

EL ORDENAMIENTO Y LA DISEMINACIÓN

Imágenes y categorías en el Archivo General de la Nación¹

Sergio Caggiano
CONICET- CIS/IDES
FPyCS/ UNLP

Resumen

Este trabajo apunta indagar la disruptividad (y, eventualmente, la productividad) de la acumulación y la multitud de un archivo de imágenes visuales: el Departamento de Documentos Fotográficos del Archivo General de la Nación. Si, como observa Foucault, los materiales de un archivo no se amontonan indefinidamente, tampoco logran ser definidos de una manera integral, clara e incontrovertida. Si bien nunca se trata de una multitud amorfa, la forma que recibe esta multitud no siempre logra contener su profusión. Este artículo trata sobre la superabundancia del archivo como depósito y sobre la desestabilización que esta misma superabundancia puede provocar sobre las propias categorías de clasificación del archivo. La tarea, entonces, no será aquí buscar las leyes que lo ordenan sino intentar entender la manera en que sus materiales desordenan las leyes. O mejor, comprender algo de estas “leyes” (de los criterios y categorías de organización) al verlas conmovirse.

Palabras clave

Archivo - Clasificaciones - Imágenes - Diferencia

1 Una versión anterior de este trabajo fue publicado en Giordano, Mariana y Alejandra Reyero (comps.), *Identidades en foco. Fotografía e investigación social*. Resistencia, UNNE-IIGHI/CONICET. Agradezco el buen trato recibido en el Departamento de Documentos Fotográficos del Archivo General de la Nación, así como el permiso para la reproducción de sus imágenes fotográficas.

Abstract

This work aims to investigate the ability of disruption (and eventually productivity) of the accumulation and multitude of a file visual images: the Department of Photographic Records of the General Archive of the Nation. If, as Foucault notes, the materials of a file does not pile up indefinitely, also fail to be defined in a comprehensive, clear and uncontroversial way. While it is never an amorphous crowd, how to receive this crowd does not always contain their profusion. This article is about the glut of file as a deposit and the destabilization that may cause this same glut themselves on File classification categories. The task, then, will here find the laws mandating it but try to understand how the laws disordered materials. Or better, understand something of these “laws” (criteria and categories of organization) to see them moved.

Keywords

File - Classification - Images - Difference

Foucault ha dicho del archivo que es:

En primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. Pero el archivo es también lo que hace que todas esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, ni se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura, y no desaparezcan al azar sólo de accidentes externos; sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas (1991: 219-220).

Estas líneas y todo el trabajo del autor inspiraron a muchas preguntas y estudios a propósito de los efectos de sistematización y ordenamiento de los archivos. En el mismo campo general de problemas, pero con una orientación levemente diferente, mis inquietudes en este trabajo apuntan a la disruptividad (y, eventualmente, la productividad) de la acumulación y la multitud de un archivo de imágenes visuales. Si, como observa Foucault, sus materiales no se amontonan indefinidamente, tam-

poco logran ser definidos de una manera integral, clara e incontrovertida. Si bien nunca se trata de una multitud amorfa, la forma que recibe esta multitud no siempre logra contener su profusión. Este artículo trata sobre la superabundancia del archivo como depósito y sobre la desestabilización que esta misma superabundancia puede provocar sobre las propias categorías de clasificación.

El archivo es él mismo “difícil –dice Arlette Farge– en su materialidad”. Es “desmesurado, invasor como las mareas del equinoccio, las avalanchas o las inundaciones” (Farge, 1989: 10). Esto se percibe desde el comienzo, y luego de pasar un tiempo en el archivo, sea que uno navegue a la deriva o con rumbo determinado y con buen viento, lo que se comprende es la dificultad para establecer límites claros, para cartografiar el mar en su desmesura. Pero esta comprensión puede ser promisoría. El archivo puede enseñar mucho en su carácter de depósito desbordante, no sólo hacia fuera, sino hacia dentro: desbordante de sus propias categorías. “Desconcertante y colosal” (Farge, 1989: 11), el archivo se sobrepasa a sí mismo. La tarea, entonces, no será aquí buscar las leyes que lo ordenan sino intentar entender la manera en que sus materiales desordenan las leyes. O mejor, comprender algo de estas “leyes” (de los criterios y categorías de organización) al verlas conmovirse.

En mi trabajo sobre disputas en la conformación de paisajes visuales públicos, el análisis de diferentes repertorios de imágenes me condujo al Departamento de Documentos Fotográficos del Archivo General de la Nación, que aparecía como la principal fuente de imágenes históricas de aquellos.² Uno de los problemas recurrentes en dichos repertorios era el de la construcción visual de la historia y la mostración del pasado: qué imágenes, de quiénes, presentadas cómo y en qué relación se utilizaban para imaginar (el pasado de) nuestra comunidad (Anderson, 1993). Me dirigí al Archivo General de la Nación (AGN) guiado por esta inquietud general acerca de la medida y de la forma en que la propuesta de imágenes en los repertorios visuales analizados estaba determinada o condicionada por la disponibilidad de las mismas en el archivo.

2 Se trata de mi tesis doctoral en Ciencias Sociales (UNGS - IDES), posteriormente revisada y recogida parcialmente en un libro (Caggiano, 2012). La tesis se interroga acerca de la formación de paisajes visuales de personas, grupos y sectores sociales, en el sentido en que Appadurai (2001) se interesara por este tipo de paisajes como parte de un proceso general de imaginación social, y acerca de la intervención de distintos actores e instituciones en este proceso conflictivo. En sus dos primeros capítulos, la tesis aborda repertorios visuales hegemónicos: respectivamente, un álbum de fotografías de la historia argentina producido y entregado gratuitamente en 2005 por un periódico de tirada nacional y un *corpus* de manuales escolares de ciencias sociales de educación primaria. Los capítulos 3 y 4 están dedicados a repertorios que se proponen explícitamente como una mirada contrahegemónica o alternativa: el primero de ellos analiza un conjunto de sitios en Internet feministas y/o de mujeres y el segundo uno de sitios indígenas o de pueblos originarios. En cualquiera de estos repertorios, la utilización de fotografías históricas remite casi exclusivamente al Archivo General de la Nación. La consecuente investigación realizada allí dio lugar al quinto capítulo de la tesis, que no fuera publicado en el referido libro, y la prosecución y profundización de algunos de sus puntos, a su vez, al presente artículo.

Una vez en la institución, mis exploraciones llevaron a realizar también otro trabajo, en y con el archivo. Las inquietudes de este artículo recuperan ese trabajo y toman al “archivo como tema”, es decir, lo consideran en su carácter de “artefacto cultural de producción de hechos” (Stoler, 2002: 91).³ De acuerdo con esta autora, si bien es obvio que los archivos “son producto de las máquinas estatales, es menos obvio que ellos son, por derecho propio, tecnologías que sostienen la producción de los mismos estados” (Stoler, 2002: 98).⁴ Es en virtud de este segundo aspecto que sus fondos y sus documentos parecen condensar “un núcleo indiscutible, sacralizado de formas de identificación de la comunidad nacional” (da Silva Catela, 2002: 217) y es por ello que:

Los archivos no pueden ser vistos como simples repositorios de informaciones –cuya orientación clasificatoria fue y, sobre todo, sigue siendo inspirada por lógicas científicas–, sino como productores de identidades sociales (Gomes da Cunha, 2002: 32).

El papel de estos artefactos culturales en la producción de hechos (en la producción de “estados”, de “comunidades nacionales”, de “identidades sociales”) toma aún mayor trascendencia al considerar que el archivo recoge imágenes y cautiva a su lector porque:

Produce en él la sensación de aprehender la realidad por fin. Y no ya la de examinarla a través del relato de, el discurso de [...] Como si, desplegando el archivo, se obtuviera el privilegio de tocar lo real (Farge, 1989: 14 y 18).

3 Esta orientación general, presente en muchas “etnografías de los / en los archivos” (Gomes da Cunha, 2005) tiene importantes antecedentes en los trabajos de historia cultural de Zemon Davis (1987), Ginzburg (1999) o Trouillot (1995).

