Año 10
Número 10
Verano 2023

Revista de Políticas Sociales

Publicación semestral del Centro de Estudios de Políticas Sociales del Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Moreno

Reflexiones de un primer acercamiento a imágenes de la historia morenense

Leticia SPINOSA
leticiaspinosaegc@gmail.com
Graduada de la Licenciatura en Comunicación Social UNM

¿Hay una memoria de Moreno? ¿A partir de qué fotografías construimos nuestra identidad los morenenses? ¿Cuáles son las imágenes de nuestra historia local? ¿Dónde están? En la búsqueda de archivos sobre los acontecimientos pasados, cercanos a los inicios del partido de Moreno como comunidad rural, descubrí algunas copias de ellos colgados en las paredes de la sucursal del supermercado Coto cercana al centro. Alrededor de veinte láminas se erigen a modo de una pequeña exposición, se desarrolla una estrategia de marketing que nos muestra fragmentos de un Moreno lejano a lo que es hoy. ¿Pero qué más podríamos decir de esas fotografías? ¿La única forma de entenderlas es de manera cronológica? ¿Se las puede relacionar con la realidad de los habitantes del partido?

Burke (2001) reflexionó sobre las imágenes como declaración, afirma que no son un reflejo de una determinada realidad social ni un sistema de signos carentes de relación con la realidad social, sino que ocupan múltiples posiciones intermedias entre ambos extremos. Dan testimonio a la vez de las formas estereotipadas y cambiantes en que un individuo o un grupo de individuos ven el mundo social, incluso el mundo de su imaginación (p. 234). Las figuraciones son importantes en tanto construyen sentidos de los acontecimientos y ayudan a rememorar. Colaboran en evocar lo vivido y permiten transmitir lo sucedido a las nuevas generaciones.

Observar esas imágenes de forma pausada y lenta, para descubrir otras realidades a las que nos pueden llevar. Definirlas como un dispositivo, agregarles más fechas. Mirarlas desde el presente. Preguntar si son memoria o historia, interrogar sobre cómo recordarlas. De esto se tratará este escrito.

Temporalidades heterogéneas en un mismo lugar

Schvarstein (2000) define a la identidad de una organización como aquello que permanece invariante a lo largo del tiempo y la distingue de otras que se dedican a lo mismo. La identidad además de ser, trabaja de forma semiótica produciendo discursos por medio de signos.

Parte de la estrategia de diferenciación de los supermercados Coto es colgar fotografías del Archivo General de la Nación de la localidad de la sucursal, aunque no siempre estén en un lugar muy visible. Si es grande, se exhibe a la vista del público. Si es pequeña, solamente se colocan en las oficinas administrativas. En Moreno están ubicadas en las altas paredes de un largo pasillo dónde terminan las cajas, en las que se guardan los carritos. A una altura difícil de alcanzar con la mirada, desordenadas, sin seguir un hilo conductor.

A pesar de comprender la intención de estas fotografías, las podemos entender puestas al servicio de evocar los acontecimientos pasados y dejar que nos interroguen desde su materialidad. Partiremos de la noción de dispositivo, paradigmática de Foucault. Agamben (2014) la resume en tres puntos. En primer lugar, es un conjunto heterogéneo que incluye lo lingüístico como no que no lo es: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas de policía, proposiciones filosóficas, etc. Es la red que se establece entre ellos. En segundo lugar, siempre tiene una función estratégica concreta y se inscribe en una relación de poder. Por último, es el resultado entre relaciones de poder y relaciones de saber. Podemos definir a un dispositivo como un conjunto de estrategias de relaciones de fuerza que determinan ciertos tipos de saber.

Para Didi-Huberman (2010) un dispositivo de exposición tiene una correlación con el trabajo de producción, de la manera que es concebida por Walter Benjamin. "Se trata de un acto político porque es una intervención pública e, incluso si ella misma lo ignora, se trata de una toma de postura dentro de la sociedad" (p.25).

