Universidad de San Andrés

Departamento de Humanidades

Licenciatura en Humanidades

Estrategias de resignificación: un abordaje sobre las tramas vinculares del Archivo de la Memoria Trans Argentina en el campo cultural.

Autora: Mercedes Rodrigues Lima

Legajo: 29326

Mentora: Florencia Garramuño

Buenos Aires, junio de 2021

Agradecimientos

Agradezco a mi tutora, Florencia Garramuño, por su acompañamiento, su atención y su amabilidad durante el desarrollo de esta investigación.

A Lía Munilla, por su calidez afectiva, su apoyo y su entrega durante toda la carrera.

A las profesoras a las que siempre recuerdo, aquellas que, con su dedicación, marcaron decisivamente mis intereses académicos: Georgina Gluzman, Cynthia Edul y María Marta García Negroni.

A la Universidad de San Andrés, por su excelencia académica, y a todo el departamento de Humanidades, profesores y estudiantes, por abrir mi universo a un sinfín de nuevas perspectivas.

A mi gran compañero y amor, Adam, por su firme incondicionalidad.

Finalmente, gracias a todos aquellos que lucharon por la libertad, en sus variadas formas.

QUAERERE VERUM
Universidad de
SanAndrés

Índice

Resumen……..……..4

Presentación……..5

1. Inicios del proyecto: de la caja de recuerdos a las primeras exposiciones……10

2. Estado del arte y Marco teórico-metodológico……..13

2.1 Abordajes sobre anarchivamiento……...13

2.2 Contra-archivos en la región: otros proyectos…….18

2.3 Investigaciones sobre el Archivo de la Memoria Trans Argentina……..20

2.4 Marco teórico-metodológico……...22

2.4.i El género como principio performativo……22

2.4.ii Hegemonía cultural: el archivo como herramienta de poder……23

2.4.iii Imagen y dispositivo: aproximaciones y métodos de análisis……..….29

2.4.iv Justificación del corpus……..31

3. Descripción del objeto de estudio……...32

3.1 Difusión del proyecto y capacitación del equipo de trabajo…….32

3.2 Desafíos y dificultades materiales……...34

3.3 Más allá de la memoria……40

4. Análisis del acervo: el sentido en los métodos, el soporte y su contenido……43

4.1 Materiales y metodologías de catalogación……43

4.2 El soporte en papel como vehículo comunicacional……47

4.3 Análisis visual: el contenido de la imagen……...61

4.3.i Espacio interior: intimidad y re-afirmación de la identidad……...62

4.3.ii Espacio exterior: carnaval y exilio……...68

5. Estrategias de inserción cultural……75

5.1 El acervo del Archivo Trans en la arena institucional……..75

5.2 Reconfigurar los sentidos: nuevas inflexiones a partir del dispositivo expositivo...85

6. Conclusión……...87

6.1 Reflexiones finales en torno al objeto de estudio……87

6.2 Caminos abiertos a la investigación: implicancias del espacio virtual……88

6.3 A modo de coda……...89

7. Referencias bibliográficas……..…90

8. Anexo de imágenes adicionales…….…94

Universidad de San Andrés

Resumen

Los archivos institucionales superan las bases de conservación y almacenamiento de registros: también construyen discursos con carga ideológica que alcanzan su grado de verdad a partir de una legitimidad asignada colectivamente, donde el rol del archivista es, en apariencia, neutro. Dentro de ese contexto ha emergido, de forma progresiva, una archivística alterna, capaz de cuestionar las prácticas de los archivos históricos y de diversificar las narrativas sociales. Tal es el caso del Archivo de la Memoria Trans en el escenario argentino, un espacio cuyo fin es proteger, reconstruir y reivindicar la memoria transgénero en el país. El objetivo de esta investigación es estudiar las particularidades de este archivo para demostrar que sus formas de acción consisten en una operatoria de resignificación en la que los registros de la intimidad, sobre todo fotografías, adquieren una carga política crítica al presentarse en la esfera pública para crear nuevas tramas de sentido en torno cómo es percibida dicha comunidad. Al desplazar los registros de la caja de recuerdos al campo cultural, se re-articulan las lecturas colectivas de su acervo. Para ello, se parte de la perspectiva de que el Archivo Trans es un "anarchivo" o un "contra-archivo". A partir de allí se analiza, en primer lugar, el acervo propiamente dicho centrando el examen en la fotografía, según dos líneas: por un lado, mediante la observación del soporte en papel como un vehículo comunicacional en sí mismo y, por otro, en función de un análisis visual del contenido de las imágenes, que tiene en consideración las temáticas de mayor relevancia en ellas (los espacios domésticos, el carnaval y el exilio). En segundo lugar, se pone foco en la manera en que dichos registros son diseminados en la arena institucional, en particular a partir del dispositivo expositivo. Se considera relevante poner luz sobre los nuevos significados posibilitados por este acervo, hasta el momento poco explorado y contra-hegemónico, en el contexto de lucha por la reivindicación de una memoria nacional diversa.

Palabras clave: archivo, transgénero, memoria, contra-archivo, anarchivo, dispositivo expositivo, fotografía, campo cultural.

