

El Estado colecciona multitudes: los archivos del monstruo

1 LOS ARGUMENTOS

En 1821 comienza a funcionar en la Argentina el "Archivo General de la Nación". Como sabemos, su fundación forma parte de la organización de la nueva república que poco después de la Independencia comienza a crear las instituciones que sirvan a la modernización política y a la organización nacional. Sabemos también que esa organización se interrumpe o intermitentemente se suspende durante las guerras civiles y que será hacia el *fin-de-siècle* cuando se retome la tarea institucionalizadora del Estado y su relación con la constitución de la nación. Los museos y colecciones de todo tipo muestran este afán temprano de las elites argentinas (Andermann, Malosetti Costa). La conservación es una cuestión que el Estado argentino, tempranamente, tomó a su cargo pues la misión fundamental de la institución es: "la conservación, preservación difusión de los fondos documentales que constituyen su patrimonio, provenientes de las instituciones coloniales y de las surgidas con la formación del Estado Nacional" (folleto del Archivo).

A comienzos del siglo XXI y casi bicentenario, en medio del abandono oficial y los conflictos políticos y gremiales, el Archivo sigue funcionando; su "Departamento de Documentos Fotográficos", aunque antiguo en su forma de clasificar la información, sigue siendo eficiente y guarda materiales fundamentales de gran parte de la historia argentina, especialmente la moderna (no es fácil encontrar fotografías —especialmente políticas— después de los años setenta del siglo XX). Habiendo trabajado un tiempo en esa colección, me interesa tomar un eje de lectura dentro de esa infinidad de cajas que guardan fotografías de todo tipo y ese eje es la **multitud**, la **masa**, tal como el Estado la conserva en imágenes a lo largo de casi un siglo. Al mirar la colección fotográfica del Estado sobre la Argentina moderna salta a la vista ese sujeto problemático que la modernidad pone en escena, la masa, y se impone al ojo como una verdadera iconografía de la nación moderna.

Las fotografías, la mayor parte de las que el Estado colecciona a lo largo de todo el siglo XIX e incluso el XX, son *anónimas*; y esto no debe sorpren-

Graciela Montaldo
Universidad Simón Bolívar

ernos ya que la imagen, hasta hace relativamente poco tiempo, no podía reclamar propiedad y era, en un sentido, de todos. Basta consultar cualquier historia de la fotografía para reconocer que se trata de la historia de los rápidos avances técnicos y al mismo tiempo de los problemas legales que desde un comienzo tuvieron los fotógrafos con la propiedad de sus imágenes. Quizás deba atribuirse esta peculiaridad al hecho de que la fotografía fue considerada, en los comienzos de su historia, como un medio –si bien artístico- de “reproducir” algo que era indiscutiblemente real; y tan real era que se necesitaba un modelo que posara y que, a diferencia del modelo de la pintura, ese modelo iba a ir a buscar en la placa revelada, el *parecido*, la corroboración de su identidad, no su borramiento en la obra artística. A la fotografía se le exigió un compromiso reproductivo que acrecentó la lectura mimética. Por lo tanto, porque solo era un *medio* y su contenido era del dominio público (“lo que todos veían”), pertenecía a todo el mundo y no se podía reclamar propiedad sobre ella, pues no se pensaba que hubiera un proceso de creación en la toma fotográfica sino simplemente de reproducción; rápidamente se naturalizó la idea de que lo que el fotógrafo “veía” era lo que “todos veían” y de allí el carácter documental que preeminentemente siempre se le atribuyó a la fotografía a pesar de su nacimiento como hermana bastarda del arte y a pesar también de sus expectativas artísticas. También es clave el rápido desarrollo del mercado de la fotografía para establecer los límites de la propiedad. La propiedad ¿es la placa, el clisé, la posibilidad de reproducción?, ¿o la propiedad incluye también lo fotografiado: el rostro, el paisaje, la luz, el alma que el fotógrafo le roba a todo lo que fotografía?

