

XVI Jornadas de Investigación de la Facultad de Ciencias Humanas
-Conferencia de cierre-

Memoria, historia e imagen fotográfica:
los desafíos del relato visual

Mirta Zaida Lobato

El objetivo de este trabajo es presentar algunos problemas que surgieron en el análisis de imágenes fotográficas, tanto las relacionadas con el mundo íntimo y familiar de un viejo obrero ucraniano que trabajó en los frigoríficos de Berisso (1), como las vinculadas al mundo público-político que rodeaba la elección de las reinas del trabajo durante el peronismo (2). Es un intento de compartir las dificultades que se plantean a los historiadores poco preparados para leer imágenes y está despojada de toda pretensión de teorización sobre la relación entre fotografía, identidad y memoria.

Vivimos en un territorio poblado de imágenes, los medios de comunicación modernos dominan el mundo y ofrecen tanto nuevas posibilidades de representar el pasado como muestran sus propias limitaciones. El interés por la imagen y la historia se conjugan en programas de televisión y en documentales que buscan acercar, a veces de manera poco problemática, el pasado a un público amplio. Así, una amplia audiencia puede escoger entre los programas producidos en el exterior y difundidos por el *History Channel* o con índices más modestos de audiencia los realizados localmente por el Canal 8. En este último caso, historiadores e historiadoras especializadas en diversos temas y del más amplio arco ideológico se convierten en estrellas del conocimiento.

En los libros también proliferan las imágenes. Felix Luna abrió el camino con su *Historia Gráfica de la Argentina Contemporánea*, luego fue seguido por varios emprendimientos editoriales como los de editorial Sudamericana con *Nueva Historia Argentina*, los de Taurus con *La historia de la vida privada y de las mujeres* y Clarín con su *Historia Visual de la Argentina*. Pero en esas publicaciones las imágenes son utilizadas como ilustraciones; ellas sostienen los nuevos conocimientos producidos en la historiografía con los aportes de las recientes investigaciones en temas más clásicos de la tradicional historia política, económica y social, como aspectos novedosos relacionados con las nuevas sensibilidades asociadas a los estudios de las mujeres y de género. Del mismo modo, *Nombres del Poder* –la interrumpida colección de hombres célebres publicada por Fondo de Cultura Económica de manera análoga a la editada en México bajo el nombre de *Biografía del Poder*– utilizó decenas de fotografías como un modo de personificar en imágenes la historia de los seres extraordinarios que eran los que marcaban los tiempos de la esfera pública-política. Aunque resulte obvio, los nombres eran varones.

Sin embargo, las fotografías tienen un papel fundamental en cuanto a las posibilidades de innovar en el plano de la información y del conocimiento, y desde hace bastante tiempo se les reconoce el valor de instrumento de apoyo en investigaciones que utilizan otras herramientas como principales, y también en los estudios que las toman como una forma de expresión artística.

La aceptación de la fotografía como documento histórico abre un espacio amplísimo para múltiples debates y análisis. La reflexión sobre los caminos de la memoria es sólo uno de ellos, pues se mantiene vigente el examen sobre su naturaleza testimonial y el valor que tiene como documento de denuncia, tal como vuelve advertirnos Susan Sontag en su libro más reciente *Regarding the pain of others* (citada en Sarlo, *Punto de vista* 1983, agosto). Pero hay temas en los que las fotografías hicieron historia, por ejemplo aquellas que mostraban los cadáveres y los sobrevivientes de los campos de concentración, la de la niña vietnamita que huía del napalm arrojado por los norteamericanos, o aquella del miliciano abatido en España de Robert Capa.

Esas imágenes se convirtieron en íconos seculares, aunque sus lecturas son procesadas a través de diferentes sistemas de pensamiento y argumentación. En este punto, lo que quiero destacar, siguiendo a Cornelia Brink, es que las fotografías, sobre todo las de denuncia social y particularmente las que muestran los crímenes de lesa humanidad (Brink se refiere a los crímenes nazis), tienen que ser inequívocas, en bien de la memoria y de la verdad histórica, porque el valor documental de la fotografía no siempre es confiable, ni su recepción responde a lo que se quisiera de ella (*Punto de vista* 2003, agosto).

También deseo establecer una distinción básica: no es nuestro interés hacer una historia de la fotografía. Ella se viene realizando sistemáticamente en el país desde hace varios años, y testimonio de ese movimiento son tanto las actividades realizadas por Luis Priamo, Sara Facio y Abel Alexander, como los Congresos de Historia de la Fotografía que se repiten cada año y cuyo foco es el estudio sistemático de este medio de comunicación y expresión (4). La historia de la fotografía es un género de historia que fluye entre la ciencia y el arte pues une lo que la foto muestra y los recursos técnicos con los que fue construida con la mirada intencional del fotógrafo.

Nuestro interés radica en construir una historia a través de la fotografía, su materia de expresión, la imagen que construyen sobre el pasado. Este segundo camino —el empleo de la imagen fotográfica como fuente histórica— es el que presenta ciertas dificultades, incluso porque implica que la historia de la fotografía todavía tiene que ser más abarcativa y profunda, pues la imagen fotográfica se encuentra en el centro de importantes controversias (5).