Universidad de
SanAndrés

Presentación

> The relation between what we see and what we know is never settled. Each evening we see the sun set. We know that the earth is turning away from it. Yet the knowledge, the explanation, never quite fits the sight.
>
> John Berger, *Ways of seeing*

La práctica de archivar, como creación en sí misma, es tal que supera las bases institucionales de conservar y almacenar registros para construir discursos con carga ideológica que alcanzan su grado de verdad a partir de una legitimidad asignada colectivamente. Estas construcciones, en su sentido tradicional e histórico, se desarrollan a partir de límites permeables a las representaciones de lo dominante. Dichos recortes, sin embargo, han sido progresivamente cuestionados a la vez que han emergido prácticas archivísticas paralelas para referirse a la ausencia o a la representación sesgada de determinados grupos no hegemónicos por parte de las instituciones culturales tradicionales y los archivos históricos (LaPierre, 2019). La era digital, por otra parte, ha abierto posibilidades de multiplicación de estas propuestas, que a su vez son acompañadas por un cruce disciplinario entre los archivos y la curaduría, ambos cargados de las narrativas y experiencias de sus creadores. Dentro de este marco alterno, existe una archivística con el potencial de diversificar las narrativas sociales. Tal es el caso del Archivo de la Memoria Trans Argentina, un espacio en construcción cuyo fin es proteger, reconstruir y reivindicar la memoria trans[1] en el país a través de la conservación y la difusión de objetos, documentos, cartas, notas periodísticas y fondos fotográficos personales de su comunidad.

El objetivo de la siguiente investigación será el de estudiar las particularidades de este archivo para demostrar que sus formas de acción consisten en una operatoria de visibilización de un grupo cultural estigmatizado, mediante mecanismos de resignificación y relectura en los que los objetos de la intimidad, sobre todo fotografías, adquieren una carga política al presentarse fuera de la esfera de lo privado. Dicho de otro modo, buscaremos analizar cómo se

[1] En las siguientes páginas se hará uso tanto del término "transgénero" como también "trans". Si bien en contextos académicos se hace uso de la palabra "transgénero" con mayor frecuencia, aquí se utilizarán ambos. Se seguirá lo propuesto por Arístegui y Zalazar (2014) en *Ley de identidad de género y acceso al cuidado de la salud de las personas trans en Argentina* (Fundación Huésped y ATTTA), quienes señalan que el término trans "es la denominación que con mayor frecuencia utiliza el mismo colectivo. La palabra "trans" se utiliza aquí para incluir a todas las personas cuyo sentido de identidad de género difiere del el sexo asignado al nacer, e incluye personas travestis, transexuales y transgénero. En concordancia con los términos utilizados por ATTTA, este informe utiliza las denominaciones "mujeres trans" (personas con identidad de género femenina) y "hombres trans" (personas con identidad de género masculina)." (p.5) Adicionalmente, a fin de facilitar la lectura de esta investigación, no se han utilizado recursos de escritura como "@", "as/os", "x" o "e".

producen nuevas tramas de sentido a partir de la articulación entre la estética de lo íntimo y el espacio de lo público a través del dispositivo archivístico y los objetos que componen su acervo, originalmente privados, como son las fotos y las cartas, entre otros registros.

En esa línea, consideramos que la contribución de este archivo está ligada a la creación de un discurso crítico de tal forma que, al reponer la memoria con la construcción de un gran álbum familiar en común, se presenta una dimensión novedosa que repara en las experiencias de un grupo social que en el imaginario colectivo está usualmente ligado al espacio de la "calle", pero que al mismo tiempo se encuentra imposibilitado para ocupar el espacio público con libertad (Borja 2011). El modo de operar del Archivo de la Memoria Trans, por lo tanto, supera su creación en sí misma: no refiere sólo a un espacio de almacenamiento sino también a una forma de pronunciarse. Gran parte de su valor enunciativo radica en las acciones que se desprenden de él. Se trata de un proyecto que si bien trabaja en catalogar y conservar, también genera estrategias de difusión y de acción en la escena cultural, como conversatorios con sus integrantes y exposiciones, por ejemplo, que operan como reclamos de reparación histórica y como modos de luchar por los derechos de la comunidad trans argentina en el presente.

La construcción de archivos, por otra parte, es uno de los mecanismos legitimadores de mayor importancia en la valorización del pasado cultural, su conservación y su divulgación. Al interior del campo de la cultura, las sociedades modernas desarrollaron dispositivos que catalogan, coleccionan, difunden y conservan ciertos acervos en los que se identifican valores a ser preservados. El archivo funciona como un sistema de enunciabilidad (Foucault, 2002) que necesariamente selecciona y clasifica, al mismo tiempo que excluye determinados elementos por sobre otros, de manera que su carácter taxonómico crea sentidos que en la cultura se presentan, con frecuencia, como universales. Estos procesos que otorgan valor histórico a determinados objetos mediante la selección de sedimentos materiales de la vida operan, al mismo tiempo, como discursos sobre el presente puesto que tienen la capacidad de definir cuáles son los componentes que conforman la memoria colectiva cultural a partir de lecturas situadas. De tal forma, no sólo separan y excluyen datos, sino que lo que se conserva también es atravesado por el discurso archivista al definir de qué está conformado el acervo del pasado, tanto propio, como el de otros. Estas construcciones, en otras palabras, operan activamente sobre la noción colectiva de lo que debe ser o no destacado, a la vez que se posicionan desde un lugar que enuncia cómo es que se debe observar. Según Guasch (2005), la naturaleza narrativa de los archivos queda evidenciada por la posibilidad de que sus documentos sean seleccionados y recombinados de diversas formas, de modo que se pueden otorgar nuevos significados a su contenido.