4 Este tipo de preocupaciones coloca en un lugar central las relaciones de poder de las que el archivo participa, inspirándose en usos más o menos metafóricos, más o menos literales de nociones de “archivo” como la de Foucault (1991), quien lo define como el sistema que determina los enunciados posibles en una sociedad, la de Richards, quien define al “archivo imperial” como “la organización de todos los conocimientos en una totalidad imperial coherente” (Richards, 1993: 7) o la de Derrida, quien se refiere a “la cuestión de una política del archivo” como la que “determina de parte a parte lo político como *res publica*” (Derrida, 1997: 12). Para otro enfoque que considera al archivo a la vez “una entidad paradigmática abstracta y una institución concreta” y lo vincula particularmente a las representaciones visuales y a la fotografía (Sekula, 1992: 347).

Sensación que, tratándose de un Departamento de Documentos Fotográficos, se duplica, puesto que la fotografía desde un comienzo goza de (y sufre por) el efecto de realidad que produce (Barthes, 1986). A contrapelo de ese doble efecto de realidad es que me propuse “leer” imágenes, las cuales, aun sin relato, suponen igualmente una actividad selectiva y creativa, y leerlas en un archivo, el cual, aún sin narrar una historia, registra sus imágenes en parte y las agrupa y conecta, las organiza, acercándolas o alejándolas entre sí, las nombra y las describe, e incluso a veces las explica.

Uno de los problemas que acabó de delinearse con mi inmersión en el archivo y que procuraré atender en este artículo tiene que ver con la lógica clasificatoria de este reservorio de imágenes (Douglas y Hull, 1992). ¿Qué criterios organizan los índices y catálogos del Archivo? ¿Cómo están ordenadas las fotografías en los ficheros y las cajas?, ¿cuáles dimensiones de clasificación y división social operan en él? Me interesa particularmente cómo determinados sujetos, grupos o sectores sociales habitan el archivo, lo cual quiere decir: cómo son identificados, definidos y repartidos en él (Bourdieu, 1982). ¿Qué categorías sociales estructuran la imaginación del archivo?, ¿en torno a qué principios se distingue a las personas, grupos o sectores sociales cuyas imágenes se conservan allí; a partir de qué criterios se los separa, se los incluye y se los vincula entre sí? (Ortner, 2006).

Se vuelve necesario trabajar sobre lo mostrado y sobre lo dicho. Si bien mi interés se centra en lo visual de las fotografías, es clave atender a los nombres y a las anotaciones en sus dorsos, a lo escrito en las fichas y, particularmente, a los índices que ordenan el acervo. Más precisamente, los aportes que procuro tienen como punto de partida la articulación nunca plenamente clausurada entre lo dicho y lo mostrado, resultan del enlace abierto entre lo verbal y lo visual. Entre las imágenes de las fotos y lo escrito en los catálogos, las leyendas y los apuntes sobre ellas es posible hallar relaciones diversas. Los juegos entre imágenes, por un lado, y entre imágenes y textos escritos, por el otro, permitirán apreciar yuxtaposiciones y solapamientos entre las categorías. Ello conducirá, en primer lugar, a una reflexión acerca de la clasificación misma, que parece conmoverse ante tales yuxtaposiciones. Entrever el carácter arbitrario de la clasificación permitirá, a su vez, apreciar algunos de los rasgos no dichos que participan de la estructuración de esa clasificación (esto es, de la distinción entre quién es quién en las imágenes del archivo). En esos rasgos las imágenes dejarán ver, más allá de las categorías, intersecciones entre dimensiones de diferencia y de desigualdad entre los grupos o sectores.

Para llegar a estos aportes es preciso hacer antes una breve presentación del archivo y su estructura y, a continuación, describir las zonas ambigüedad que algunas imágenes construyen, para extraer de allí aquellas consideraciones más generales acerca del ordenamiento y de la diseminación en el archivo visual y lo que ello nos enseña sobre las categorías sociales y sobre la clasificación de las imágenes.

El ordenamiento del acervo: catálogos, nombres y anotaciones

El archivo pone a la consulta pública aproximadamente un millón de fotografías y actualmente trabaja para integrar a sus fondos una cantidad equivalente. Los documentos tienen procedencia variada, destacándose los archivos de la revista *Caras y Caretas*, de los diarios *Noticias Gráficas* y *Crítica* y de la Agencia Alerta, la colección de álbumes de Witcomb y de la Sociedad Argentina de Fotógrafos Aficionados. Existe además una colección de alrededor de trescientas mil placas negativas de vidrio de Witcomb y el archivo periodístico del diario *Tiempo Argentino*, que durante el año 2008 se hallaba en proceso de ser incorporado a los fondos disponibles del Departamento. Otra porción de documentos proviene de la gestión política y administrativa, de organismos, dependencias y ministerios del Estado y se cuentan también, aunque en menor cantidad, los fondos particulares que resultan de la donación o transferencia de colecciones y archivos privados. Si bien en el Departamento de Fotografías hay documentos actuales, dado que las fotos administrativas y de gobierno ingresan permanentemente, el grueso de los fondos públicos llega hasta los años setenta.⁵

Los materiales del Departamento de Documentos Fotográficos se guardan en poco menos de tres mil ochocientas cajas con un número variable de sobres que contienen, a su vez, cierta cantidad de fotos. A las cajas se puede acceder, de a una por vez, previa consulta de un índice temático o de uno onomástico. Las cajas no se ordenan de acuerdo con la clasificación de los índices, o sea que es probable que un usuario deba pedir más de una caja para consultar fotografías de un mismo asunto, acontecimiento o personaje. Es decir, con los índices en la mano el visitante podrá guiarse y reconocer el lugar más apropiado del fichero para iniciar su búsqueda y será allí que encontrará las fichas correspondientes (unas ciento setenta mil en el temático y unas ciento sesenta mil en el onomástico), cada una con una breve descripción de la foto respectiva y los datos de ubicación (el número de caja y de sobre). Además de estos dos índices más grandes, el Departamento ofrece el de la “Colección Witcomb” (1865-1920), el de la “Colección Sociedad Argentina de Fotógrafos Aficionados” (1890-1920), los de “Notables” (I, II, III y IV), el de “Presidentes y Personalidades”, el de “Vistas de Buenos Aires”, el de “Vistas de Neuquén” y otros catálogos menores.

⁵ Esto se debe a varias razones. De acuerdo con las disposiciones vigentes, en el caso de fotografías publicadas es preciso aguardar treinta años a partir de su primera publicación, lo mismo que con otros materiales, incluso los donados, exceptuando los casos en que exista una autorización que establezca el derecho a su uso y difusión. En el caso de donaciones o legados particulares es probable que su reducción en el período reciente responda a resistencias afectivas para su transferencia a un repositorio público (Auza, 1996: 135).

El índice temático, que es el que interesa aquí, clasifica los fondos públicos en cerca de setenta temas, divididos a su vez en unos mil trescientos subtemas. El primer contacto con este índice puede provocarnos una sonrisa divertida. La misma clase de sonrisa que provoca la famosa enciclopedia china “citada” por Borges. Si los animales en ella se dividen en “pertenecientes al Emperador”, “amaestrados”, “lechones”, “fabulosos”, “perros sueltos”, “que de lejos parecen moscas” (Borges, 1989: 86) y otros ítem similares (si algo pudiera ser similar en esa lista), el índice temático del Departamento de Documentos Fotográficos reúne “Aborígenes, Agricultura, Antigüedades, Arqueología, Asistencia Social, Autógrafos, Aviación Civil, Avicultura, Bailes, Bancos, Bellas Artes, Capital Federal, Científicas” o, un poco más adelante, “Homenajes, Industrias, Islas, Mapas, Minería, Monumentos Históricos, Música, Negros, Numismática, Orografía, Países, Paleontología”. La sonrisa resulta de la incomprensión de la lógica que opera para el agrupamiento, es decir, del desconocimiento de las reglas que lo justificarían.