A las fotos se le reconoce su poder testimonial, se las consideran huellas de algo que existió realmente y un indicio de diversos acontecimientos y situaciones (puede pensarse también a partir de la noción de 'indicios' tal como la utiliza Ginzburg). El discurso sobre la fotografía ha ido cambiando desde su momento inicial en el siglo XIX, en el que se la veía como espejo de lo real, a su carácter indicial, propio del siglo XX.

Al mismo tiempo, la fotografía es atacada porque muestra solo una parte de los hechos, o simplemente porque no cumple con el principio de semejanza implícito en la idea que ella constituye un mero reflejo de la realidad. Lo que lentamente fue construyéndose en los análisis de las imágenes fotográficas fue la idea de que la información que se encuentra en ella puede ser el resultado de las intenciones del fotógrafo, pero también que las fotos incluyen detalles que probablemente el fotógrafo podría no haber tenido la intención de plasmar. Es decir que ellas ofrecen la posibilidad de descubrir cosas que fueron invisibles para el fotógrafo.

En relación a todo esto, se deriva uno de los problemas que plantea el análisis de la imagen fotográfica: el relacionado con la naturaleza de la evidencia histórica que ofrece la fotografía. Si en los momentos iniciales de la historia de la fotografía no había discusión sobre su carácter de representación de lo real, hoy esa noción de que la foto puede evocar el pasado inmediato de un modo transparente es considerada como una forma de realismo ingenuo.

Otra cuestión que vale la pena destacar es que las fotografías son artefactos materiales que pueden provocar un recuerdo, son consideradas como objetos dignos de sostener la memoria y la identidad de una comunidad. En este plano, las fotografías tienen un estatus dentro de la cultura material del mundo moderno que le permiten cumplir esa función, pero ella no es igual para todas las clases sociales.

Para los miembros de la clase obrera—tal el caso de Julián Zabiuk, de quien hemos analizado sus álbumes familiares— tiene una importancia adicional, pues a diferencia de lo que sucede con otros artefactos materiales de la cultura no requiere de un capital cultural muy alto para coleccionar, seleccionar y ordenar esos artefactos asignándoles un sentido particular. A un miembro de la clase obrera como nuestro personaje, las fotografías le permiten materializar y corporeizar lo que él quiere representar: su identidad étnico-nacional. En este caso, las fotos como artefactos históricos tienen la capacidad para invocar otros bienes que simbolizan identidad.

De modo que las fotografías están íntimamente relacionadas con la memoria y tienen la función de disparar el recuerdo. En este sentido, las he utilizado en mi investigación sobre la vida en las fábricas de Berisso. Como artefactos de la cultura material sirven para evocar el pasado, estimular el recuerdo, asociar el pasado con el presente. Pero además las fotografías congelan gestos, situaciones, momentos, y por ello sirven para perpetuarlo. Se convierten en memoria para individuos, para una comunidad, también de acontecimientos sociales e incluso del paisaje urbano y rural. Ese fragmento particular registrado en la imagen no se repetirá jamás. El momento vivido queda congelado por el registro fotográfico aunque los personajes mueran y los escenarios se modifiquen o desaparezcan. Lo mismo ocurre con los fotógrafos y sus equipos. De todo el proceso queda solamente la fotografía, una imagen que atraviesa los tiempos, que puede ser vistas por ojos extraños y que un punto se desmaterializa porque el poder de comunicar de la imagen se va extinguiendo con la muerte de sus protagonistas.

Las fotografías pueden ser impactantes, pueden herir nuestra sensibilidad, pueden llegarnos al corazón, pero son mudas. La pregunta básica es: ¿cómo las hacemos hablar? En efecto, una parte fundamental del estatus problemático de la fotografía como evidencia histórica se sitúa en el tema de su capacidad narrativa. Para un analista como John Berger (1980), que ha intentado descifrar la relación entre fotos y narrativas, la fotografía representa un momento particular, un instante, la captación de un evento descontextualizado.

El acto de tomar fotografías implica discontinuidad, ruptura, la captación de un momento particular y fragmentario de tiempo. Es un acto que inevitablemente elimina el contexto de ese momento, y esa descontextualización compromete la habilidad para contar una historia. Para Berger “es una visión del mundo que niega la interconexión, la continuidad, pero que confiere a cada momento un carácter de misterio” (1980: 69). Desde esta perspectiva, la fotografía (en particular la fotografía pública) está imposibilitada de narrar y, a diferencia de la memoria, no conserva en sí misma significado alguno.

Berger podría argumentar que el límite contextualizador de la fotografía la envuelve en una inevitable ambigüedad inherente a todas las fotos que no tienen una cantidad suficiente de detalles. Pero este autor ofreció en su momento varias opciones para rescatar la capacidad narrativa de las fotografías a través de la sugestión de una ‘idea extra temporal’ que se conecta con la experiencia y la sensibilidad del observador (Berger y Mohr 1982); luego, bajo la influencia de un ensayo de Walter Benjamín, combinó el uso de palabras e imágenes en una suerte de montaje que las incorpore a la

memoria social y política en lugar de constituirse en sustitutas de la memoria. Este uso alternativo de la fotografía se conecta, entonces, con el fenómeno de la memoria—crucial también en la formación de una identidad—, y le permite plantear a Berger la necesidad de construir un contexto para cada fotografía, ya sea con otras fotografías o por medio de palabras.