Frente a todo ello, partir de la segunda mitad del siglo XX los archivos han cobrado una nueva relevancia simbólica: en ellos se observa lo que Foster (2004) define como un impulso archivístico en materia cultural, que coloca su atención en este dispositivo como espacio de reflexión en torno a la construcción de la memoria y la identidad individual y colectiva. Así, existe un interés crítico por la práctica archivista, cuyo foco se sitúa, por un lado, en dar luz a los artificios a partir de los cuales la cultura hegemónica, en términos de Williams (2000), distingue lo que considera valioso para revisarlo. Por otro lado, este interés se basa en la construcción de nuevos archivos o "contra-archivos", de carácter disidente, cuyo propósito es el de introducir "nuevos modelos de escritura e imagen del relato histórico" (Guasch, 2005). Según Giunta, los archivos han sido "desordenados, al poner en cuestión el canon, las instituciones y las historias construidas. Ahora, como nunca antes, constituyen el repositorio desde el cual es posible escribir otras historias." (2010, p.23)

Es en este marco en que se inserta el Archivo de la Memoria Trans. La relevancia del proyecto, aún emergente, independiente y auto-gestionado, radica en ser una de las primeras iniciativas de su carácter en el país y la región. Se trata, en ese sentido, de un testimonio novedoso en lo referente a las experiencias de la comunidad LGBTIQ+ ya que la narratividad, atravesada por el relato visual de la intimidad, autobiográfico y colectivo, se encuentra en manos de sus protagonistas. Su trabajo busca, no sólo combatir la amnesia colectiva social frente a las vivencias de un grupo subalterno, sino también reclamar por un espacio en la cultura para construir un *ethos* propio. Se trata, por lo tanto, de una herramienta de reclamo y reparación en el campo cultural por medio de un relato sensible. A partir de la creación del álbum familiar colectivo, el Archivo de la Memoria Trans desarticula los lugares comunes en los que históricamente se ha colocado a las personas transgénero según discursos heteronormativos que continúan vigentes en el presente.

Para llevar adelante nuestro análisis, la modalidad de trabajo consistirá en una perspectiva de análisis cualitativa según la cual consideramos que la imágenes, que pueden ser presentadas en diferentes contextos, operan en dispositivos (Traversa, 2001). De tal forma, el lugar en el que se presentan los elementos del Archivo de la Memoria Trans -al que nos referiremos de aquí en adelante como Archivo Trans-, habilita determinados efectos de sentido: de acuerdo a su circulación, se producen nuevas lógicas vinculares. Según Traversa, pues, el dispositivo modifica la forma en que se accede a la lectura de las imágenes. En ese contexto, proponemos demostrar que, al desplazar los materiales del archivo de su contexto de producción y circulación original, surgen nuevas perspectivas y debates en torno a la representación del colectivo.

A partir de los objetivos de investigación antes propuestos, nuestro análisis buscará responder preguntas tales como: ¿cómo funciona la construcción de este archivo?; ¿qué tipo de objetos componen su acervo?; ¿qué atención recibe el archivo desde las esferas institucionales?; ¿a qué tipo de problemáticas se enfrenta?; ¿cómo funciona la intersección entre intimidad y lógica institucional en este proyecto?; ¿de qué argumentos se hace y con qué mecanismos opera esta iniciativa a la hora de disputar un lugar en el campo cultural?; ¿de qué modo busca construir nuevos sentidos de verdad?

Consideramos que la relevancia de esta investigación radica en poner luz sobre las nuevas articulaciones generadas por la circulación del acervo del Archivo Trans, por tratarse de un espacio hasta ahora poco explorado. El proyecto de este archivo merece consideración en el contexto de reparación que ha buscado llevarse a cabo en el país durante las últimas décadas con el fin de luchar contra el olvido tras lo sucedido durante un período traumático de la historia Argentina, como fue la dictadura cívico-militar iniciada en 1976 signada por la violación de los Derechos Humanos. Como trataremos más adelante, este archivo busca llamar la atención sobre el terror al que se vio sujeto el colectivo de personas transgénero en el país, incluso con el retorno del orden democrático en la década de 1980; realidad que la sociedad en su conjunto ignoró durante décadas.

La estructura de la investigación consistirá en el desarrollo de una breve introducción sobre el archivo seguida de 5 capítulos según se detallan a continuación:

El segundo capítulo a continuación de la introducción explorará el estado del arte que hoy existe respecto a estas temáticas, en particular centrando la atención en trabajos que analizan la práctica de los “contra-archivos” o el “anarchivamiento” (Aravena Núñez, 2019), desde los que consideramos que se puede analizar al Archivo Trans, así como en autores que hagan mención a este proyecto en particular. Mencionaremos, en esa línea, otros proyectos actuales análogos en la región. Asimismo, ahondaremos en el marco teórico-metodológico que guiará estas páginas. De tal forma, las ideas en torno a la performatividad de género (Butler, 1998), la hegemonía cultural (Williams, 2000), la teoría de los campos sociales (Bourdieu, 2002), los análisis sobre archivo de Foucault (2002) y la noción de dispositivo (Traversa, 2001) serán ejes de gran relevancia para nuestra propuesta de investigación.

En el tercer capítulo daremos un panorama general descriptivo sobre el objeto de estudio para comprender con más precisión quiénes componen su equipo, cuál es su funcionamiento y a qué dificultades se enfrenta el proyecto.

El cuarto capítulo estará ligado al análisis del material que compone el archivo y las formas de catalogarlo. Consideramos que para poder analizar las formas en que el Archivo

Trans opera en la cultura buscando crear nuevos sentidos de verdad, se deben primero observar cuáles son las imágenes y los objetos que, precisamente, permiten generar dichas tramas vinculares. Para ello, trabajaremos con un corpus de objetos del acervo, en particular fotografías en papel y correspondencia, a partir de una selección del material disponible virtualmente. Realizamos este examen según dos líneas: por un lado, a partir de un análisis en torno a su soporte y a cómo las marcas materiales sobre él funcionan como vehículos comunicacionales que adhieren significado a la imagen en sí misma y, por otro, estudiaremos el contenido de las imágenes en sí mismas.