Los temas son antiguos y seguramente proceden del momento de creación del archivo gráfico que se convertiría luego en el actual departamento, o incluso del trabajo de organización previo a su inauguración, en la segunda mitad de la década de 1930. Usos lingüísticos claramente “fechados”, como los nombres de determinados grupos sociales, instituciones o actividades, remiten a esa época. Además, esta presunción sobre la procedencia temporal fue compartida por los responsables de la dependencia. Unos muy pocos temas o subtemas del índice podrían sugerir alguna incorporación posterior a esta época, pero en todo caso el nombre de ningún tema o subtema nos transporta más acá de la década de 1950. Sucede que el AGN tiene como norma guardar el orden de procedencia, que implica la imposibilidad de modificar la organización de un archivo cuando es recibido. La encargada del Departamento de Fotografías encuentra en el caso de los álbumes la mejor ilustración posible de esto: no podrían ser reconfigurados, reordenadas sus hojas o reagrupadas las imágenes contenidas allí, “así como te lo dan, así como el que lo hizo lo puso, así lo tenés que dejar [...] El orden original no se puede cambiar”.⁶

No obstante, la fijeza de la organización de los materiales no es absoluta. La clasificación temática general de los fondos está disponible en el sitio web del AGN, pero en éste faltan unos temas que sí se encuentran en el índice en papel, editado en julio de 2001. Cuando uno se dirige desde este índice impreso al fichero, también encuentra variaciones, la más común de las cuales es hallar que el nombre de un tema o subtema ya no contiene (o casi no contiene, según los casos) fotografías. En ocasiones, una anotación al lado del tema o subtema reenvía a otro tema o subtema. En otras, que son pocas pero muy significativas, sólo encontramos la referencia vacía, es decir, el nombre del tema o el subtema no contiene ninguna ficha en su

6 Entrevista del autor con la jefa del departamento de Documentos Fotográficos del AGN, mayo de 2008.

interior. Ha habido reagrupamientos, y en diferentes momentos y circunstancias se ha dispuesto que una ficha reconduzca a otra. En el departamento señalan que el criterio general y primero para efectuar estos reagrupamientos es la pericia, un cierto saber práctico con el cual se intenta que los nombres de temas y subtemas que devienen inútiles o equívocos por el paso del tiempo y el envejecimiento del lenguaje no generen a los usuarios más inconvenientes que ayuda.

Una situación semejante se verifica en torno a la indexación y descripción de cada fotografía en particular. Los miembros del personal del departamento advierten el carácter de autoridad que el AGN tiene en cuanto a brindar una referencia sobre cualquier material, e insisten en la exactitud a la que esto obliga. Y la exactitud indica no innovar ante una duda que pueda surgir, lo cual se comprueba en los recaudos tomados a la hora de recibir eventuales sugerencias a propósito de corregir o añadir algún dato a una determinada fotografía y en las reticencias a aceptar tales sugerencias. Al mismo tiempo, sin embargo, el cuerpo mismo de las fotos registra el paso del tiempo y constata una dinámica de pequeñas enmiendas y agregados que dan cuenta de mutaciones, presumiblemente lentas pero constantes. El reverso de las fotos es el espacio privilegiado para este registro y esta constatación.

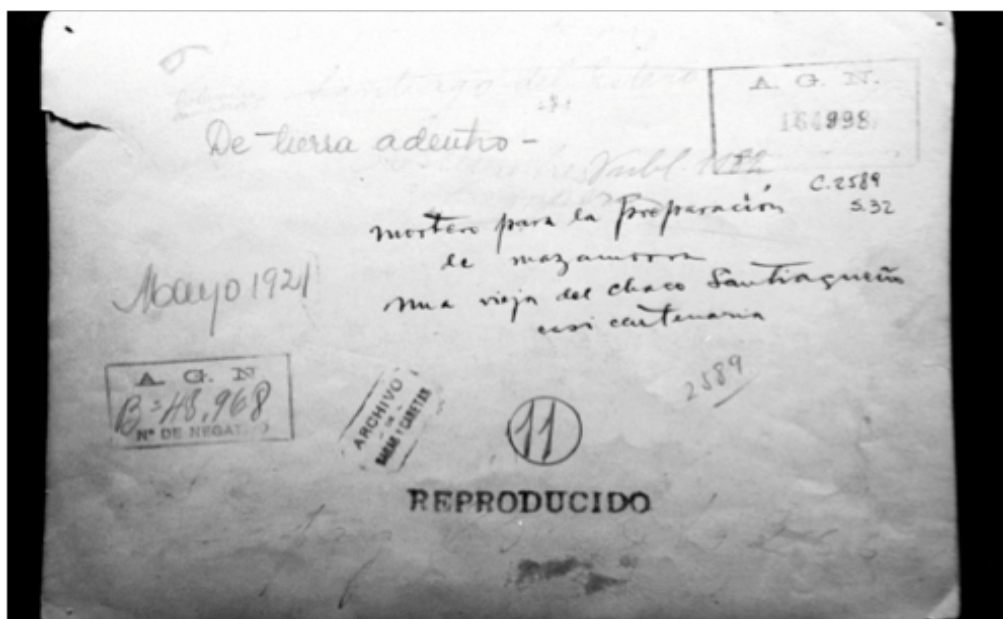


Figura 1. "La pisadora de maíz", reverso, AGN

Detrás de la imagen de una mujer trabajando en un mortero, delante de un rancho, puede leerse en lápiz "La pisadora de maíz. Costumbres camperas"; otra mano, con otro estilo de letra y otro lápiz ha agregado "De tierra adentro. Mayo 1921"; más abajo, la tinta roja de una lapicera ubica la escena: "Santiago del Estero. Publ. 1182"; alguien ha preferido otra descripción y apunta, con una pluma de tinta oscura "mortero para la preparación de mazamorra. Una vieja del chaco santiagueño

casi centenaria”; completa un sello: “archivo de *Caras y Caretas*”. Las anotaciones múltiples en los reversos de las fotografías son muy comunes, a veces incluso con más procedimientos que en el ejemplo, horizontales o verticales y en lugares diversos, con tachones y borraduras, con recortes de periódico pegados y con otras intervenciones que muestran de una sola vez la historia activa de cada fotografía. Y no es sólo una disputa de tintas la que se da en el pequeño rectángulo de papel. Las anotaciones construyen verbalmente una suerte de “sucesión simultánea” de anclajes con datos sobre diferentes propietarios de la foto, con información acerca del sitio y momento de su primera publicación, con énfasis diferenciales a la hora de describir una costumbre, un tipo de actividad o un tiempo y un espacio, con estilos más técnicos o más románticos y con modos de decir marcados histórica y geopolíticamente (“de tierra adentro”), con sutiles disonancias en las formas de nombrar una región (“Santiago del Estero”, “chaco santiagueño”), etc.

En resumen, la clasificación y el ordenamiento de temas y subtemas, así como la ubicación de las fotografías en ellos y la descripción de las mismas, constituyen instancias en las cuales el archivo muestra que no es “*un espacio muerto*” y estático sino uno dinámico y lleno de vida (Jelin, 2002: 3). La recolocación de los contenidos ante la “rigidez” de los índices y catálogos, y la reescritura constante ante la definición “concluyente” de una foto evidencian la mutabilidad de lo inmutable que hace del archivo un lugar de actualidad.

Sujetos en el archivo

¿Quiénes están en el archivo?, ¿cómo son nombrados/as y cómo aparecen? La pregunta es demasiado amplia para ser respondida, fue útil para avanzar más allá del índice e introducirme en las cajas y en los sobres. Entre los setenta temas y los mil trescientos subtemas existentes son muy escasas las categorías sociales, es decir, los nombres de grupos o de sectores sociales. Dicha escasez otorga más valor a las efectivamente presentes. Se trata básicamente de dos temas y un subtema.⁷ No se ordenan por un único criterio claro y sencillo sino que responden a varios de ellos. Son categorías cuyos nombres actualizan dimensiones socioculturales, étnico-“raciales”, de clase y de género. Los dos temas son “Aborígenes” y “Negros” y el subtema es “Gauchos” (u “Hombres de campo”). La separación misma de las categorías implica algo muy relevante, que no debe pasar desapercibido tras el pretendido carácter irrefutable que la separación ostenta: las fotografías de aborígenes no muestran negros

7 Fuera de otras pocas categorías como el subtema “Ancianas” o “Ancianos”; dentro del tema Asistencia Social, que es la única categoría generacional o etárea existente, o los subtemas “Pintores” y “Escultores”; dentro del tema Bellas Artes.

ni hombres de campo, las de negros no muestran aborígenes ni hombres de campo, las de hombres de campo no muestran aborígenes ni negros. Es decir, los aborígenes no son negros ni hombres de campo, los negros no son aborígenes ni hombres de campo y los hombres de campo no son aborígenes ni negros. Por eso se constituyen categorías particulares para agruparlos y archivar sus imágenes.