El problema de la contextualización y de la capacidad narrativa de la fotografía se relaciona con el tema de las diferencias de clase, pues si las clases acomodadas buscan perpetuar su memoria con anotaciones y referencias en el reverso de las fotos, las de las clases populares carecen en la mayoría de los casos de esas referencias, lo que acrecienta los problemas vinculados a la información. Las fotos sin identificación permanecen como un significante enigmático para quienes las miran, pues no tienen el contexto del cual emergen las imágenes, y tampoco conocen aspectos íntimos de la experiencia individual que la imagen misma no puede ofrecer. Como dice Karen Frisch Ripley (1991), es un misterio en el cual se trabaja como un detective y al mismo tiempo es una lección de historia más íntima y personal. Además, las fotos familiares raramente tienen la calidad estética necesaria para extender el poder narrativo señalado por Berger.

Nosotros reconocemos la existencia de estos problemas, pero hemos señalado en otro trabajo que mientras las fotos individuales pueden ser miradas en su ambigüedad y descontextualización inherente a su estatus de fragmentos del pasado, algo cambia cuando son colocadas en un álbum. Donde Berger argumenta que las palabras y el recuerdo pueden dotar de sentido a las mudas fotografías, nosotros decimos que tal poder narrativo (su sentido) puede ser atribuido por otra fotografía y por los otros artefactos culturales incorporados al mismo, como tarjetas postales, recortes periodísticos, ejercicios escolares (en el caso específico que hemos estudiado en el análisis de los álbumes de Julián Zabiuk). Esta relación entre imágenes es precisamente uno de los elementos que forman el álbum fotográfico. A partir de la relación establecida entre las fotografías es posible leer una historia, en algunos álbumes el relato es cronológico, en otros se altera esa cronología y se construye una narración original.

Cuando una persona arma un álbum realiza una especie de montaje en el cual las imágenes cobran significado a partir del lugar que ocupan en relación con otras fotografías. El álbum se convierte en un archivo no solo porque guarda las imágenes sino también porque las clasifica. Nuevamente aparece aquí esa unión con la memoria, pues lo que se selecciona no es solamente aquello que se quiere conservar en ella (la imagen externa que ayuda a la memorización) sino también algo que podría ser olvidado. En realidad, el olvido ingresa tanto porque se guarda lo que más podría olvidarse como porque el proceso de clasificación implícito en el álbum fotográfico encierra otros procesos como los de desechar, destruir y, por lo tanto, olvidar (6).

Las fotografías entonces implican relatos discontinuos, y ellas se asocian a un sentimiento de pérdida que es irrecuperable. Según Armando Silva “una foto se encadena con la otra y por tanto su visión produce la figura del ‘salto’... ya que debemos saltar de una foto a otra para recomponer su propósito global. Su enunciación cambia, como en el teatro, con cada puesta en escena, al introducirse una nueva foto que transforma el orden de los ya existentes”. De manera que las fotografías cobran sentido (tienen significado) cuando pueden ser colocadas dentro de una red de significados donde el presente y el pasado aparecen nuevamente conectados. La historia contada—el pasado construido—será parcial y fragmentaria; la narración estará plagada de discontinuidades y silencios que no pueden

ser ni hablados ni leídos. La lógica que dibuja la selección y el ordenamiento está, sin embargo, abierta a la interpretación. Para nosotros, la serie de imágenes construye una historia familiar, puede ser una extensa narración de la identidad étnica reafirmada, reconfigurada y perdida (en este punto entendemos que una identidad son diversos posicionamientos), y también puede construir una identidad social negada. Las fotografías contienen numerosas caras y ellas solo pueden identificarse con una profunda investigación.

Además, nuestro inmigrante ucraniano utiliza las fotografías como una forma de resolver el conflicto que producen las pérdidas provocadas por la inmigración —la muerte, en más de un caso— y la idea de que ese pasado —ese lugar— es finalmente irrecuperable y que la vida continuará en la nueva sociedad. En este plano, dice Christian Metz (1985) que los álbumes fotográficos pueden ser comparados con otras prácticas socio culturales, como por ejemplo los ritos asociados con la muerte. Las fotografías tienen el papel de permitir la aceptación de la muerte/pérdida de lo que se quiere —personas, lugares, costumbres, sabores— pero la aceptación de esa muerte implica la continuidad de la vida.

También se puede comparar el tipo de álbum construido como un relato de felicidad, de dispersión, de muerte, de continuidad, de memoria, con el llamado álbum 'suelto', ¿quién no tiene una caja de zapatos repleta de fotos? Nosotros hemos encontrado las fotos de otro inmigrante, Juan Matkovic, croata de origen; en realidad accedimos a los negativos de las fotografías, los cuales presentan un doble problema pues por un lado ni siquiera son fotos dispersas en una caja de recuerdos y, por otro, tampoco fueron ordenadas como hizo Zabiuk. No se produjo en Matkovic ese momento en el que se interpola pasado y presente y como consecuencia, fue incapaz de convertirse en un narrador.

El estado en que dejó las fotos representa ese problema. Las fotografías no pasaron por el salón oscuro de la experiencia que le otorga sentido a esos fragmentos del pasado. Sus fotografías sólo pueden formar parte de un studium, y únicamente pueden decirnos algo fragmentado que necesita a su vez del trabajo de investigación que permitan ubicarlas temporalmente, identificar a sus protagonistas, buscar la información que ayude a entender los eventos en los cuales fueron tomadas.