El quinto capítulo, de carácter central para los objetivos aquí planteados, se enfocará en las acciones que lleva adelante el archivo y que, en concordancia con la noción de dispositivo, constituyen lo que consideramos una operatoria de modificación en torno a las inflexiones de sentido hegemónicas sobre la comunidad trans. Con ello, proponemos demostrar que la clave de acción del proyecto radica en generar una superposición que coloca lo que es considerado propio de la esfera privada a disposición del espectador de manera abierta. Para ello, el corpus de análisis estará compuesto por dos exposiciones, a saber: *Esta se fue, a esta la mataron, esta murió* (2017), llevada a cabo por primera vez en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti y *El tiempo de las flores* (2020), llevada a cabo en el Centro de Fotografía de Montevideo, Uruguay.

A modo de cierre, en el sexto y último capítulo se hará una revisión del análisis efectuado y, adicionalmente, se mencionarán otros campos aun no investigados que pueden ser de utilidad para el desarrollo de futuras investigaciones relacionadas a las problemáticas aquí desarrolladas.

QUAERERE VERUM
Universidad de
San Andrés

1. Inicios del proyecto: de la caja de recuerdos a las primeras exposiciones.

El Archivo de la Memoria Trans comenzó en 2012, a partir de la iniciativa de María Belén Correa, activista y fundadora de la Asociación de Travestis, Transexuales y Transgénero de Argentina (ATTTA). Tras la muerte de Claudia Pía Baudracco[2] en 2011, otra activista por los derechos de las minorías sexuales, María Belén recibió, como quien recibe una herencia, una caja con recuerdos y fotografías que su compañera había recolectado a lo largo del tiempo. Claudia Pía falleció a los 42 años, sin llegar a tener acceso a que se reconozca su identidad: pocos meses después de su muerte se sancionó la Ley de Identidad de Género[3] en 2012, en Argentina. La caja de recuerdos de Claudia Pía Baudracco constituyó el disparador para la recolección de material de las compañeras de la comunidad trans. A pesar de que actualmente es un proyecto abierto a su difusión de manera pública, se trató inicialmente de un grupo cerrado de *Facebook*. En palabras de Correa:

> Ese fue el primer proceso que tuvo el archivo. El reencontrarnos, el sabernos vivas. Y a partir de ahí, empezar a compartir distintas imágenes o fotos, dentro de una logia, un grupo cerrado de *Facebook* donde nosotras estábamos comunicándonos.[4]

Integrado en sus inicios por mujeres de la comunidad trans, el archivo no estuvo pensado originalmente como una plataforma de difusión, sino como un espacio en el que las distintas integrantes del colectivo pudiesen compartir anécdotas, recuerdos y encontrarse, ya sea estando en Argentina o en el exterior. Como consecuencia de la violencia civil, la persecución policial sistemática y la vigilancia social generalizada, las personas trans en Argentina se encuentran sometidas a altos grados de estigma, discriminación y a alarmantes condiciones de vida. En esa línea, sus posibilidades laborales y niveles de escolaridad son limitados en comparación con el resto de la sociedad. A todo ello se suman las altas prevalencias de VIH y otras infecciones de transmisión sexual (ITS) (Arístegui y Zalazar, 2014). Como consecuencia de dicha vulnerabilidad, la población trans en el país muere muy joven. En otros términos, se trata de un grupo sujeto a un abanico de profundas problemáticas producto de su presentación en público como identidades disidentes respecto de la norma heterosexual. Por ello, la comunidad trans estuvoo expuesta al exilio y a la muerte por diversas razones ligadas a su condición de

[2] Véase *Si te viera tu madre* (2015). (Duración 1'10''). Recuperado en febrero de 2021 de https://youtu.be/zF_kkZELgS0. *Si te viera tu madre* es un documental sobre la vida de Claudia Pía Baudracco y sobre la comunidad trans en diferentes regiones de Argentina. Baudracco, reconocida activista trans, fue una de las mayores impulsoras de la Ley de Identidad de Género, que murió días antes de su aprobación.

[3] La Ley de Identidad de Género Nro. 26.743, aprobada en mayo de 2012, garantiza el libre desarrollo de las personas trans conforme a su identidad de género, corresponda o no éste con el sexo asignado al momento de nacimiento.

[4] Recuperado del conversatorio online *Nuestras Memorias* (14 de agosto de 2020)

género; problema que, como es sabido, aún no se ha eliminado en el presente. Estas cuestiones llevaron, por lo tanto, a que muchas de ellas, especialmente durante las décadas de los ‘70, ‘80 y ‘90, -aunque más allá de ellas también-, hayan tenido que partir repentinamente, perdiendo el rastro de los vínculos que habían construido en el país.

El archivo comenzó a virar a un proyecto de carácter abierto en 2014 cuando María Belén Correa fue contactada por la fotógrafa Cecilia Estalles, quien se encontraba en la búsqueda de datos sobre transvesticidios para la realización de un trabajo documental[5] y quien, tras considerar el potencial visual de las imágenes del archivo, se incorporó con la propuesta de ampliar la recolección del acervo y divulgarlo, invitando a otras personas de la comunidad trans a que compartan sus fotos, sus cartas y sus cajas de recuerdos.