Como señalé, según me informaron en el departamento y de acuerdo con la presencia de ciertos nombres fechados, la clasificación ha sido heredada del Archivo Gráfico de la Nación y sus categorías provendrían de finales de 1930. En esta época, “aborígenes”, “negros” y “gauchos” representaban tres figuras centrales en los discursos intelectuales, literarios y políticos dominantes acerca de la configuración de la nación Argentina. Cada una entra con funciones y valoraciones específicas en la historia nacional de un país que en ese entonces los sectores dirigentes consideraban ya moderno. Si el “indio amigo”, pacificado, podía ser “recordado” como manifestación de la bravura del sur del continente y los negros (o las negras) ya no significaban el peligro de posibles intrigas políticas, el gaucho aparecía como paradigma de lo nacional, consolidado como expresión excelsa de la argentinidad, con su pasado redimido y su presente con tintes heroicos, transcurridas ya dos décadas desde las conferencias “El Payador” de Lugones (recopiladas y publicadas en 1916) y más de una de la publicación de *Don Segundo Sombra*, de Güiraldes (Viñas, 1994), obras claves en la apertura de esa orientación interpretativa.

Dado que mi trabajo en el archivo estuvo inicialmente guiado por el interrogante acerca de aquello que sale de los archivos y aquello que no lo hace, es decir, acerca de lo que va de las cajas a la calle a formar parte de repertorios visuales de gran circulación pública, llamaron mi atención fotografías que encontré revisando las cajas de “Aborígenes” y que no aparecían (ni se asemejaban en nada a las que sí lo hacían) en los manuales escolares y álbumes de fotografías que echaban mano del acervo del AGN como fuente. En otro lugar analicé las posibles razones por las cuales fotografías como “Indio Toba” (f. 2), o sea, fotos de “indios trajeados a la moderna”, para usar la fórmula que aparece en los dorsos de algunas de ellas, no salen a la luz pública (Caggiano, 2012). Basta referir aquí que, en términos generales, estas imágenes exponen conjuntamente rasgos que presuntamente no se reunirían en la imagen de “el indígena”. Los “indios trajeados a la moderna” confundirían los límites que otros conjuntos de imágenes intentan definir y convalidar. Los trajes y la modernidad de estas fotos no son rasgos que muestren “lo indio” de los pueblos originarios porque mezclan algún que otro trazo “apropiado” con trazos “impropios”.

La virtual reclusión de estas imágenes en sus respectivos sobres provocó mi inquietud acerca de cuáles características visuales resultaban “necesarias” y cuáles “inapropiadas” para mostrar “aborígenes”, y también para mostrar “negros” y “hombres de campo”, o mejor, acerca del modo en que las imágenes participaban en el juego de la consolidación de los límites que separan la imagen de unos de las de otros. De manera semejante a los “indios trajeados a la moderna”, otras clases de fotografías parecen borrar categorías, superponer sus campos y, así, perturbar nuestra mirada. Sin siquiera considerar cuáles fotos salen y cuáles no, y revisándolas simplemente en el funcionamiento interno del archivo, algunas imágenes enrare-

cen una clasificación que parece querer mostrarse como evidente. La distinción entre categorías, que sostiene toda clasificación, es dislocada por estas imágenes. La visión, producto de un largo proceso de aprendizaje, y la capacidad de nombrar, producto de un aprendizaje también, en ocasiones no coinciden, o no lo hacen inmediatamente. La etiqueta de la foto, el rótulo, el nombre del sobre y la referencia en la ficha pueden sorprender a nuestra visión.

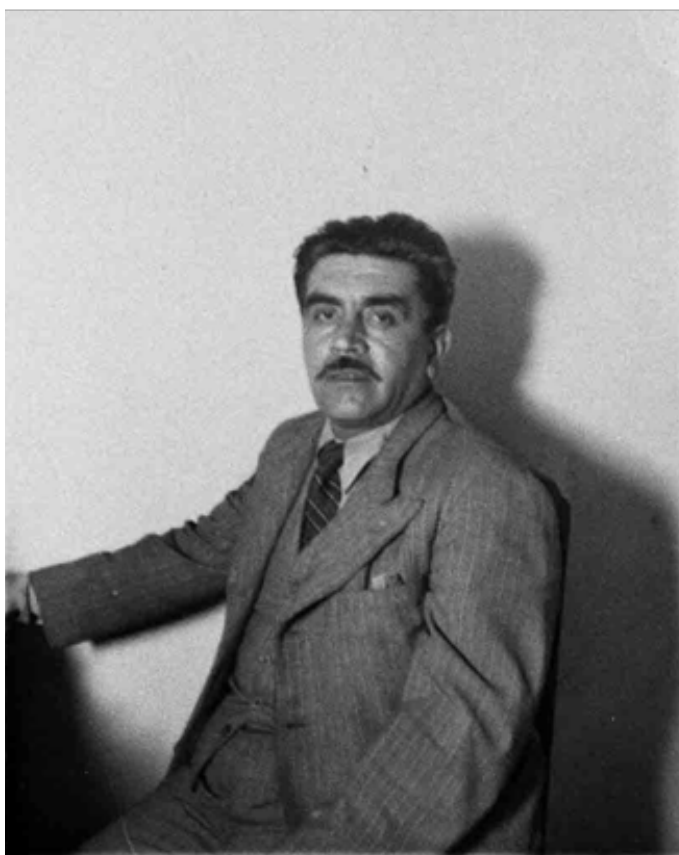


Figura 2. "Indio toba", s/f, AGN

La superabundancia del archivo y el desborde de las categorías

Aún sin considerar su circulación o no fuera del archivo, los indios trajeados a la moderna resaltan en los sobres y cajas a los que han sido asignados. Al menos es indiscutible que, aun siendo varias, son fotos minoritarias en términos cuantitativos. Contrastan con el grueso de las reunidas allí, en las que es usual que los aborígenes aparezcan retratados con sus ropas "típicas", y no simplemente desnudos. Y no es solamente el "traje a la moderna" lo que vuelve singulares estas fotos: los contextos urbanos, las actividades que se realizan en la toma, las posturas de los retratados y

algunos elementos de la composición las distinguen del conjunto mayoritario. Es que en el AGN las categorías de los índices son claras y distintas y las fotografías recopiladas en los sobres correspondientes buscan ser adecuadas a ellas. Siguiendo los catálogos y mirando las fotos el visitante podría incluso instruirse acerca de los trazos que caracterizarían la imagen de un aborigen (o de un negro o de un hombre de campo). Sin embargo, una vez que se ha prestado atención a la “anomalía” de estas fotografías minoritarias, afloran otras con anomalías semejantes... En su “rareza”, estas fotografías se revelan sumamente significativas por su capacidad de componer zonas de ambigüedad.

En su dorso, la foto de la figura 3 indica que allí vemos “Indígenas casadores (sic) de esta localidad (Chaco -La Sabana)”. La foto es de 1922, perteneció al Archivo de *Caras y Caretas* y fue, según nos informa también el reverso, una “Tarjeta Postal”, género cuya producción y circulación tuvo su apogeo aproximadamente entre 1900 y 1920. Se trata de una “postal etnográfica” y, con mayor precisión, de una “postal de indios” (Masotta, 2003). Se ve un grupo de unos veinticuatro hombres adultos y dos niños. Posan en tres hileras de diversa altura; llevan indumentaria similar, todos menos uno tienen sombrero y casi todos pañuelo, usan ropa que podría ser de fajina, aunque algunos llevan chaqueta prolijamente abotonada; varios de ellos fuman, y dos levantan una botella para la foto, a modo de brindis. No tengo más datos de la imagen y no hay razón para discutir la atribución del dorso. Sólo que todos esos hombres juntos frente a la cámara, vestidos con ropas “occidentales” parecidas entre sí, todos en edad de trabajar, acaso con la excepción del hombre mayor, parado a la derecha y de los niños (o acaso sin la excepción de ellos), con ese hombre blanco y sin sombrero entre ellos, el único que no dirige su mirada a la cámara (fuera del hombre mayor a su lado, que mira al costado como distraído por algo), son indígenas de esa localidad del Chaco, ciertamente, pero ¿por qué yo veo trabajadores en ellos, por qué interpreto reclutamiento al ver el conjunto, por qué veo un capataz o un patrón en el hombre que no mira a la cámara?