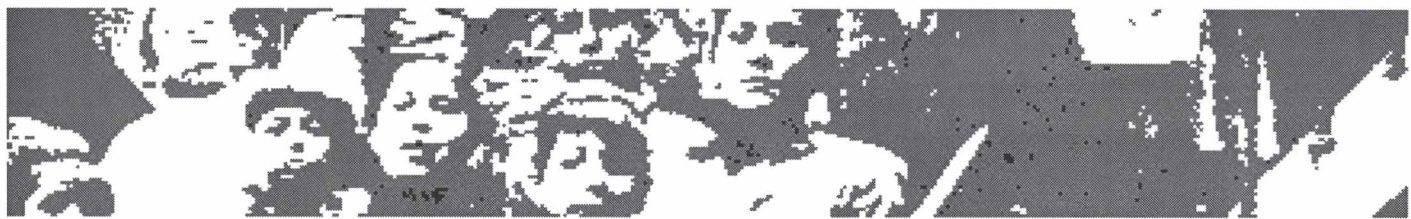
Seguiré, entonces, ese eje de lectura en medio de una gran cantidad de imágenes preservadas por el Archivo. Me ayuda mucho en ese camino el sugerente libro de Susan Buck-Morss (2000); trataré, según su lección, de “usar” las imágenes en este trabajo no para “ilustrar” ideas o argumentos sino para tratar de “ver” diferentes formas de poner en escena, de actuar, la nación, dentro de una colección del Estado. Todas las imágenes que veremos son “piezas” de la colección del Estado (piezas de lo que el Estado piensa que es “lo nacional”); estas imágenes son un texto registrado y guardado por prácticas patrimoniales. Las imágenes seleccionadas pueden ayudarnos a concebir a las masas y multitudes no como un sujeto social-político que puede ser el actor principal de los conflictos y poner en peligro la estabilidad de la nación sino como un actor disgregado y coyuntural, que hace un performance de los conflictos y alianzas sociales. Cuando las masas aparecen es porque algo va a pasar. Y las imágenes no siempre exponen lo que muestran... Recuerdo, en este punto, las obras

de Christian Boltanski. En ellas, Boltanski usa la fotografía no como un instrumento referencial sino como una conflictiva forma de confrontar la vida real y sus representaciones (Perloff 2001: 37-39). A través de estas imágenes trataré de volver a esa compleja relación.

Por eso aquí intento explorar los sentidos de las masas en la colección del Estado, en algunas de sus variantes: como pueblo, interlocutor del poder; como sujeto-monstruo que se convierte en multitud y atenta contra el orden y debe ser reprimido; como agrupación –masiva- de las élites en los sitios elegantes de la ciudad moderna. Me interesa ver las guerras de representaciones que el Estado colecciona en “piezas” que componen un texto registrado y preservado por prácticas patrimoniales.

En el sorprendente libro *Masa y Poder* (2000), Elías Canetti describe a la masa como una especie de impulso o pulsión, contrario a la razón instrumental y que se confronta, necesariamente, con el poder, quien trata de gobernarla y darle direccionalidad. Lo más sorprendente de este libro sorprendente reside, sin embargo, en cómo Canetti piensa un fenómeno que hoy consideramos tan íntimamente ligado a la modernidad, al industrialismo y a la cultura urbana -y que no oculta su origen en la concepción del positivismo social- por fuera de su determinación histórica. Canetti, con una nueva historicidad, emancipa al problema de la masa tanto del tiempo como del espacio y del número: no describe un fenómeno referencialmente numeroso, que arranca con el crecimiento de las grandes ciudades y el nacimiento del proletariado con la revolución industrial, ni lo analiza como una categoría científica que agrupa características sociales o psicológicas particulares. Por el contrario, la masa, en su extenso ensayo, es una forma de comportamiento social que necesariamente y siempre recurre a la representación. La masa **es** la representación de lo social y siempre, por lo tanto, pone en escena un ritual, se actúa a sí misma.