La primera exposición que realizó el Archivo Trans fue a partir de la caja de Claudia Pía Baudracco y se tituló *La construcción de una líder* (2014)[6]. Llevada a cabo en la Defensoría LGBT de la Ciudad de Buenos Aires, la exposición estuvo destinada a espectadores de la comunidad LGBTIQ+ según una lógica equiparable a la de compartir el álbum personal en un circuito familiar. Según Correa: “Sin tener el mínimo conocimiento de archivo, poníamos los documentos originales y dejábamos que sean tocados.”[7] La actividad presentaba una retrospectiva de la vida de Baudracco como líder activista, con las fotos, cartas y objetos que había recibido Correa tras la muerte de su amiga.

Fig. 1. Crédito: Archivo de la Memoria Trans.

La segunda exposición, *Exilio y Carnaval, en busca de la libertad* (2015) procuraba poner de manifiesto la falta de libertad de la comunidad trans al develar las únicas dos situaciones que representaban, en décadas anteriores, la posibilidad de ocupar el espacio público con relativa tranquilidad: los corsos de carnaval y el exilio a otros países, tanto de Latinoamérica como de Europa. Tal como se detallará más

[5] Estalles recibió de Correa una lista de nombres de personas trans muertas, publicada por ATTTA (Asociación de Travestis, Transgéneros y Transexuales Argentina) en 2004, de donde eligió el caso de Gina Vivanco, una mujer trans asesinada por la policía en 1991. A partir de allí realizó un corto documental titulado *De la misma especie*, dirigido a la problemática de los transvesticidios y a la memoria de Vivanco, con diferentes imágenes en video de ella durante los festejos de carnaval, fotografías que forman parte del Archivo Trans y testimonios con los recuerdos de sus compañeras. Véase Estalles (2015) *De la misma especie*. (Duración 12’36’’). Recuperado en febrero de 2021 de https://youtu.be/LHTW0FxRqUU

[6] María Belén Correa, al ser entrevistada sobre los comienzos del archivo.

[7] Recuperado del conversatorio online *Nuestras Memorias* (14 de agosto de 2020)

adelante, dentro del gran volumen de imágenes que componen el acervo del archivo, la mayoría se sitúan en espacios interiores, como consecuencia de la persecución sufrida por salir a la calle como una mujer no cisgénero. La exposición reunía, no únicamente fotografías, sino también objetos vinculados a los carnavales -entre ellos, vestidos de Cris Miró, la primera mujer trans en alcanzar notoriedad mediática en el país- y documentos, como el pasaporte de María Belén Correa en el que se observa su condición de asilada política en los Estados Unidos luego de su partida de Argentina como consecuencia de la creciente represión policial en 2001.

De tal forma, las primeras presentaciones en público del acervo del Archivo Trans, si bien transcurrieron en los circuitos de la comunidad LGBT y sin un conocimiento archivístico técnico de rigurosidad que permitía la manipulación de los objetos originales, ya presentaba, sin embargo, propuestas discursivas que se extendían por encima de un mero registro de contenido y colección.

Ahora bien, fue con la tercera exposición, *Esta se fue, a esta la mataron, esta murió* (2017)[8], en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, con que el Archivo Trans comenzó a recibir la atención de un público más amplio y a darse a conocer en espacios no necesariamente ligados a la comunidad LGBTIQ+. A partir de esta tercera propuesta, el archivo comenzó a diversificarse exponencialmente, con la generación de nuevas acciones en distintos espacios y actividades, ya no como un modo de reencontrarse en la intimidad sino de generar pautas discursivas de carácter político y luchar por los derechos del colectivo trans. Su primera exhibición de carácter internacional, titulada *El tiempo de las flores*[9], se llevó a cabo en el Centro de Fotografía de Montevideo, Uruguay, en el año 2020.

[8] Para acceder a imágenes de la inauguración, ver *Esta se fue, a esta la mataron, esta murió* (2017), Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Recuperado en marzo de 2021 de http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2017/12/f-archivo-memoria-trans.php

[9] *El tiempo de las flores* puede recorrerse de manera virtual en https://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/el-tiempo-de-las-flores

2. Estado del arte y Marco teórico-metodológico

En lo que respecta al estado del arte, este trabajo se enmarca a partir de autores que han investigado las implicancias de crear archivos subrepresentados o "contra-archivos" entendidos los segundos según dos posibles líneas dentro de las que se puede observar también al Archivo Trans: por un lado, como aquellos proyectos archivísticos que forman parte de grupos cuya participación en las esferas culturales es escasa por diversos motivos. Por otro lado, como aquellos archivos que forman nuevas lógicas y que, por lo tanto, ya sea enfática o parcialmente, no se ajustan completamente a las nociones tradicionales de archivo que pueden encontrarse en las instituciones cuyo origen se remonta a la modernidad; este tipo de archivos pueden también catalogarse como "anarchivos" (Aravena Núñez, 2019). En ese sentido, se mencionarán junto con el estado del arte contra-archivos en los que puedan observarse relaciones con el Archivo Trans. Adicionalmente, la investigación se alimenta de autores que han trabajado o mencionan de manera particular al Archivo Trans en sí mismo.

En cuanto al marco teórico que guía esta investigación, se propone un abordaje a partir de tres ejes principales, a saber: el primero de acuerdo a una perspectiva de género, pertinente por la temática aquí abordada; el segundo a partir de una mención a encuadres teóricos amplios cuya reflexión se encuentra ligada a la hegemonía cultural y la disputa por el poder dentro de la cultura, así como a los archivos como elementos de creación de sentidos en tal contexto; la tercera en relación con teorías que abordan a la imagen fotográfica y la noción de dispositivo como modo de aproximarse al corpus y la metodología elegidos para el análisis.