Figura 3. “Indígenas casadores (sic)...”, 1922, AGN

Los dos hombres de la figura 4 están vestidos con ropas muy semejantes a los hombres de la imagen anterior. Las dos mujeres sentadas a sus lados cubren sus propios cuerpos (y una el de un niño) con mantas. Se encuentran en el borde de la puerta corrediza abierta del vagón de un tren de carga. Se ve el exterior de las paredes de madera, el riel por el que corre la puerta, la cadena para asegurarla, sus herrajes. Otras sombras y siluetas se dejan ver completando el espacio del vagón. La anotación detrás de la imagen apunta que se trata de “Indígenas para la zafra en Tabacal (Salta)”. La figura 5, a su vez, retrata a una familia de “indígenas esperando el tren en Salta”. Esta fotografía, extraída del sobre “Aborígenes, misioneros y salteños”, no tiene fecha, pero las ropas de los protagonistas y el diseño de los carteles nos conducen a las primeras décadas del siglo XX. No resulta desatinado proponer que podría tratarse de un matrimonio y su niño en viaje hacia Buenos Aires en busca de trabajo (tal vez en alguna de las empresas nacidas o desarrolladas en esos años de crecimiento de la agroindustria, como la “Fábrica de Fideos y Bizcochos Canale” que, como se aprecia, ya se ha expandido hasta el norte del país).

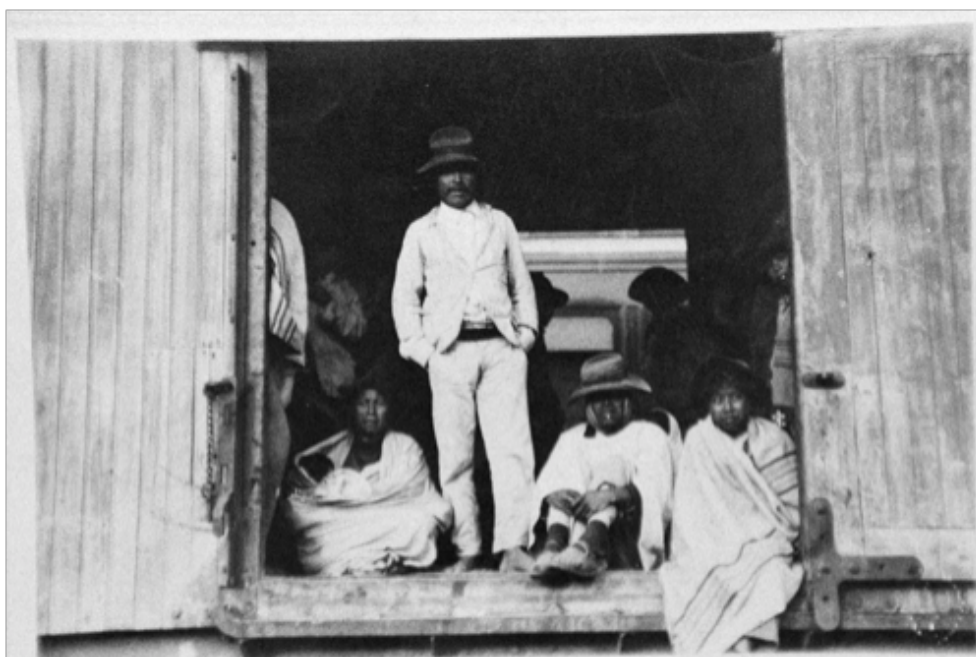


Figura 4. “Indígenas para la zafra...”, s/f, AGN



Figura 5. "Indígenas esperando el tren...", AGN

Por cierto, no sabemos nada de esta familia indígena ni de quienes se trasladan o son trasladados a la zafra en Tabacal, ni del grupo de hombres de la figura 3, pero no es especular demasiado postular un hilo que las une y que puede ser puesto en lenguaje sociológico como el de la movilidad de la fuerza de trabajo en las primeras décadas del siglo XX, desde pequeñas comunidades a ingenios azucareros y otros emprendimientos económicos en las provincias o desde esas comunidades y ciudades en las provincias hacia alguna ciudad del centro del país. En pocas palabras, estoy tendiendo a ver allí "trabajadores". No para dejar de ver "indígenas", porque no intento decir qué no habría que ver. Intento sólo decir lo que veo, y acaso otros vean, en estas fotos: indígenas que son obreros y obreros que son indígenas. Señalo la intersección de dimensiones ("raza"-etnia y clase) presente en las imágenes. Las imágenes muestran tales dimensiones funcionando conjuntamente (lo muestran y, algunas, casi lo dicen: "Indígenas para la zafra...") y, al hacerlo, borronan los límites entre ellas al acoplarlas.

Las zonas de ambigüedad entre categorías pueden apreciarse incluso mejor si miramos al mismo tiempo fotografías de temas o subtemas diferentes. Si el tema aborígenes muestra a individuos o a grupos indígenas de diferentes etnias (a veces acompañados de blancos, con el señalamiento correspondiente), el subtema "Hombres de campo" remite casi sin excepción a varones blancos, criollos o inmigrantes europeos, no aborígenes ni negros, retratados mientras realizan actividades rurales de trabajo y de recreación. Como señalé antes, luego de mirar las muchas fotos de los sobres y las cajas respectivas, cualquiera puede aprender a (o repasar las enseñanzas que ya ha tenido para) identificar aborígenes u hombres de campo y a reconocer trazos fundamentales que los caracterizan, desde el color de la piel y los rasgos faciales hasta la vestimenta o su ausencia, los ornamentos, los animales y las herramientas acompañantes, cierta disposición respecto de ellos, etc.

Ahora bien, las dos imágenes siguientes retratan una a un “aborigen” y otra a “un gaucho”, ambos con ropas modestas (fs. 6 y 7). Los dos llevan sombrero, el primero de ellos usa un pañuelo al cuello, aspecto que no alcanza a verse con claridad en el segundo. Éste, por su parte, usa chiripá y botas de potro. El primero sostiene un mate en su mano derecha. El segundo tiene barba crecida y en el primero, no obstante a no poder apreciarse bien, se advierte también una sombra en su cara, en la mejilla y en el mentón. Los elementos de identificación gauchesca de la vestimenta y los accesorios se reparten entre ellos. Sin embargo la primera fotografía, cuya única información disponible es una fecha (“26 DIC. 1934”), está entre las de “Aborígenes” y la otra se encuentra en uno de los álbumes de la Sociedad Argentina de Fotógrafos Aficionados con la etiqueta concisa y categórica “un gaucho”. La zona de ambigüedad que configuran está habitada por otras imágenes, además, como la de la figura 8, que muestra a un hombre con ropas pobres: sombrero, blusa o camisa, poncho, pantalones o calzoncillos largos y sobre ellos un chiripá raído; lleva los pies descalzos y la barba blanca en el rostro curtido. ¿Cómo indexar esta foto?, ¿en qué sector del fichero ubicarla?, ¿es “un indio” o es “un gaucho”?⁸



Figura 6. “Aborigen”, AGN

⁸ Las prendas mencionadas en estos párrafos son componentes fundamentales de la indumentaria gaucha. Pero nada más historizar las prendas y sus nombres repondría las ambigüedades. Los diccionarios de argentinismos y del vocabulario criollo reconocen los orígenes lingüísticos de “chiripá” en el quechua, y los orígenes de la prenda misma en sus hablantes



Figura 7. "Un gaucho", AGN



Figura 8. "Un buen rastreador en la Sierra", "Tipo indígena", AGN

(también los varones en los pueblos originarios de la Patagonia lo usaban, y el "cinto" con que lo ajustaban a la cintura recibía el nombre de "trarichiripá"). Un rastreo con resultados semejantes puede hacerse para "poncho"; por poner sólo dos ejemplos paradigmáticos. ¿Será que los indígenas de las fotos visten como gauchos?, ¡¿será a la inversa?! Desde luego, los procesos de circulación cultural son de una complejidad mayor a aquella a la que pueden conducirnos preguntas unidireccionales, formuladas en una dirección o en la contraria.