Los archivos de Moreno en las paredes de Coto son dispositivos. La exhibición también lo es, aunque ella misma lo ignore. Y desde este lugar podemos pensar el potencial de su recepción.

¿Qué nos muestran? La Estancia Amancio Alcorta, estatuas, monumentos, la estación, el ferrocarril, el río, prácticas deportivas, a los alumnos e integrantes del Consejo Escolar. Prada (2018) nos recuerda que antes no se tomaba fotografías de todo. El solo acto fotográfico implicaba que aquello que estaba sucediendo tenía un valor especial, que merecía ser recordado.

Los usos habituales de la fotografía analógica hicieron de ella un lenguaje de la desaparición, condenada a dejar constancia de la fugacidad del tiempo, captando momentos irrepetibles, deteniendo como una imagen lo que ya no estará más allí delante de nuestros ojos, al menos de esa precisa manera (p.37).

Las imágenes de Moreno nos cuestionan sobre lo que conocemos del lugar en el que vivimos. Devolverles el valor de cuando fueron producidas es asignarles su estatus en la historia. En la dimensión temporal de la fotografía popular se revela su paradoja:

Corte instantáneo en el mundo visible, la fotografía proporciona el medio de disolver la realidad sólida y compacta de la percepción cotidiana en una infinidad de perfiles fugaces como imágenes de sueño, de fijar momentos absolutamente únicos de la situación recíproca de las cosas, de captar, como lo ha mostrado Walter Benjamin, los aspectos imperceptibles, en tanto instantáneos del mundo percibido, de detener los gestos humanos en el absurdo de un presente de estatuas de sal. (Bourdieu, 1979, p.138).

Veamos más de cerca a algunas, para ver hacia dónde nos pueden llevar. La imagen de la estancia "Paso del Rey" de Amancio Alcorta (1967), nos recuerda que actualmente esta casa se encuentra convertida en el Museo y Archivo Histórico, resguardando una pequeña parte del patrimonio histórico-cultural del partido de Moreno.

La fotografía de la estación (1938) se relaciona con su inauguración el 12 de abril de 1860 y con los festejos del centenario en 1960. A pesar de las obras de modernización del centro de transbordo realizadas con posterioridad al año 2000, este sector se conserva en nuestros días.

Estación Moreno- Ferrocarril del Oeste (1938)

La imagen del Club de Pato Mariano Moreno nos remite a que en tierras moreneses se practicó este deporte nacional. Entre las diferentes categorías, tuvo más de 25 jugadores y llegó a tener más de 500 socios, que jugaban con caballos prestados a partir de las enseñanzas del administrador de la estancia "El Censor", ubicada en la localidad de Trujui, su primera sede (Passarelli, 2018).

Campo de pato "Mariano Moreno" (1963)

El tajamar fue construido entre 1859 y 1860 por los propietarios del Molino Moreno y destruido en 1912 (Passarelli, 2014). La venta de lotes cercanos al río produjo que desbordara muchas veces. Las inundaciones del año 1967 fueron las más graves, hasta que fueron contenidas por la inauguración del dique Roggero en 1971.

Tajamar del Río de las Conchas (1990)

Otra fotografía es la del monumento a Mariano Moreno (1963). Fue construida en Italia por Pietro Costa e inaugurada por Nicolás Avellaneda en 1877 (Passarelli, 2014).

¿Pero la única forma de entender estas fotografías es de forma cronológica? ¿Bastaría con ordenarlas para conocer la historia de Moreno? Diversas temporalidades en su producción remiten a diferentes lugares, costumbres y momentos. Desde el presente de la contemplación, podemos ir hacia ellas. Si las hacemos parte de nuestra memoria, seguirán viviendo en nosotros.

Podemos ir hacia las imágenes desde la actualidad de este instante, porque allí es dónde se encuentra la memoria. En la porción del pasado que sigue viviendo en nosotros, incrementada por las representaciones y preocupaciones del presente (Rousso, 2002).