2.1 Abordajes sobre anarchivamiento

Por lo que concierne a los "contra-archivos" en términos generales, los aportes de Seligmann-Silva (2015) funcionan como un primer acercamiento a las nociones actuales en torno a cómo son observados los archivos desde una perspectiva sobre el pasado. Sus propuestas permiten obtener una mirada inicial alrededor de la noción de los "contra-archivos". Según el autor, cuyas ideas se ven atravesadas por el concepto de "mal de archivo" de Derrida, "nuestro *nómos* es la ley del archivamiento" (2015, p.41), es decir que existe una pulsión organizadora, propia del proceso de humanización, íntimamente ligada a intentos de organizar el mundo en sus diversas facetas.

A partir de dicha perspectiva, es posible reflexionar sobre los cambios que ocurrieron a lo largo de la Historia en torno a la forma en que los archivos son considerados. Durante el siglo XX, las grandes catástrofes originadas por la humanidad y el Terror colocaron en jaque a

las nociones civilizatorias de la modernidad. A partir de ello, se inició un proceso que comenzó a cuestionar a los archivos tradicionales, lo que significó "la muerte de los grandes discursos que buscaban dar sentido (un sentido nomológico) a la humanidad y a su historia y devenir." (Seligmann-Silva, 2015, p.42). De tal modo, el autor hecha luz sobre la forma en que se ha generado un progresivo cuestionamiento a la capacidad de los archivos de relevar verdades inamovibles, así como la manera en que dichos archivos han sido portadores de un poder hegemónico y totalizante.

Es en ese contexto en que se insertan las nociones de "anarchivamiento" o los "contra-archivos" ya mencionados -que aquí se entienden como sinónimos-. De forma más específica, Foster (2004) sugiere que estos proyectos que cuestionan los modelos tradicionales tienen la particularidad de presentar límites difusos, ya muy diferentes a los archivos con lógicas iluministas. Estas nuevas formas archivísticas, de carácter más libre, toman configuraciones que se intersectan con las esferas del arte y las prácticas curatoriales. En muchos casos, estos proyectos adquieren además un gesto coleccionista y una "estética del acumulamiento" (Seligmann-Silva, 2015, p.47), que se diferencia del archivo en sí mismo en cuanto a que el coleccionismo tiene una estrecha relación con la nostalgia como vía, no necesariamente organizada y protocolar, de revivir los objetos. Así sucede, por ejemplo, con el trabajo artístico de archivo de Rosângela Rennó, quien "colecciona lo que estaba en el archivo muerto de una sociedad que prefiere, como la sociedad brasilera, esconder su historia de violencia y opresión." (Seligmann-Silva, 2015, p.45) Del mismo modo, los "contra-archivos" funcionan como vehículos para cuestionar el orden tradicionalmente establecido de las cosas e introducir luchas ideológicas adversas al discurso hegemónico. Como Rennó, el Archivo Trans busca generar nuevos discursos en torno a sectores olvidados y socialmente reprimidos mediante la unión de diferentes términos: arte, política y memoria. En esa misma línea artística, *Nexo* de Marcelo Brodsky, entre otras cosas, recupera las fotografías de libros que habían sido enterrados durante la dictadura en Argentina en una casa particular de la ciudad de Mar del Plata. El gesto consiste, precisamente, en desenterrar la memoria oculta. De la misma manera que las fotografías que presenta Brodsky, las imágenes del Archivo Trans sobrevivieron a épocas represivas y recién en el presente son liberadas de su ocultamiento.

En el mismo orden de cosas, Aravena Núñez (2019) sugiere que existen archivos que se dan al margen de las instituciones historiadoras. A sus propuestas se le puede agregar que las posibilidades de la era digital han ampliado las opciones de estos archivos, en su origen marginales, de manera exponencial. El aporte de este autor consiste en señalar cómo las prácticas anarchivistas usan ciertas lógicas de los archivos tradicionales, pero con fines

emancipatorios respecto de los archivos históricos y presenta la siguiente definición: "Anarchivismo es un neologismo que designa el des-ordenamiento de -o la voluntad de des-ordenar- un sistema clasificatorio en el que hoy se realiza de manera sutil pero eficiente, la dominación." (p.255)

A estas contribuciones sobre anarchivamiento o contra-archivo se adhieren las propuestas de Avellaneda (2019) quien, citando a Tello, sugiere que:

> La memoria, los recuerdos, el flujo de impresiones cuya inscripción no tiene más soporte que la volatilidad de las evocaciones en coyunturas particulares, es el gesto del anarchivista, 'toda evocación de una impresión pretérita implica un proceso de reelaboración creativa, lleva consigo la distorsión de los registros'. (p.87)

Según el autor, sin embargo, las herramientas de la era digital incluyen riesgos relacionados a que las "memorias digitales" pueden, a su vez, poner en riesgo la capacidad de recordar por las implicancias acumulativas que implican las plataformas virtuales y su capacidad de superponer elementos de forma ilimitada, convirtiendo a la práctica en una de las formas que toma el "mal de archivo" al que refiere Derrida.