Entre fotografías menos despojadas o fotografiados menos pobres también se dibujan zonas de ambigüedad. Los hombres de las figuras 9 y 10 se parecen entre sí. Son semejantes sus rostros y sus barbas canosas, debajo de sus sombreros también se asemejan. Los dos llevan estricta indumentaria gaucha: bombachas, botas, pañuelo uno, poncho el otro. Uno, a caballo, tiene como fondo un paisaje de sauces y más caballos; el otro, rodeado de su familia (seguramente la esposa sentada a su derecha, hijas e hijos de pie alrededor), tiene el rancho de adobe a sus espaldas. Sin embargo, han salido de cajas distintas, a las que se accede por entradas distintas del índice, “Hombres de campo” en un caso, “Aborígenes” en el otro. En la fotografía de la figura 9 la única duda es acerca de la región de pertenencia del hombre. Alguien ha escrito a mano en el dorso “Un viejo gaucha Tucumano”, y alguien le ha respondido luego, con otra tinta, “Más me parece mendocino ó sanjuanino”. En la fotografía 10, en cambio, no ha habido dudas en la atribución de pertenencia y se ha anotado “Poblac. Autóctona. Integrantes de una familia de aborígenes”.

Es posible que mirar las fotografías de las figuras 11 y 12 no resulte particularmente atractivo. No tienen méritos estéticos. El ángulo picado podría ser efecto de que quien obturó la cámara estuviera montado a caballo. El retratado es un domador; lo dice el reverso de la foto y lo indican sus botas con espuelas. Parecen tomas de un aficionado que ha querido retratar al personaje, quien en una de ellas se ve caminando, ignorante de ser captado por la cámara, y en la otra gira sobre su cuerpo sonriendo al fotógrafo. Las luces, las sombras y el contexto permiten reconstruir esa corta secuencia. En la figura 11 el hombre fotografiado avanza, al lado de un caballo, hacia personas cuyas piernas se alcanzan a ver en el ángulo superior izquierdo junto a los postes de un alambrado. Tanto esas personas como esos postes ocupan una parte importante de la foto de la figura 12, que ha sido sacada unos metros más adelante siguiendo los pasos del fotografiado. ¿Cuál es el atractivo de estas imágenes?, ¿qué motivo justifica incluirlas en este artículo y reconstruir la secuencia de las tomas? Es que en el acervo del AGN cada fotografía se encuentra a miles de fotos y a cientos de cajas de distancia de la otra. En efecto, la 11 es parte de “Aborígenes” y la 12 de “Hombres de campo”. ¿Habrán sido clasificadas en el archivo por separado, en momentos diferentes o por distintas personas?, ¿ocuparían el mismo lugar hasta que una de ellas erró hasta llegar a su ubicación actual? Lo interesante es que la ambigüedad está plenamente justificada. Vimos que sus ropas modestas (las bombachas, el poncho a modo de faja, un gorro improvisado, la camisa y el pañuelo al cuello) se muestran utilizados tanto por gauchos como por indígenas. Y las indicaciones en el dorso no ayudan a decidir. En la que está entre “Aborígenes” se lee “Indio-Domador”, y en la que se halla entre “Hombres de campo”, “Indio pampa / Domador”. No sólo dicen casi lo mismo, sino que lo que dicen es ambiguo en términos de las categorías para indexar la foto y en términos de los criterios para definir las categorías. De acuerdo con un criterio étnico, “Indio” o “Indio pampa” la lleva a una de las cajas de “Aborígenes”. De acuerdo con la adscripción sociolaboral, “Domador” va a “Hombres de campo”, es decir, al contexto en que esa actividad cobra su sentido. Una misma persona es a la vez aborígen y hombre de campo. Entre el millón de fotografías, el azar ha posibilitado reparar en este cruce de fronteras categoriales.

Es posible que haya otros casos como éste. El problema, si hay alguno, no es de las imágenes ni de su ubicación sino de las categorías para organizarlas.



Figura 9. "Un viejo gaucho...", AGN



Figura 10. "...una familia de aborígenes", AGN



Figura 11. "Indio-Domador", en Domador", en "Aborígenes", AGN



Figura 12. "Indio pampa"/"Hombres de campo", AGN

En la figura 13 se puede ver a dos hombres sentados en el medio del campo en una zona árida, con la tierra y algunos arbustos como único fondo. La calidad de la fotografía no permite apreciar los detalles, pero al menos uno lleva botas y bombachas de campo, acaso chiripá, uno tiene pañuelo en el cuello, uno o ambos tienen una fusta entre sus manos, indicio inequívoco de que su caballo está cerca.

Delante de los hombres, un pedazo de carne se asa en el fuego y las brasas donde también se calienta la pava para el mate; uno de ellos sostiene justamente el mate en una de sus manos. Es una escena campera y gauchesca, pero ellos no son gauchos. La anotación de esta foto de fines del siglo XIX busca no dejar dudas al señalar que los hombres son una “mezcla de araucanos y tehuelches, en San Martín (Chubut)”. En la figura 14 dos hombres pueden verse bien y otros dos quedan semiocultos por el humo del asado y de los años de la fotografía. Es de 1927 y atrás lleva escrito “Costumbres camperas”. La imagen presenta algunas diferencias con la anterior. Ciertas prendas (pantalones y chaleco) y las paredes de ladrillo como marco dan un matiz urbano o quizá pueblerino a la toma. También hay similitudes. Los hombres se ubican en torno a la carne que se cocina al asador y uno de ellos eleva la pava tiznada para cebarse un mate. Esta foto pertenece a un sobre llamado “Comidas criollas” y llegué a él a través del subtema “Hombres de campo”. La foto de la figura 13, en cambio, corresponde a “Aborígenes”. El campo abierto como contexto no es razón para identificarlos como “mezcla de araucanos y tehuelches”. Tampoco la indumentaria de los hombres, aunque la ausencia de sombrero da una pista, no sólo porque permite ver las vinchas que sujetan los cabellos sino por los cabellos mismos que se adivinan hirsutos debajo de las vinchas. Una vez dirigida nuestra vista hacia allí, apreciamos que los rasgos de los rostros y el color de piel sí se diferencian de los rasgos, del color de piel y de la barba del hombre que ceba el mate en la 14. Los trazos que en este caso han enviado una foto a un lugar (indígena) del fichero y la otra a otro lugar (criollo/blanco) parecen ser esos de la apariencia más inmediata que solemos calificar como físicos, fenotípicos, ¿raciales? De un sobre rotulado “Indígenas”, otro grupo de hombres alrededor de otro asado a la parrilla, con sombreros y ponchos que, al menos en un caso, cubren el pantalón y el saco de un traje urbano, insisten tanto en la ambigüedad como en mostrar los rasgos fenotípicos como trazo para identificar a los “indígenas” (f. 15).



Figura 13. "Mezcla de araucanos y tehuelches", 1895, AGN



Figura 14. "Costumbres camperas", 1927, AGN



Figura 15. "Indígenas", s/f, AGN

Por último, las categorías de clasificación también se ven conmovidas por las imágenes de gauchos negros con mujeres negras o de hombres y mujeres negros/as en contextos rurales. Las figuras 16, 17 y 18 se encuentran en los álbumes de la Colección Witcomb y seguramente son de fines del siglo XIX. Es probable que las tres fotos sean obra de alguno de los miembros de la Sociedad Argentina de Fotógrafos Aficionados, y más precisamente de Francisco Ayerza quien, en el contexto en el que eran publicados libros que llegarían a ser clásicos de la literatura gauchesca como el *Martín Fierro* o el *Juan Moreira*, dedicó parte importante de su trabajo a retratar el entorno rural de la época, con los personajes "típicos" del campo y sus paisajes (Facio, 2008). El pie de foto de la figura 16, que se halla en el Tomo XI de los álbumes de Witcomb, indica "Escena campestre y rancho". Delante del rancho son varias las escenas que se despliegan. A la izquierda, tres mujeres reunidas, una con una guitarra, otra con un pequeño libro, ambas sentadas, y una tercera de pie. A la derecha, un poco más atrás, otro grupo de tres personas: un varón con un acordeón y dos mujeres que lo acompañan. En el centro, a la altura de la puerta del rancho, un hombre trabaja con un lazo cerca de un caballo y otro con un cordero, acaso cuereándolo (creo reconocer en ese cordero el mismo que Ayerza utilizara para otras composiciones camperas). Las cinco mujeres y los tres varones son personas negras. La 17 es una composición de un "rancho en las afueras", como dice la leyenda que la acompaña. Una mujer joven y su niña posan para la cámara al lado del rancho de adobe y paja, con el mortero unos metros adelante a la izquierda y algunas plantas y cercas completando el cuadro. La mujer y la niña son negras. La figura 18, del álbum número VIII de la colección Witcomb, de la cual sí se apunta que pertenece a Ayerza, muestra un gaucho negro (con sus botas de potro, su chiripá, su sombrero y su pañuelo), subido a un caballo tobiano en el que lleva en ancas a una mujer, también negra, mientras parece conversar con otro hombre recostado con su guitarra sobre la enramada de un cobertizo de paja.⁹



Figura 16. "Escena campestre y rancho", AGN



Figura 17. "Rancho en las afueras, AGN

9 En el *Martín Fierro*, el protagonista vence en la payada al "moreno" e insulta en la entrada del baile a una "morena": Fierro, justo antes de insultar a la mujer y acabar peleando con el hombre que la acompaña, dice "Y la emprendí con un negro / que trujo una negra en ancas" (Hernández, 1979: 43). Tal vez Ayerza se haya inspirado en estos versos del *Martín Fierro* para componer su foto.