La revisión de esta categoría nos permitiría, a través de las imágenes de la masa y la multitud, reorientar fenómenos culturales y sociales cuestionando las subjetividades tradicionales de la democracia y la modernidad cultural si entendemos a la multitud y la masa como una de las zonas más problemáticas de la conflictividad social pues a través de su aparición podemos detectar, precisamente, la emergencia de los conflictos; de allí que el discurso y la acción políticos y la práctica intelectual apelen permanentemente, durante la modernidad, a la masa y la multitud como un otro enemigo, una amenaza, un “monstruo”, adverso a cualquier proyecto modernizador toda vez que aparece la conflictividad social. Masa y multitud se consolidan, en el discurso modernizador, como el



rostro condenable de la exclusión, remanente de un pasado bárbaro que persiste “lamentablemente” en tiempos modernizadores y que, como tal, pretende impedir o trabar el avance del progreso. Queda claro que, en tanto fuerza recesiva, no tiene muchas opciones: debe ser aniquilada o institucionalizada. En el discurso modernizador, masa y multitud no hablan, solo actúan y, por tanto, se autoexcluyen del pacto político moderno desplazándose, subversivamente, por fuera, sin posibilidad de ingresar a la racionalidad de la política: no tienen lugar porque no tienen discurso ni forma de ser representados. La falta de representación, en todo sentido, será connatural a la masa: no se podrá expresar legítimamente a través de otros ni encontrará formas de manifestarse en el espacio de la política; no habrá para ella ingreso al espacio de la Nación y las relaciones políticas modernas pero tampoco lo habrá en el campo de la estética. La libertad podrá guiar al pueblo, jamás a la masa. El grabado político primero (preferentemente la caricatura) y la fotografía después, recogerán algunas formas de la masa pero en el siglo XIX, el siglo de las masas, su fuerza sigue siendo vectorial y se oculta a la visibilidad moderna. Por todo ello, el discurso hegemónico insiste en la masa como entidad “manipulable” y la necesidad de crear saberes específicos que expliquen y justifiquen su manejo. De ahí también que sea un lugar privilegiado para hacernos preguntas, por ejemplo: ¿cómo estudiar ese sujeto cuando aparece en las imágenes que colecciona el Estado?

Sin embargo, masa y multitud son los grandes protagonistas de la modernidad. Toni Negri lo había definido ya en su texto sobre el exilio: «El término «multitud» era un término peyorativo, negativo, utilizado por la ciencia política clásica. La multitud era el conjunto de personas que vivían en un mundo pre-social, que se trataba de transformar en una sociedad política, una sociedad, y que se trataba, por tanto, de dominar. La multitud (*multitudo*) es un término de Hobbes que significa exactamente eso. En toda la ciencia política clásica, moderna y posmoderna, el término «multitud» se transforma luego en plebe, en pueblo, etc. [...] Hoy, en la transformación de la modernidad en posmodernidad, el problema vuelve a ser el de la multitud. [...] He empleado, pues, este término de Spinoza, que a su vez había dado la vuelta a un término de multitud considerado negativo, ese negativo que Hegel denominará más tarde la «bestia feroz», es decir, algo que es preciso organizar y dominar». La multitud es la fuerza desterritorializante, el poder de resistencia. Con Michael Hardt, en *Imperio* termi-

naré de definir ese lugar conflictivo. Sin embargo, la masa, como representación de lo social, va ejerciendo roles diferentes y teniendo diferentes valores.