Si las fotos son mudas y colocadas en el álbum familiar, constituyendo una forma peculiar de relato, ¿cómo podemos resolver el dilema que nos plantea como fuente histórica? Aquí se puede reintroducir la figura del 'espectador privilegiado' o, si se quiere, el 'detective', de Carlo Guinzburg. Lo que hace posible leer una lógica narrativa, más allá del montaje de foto sobre foto, es nuestro rol de espectador privilegiado. Este estatus proviene de nuestro acceso a otros conocimientos que nos ayudan a minimizar la falta de contexto, a estabilizar las ambigüedades, a revelar las tensiones que las fotos tienden tanto a ocultar como a develar, a leer los sub-textos más allá de los códigos y convenciones fotográficas. La lectura de esas narraciones se convierte en una práctica profundamente compleja y ambigua.

Hasta ahora hemos tomado las fotos íntimas y familiares de inmigrantes, lo cual es sólo un modo de leer la historia a través de la imagen fotográfica. Otra manera es examinar las fotografías públicas, ya sean aquellas conservadas en los archivos oficiales como las reproducidas en diarios y revistas. En varios sentidos, es un modo distinto de resolver los desafíos planteados por estos artefactos culturales. Esos desafíos se nos plantean en la investigación que estamos realizando sobre las 'reinas del trabajo bajo el peronismo'. Pero aquí no es lo íntimo y personal lo que está en juego, sino el impacto público que las representaciones fotográficas de mujeres tenían en la cultura visual del peronismo.

Al respecto, John Berger (1998) dice que la cámara fotográfica nos libra del peso de la memoria, y que la fotografía pública, al ser separada de su contexto, se convierte en un objeto muerto que por eso

puede ser utilizada de manera arbitraria. El uso arbitrario de la imagen fotográfica aparece con cierta claridad en la propaganda gráfica del gobierno encabezado por Juan Domingo Perón entre 1948 y 1955. Pero para dar cuenta de la complejidad y ambigüedad, me concentraré en las elecciones de las reinas del trabajo.

Es conocido que el 1° de Mayo tenía diferentes usos y significados para las ideologías que lo habían transformado en un ritual asociado con el combate y el sufrimiento de los trabajadores. Cuando Perón llegó al gobierno en 1946, produjo tanto una ruptura como un cambio de sentido en este ritual obrero. La jornada del 1° de Mayo se convirtió en un combate por el espacio simbólico, y fue cambiando hasta adquirir un tono claramente apoteótico en 1950 (7).

Como ha sucedido en otros temas, las lecturas del pasado y del presente se expresaban en el 'ayer' y 'hoy' del peronismo. El 'ayer' enunciado con palabras se convirtió en imágenes en 1949 cuando se publicó el folleto '1° de Mayo ayer y hoy'. El 'ayer' estaba marcado por los 'excesos, torpes y abusivos' que alimentaban el 'odio, que se convertía en sangre humilde cada 1° de Mayo'. También por "crespones, cuando los capitalistas contribuían a la división de las masas populares e inclusive 'fabricaban' víctimas, con sádico regocijo de los agitadores importados, y los trabajadores no encontraban respuesta a sus justas demandas en los gobiernos ni en los parlamentos". En contraposición, la Argentina de hoy era la de la 'patria redimida' y por eso "el 1° de Mayo no es ya la fecha propicia al dolor y a la desgracia, sino a la alegría."

La idea de Berger sobre el uso arbitrario que se puede hacer de la fotografía pública cobra cuerpo en el folleto. La mayoría de las fotos corresponden a las tomadas por los reporteros de *Caras y Caretas* en 1909. La protesta anarquista del 1° de mayo de 1909 había sido duramente reprimida por la policía, y durante una semana se sucedieron las manifestaciones y los choques violentos entre trabajadores y agentes del orden en las calles de la ciudad de Buenos Aires.

Una foto muestra un grupo de personas llevando banderas. Bajo el título "Banderas rojas", el epígrafe de la fotografía dice "en 1909 el 1° de mayo fue sinónimo de anarquía y de muerte bajo el signo de las banderas rojas". En la misma página, en su parte inferior, incorporan otra fotografía donde se puede observar una persona muerta rodeada por otros cuatro personajes. En el epígrafe se denuncia que las balas eran utilizadas por la oligarquía "para restarle fuerza a las manifestaciones de los trabajadores". Las fotos de muertos y heridos se suceden en las páginas siguientes.

La fotografía que muestra un grupo de manifestantes con sus banderas habla —en palabras del peronismo— del predominio de la anarquía y de banderas rojas. Vista hoy, dice algo más sobre las relaciones de género. Aunque es cierto que la militancia sindical y política se articuló fundamentalmente alrededor de intereses y formas de sociabilidad masculinas, la foto muestra en primer plano a una mujer llevando una inmensa bandera, está allí junto a otros hombres frente a las fuerzas de represión. Rápidamente la imagen evoca otra, aquella de una mujer envuelta en otra bandera, tomada en 1928 por la fotógrafa italiana Tina Modotti, en México.

El 'hoy' en el folleto comenzaba con la transcripción de los derechos del trabajador y de la ancianidad, una fotografía de página entera de Perón hablando a la multitud (la voz de Perón es la portadora de la verdad, que es la verdad del pueblo) y otra de doble página de la multitud en la Plaza de Mayo bajo el título "El júbilo de un millón de trabajadores dueños de sus derechos y conquistas".