Para Didi-Huberman (2018) los archivos de imágenes no son fáciles de organizar, de entender, no son inmediatos porque tienen intervalos y lagunas. Vienen de lugares separados y de tiempos desunidos. Hacen visibles relaciones de tiempo más complejas que conciernen a la memoria en la historia porque no están "en presente". Son más que lo que muestran, son huellas que el tiempo no puede agrupar.

Didí-Huberman (2015) nos introduce en el anacronismo de los archivos, "en cada objeto histórico todos los tiempos se encuentran" (p.66). Es por eso que hay que estar a la altura de todos los tiempos que cada imagen despliega en sus diferentes planos. Reconoce que el anacronismo es enriquecedor para una primera aproximación de intentar hacer una historia de imágenes, aunque se haga desde la propia realidad. Permite acercarnos a la complejidad y a la sobre determinación, "es necesario cuando el pasado se muestra insuficiente, y compone un obstáculo para la comprensión de sí mismo" (p.42). Las imágenes son atemporales, absolutas, no pueden ser ordenadas mediante la historicidad, el poder que tienen en la historia aparece como un síntoma.

Para Walter Benjamin, en la lectura de Rauschenberg (2021), la "imagen dialéctica" articula las imágenes en constelaciones disonantes y anacrónicas, en tanto dispositivo crítico. Produce un "despertar" en el presente mediante una repentina rememoración del pasado. Asimismo, "la alegoría" es el dispositivo porque se abastece de otras alegorías y habilita una sensibilidad poética y política para el despertar" (p.6). Por lo tanto, la memoria debería ser pensada como una acción, al descubrir cosas y resignificarlas cuestionando sus relaciones. Solamente dejándonos atrapar por la exhibición de Coto como un dispositivo podemos adentrarnos en sus significados ocultos.

Archivos, entre memoria y recuerdos

Las imágenes son valiosos instrumentos de la memoria social. Para Didi-Huberman (2015) frecuentemente una imagen tiene más de memoria y más de porvenir que quién la mira. Frente a ella el pasado no termina de reconfigurarse, "ante una imagen tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración" (p.32).

Posteriormente, a partir de la novela Ulises de James Joyce, plantea que el acto de ver sólo se despliega al abrirse en dos. "Lo que vemos no vale-no vive- a nuestros ojos más que por lo que nos mira" (Didi-Huberman, 2017, p.13). Nos sumerge en el interrogante de porqué al ver lo que está frente a nosotros, nos mira algo que es otra cosa, se impone un adentro.

Si nos dejamos interrogar por los archivos, ¿qué más podemos decir sobre ellos? Son el lugar legitimador de la historia cultural y permiten rescatarla:

Al archivo se le pueden asociar dos principios rectores básicos: la mnéme o anámesis, (la propia memoria, la memoria viva o espontánea) y la hypomnema (la acción de recordar). Son principios que se refieren a la fascinación por almacenar memoria (cosas salvadas a modo de recuerdos) y de salvar historia (cosas salvadas como información) en tanto que contraofensiva a la «pulsión de muerte», una pulsión de agresión y de destrucción que empuja al olvido, a la amnesia, a la aniquilación de la memoria. (Guasch, 2005, p.158)

Los archivos permiten conservar la memoria y la historia. Salvar los momentos de su desaparición. Elizabeth Jelín (2001) se pregunta cómo recuerdan las comunidades y cuál es el papel de estas memorias en conformar las interacciones sociales y políticas en democracia. "En cualquier momento y lugar, es imposible encontrar una memoria, una visión y una interpretación únicas del pasado, compartidas por toda una sociedad" (p.99).

¿Estas imágenes, por lejanas que parezcan, podrían ser el inicio de una memoria compartida? ¿Qué hacer ante la dificultad de convertir a las memorias en colectivas? Para Rousso no se puede recordar ni olvidar lo que no se conoce.