2 LA HIPÓTESIS

La hipótesis que me he propuesto para leer estas fotografías es que esta iconografía de la nación que el Estado colecciona está formada por un conjunto de imágenes que se construyen según lo que Sylvia Molloy (1994) llamó “la política de pose”, es decir, la actuación de un *performance* de la identidad frente al ojo de la cámara; los hombres y las mujeres que en la modernidad argentina actúan en lo público, también posan. Molloy exploró la política de la pose en el *fin-de-siècle* latinoamericano, entre los intelectuales que “simulaban” conductas para experimentar con la psicología y definir un poder particular en el ámbito de la cultura; se trataba de un tipo de *performance* de la identidad actuada bajo diferentes protocolos culturales; sin duda esos protocolos se multiplican cuando es una fotografía el medio en que se registra en tanto su poder de reproducción y de circulación en lo público son enormes. La pose, que fue una práctica muy frecuente entre los intelectuales y artistas del *fin-de-siècle*, que incluso produjo teorías “científicas” en la Argentina, como las de José Ingenieros, puede ser extendida a prácticamente todos los otros estratos sociales y culturales; y si la calle es el escenario donde desempeñar los nuevos roles ciudadanos, los medios de comunicación son la escena en que esos roles se van a reproducir y difundir. Allí se consolidan imágenes fuertes de identidad. Nación, clase y género son, probablemente, los puntos más altos de esa actuación pero la identidad no acaba allí y todos y cada uno la actuamos frente a la cámara.

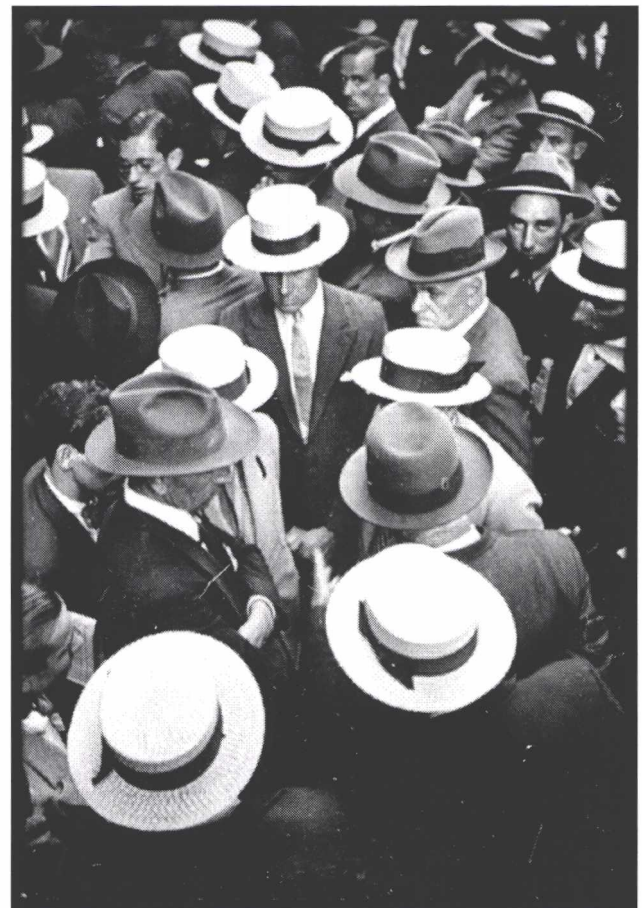
3 LAS FOTOS

Huelga en un conventillo de Buenos Aires, 1907. Imagen del pueblo; es el nacimiento de una nación de inmigrantes: se trata de una huelga en un conventillo de la ciudad de Buenos Aires, en 1907. En 1902 se dicta en la Argentina la “Ley de Residencia”, que permitía la expulsión de extranjeros con actividades políticas “peligrosas”. Esta huelga sucede poco después y su represión y control pertenece a esa órbita de penalización del inmigrante. La huelga coincide con un

Huelga en un conventillo de Buenos Aires, 1907 (Gentileza: Archivo General de la Nación, Argentina)