En contraposición a las fotografías del álbum familiar, estas son fotografías públicas, que capturan una pose que puede constituirse en un discurso sobre aquello que se quiere sostener socialmente.

Según Anahí Ballent (1997) las políticas del peronismo anudaban la propaganda política con las masas y el teatro como formas particulares de ocupación del espacio público, y aunque el elemento convocante era la política, también se estimulaba la difusión cultural, el espectáculo y el esparcimiento popular.

Política, cultura, espectáculo y esparcimientos se encontraban reunidos en la fiesta del 1° de Mayo. La política se materializaba en el cambio de sentido del rito obrero que ahora formaba parte de la identidad del peronismo. El espectáculo adquiría fuerza en el desfile de carrozas y en la escenografía que se montaba frente a la casa de gobierno. El esparcimiento se materializaba con la fiesta que convocaba a los trabajadores y su familia. La cultura cobraba sentido con las representaciones musicales, los bailes y la presencia de los artistas en el palco oficial.

El sentido de espectáculo que orientaba los festejos revela, como señala John Kraniuskas, el trabajo del 'inconsciente óptico', del peronismo entendido como "sus condiciones audiovisuales y cinemáticas de existencia como formación político cultural" (*Revista de crítica cultural* 2002, junio: p. 46). Toma la noción de inconsciente óptico de Walter Benjamín cuando señala que con el primer plano se ensancha el espacio, con el retardador se alarga el movimiento y con la ampliación se trata de aclarar lo que de otra manera no se veía claro, apareciendo formaciones estructurales nuevas. "La naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo", dice Benjamín y resalta que es distinta porque en lugar del espacio tramado por el hombre con su conciencia, se presenta otro tramado que es inconsciente. La cámara interviene con sus medios auxiliares, sus cortes, sus ampliaciones y disminuciones. Y concluye que "por su virtud experimentamos el inconsciente óptico igual que por medio del psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional" (p. 48).

Las condiciones visuales y cinemáticas del peronismo como formación histórico-cultural encuentran un punto de alto impacto en el desfile de carrozas alegóricas durante los actos del 1° de Mayo de 1948 y de 1950. No podemos detenernos en este punto, solamente queremos señalar las formas que adopta la representación de la mujer en las fotografías que hemos encontrado en el Departamento Fotográfico del Archivo General de la Nación. Las figuras no constituyen una imagen de ruptura del papel atribuido a la mujer: madre, protectora y responsable del hogar y de la familia, compañera del varón. Estas imágenes eran acordes con la ideología formal del peronismo y con las tradiciones iconográficas y discursivas que se habían formulado desde fines del siglo XIX, y que compartían diversas y contrapuestas corrientes ideológicas, como el socialismo, el anarquismo y el catolicismo.

En este sentido, la iconografía de la mujer durante el peronismo no produce una ruptura con el pasado pues abundan las imágenes de la familia, del hogar, de mujeres desempeñando labores de costura junto al esposo o los hijos. El hogar, apacible, ordenado, armónico era el 'lugar' de la mujer. La idea de que la mujer es una persona abnegada y altruista abunda en la literatura histórica, sociológica y de ficción, pero ese entregarse a los otros se materializa y adquiere densidad en la figura de la enfermera (Foto 1). Marcela Gené (2001) señala que la imagen por excelencia en afiches de propaganda, folletos e incluso en los cortos publicitarios de cine es la figura masculina vestida de *overall*, que representa al trabajador industrial, particularmente urbano, y que compite con la representación del descamisado símbolo del proceso disruptivo que había protagonizado el pueblo el 17 de octubre de 1945.

Sin embargo, las fotografías de las 'reinas del trabajo' difunden una imagen distinta de las trabajadoras y de las mujeres a la de la iconografía gráfica que podría denominarse 'tradicional' del peronismo. ¿Qué expresa el inconsciente óptico del peronismo a través de esas figuras?



Foto 1. Enfermera desfilando, Archivo del diario La Razón. S.F.



Foto 2. Desfile en la Ciudad de Buenos Aires, 1º de mayo de 1949. AGN.

El espectáculo generaba una intensa movilización de público. Las fotografías de 1948 son elocuentes respecto a la presencia de la multitud. Rodeaban a las carrozas, entorpecían su paso, todos querían ver a las 'bellezas argentinas' (Foto 2). La policía debía intervenir para evitar que la multitud hiciera más lento el desarrollo de las actividades programadas. La movilización comenzaba temprano cada año, y los periódicos describen los contingentes de trabajadores, homogéneamente masculinos, aunque en las calles se mezclaban varones y mujeres, trasladándose hacia las calles donde se realizaría el desfile y hacia la Plaza de Mayo. La fiesta culminaba con la elección de las reinas del trabajo

Es imposible analizar quiénes eran las soberanas, cómo eran seleccionadas y cuáles eran sus aspiraciones; lo que sí podemos remarcar es que en las fotografías de las reinas del trabajo su calidad de trabajadora se encubre detrás de su condición de 'mujer bella universal'. Juventud y naturaleza, en tanto belleza natural, se conjugan en la representación de un ideal de mujer. La cara es la de una joven sonriente, sin maquillaje, o solo el suficiente para acentuar la belleza y la forma de los ojos y de los labios. Se trata de una belleza 'clásica' que está lejos de la 'democratización estética' de nuestros días, cuando frecuentemente el 'estilo' de vestir, el 'tipo' o la armonía corporal resultan a veces más importantes que la belleza natural de los rasgos faciales.