Comprender estas imágenes como parte de los recuerdos de Moreno podría ser el primer paso para la construcción de una memoria diferente de lo que somos. A partir de erigir representaciones propias, locales y conurbanas en función de la historia.

Siguiendo a Eco (2002), la memoria del pasado nos da nuestra identidad, nos dice por qué somos lo que somos, "deberíamos encontrar un medio para recordar lo que nunca hemos sabido" (p.186). ¿Aventurarnos a buscar más imágenes podría ser el camino?

Acordamos con Nora (2008) en el hecho que la memoria dicta y la historia escribe, la necesidad de memoria es una necesidad histórica. "Todo lo que llamamos memoria no es memoria, entonces, sino que ya es historia" (p.26). Necesitamos reconstruir la historia, reconstruir las imágenes, para construir una memoria. Una memoria que se haga colectiva y formule otra identidad.

Conclusión

Tal vez no sea necesario mirar esas fotografías que hablan de la historia de Moreno para que nos involucren. Pero debemos ser conscientes de ese acto. Joyce, en palabras de Didi-Huberman, afirma que "debemos cerrar los ojos para ver cuando el acto de ver nos remite, nos abre a un vacío que nos mira, nos concierne y, en un sentido, nos constituye" (Didi-Huberman, 2017, p.15). Aunque no las veamos, esas imágenes quietas, que nos parecen remitir a un Moreno lejano a nosotros, al volverse ineluctables, nos miran, nos afectan, desde la altura de las paredes de un lugar tan disonante como un supermercado Coto.

¿Cómo hacer que sus temporalidades heterogéneas nos incorporen a todos? Forzar a los espectadores a ralentizar su observación es la más usada de las prácticas artísticas contemporáneas, una poética de la lentitud (Prada, 2018). Quizás también pueda ser una estrategia para construir una memoria colectiva orientando la pausa, el detenerse sin siquiera observar.

Bibliografía

Agamben, G. (2014) *¿Qué es un dispositivo?* Ed. Adriana Hidalgo.

Bourdieu, P. (1979) La fotografía, un arte intermedio. Nueva Imagen. Burke, P. (2001) Visto y no Visto. El uso de la imagen como documento histórico. Crítica. Didi-Huberman, G. (2011). La exposición como máquina de guerra: keywords. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, (16), 24-28.

Didi- Huberman, G. (2015). Ante el tiempo. *Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo Editores.

Didi-Huberman, G. (2017). Lo que vemos, lo que nos mira. Manantial. Didi-Huberman, G., Chéroux, C., Arnaldo, J., Santamaría, A., y Bértolo, I. (2018). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Círculo de Bellas Artes.

Eco, U. (2002) *Preámbulo*, en Academia Universal de las Culturas. ¿Por qué recordar? Granica.

Guasch, A, M. (2005) Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. En *Materia*. Revista del Departamento de Historia del Arte(5), 157-183.

Jelin, E. (2001) Exclusión, memorias y luchas políticas, en *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. 91-110.

Nora, P (2008). Entre memoria e historia. La problemática de los lugares. *En Les lieux de mémoire*, Trilce.

Passarelli, O. (2014). Imágenes de la memoria. La historia de Moreno en fotos. García Ediciones.

Passarelli, O. (2018). Moreno, más historias, más gente. García Ediciones. Prada, J, M (2018). El ver y las imágenes en el tiempo de internet. Ediciones Acal. En Rauschenberg, N. (2021). *El despertar y el montaje como praxis: la imaginación dialéctica en Walter Benjamin y Georges Didi-Huberman*. (En prensa)

Rousso, H. (2002) *El estatuto del olvido, en Academia Universal de las Culturas. ¿Por qué recordar?* Granica.

Schvarstein, L. (2000) Tensiones del Discurso identificatorio de las organizaciones, en *Diseño en organizaciones*. Paidós (Págs. 328-366)