punto altísimo de conflictividad social pero la imagen muestra lo contrario de la violencia política de esos años. Estas personas son inmigrantes, seguramente italianos, muy probablemente también judíos. Las huelgas en los conventillos, por los costos de arriendo y servicios fueron un grave conflicto de la ciudad de Buenos Aires (Suriano). Especialmente esta de 1907, en el conventillo de la calle Perú 967. Además de la precariedad en las condiciones de vida, que el fotógrafo registra casi como un decorado (la escalera que parece frágil para contener a tantas personas, la ropa colgada en el patio lleno de muebles), los sujetos que la cámara retrata, en su mayoría mujeres y niños, aparece “posando” durante la protesta. Flanqueados por la policía al final de la escalera y un hombre elegante, sin duda vinculado a la ley, los sujetos en huelga, representantes menos conflictivos de lo social, niños y mujeres, sonríen, saludan posan, incluso hay un niño que hace muecas. Sin el epígrafe que la acompaña, es difícil ver la conflictividad social que la imagen entraña. Algunos inquilinos muestran carteles ilegibles. El “montón” en el que se encuentran, sin embargo, muestra una gran voluntad de orden pues están dispuestos en una escalera que se abre, en su extremo, hacia los costados y, por lo tanto, los contiene. Los únicos que parecen estar fuera de la pose en un estudio fotográfico son la niña de la primera fila que mira al costado de la cámara, el hombre con sombrero al final del primer tramo de la escalera y los representantes de la justicia (no la policía). Esta gente, el pueblo, no luce ninguna elegancia: están en un interior, en “su casa”, y la disposición, en cierto modo, disminuye ese impacto de la pobreza. Casi todos los niños llevan gorra y el hombre sombrero, subrayando sus oficios y procedencias étnicas, camisas arremangadas dicen que los encontramos en plena faena, pero el encuadre del fotógrafo, con la ley en cada extremo de la escalera, los contiene a todos. Como sucederá a menudo a principios del siglo XX, la multitud se ordena ante la cámara. Gisele Freund reflexionó sobre el disciplinamiento que la fotografía representó en los comienzos de su difusión.

Marcha del Escrutinio (Abril de 1922). Los elegantes caballeros en una elegante calle de Buenos Aires están conservados como *pueblo cívico* más que como multitud caótica. Están consultando los resultados electorales frente a las pizarras de un periódico. Lo que es llamativo en esta foto —el logro del anónimo fotógrafo— es precisamente que haya puesto en un primer plano un atributo de los sujetos (la elegancia), no lo que define primariamente su subjetividad (el rostro). Un atributo condensado en un objeto: los som-



Marcha del Escrutinio, abril de 1922 (Gentileza: Archivo General de la Nación, Argentina)

breros panamá. La multitud no tiene cara en esta imagen y sin embargo, a pesar de la falta casi de completa *rostridad* (Deleuze y Guattari), persiste la intención de pose. Siempre, podríamos decir, hay alguien que mira a la cámara, un testigo de la indiscreción del fotógrafo. Si el fotógrafo, con las limitaciones técnicas quiso, sin embargo, darle un toque espontáneo a la foto (no mostrarse él ante los que van a ser mostrados), no quedó completamente fuera de la voluntad de pose. La imagen, mucho más que la escritura, ordena porque el hecho mismo de ser fotografiados, en esos años, implica “posar”. En primer lugar, porque el tiempo de exposición era prolongado de acuerdo a la técnica del momento. Luego porque no existía la idea de “instantánea”. Gisèle Freund señala que: “Durante la guerra franco-prusiana de 1870, se tomaron cientos de fotografías y, mientras duró la breve existencia de la Comuna, sus defensores *gustaban dejarse fotografiar* en las barricadas. Los que fueron identificados a través de esas imágenes por los policías de Thiers, murieron casi todos fusilados. Fue la primera vez en la historia que la fotografía sirvió como confidente de la policía (el subrayado es mío)” (97). La fotografía nace ligada a la pose. La misma Freund recuerda que

es recién en los años treinta en que aparece la fotografía “espontánea” con las audacias de Erich Salomon en el fotoperiodismo político y con la ayuda de las cámaras sin flash, que permitan la indiscreción del fotógrafo. Este condicionamiento técnico, parece fundamental en la historia del disciplinamiento ciudadano. “Mostrar” la huelga, la conflictividad social, implica someterse a los protocolos del medio en que se muestra; mostrar la conducta cívica, también. La elección del punto de vista es fundamental para desligarse de la composición de estudio, pero lo es también para poner en primer plano la elegancia de los electores, de los ciudadanos activos de la política y dar, a la vez, la sensación de la multitud, del “pueblo”. Pero aquí el pueblo es este conjunto de ciudadanos hombres (las mujeres no votaban por entonces) que saben guardar el orden y que lo preservan. El pueblo guarda el orden y mantiene la postura. La imagen parece oscilar—y de ahí su fuerza—entre la fusión de los individuos en la masa (el mar de sombreros idénticos que parece borrar las subjetividades y crear el sujeto-monstruo) y el recorte individual que los trajes, las corbatas, impone a ese amontonamiento caótico.