En contraposición, la vestimenta es la de una reina: el traje largo y vaporoso, la capa que se anuda suavemente en el cuello, la corona y el cetro como símbolo de su poder (Foto 3). La exhibición pública de la belleza de la mujer trabajadora vehiculiza una idea alrededor de la belleza femenina junto a la dignificación del trabajo. Las reinas son la imagen viva del trabajo digno, que está lejos de las labores humillantes del pasado y del trabajo que deforma a la mujer y a sus hijos. Por ese camino abre un espacio para la gloria y el reconocimiento público.

Los textos que acompañan las fotos publicadas en la prensa insisten también en características referentes a la personalidad y la moralidad de las elegidas; por ejemplo, la sencillez, la modestia, la laboriosidad, el trato afable. Tales descripciones, como así también las entrevistas a las reinas publicadas en los diarios de la época, contribuían a la identificación de las demás mujeres trabajadoras con la elegida. No sólo su belleza natural, sino también su personalidad las hacía 'accesibles' al gran público femenino. Las reinas de la belleza eran más lindas que las otras mujeres trabajadoras, pero no eran tan grandes las diferencias en otros aspectos. Soñaban con ser esposas y madres, no querían ser estrellas de cine, lloraban al escuchar su nombre pronunciado por los altoparlantes, el corazón les latía aceleradamente durante el concurso, no estaban acostumbradas a las luces de los flashes fotográficos. Eran reinas del trabajo y eran conscientes de que representaban a las fuerzas del trabajo, pero ante todo querían ser 'reinas de su hogar'.

Los textos de prensa que acompañan las fotos juegan con los relatos, hay un cierto aire de narración sentimental, de textos que producen felicidad, destinados a un público femenino que encuentra un canal de identificación. La belleza natural, 'accesible', de las reinas y sus características morales permitirían que el resto de las mujeres trabajadoras soñara con una suerte parecida: ser elegida, coronada por Eva y por Perón, abrazada por Perón y vitoreada por el público. Ese reconocimiento implicaba también otorgar entrevistas, visitar la casa presidencial, los diarios, las instituciones gremiales y los hogares de la Fundación Eva Perón. Además, frente a la insatisfacción de una vida de privaciones asociada con las condiciones de vida material de la clase obrera, la realeza hacía realidad el sueño del viaje, el conocimiento de otras geografías. Eran fotografiadas cuando llegaban a Buenos Aires, viajando por la ciudad, en el aeropuerto de Ezeiza. En todos los casos, las imágenes recortaban caras sonrientes, bellas, naturales, modernas (Foto 4).



Foto 3. Nora Civaliero de la peña de La Pampa, candidata a Reina Nacional del Trabajo, 1° de mayo de 1949. AGN.



Foto 4. Representantes regionales y provinciales llegan a la Ciudad de Buenos Aires, 1950. AGN.

Entonces, a través de las fotografías, se fue formando un consenso general sobre la importancia de la belleza natural: para el régimen peronista la exhibición de la belleza natural permitía la revalorización y la dignificación del trabajo femenino que ya no humillaba a la mujer sino que le aseguraba el reconocimiento público; para la población masculina, sea los miembros del jurado o los espectadores, la belleza natural de las elegidas servía para identificarlos como los poseedores de un bien preciado, mientras que para las mujeres, la belleza 'accesible' de las reinas, alejada de exquisiteces y del modelo de la *femme fatale*, permitía su fácil identificación no sólo con las elegidas sino con un mundo de ensoñación alimentado por la literatura. En otro nivel, esas mujeres eran como Eva Perón, reproducían en cierta manera su experiencia, actualizaban la historia de la joven humilde que se convirtió en reina de su pueblo y, como recreación de esa persona, ellas también amaban el hogar, a Perón y a los pobres. Las fotografías, así como los medios de comunicación masivos, no sólo reforzaban una 'cultura de la belleza' como parte importante de una 'cultura de masas', sino que servían también a los propósitos políticos del régimen peronista.

Si nos hemos detenido parcialmente en estos detalles es porque permiten mostrar que la cultura visual del peronismo es ambivalente: por un lado, fija papeles tradicionales de manera rígida y, por otro, los democratiza al producirlos en gran escala y al hacerlos visibles para la multitud. Promueve el confinamiento de la mujer en el 'apacible' mundo del hogar y la impulsa a ocupar los espacios públicos. Se podría afirmar que permanecen en constante tensión procesos de autoafirmación de las mujeres —en particular las pertenecientes a los sectores populares— así como se reformula su subordinación. Las mujeres, incluso la propia Eva Perón, son glorificadas, pero la gloria no alcanza para democratizar el poder.

La imagen más clara de la conformación de este lenguaje ambiguo está representada por dos fotografías. En 1949, la reina nacional tenía su trono sobre dos elementos claros de la iconografía del peronismo y de la Confederación General de los Trabajadores (CGT): el puño cerrado, símbolo del esfuerzo, de la decisión y del trabajo, y el engranaje, representación del trabajo industrial. En otra foto, la reina y su séquito están rodeados por la multitud en las calles, que fue el signo de la época y está presente todas las imágenes fotográficas. El desfile del año 1951 fue también 'magnífico', y la reina desfiló en una carroza ornamentada con un gigantesco engranaje. 'Bellos y sonrientes' desfilaron por la ciudad la reina y su séquito ('auténticas bellezas criollas'). Ese año también lo hicieron los "esforzados obreros que batieron récords de trabajo y producción" (8). En una carroza, los trabajadores intervinieron en el desfile con sus ropas de trabajo, en realidad ellos eran los auténticos representantes del trabajo y del poder.