Figura 18. S/D, AGN

Las imágenes de personas negras en contextos rurales no están en las cajas y en los sobres a los que reenvía el tema Negros ni en aquellos a los que reenvía el subtema Hombres de Campo. Dado a que pertenecen a la Colección Witcomb, la explicación para que ello suceda en el caso de estas tres fotos puede buscarse en la regla de conservar el orden de procedencia de los archivos o los conjuntos de documentos, la cual encuentra un ejemplo privilegiado, como vimos, en la intangibilidad de los álbumes. ¿Dónde serían colocadas, si salieran del álbum o si se decidiera hacer copias de ellas para tenerlas entre las cajas y los sobres a que remite el índice temático? En todo caso, las fotografías de negros y de negras en el campo argentino tienen un efecto similar al de los gauchos indios o indios gauchos, al de los indígenas obreros u obreros indígenas, incluso al de los “indios trajeados a la moderna”. Mirar estas fotos puede llevarnos a poner en suspenso la clasificación que las ordena. Esta es la característica central que comparten todas ellas. Imágenes minoritarias dentro del conjunto temático al que cada una pertenece, erráticas, incluso, algunas de ellas, adquieren reunidas aquí una fuerza común, la de movernos a reflexionar sobre los criterios que las agrupan. Tras un trabajo que comenzara por una “descripción pura de los acontecimientos visuales”, como podría decirse parafraseando a Foucault (1991), se translucen rasgos del ordenamiento de las imágenes en el archivo.

Desafíos de las imágenes

Los estudios sobre la dinámica de las categorías sociales han llamado la atención sobre su carácter productivo (Hacking, 1992), en un camino convergente al de otros estudios sobre archivos que han subrayado que estos “*producen tanto como registran las realidades que ellos aparentemente sólo describen*” (Stoler, 2002: 103). Las categorías en el Departamento Fotográfico del AGN simultáneamente registran y producen. Producen por los efectos de anclaje y de relevo (Barthes, 1986) que tienen habitualmente las inscripciones textuales que anteceden o acompañan a las imágenes, desde los índices hasta los reversos de la foto, y por la organización que dichas categorías consiguen de nuestra percepción, por el moldeamiento de nuestras expectativas o por la guía de nuestra búsqueda: “en este lugar del fichero usted podrá encontrar x”, “esta caja corresponde a y”, “en esta fotografía se ve (*i. e.*, debe verse) z”. Las categorías, siempre verbales, impactan sobre la vida de las imágenes. Pero también suceden otras cosas en este complejo vínculo. Las zonas de ambigüedad presentadas antes, y la puesta en suspenso de la clasificación del archivo que ellas suscitaron, nos advierten sobre lo que las imágenes pueden hacer a las categorías.

Las imágenes desafían y desestabilizan las categorías y, al hacerlo, dejan ver la arbitrariedad de la clasificación

Dos elementos contribuyen para ello. Por un lado, la superabundancia del archivo en tanto repositorio desborda sus propias categorías de clasificación. Los materiales del acervo pueden ser vistos y descritos más allá de sus propias categorías, entre ellas y atravesándolas. En ocasiones, nuestra mirada puede desplazarse por sus imágenes casi sin dejarse contener por los intentos de estabilización de los nombres. Además, los efectos de anclaje y de relevo de las inscripciones textuales son efectivos, pero son tan numerosos y diversos que mezclan sus efectividades. Las luchas entre tintas y tipos de letras, sellos y piezas de periódicos en los dorsos de las fotos es apenas el modo en que ello se vuelve más perceptible. El paso del tiempo afecta a las fotos de múltiples maneras. Las referencias de las anotaciones, sus léxicos y sus formas literarias, así como las composiciones visuales mismas, con sus modificaciones técnicas, de encuadre y de estilo entran en fricción. Se acumulan también diferencias de intenciones y funciones “originales” de las fotos, de procedencias (geográficas, sociales, de propiedad), de usos a lo largo de sus historias. Al desplazarse nuestra mirada por esta abundante diversidad, sólo a medias contenida, podemos ver temblar algunas de las categorías que la ordenan y que persisten, como queriendo resistir a este devenir.

Por otro lado, la relación entre lo visual y lo verbal, que está en el corazón de la relación entre las categorías sociales y las imágenes, es un lazo que se mantiene abierto. “*Lo esencial consiste en que el signo verbal y la representación visual nunca se dan a la vez*” (Foucault, 1999: 48), lo que quiere decir que al leer (también al oír)

y al mirar se activan operaciones de producción de sentido diferentes. La definición de categorías requiere del lenguaje o, mejor, de cierta articulación simbólica, de una discreción y de una capacidad metafórica propias. Sean más icónicas o más indiciales, la continuidad y la capacidad metonímica de las imágenes hacen sentido de otro modo.¹⁰ En resumen, las imágenes no pueden ser categóricas. Es este rasgo el que hace que algunas imágenes escapen a las delimitaciones impuestas por las categorías. Al lado de la clasificación clara y distinta de los catálogos, la ambivalencia y la ambigüedad que cargan estas imágenes vuelve difícil o incierta su ubicación en alguno de los casilleros disponibles.

Estos aspectos permiten entrever la arbitrariedad de los criterios de clasificación. Como mostrara Mary Douglas (1978), la inestabilidad de las categorías de clasificación o el borramiento de los límites que las separan pueden poner en cuestión los órdenes internos y externos que tales límites garantizan y hacer patente el carácter construido de toda configuración. Poner de manifiesto que toda clasificación es una construcción y mostrar la no naturalidad de los criterios que la sostienen se relaciona directamente con la politicidad del archivo. Constituido por una multiplicidad inherente, el archivo siempre es o puede ser “*un espacio vivo de disputas políticas y sociales*” (Jelin, 2002: 3). Seleccionar los criterios y definir las categorías que pueden agrupar y distinguir a los habitantes de un país a lo largo de su historia, componer y sostener una clasificación a partir de ellos, y establecer sus relaciones posibles va indefectiblemente de la mano de un modo particular y posicionado de ver y de mostrar esa sociedad.

Las zonas de ambigüedad informan acerca de la participación no dicha de ciertas dimensiones en la clasificación

Menos discretas (es decir, más ambiguas y más imprudentes) que el lenguaje, las imágenes muestran dimensiones de la diferencia y la desigualdad que pueden no estar explícitamente definidas como categorías en determinados contextos y que, apenas susurradas, nutren nuestras relaciones sociales más acá, más allá o al costado de lo dicho.

Los nombres de los temas y el subtema trabajados aquí declaran parte de un juego complejo que postula distinciones entre el campo y la ciudad, étnico-raciales, de género, recuperando criterios y categorías estabilizadas en las primeras décadas del siglo XX, cuando el archivo comenzó a confeccionarse. Las imágenes, en particular aquellas que ocupan las zonas de ambigüedad, dan cuenta del funcionamiento actual de esas distin-

10 Lo que no quiere decir que no existan imágenes que operan metafóricamente. Para las nociones de “icono”, “índice” y “símbolo”, ver Peirce (1933/1967). También los aportes de Verón (1972 y 1998) en esa dirección y, para una interpretación diferente de los textos de Peirce para el análisis de las imágenes, Magariños de Morentin (2001 y 2002).

ciones así como de la vigencia clasificatoria que tienen, por ejemplo, los rasgos fenotípicos (pudo verse en el caso de los indios gauchos o gauchos indios) en una sociedad que reniega del lenguaje de la raza (Briones, 1997).