Día de la Lealtad, Plaza de Mayo, 1945 (Gentileza: Archivo General de la Nación, Argentina)

“Las patas en la fuente”: se trata, muy probablemente, de una foto fundadora en la iconografía del peronismo. Es el “Día de la Lealtad” (el 17 de octubre de 1945). Los ciudadanos que piden por la liberación de quien empieza a ser su líder, el destituido Ministro de Trabajo, Gral. Juan Domingo Perón, cansados después de un largo día de marchas y protestas, se reúnen en la Plaza de Mayo y muchos de ellos ponen sus pies a refrescar en el agua de la fuente que se encuentra en el medio de la Plaza. Sin duda, han “invadido” un símbolo de la nación. Con esa perspectiva simbólica, podemos pensar esta foto como la transi-

ción entre una representación “posada” de la conflictividad social y su registro “espontáneo”. Esta foto puede ser emblemática porque vemos, en primer lugar, la descomposición de la elegancia burguesa, que hasta los obreros ponían en escena en la Argentina conservadora: el traje, la corbata y el sombrero en los hombres; el vestido con saquito o el trajecito, siempre acompañados del sombrero, en las mujeres, se “degrada” aquí en los pantalones arremangados de los hombres, en las polleras subidas de las mujeres, en las chaquetas atadas a la cintura o en los hombros. Las camisetas, los pañuelos de bolsillo improvisados como sombreros para protegerse del sol, forman la nueva identidad del *descamisado*. Esta foto muestra la transición entre los dos órdenes, de la Argentina conservadora a la populista: un traje que se *desintegra*, que se descompone. La palabra *descamisado* no será nueva en la política argentina pero fue Eva Perón quien le dio nueva carga a la identidad

de los subalternos a través del cuestionamiento de los valores de la elegancia burguesa (más que oligárquica). En esta foto podemos ver la forma de devenir *descamisado*, es decir, de sacarse la ropa que vestía a una sociedad y adoptar las nuevas identidades que el populismo pondrá en escena a través de sus líderes. La toma muestra una imagen que se irá haciendo cada vez más habitual en la política Argen-

tina y que muestra el momento del cambio. A su vez, el fotógrafo elige un nuevo tipo de protagonismo, ocultándose detrás de un acontecimiento que no lo mira sino que se deja mirar a través de él; ya no está enfrente de lo que mira sino metido en el acontecimiento, sumergido en su protagonismo, pues se han alterado los vínculos generales entre los sujetos después del peronismo.



*Día de la Lealtad, 1974
(Gentileza: Archivo
General de la Nación,
Argentina)*

Día de la Lealtad, 17 de octubre de 1974. La misma escena de 1945 pero con otros protagonistas. La reunión espontánea para pedir por el líder se convirtió tempranamente en una parte fundamental del ritual peronista, el cumpleaños del movimiento. Los nuevos peronistas, los peronistas jóvenes de los años setenta están lejos del ritual de los años cuarenta y cincuenta. Evita ha muerto hace muchos años y ya es "montonera"; hay una nueva protagonista en la política, Isabel Martínez de Perón y un escenario completamente renovado. Las organizaciones armadas, con el predominio de Montoneros, le han dado un nuevo giro a la violencia política en el país; la represión (policial, del ejército y de las fuerzas paramilitares como la Triple A) se hace cada día más cruel e indiscriminada. Jon Beasley-Murray denominó "efecto balcón" al momento fundacional del peronismo en el que se establece el diálogo entre la masa y Eva: «El populismo despliega lo que llamo el «efecto del balcón» para establecer un límite entre la multitud y el Estado, e insinuando ese límite, que sustituye un contrato social, por el *contacto* social que la multitud desea y amenaza, reconstituye la multitud en pueblo» (163). Allí también se coloca quien registra el acontecimiento. En esta imagen el "efecto balcón" de Beasley-Murray estaría subrayado por el cordón policial que se encuentra entre los manifestantes y la Casa Rosada y el