Para las mujeres, las 'reinas' formaban parte del 'inconsciente óptico del peronismo'. Eran parte del espectáculo visual que orientaba los festejos y que daba forma a una experiencia político cultural donde ellas ocuparon un lugar preponderante. En esa formación político-cultural, la definición visual de la feminidad que hemos seguido a través de las fotografías implicaba la noción de belleza, de gracia y de armonía entendida como resultado de un don natural. La belleza de la mujer era exhibida públicamente para honrar al trabajo y se hacía en abierta confrontación con las imágenes del pasado, donde el trabajo femenino no sólo humillaba a las mujeres sino, lo que es peor, también las deformaba y transformaba en objetos imposibilitados de producir placer visual.

La elección de las reinas puede ser interpretada como una forma de glorificación de las mujeres, pero la formación político-cultural del peronismo está impregnada de ambigüedades, y el dominio pictórico realizado a través de las fotografías de un sujeto femenino pasivo, humilde y por momentos trivial era una forma también de hacer valer el poder masculino.

El espectáculo ornado con las bellezas femeninas puede ser explicado como expresión de la cultura de masas que, como señala Andreas Huyssen (2002), identifica a esta cultura con la mujer en contraposición a 'una cultura auténtica y real' que sigue siendo prerrogativa de los hombres. Se corre el riesgo también de analizar los rituales del 1° de Mayo durante el gobierno peronista como una expresión cultural impuesta desde arriba. El análisis de las imágenes fotográficas puede conducirnos en esa dirección pero, como señala Huyssen, tomando una idea de Stuart Hall, el sujeto oculto en el debate de la cultura de masas son las masas, sus luchas, sus aspiraciones políticas y culturales y también su apaciguamiento a través de las instituciones culturales. Las mujeres formaban parte de esas masas, 'golpeaban la puerta de una cultura dominada por los hombres', solo que todavía sus voces son borrosas. Las fotografías dan cuenta parcialmente de las tensiones que la glorificación de la belleza femenina en el escenario de un ritual político podía tener para las mujeres. Otra vez necesitamos convertirnos en espectadores privilegiados para interpretar el potencial narrativo de las imágenes fotográficas.

Pero en el plano específico de la historia de las mujeres y de las relaciones de género, el potencial de las fotografías todavía no ha sido profundamente explorado. La combinación del uso de documentos parias como las imágenes, más allá e independientemente de la cantidad de libros de fotografías que se editen, con temas y actores parias, es un desafío importante para cualquier historiador. No es el único, quedan otros combates y batallas por librar y, aunque no serán objeto de un análisis pormenorizado, quisiera mencionarlos. Primero, se destaca la importancia de la memoria visual para las nuevas generaciones. Esto está estrechamente relacionado con la memoria histórica tanto de las mujeres como del movimiento feminista. No se trata solamente de llenar las lagunas, los vacíos de la historia, sino de unir las memorias de las mujeres, no olvidar las luchas del movimiento feminista y encontrar los lazos del pasado con el presente. Según Rosi Braidotti (citada en Amado y Domínguez, en Mora 1999, octubre), esto plantea el problema de la constitución de genealogías dentro del movimiento feminista, de las relaciones entre las generaciones y particularmente de las políticas de memoria.

Por otra parte, en materia de políticas de memoria, para preservar la memoria de ciertos momentos, gestos y referencias del pasado de las mujeres hay que abrir un frente de debate sobre las políticas de conservación en los archivos. Es un desafío para los investigadores que corre de manera paralela a las transformaciones en el plano del conocimiento y de los soportes técnicos, que plantean tanto nuevos problemas teóricos como de orden práctico, tal los relacionados con el almacenaje de la información.

Como hemos tratado de mostrar a lo largo de estas páginas, la imagen fotográfica, puede extenderse a la fílmica, permite un acercamiento sociohistórico al pasado y puede ser examinada críticamente. Los fotógrafos son productores de imágenes y, por lo tanto, de documentos que muchas veces son destruidos no sólo por catástrofes sino también por la voluntad de las personas. Muchos individuos, una vez que desaparecieron los referentes directos de las representaciones, destruyen, tiran y abandonan rostros, localizaciones y gestos que la imagen fotográfica había fijado. Rescatarlas, conservarlas, analizarlas, desmenuzarlas, explorar sus significados, lidiar con las ambigüedades y vencer los silencios son los desafíos.

