *Para hablar de la sociedad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Dagron, A. (2014). *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Bogotá: Friedrich-Ebert-Stiftung FES (Fundación Friedrich Ebert).
- Diogo, L., y Sibilia, P. (2016). Vitriñas de la intimidad en Internet: ¿Imágenes para guardar o para mostrar? En G. Indij y A. Silva. *Clic! Fotografía y sociedad* (pp. 103-111). Buenos Aires: La Marca.
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos de la memoria social*. Venezuela: Anthropos.
- Harvey, D. (1989). *The condition of Posmodernity: An enquiri into origins of cultural Change*. Oxford: Blackwell.
- Horowitz, J., y Wolson, L. (1985). Los trabajadores ferroviarios en la Argentina (1920-1943). La formación de una elite obrera. *Desarrollo Económico*, 25(99), 421-446.
- Huysen, A. (2002). *En busca del futuro perdido*. Río de Janeiro: UFRJ.
- Martín Barbero, J. (2015). Estéticas de comunicación y políticas de la memoria. *Calle 14*, 10(17), 14-30.
- Marx, K., y F. Engels (2001 [1845/1846]). Feuerbach. Oposición entre las concepciones materialista e idealista. (Primer capítulo de *La ideología alemana*). Recuperado de www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/feuerbach/index.htm
- Mengascini, H. (2005). *El Salón de la Confraternidad Ferroviaria. Sociabilidad y prácticas culturales de los trabajadores ferroviarios de Tandil (1920-1943)*. Tandil: Asociación Amigos Teatro de La Confraternidad.
- Monguin, O. (1994). ¿Una memoria sin historia? Hacia una relación diferente con la historia. *Punto de vista*, 49, 24-29.
- Nario, H. (2014). ¿Por qué el barrio de La Estación? *Nueva Era*. Recuperado de www.nuevaeranet.com.ar/locales/nota-por-que-el-barrio-de-la-estacion-34271.html
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Peirce, Ch. (1974). 1974. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Prats, L. (1997). *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel.
- (1998). El concepto de patrimonio cultural. *Política y Sociedad*, 11, 63-76.
- (2005). Concepto y gestión del patrimonio local. *Cuadernos de Antropología Social*, 21, 17-35.
- Silva, A., y Funaro, F. (2018). Antihéroes barriales, imágenes y memorias de una ciudad media bonaerense. En UNICEN, *Actas de las VI Jornadas Internacionales y IX Nacionales de Historia, Arte y Política* (pp. 745-763). Tandil: UNICEN.