efecto escenográfico por la tarima en que se encaraman los fotógrafos y las televisoras. Los carteles, identificando las organizaciones y gremios, tienen consignas particulares, ya no unificadas. La aparición de la televisión marca un rumbo nuevo en la representación de la masa. Benjamin había dicho en 1936, en su conocido ensayo sobre la época de la reproductibilidad técnica de la obra de arte, que la masa solo puede verse a sí misma en el cine. En la televisión la masa argentina de los años setenta, no toma conciencia de sí; eso lo hace en la calle, en las múltiples manifestaciones públicas de esos años, pero sí refuerza su poder, subraya su capacidad convocante y advierte sobre la posibilidad siempre latente de interpelar a su líder al verse retratada y reproducida. Hombres, mujeres, niños, ancianos, salen otra vez a la calle en los años setenta con la convicción de que el poder es del pueblo, que puede decirles a los gobernantes lo que tienen que hacer, como si la mediación de las instituciones no fuera necesaria. Esa mediación, que el populismo borra imaginariamente, sale de escena momentáneamente para montar otra escenografía, la del poder del pueblo y las masas en las manifestaciones callejeras, en la ocupación del espacio público para exhibir ese poder. El fotógrafo está aquí enfrente de la masa pero no en el escenario del líder; ve al pueblo mirar hacia el balcón.



4 EL CIERRE

El pasaje por este hilo mínimo de la colección del Archivo General de la Nación, trató de ser una microlectura emblemática de una forma de conservación de la memoria; de cómo se conserva una imagen problemática y cómo esa imagen se transforma ante nuestros ojos. Masas y multitudes fueron protagonistas de la Argentina moderna y lo siguen siendo a principios del siglo XXI y no cesan en su transformación. Detectar algunos de sus momentos constitutivos fue el propósito de este trabajo.



5 BIBLIOGRAFÍA

- Altamirano, Carlos (2001): *Bajo el signo de las masas (1943-1973)*. Biblioteca del Pensamiento Argentino, VI. Buenos Aires, Ariel.
- Andermann, Jens (2000): *Mapas de Poder. Una arqueología del espacio argentino*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Beasley-Murray, Jon (2000): «Hacia unos estudios culturales impopulares: la perspectiva de la multitud», en Mabel Moraña (ed.): *Nuevas perspectivas desde/ sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Santiago de Chile, Edit. Cuarto Propio.
- Benjamin, Walter (1989): "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos Interrumpidos*. Buenos Aires, Taurus.
- Buck-Morss, Susan (2000): *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge and London, The MIT Press.
- Canetti, Elías (2000): *Masa y Poder*. Barcelona, Muchnik Editores.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari (1992): *Mil mesetas*. Valencia, Pre-Textos
- Freund, Gisèle (1993): *La fotografía como documento social*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Hardt, Michel and Toni Negri (2002): *Imperio*. Buenos Aires, Paidós.
- Le Bon, Gustave (1995): *The Minds of Crowds*. New Brunswick and London, Transaction Publishers.
- Malossetti Costa, Laura (2002): *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura.
- Molloy, Sylvia (1994): "La política de la pose" en Josefina Ludmer (comp.): *Las culturas de fin de siglo*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Negri, Toni (1998): *El exilio*. Barcelona, El viejo topo.
- Perloff, Marjorie (2001): "Lo que realmente pasó. Sobre el jardín de invierno de Roland Barthes y los archivos de los muertos de Christian Boltanski". En *Milpalabras*, n. 2, verano.
- Suriano, Juan (1983): *La huelga de inquilinos de 1907*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.