Notas

- (1) El trabajo fue realizado en los marcos del proyecto colaborativo "Berisso Obrero: Class, Ethnicity and the Construction of Identity in an Argentine Meatpacking Community, 1900-2000", bajo la dirección de Daniel James y Mirta Zaida Lobato con el apoyo de National Endowment for the Humanities. Resultados parciales serán publicados como "Family Photos, Oral Narratives and Identity Formation: The Ukrainian of Berisso", HARR, 2004, una versión revisada se publicará en *Entrepasados*, Revista de Historia, N° 24, 2003 (por aparecer).
- (2) El trabajo fue realizado en el Archivo Palabras e Imágenes de Mujeres (APIM-IEGE) con María Damilakou y Lizel Tornay y será publicado bajo el título "Belleza femenina, política e ideología: las reinas del trabajo bajo el peronismo" en *MORA* (en prensa). La conformación de este Archivo y de la Red Nacional de documentos sobre mujeres tiene su sede en el Instituto Interdisciplinario de Género, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y participan los centros de Historia de las Mujeres/Género de las universidades nacionales de La Pampa y de la Patagonia San Juan Bosco. La conformación del archivo y la red es una propuesta que une la recuperación, conservación y democratización en el acceso a la información de documentos parias para la historia tradicional. En nuestro país muy lentamente las instituciones se vuelven permeables, no solo al uso de la imagen como fuente histórica, sino también a formular y reformular los interrogantes incorporando de manera activa los nuevos conocimientos provenientes del campo de la historia feminista y de la historia social de la cultura.
- (3) *La Nueva Historia Argentina* son 10 volúmenes de Historia Argentina, 2 de Historia del Arte y un Atlas Histórico que se realizó con la coordinación general de Juan Suriano; *La Historia de la vida privada* estuvo bajo la dirección de Fernando Devoto y Marta Madero y *La Historia de las Mujeres* por Fernanda Gil Lozano, Valeria Pita y María Gabriela Ini; la *Historia Visual Clarín* y *Los Nombres del Poder* por L.A. Romero. Para el caso mexicano puede consultarse John Mraz, "¿Qué tiene de nuevo la historia gráfica?" en *Entrepasados*, Revista de Historia, (2003) por aparecer.
- (4) Por ejemplo *Buenos Aires Ciudad y Campaña, Fotografías de Esteban Gonnet, Benito Panunzi y otros, 1860-1870*, Fundación Antorchas, 2000; *Archivo Fotográfico del ferrocarril de Santa Fe, 1891-1948*, Fundación Antorchas, 1991; Sara Facio, *La fotografía en la Argentina. Desde 1840 a nuestros días*, La Azotea, Buenos Aires, 1995 y Vicente Gesualdo, *Historia de la fotografía en América*, Editorial Sui Generis, Buenos Aires, 1990, entre otros.
- (5) Una síntesis en John Collier Jr. and Malcom Collier, *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*, University of New México Press, Albuquerque, 1999 y Boris Kossov, *Fotografía & História*, Atelié Editorial, São Paulo, 2001.
- (6) Para un estudio de la fotografía como archivo véase Armando Silva: *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*, Grupo Editorial Norma, Colombia 1998, en particular páginas 39 a 83.
- (7) EL análisis de los rituales peronistas ha sido realizado por Mariano Plotkin, *Mañana es San Perón*, Ariel, 1994. Buenos Aires, 1993.
- (8) Ambas fotos fueron publicadas por *El Laborista*, 3 de mayo de 1951.

Bibliografía

- Amado, A. & Nora Domínguez, N. (1999). "Un feminismo deluziano. Entrevista a Rosi Braidotti". En *Mora* N° 5.
- Ballent, A. (1997). "Las huellas de la política. Arquitectura, vivienda y ciudad en las propuestas del peronismo, Buenos Aires (1946-1955)". Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Benjamín, W. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En *Discursos interrumpidos*. Planeta Agostini.
- Berger, J. (1998). "Usos de la fotografía". En *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Berger, J. & Mohr, J. (1982). *Another Way of Telling*. New York: Pantheon.
- Brink, C. (2003). "Iconos seculares. Las fotografías de los campos de concentración nazi". En *Punto de Vista*, N° 76.
- Díaz Barrado, M. (1998). "Historia y Fotografía: la memoria en imágenes". En *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, N° 19, 23-45.
- Dubois, P. (1999). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- Frisch-Ripley, K. (1991). *Unlocking the Secrets in Old Photographs*. III.UU.: Ancestry.
- Gené, M. (2001). *Un mundo feliz. Las representaciones de los trabajadores en la propaganda del peronismo (1946-1955)*. Buenos Aires: Universidad de San Andrés.

- Huyssen, A. (2002). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Kossov, B. (2001). *Fotografía & Historia*. San Pablo: Atelié Editorial.
- Kraniauskas, J. (2002). "Eva-peronismo, literatura, estado". En *Revista de crítica cultural*, N° 24, p. 46.
- Lobato, M. et al (2002). "Recordar, recuperar, conservar palabras e imágenes de mujeres. la construcción de un archivo en Argentina". En *Voces recobradas*, N° 13
- Luna, F. (1985). *Historia gráfica de la Argentina Contemporánea*. Buenos Aires: Hyspamérica.
- Manzano, V. (2002). "Sobre las imágenes cinematográficas. Las representaciones de los trabajadores en el cine". Tesis de Licenciatura. Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Metz, C. (1985). "Photography and Fetish". En *October*, N° 34.
- Modotti, T. (1983). *I grandi fotografi, Tina Modotti*. Milán: Gruppo Editoriale Fabbri.
- Riddley, A. (1992). "Artefactos, memoria y sentido del pasado". En Middleton, D. y Edwards, D. (Eds.), *Memoria compartida. La naturaleza social del recuerdo y del olvido*. Madrid: Paidós.