Adicionalmente, las imágenes hacen algo más: revelan las intersecciones entre estas y otras dimensiones, intersecciones que no aparecen en la separación de categorías que, en tanto tales, se presentan como excluyentes entre sí. Al hacerlo, plantean retos a ciertos trazos del sentido común políticamente cargado (Gramsci, 1985) acerca de la sociedad argentina.

Algunos de los variados mecanismos de negación o desatención con que la historia oficial ha tratado a los pueblos originarios en este país (Briones, 1998) son re-visitados por fotografías como las de los indígenas obreros (o las de los trajeados a la moderna). Estas imágenes rompen claramente la frontera temporal del siglo XIX y las actividades “típicas” a las que la “Argentina indígena” suele ser recluida (Caggiano, 2007), para insertarse directamente en los albores de la Argentina industrial. Dar relevancia a estas fotografías (junto con –o en vez de– las de hombres desnudos con arcos y flechas) conduce a asumir que esa Argentina indígena participó desde el comienzo en el desarrollo del capitalismo industrial local, por ejemplo, y consecuentemente de la “Argentina moderna” (que se pretende no indígena).

Las fotografías de las personas negras en el campo argentino “oscurecen” la piel de la imagen tradicional del “hombre de campo”. Complementariamente, estas imágenes de los/as afroargentinos/as en contextos rurales afectan también al sentido común que los/as asocia únicamente a las tareas domésticas y a los oficios urbanos del pasado colonial. De una u otra manera, tienen la capacidad de perturbar ciertas expectativas aprendidas acerca de la presencia negra en la Argentina, cuando no directamente acerca de su inexistencia (Frigerio, 2008). Junto con los/as negros/as, los “aborígenes”, como vimos, también pueden ser o pasar por hombres de campo, como gauchos, incluso, pero es evidente que no se muestran como cualquier hombre de campo. Para decirlo en pocas palabras, no he podido dar con estancieros en las zonas de ambigüedad, y vale recordar que la mayor confusión la generó un domador (un trabajador del campo).

Podría continuarse el examen con otras fotografías. Pero las presentadas en este artículo bastan para indicar cómo las imágenes y la superabundancia del archivo cumplen tanto una función negativa al dislocar la clasificación y exhibir la arbitrariedad de las categorías como una positiva al sugerir algunas líneas maestras de su construcción, rasgos presentes y no siempre dichos, trazos que intersectan y articulan las dimensiones que las categorías declaran separadamente. Las intersecciones de clase social, etnia y raza se ponen a la vista.¹¹ Y la visualización de estas intersecciones constituye un llamado a rever las modalidades hegemónicas de concebir al campo argentino y a sus pobladores, de representar a la clase trabajadora o de imaginar la Argentina moderna, y constituye un llamado correlativo a revisar sus ocultamientos.

11 Para ver algunas formas en que el género interviene en estas complejas imbricaciones visuales, Caggiano (2012).

Bibliografía

- ANDERSON, Benedict, *Comunidades Imaginadas*. Fondo de Cultura Económica, México D.F, 1993.
- APPADURAI, Arjun, *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Trilce/Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001.
- AUZA, Néstor Tomás, “La documentación de la historia contemporánea 1910-1950”. En VVAA. *Archivo General de la Nación (1821-1996)*. Partenón – AGN, Buenos Aires, 1996.
- BARTHES, Roland, “El mensaje fotográfico” y “Retórica de la imagen”. En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Paidós, Barcelona, 1986.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras Completas (Otras Inquisiciones, 1952)*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1989.
- BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Fayard, Paris, 1982.
- BRIONES, Claudia, “Mestizaje y blanqueamiento como coordenadas de aboriginalidad y nación en Argentina”, Mimeo, 1997.
- _____, *La alteridad del “Cuarto Mundo”. Una reconstrucción antropológica de la diferencia*, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 1998.
- CAGGIANO, Sergio, “La mirada racializada. Re-visión de un álbum de fotos de la historia argentina”, en *Cadernos de Antropología e Imagen*, vol. 24, núm. 1, PPCIS, NAI, UERJ, Río de Janeiro, 2007.
- _____, *El sentido común visual. Disputas en torno a género, “raza” y clase en imágenes de circulación pública*, Miño y Dávila editores, Buenos Aires, 2012.
- DA SILVA CATELA, Ludmila, “El mundo de los archivos”. En DA SILVA CATELA, Ludmila y Elizabeth JELIN (comps.), *Los archivos de la represión: Documentos, memoria y verdad, Siglo XXI*, Madrid, 2012.
- DERRIDA, Jacques, *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*, Editorial Trotta, Madrid, 1997.
- DOUGLAS, Mary, *Pureza y peligro*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1978.
- _____, y David HULL, *How Classification Works. Nelson Goodman among the Social Sciences*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1992.
- FACIO, Sara, *La Fotografía en la Argentina. Desde 1840 hasta nuestros días*, La Azotea, Buenos Aires, 2008.
- FARGE, Arlette, *Le goût de l'archive*, Éditions du Seuil, Paris, 1989.
- FOUCAULT, Michel, *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1989.
- _____, *La Arqueología del Saber*, Siglo XXI, México D.F., 1991.
- _____, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Anagrama, Barcelona, 1999.
- FRIGERIO, Alejandro, “De la «desaparición» de los negros a la «reaparición» de los afrodescendientes”. En LECHINI, Gladys (comp.), *Los estudios Afroamericanos y Africanos en América Latina: Herencia, presencia y visiones del otro*, CLACSO y CEA, Buenos Aires, 2008.

- GINZBURG, Carlo, *El queso y los gusanos*, Muchnik Editores/Biblos, Barcelona, 1999.
- GOMES DA CUNHA, Olívia, *Intenção e Gesto: pessoa, cor e a produção cotidiana da (in)diferença no Rio de Janeiro, 1927-1942*, Arquivo Nacional, Río de Janeiro, 2002.
- GRAMSCI, Antonio, *Introducción a la filosofía de la praxis*, Premiá Editora, Buenos Aires, 1985.
- HACKING, Ian, "World-Making by Kind-Making: Child Abuse for Example. En DOUGLAS, Mary y David HULL (eds.), *How Classification Works. Nelson Goodman among the Social Sciences*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1992.
- JELIN, Elizabeth, "Introducción. Gestión política, gestión administrativa y gestión histórica: ocultamientos y descubrimientos de los archivos de la represión". En DA SILVA CATELA, Ludmila y Elizabeth JELIN (comps.), *Los archivos de la represión: Documentos, memoria y verdad*, Siglo XXI, Madrid, 2002.
- MAGARIÑOS DE MORENTIN, Juan, "La(s) semiótica(s) de la imagen visual". En *Cuadernos 17*, Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy, 2001.
- _____, "Los 4 signos. Diseño de las operaciones elementales en metodología semiótica". En *Razón y Palabra*, núm. 38, abril-mayo, Tecnológico de Monterrey, Campus Estado de México D.F., 2002.
- MASOTTA, Carlos, "Alteridad por correspondencia. Una postal para María Sofía". En *Discurso.org*, Año 2, núm. 3. Disponible en URL: http://www.revista.discurso.org/articulos/Num3_Art_Masotta.htm
- ORTNER, Sherry, *Anthropology and Social Theory. Culture, power, and the acting subject*, Duke University Press, Durham and London, 2006.
- PEIRCE, Charles Sanders, "The Icon, Index, and Symbol": 2.274-308; "On the Classification of Signs": 8.342-379. En *Collected Papers of Ch. S. Peirce*. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 1967.
- RICHARDS, Thomas, *The Imperial Archive: Knowledge and the Fantasy of Empire*, Verso, London, 1993.
- SEKULA, Allan, "The Body and the Archive". En BOLTON, Richard (ed.), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, The MIT Press, Massachusetts, 1992.
- STOLER, Ann Laura, "Colonial Archives and the Arts of Governance". En *Archival Science: International Journal on Recorded Information*, 2002.
- TROUILLOT, Michel-Rolph, *Silencing the Past. Power and the Production of History*, Beacon Press, Boston, 1995.
- VERÓN, Eliseo, *Conducta, estructura y comunicación*. Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
- _____, *La semiótica social*, Gedisa, Barcelona, 1998.
- VIÑAS, David, *Literatura argentina y realidad política*, Vols. 1 y 2, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1994.
- ZEMON DAVIS, Natalie, *Fiction in the Archives. Pardon tales and their tellers in sixteenth century France*, Stanford University Press, Stanford, 1987.