Por otra parte, se suman a estos aportes las propuestas de Blasco (2017) en torno a los contra-archivos y al "arte de archivo", como es el caso de Rosângela Rennó, antes mencionada. El autor sugiere que las instituciones culturales comenzaron a incluir en sus espacios a las nuevas propuestas que forman parte del impulso archivístico al que refiere Foster (2004). Sin embargo, agrega:

> Es extraño que, salvo excepciones muy valorables, los museos expongan "arte de archivo" mientras sus archivos están organizados de maneras clásicas, positivistas, decimonónicas. Tanto hablar de archivo y olvidan que los suyos no se han nutrido de ninguna teoría archivística contemporánea. Que la reflexión sobre el archivo esté en las salas y no en el propio archivo del centro de arte es otro de los indicios de que, en el fondo, el archivo se trata de una manera naturalizada durante años o siglos y no de una manera performativa. (Blasco, 2017, p.11)

Esta reflexión resulta particularmente interesante en tanto, al continuar con la aplicación de prácticas tradicionales al interior de los archivos de las instituciones, se torna difícil imaginar un contexto en el que la perpetuación de modelos del pasado no se traduzca en consecuencias tangibles y potencialmente excluyentes. Dicho de otro modo y tomando nuestro caso de estudio como ejemplo, es muy posible que exista una creciente inclusión de las exposiciones del Archivo Trans en una cantidad cada vez más amplia de espacios culturales. Sin embargo, si esos mismos espacios no revisan sus propias prácticas, se corre el riesgo de que la exclusión histórica se continúe perpetuando a partir de las formas de catalogar o clasificar y los principios que se utilizan para definir qué tipos de materiales se incluyen o no, entre tantas otras posibilidades. Tal como señala Blasco: "Las memorias son organizadas, o

QUAERERE VERUM
Universidad de San Andrés

sea, construidas. Los registros dan forma al grupo, porque la información influye directamente en la naturaleza de las relaciones sociales que ayuda a organizar." (2017, p.14) De tal forma, es posible decir que el archivo constituye un actor más en la memoria, cuya construcción no se reduce a los sujetos involucrados en ella.

En una misma línea, Schwartz y Cook (2017) enfatizan dichas ideas al sugerir que los guiones antiguos de los archiveros "siguen influyendo en la práctica cotidiana del trabajo archivístico y, en un sentido más amplio, en el modelado de la memoria de la sociedad." (p.24) En adición a las implicancias de las posibilidades digitales para las prácticas del anarchivamiento, estos autores plantean que las nuevas tecnologías, "tanto de esas tecnologías de la nueva administración como de esas otras que hemos incorporado al nivel de lo íntimo y que han llegado a ser constituyentes de nuestra vida cotidiana" (Aravena Núñez, 2019, p.258), dan lugar a prácticas transgresoras que desafían las convenciones sociales. Taylor (1991), por su parte, agrega que estas herramientas funcionan para generar aproximaciones más descentralizadas. Del mismo modo:

> Más allá del archivo en su cualidad "arcóntica", la cultura digital genera, en este sentido, una nueva "cultura de la memoria". La digitalización de los materiales almacenados significa trans-archivación: la organización de la memoria cede su terreno a los estudios de circulación, más constructivos que reconstructivos. (Guasch 2009, p.436)

En el caso del Archivo Trans dichas ideas se hacen presentes a través de diversas aristas. Esas posibilidades, sin embargo, no significan que repentinamente las nuevas propuestas y prácticas de diversos grupos se conviertan en lo dominante, sino que se introduce la opción de crear nuevos espacios de reflexión social, cultural y política. Todo ello además contribuye a poner de manifiesto la subjetividad de las viejas prácticas a las que refiere Blasco (2017), y tornarlas menos obvias, aunque no se las desplace. Así, pues, "lo imposible se vuelve posible y los viejos guiones se modifican, se amplían y se vuelven más inclusivos. Y el poder, que se había consolidado a través de unas prácticas hasta entonces indiscutidas, pierde buena parte de autoridad." (Schwartz y Cook, 2017, p.32) Esto implica, en otros términos, que las propuestas de los contra-archivos, acompañadas por las nuevas formas de comunicación, alteran el significado de los contenidos, a pesar de que gran parte de la práctica archivística siga sosteniendo el "mito" de su neutralidad. En el caso argentino, Nazar (2010) plantea que, por ejemplo, en lo que refiere a la recuperación de la memoria luego de la dictadura de 1976, los archivos institucionales estatales tienden a sacralizar los documentos, lo que cristaliza sentidos y atenta "contra las posibilidades de relectura de los mismos por parte de las generaciones futuras." (p.151)

De tal modo, Taylor (1991) agrega a estas propuestas que muchas de las "certezas archivísticas", sus normas y sus valores, pueden verse reemplazadas con los contra-archivos. No obstante, si bien para el autor resulta relevante cuestionar el *status quo* de los archivistas y su pretendida neutralidad así como evitar el fundamentalismo archivístico que se resiste a reconocer que las nuevas formas de comunicación han cambiado el sentido de los contenidos de los archivos, es importante notar de manera simultánea que esto no ocurre sin grandes desafíos y trae consigo el desarrollo de nuevas problemáticas: al disolver las estructuras preconcebidas del orden de los archivos tradicionales, Taylor considera que se pueden introducir lógicas "difusas", de modo que mientras unos continúan con prácticas que resultan obsoletas, otros crean nuevos elementos, generándose así una discordancia en los modos en que se organiza la memoria.

Los diversos autores mencionados que aportan reflexiones sobre los contra-archivos permiten además considerar la importancia de tener presente que no será lo mismo un archivo con contenido *queer* -en nuestro caso específicamente trans-, que un archivo *queer* en sí mismo. En ese sentido, el Archivo Trans no es tal que simplemente incluye información y documentos sobre dicha comunidad, sino que es un archivo trans *per se*, incluso en sus lógicas de funcionamiento. Si bien en apariencia resulta una obviedad, con esto se pretende poner énfasis en la diferencia de que un proyecto sea llevado a cabo por una institución que busca incluir ese tipo de materiales en contraposición con un proyecto llevado a cabo por los propios sujetos que integran el grupo en cuestión y en el que, en nuestro caso de estudio, se observan dinámicas familiares y afectivas que distan de las formas de trabajo de archivo tradicionales. Sin dichas lógicas propias a su comunidad, el Archivo Trans tomaría posiblemente otro carácter, uno potencialmente distante del actual. Un ejemplo muy preciso de lo que sucede con este tipo de contra-archivos queda ilustrado a partir de lo siguiente:

> Algunos archivos de base comunitaria afrontan esta cuestión abrazando la inevitabilidad de la carga política del lenguaje y utilizándolo de forma explícita. Por ejemplo, en los *Sexual Minorities Archives* (donde el sistema de organización se diseñó desde cero para esa colección), una de las clasificaciones de libros es *"Bullshit"* (tonterías). Esa categoría, ubicada entre *"Bisexual lives"* (vidas bisexuales) y *"Crimes Against girls"* (Crímenes contra las chicas), incluye cualquier tipo de literatura que caracterice negativamente a las minorías sexuales, generalmente desde un punto de vista médico. Aunque el archivero tiene un compromiso con la recopilación de estos materiales, con la categoría "*bullshit*" pretende ubicar estos materiales de forma rigurosa como contrapunto a la política del conjunto de la colección. (Rawson, 2017, p.102)

Este ejemplo ilustra la forma en que los contra-archivos adquieren sus propias lógicas de funcionamiento. Del mismo modo, Rawson también sugiere que muchos de los términos que forman parte central del anarchivamiento son muy recientes (tal es el caso de la palabra

“trans” o “trangénero”). Esto de algún modo implica que una iniciativa como el Archivo Trans es posible desde hace poco tiempo y es, precisamente, habilitada no exclusivamente por el factor social, sino porque las propias limitaciones del lenguaje no lo habían permitido antes. Así, pues, se trata de una memoria que recientemente puede comenzar a construirse: si se indaga en el pasado, es claro que ya existían personas cuya identidad de género era disidente respecto de la norma, pero también es evidente que no existen registros anteriores al siglo XX que cataloguen información con tales términos como “transgénero”, “*queer*” “LGBTIQ+”, etc. En todo caso, lo que se encuentran son palabras de carga peyorativa en la mayoría de los casos: así sucede en Argentina con la comunidad trans si se observa la prensa policial de décadas pasadas o los edictos policiales que tuvieron vigencia hasta la década del ‘90 inclusive. Allí, usualmente se relacionan a las disidencias de género con el delito de forma casi unívoca, lo que evidencia el potencial dañino que pueden tener las categorías tradicionales y cómo la generación de nuevas categorías puede abrir camino a un acceso no violento a la memoria o, por lo menos, intentarlo.

2.2 Contra-archivos en la región: otros proyectos

En cuanto a la práctica de los contra-archivos, si bien existen trabajos como el de Rosângela Rennó que pueden enmarcarse en el “arte de archivo”, es importante notar que es muy escaso y reciente el trabajo de proyectos como el Archivo Trans en Sudamérica. En algunos países de América del Norte, por ejemplo, existen algunas iniciativas en el marco de instituciones universitarias de gran tamaño como *The transgender archives* de la Universidad de Victoria, en la provincia canadiense de British Columbia, *The National Transgender Library & Archives* de la Universidad de Michigan, *OSU Queer Archives: LGBTQ+ Archival repositories* de la Universidad de Oregon o *The Digital Transgender Archive (DTA)* de Northwestern University, en Boston, Estados Unidos, entre otras iniciativas de este tipo. En la ciudad de Nueva York se desarrolla desde la década de los ’70 *The Lesbian Herstory Archives*, que, si bien no forma parte de una universidad, cuenta con un lugar de trabajo propio, en donde no solamente se conserva material para la consulta, sino que también sus organizadoras tienen la posibilidad de generar actividades recurrentes y estables, así como distintos programas de conexión, integración e intercambio social con su comunidad. También en la ciudad de Nueva York, el Centro Comunitario LGBT, usualmente referido como *The Gay Center*, cuenta con un archivo de este tipo. Se trata de propuestas archivísticas que distan de la práctica local: el Archivo Trans en Argentina no solamente no cuenta con una infraestructura institucional de gran tamaño que la respalde o con un espacio propio ni con fuentes de financiamiento estables, sino que, además,

de acuerdo con la hipótesis de trabajo que aquí presentamos, propone una práctica archivística que va más allá de constituir un repositorio de conservación informacional y documental. Las propuestas del Norte, por lo tanto, pueden funcionar como contra-archivos por su temática, pero distan de ser equiparables en semejanza al Archivo Trans en Argentina.

En lo referente a la región latinoamericana y más particularmente al Cono Sur, existe un proyecto comparable con el que, además, el equipo del Archivo Trans tiene contacto. Se trata de *Transur*[10], una iniciativa de Sofía Saunier en Uruguay. Al igual que el proyecto argentino, Saunier trabaja de forma completamente autogestionada e independiente. Su propuesta, iniciada en 2013, es la de documentar a partir de entrevistas audiovisuales a la población trans de Uruguay. A partir de ellos, Saunier, estrechamente vinculada con la comunidad trans en Argentina, ha creado un archivo audiovisual, aún emergente, con el que viaja por Uruguay con el fin de conservar los relatos sobre las experiencias de las personas trans uruguayas por medio de una recopilación de testimonios directos. Según Saunier, el proyecto partió desde la idea de que "El común de la gente no tenía acceso a las historias de vida de las personas transgénero más allá de lo que se veía en la televisión si mataban a una persona trans, algo muy amarillista." (2020)[11] A estas entrevistas, de las que hasta el momento se han recopilado más de sesenta, puede accederse de forma libre a través de *Youtube*.

Finalmente, otro proyecto de anarchivamiento dentro de la región con el que pueden establecerse conexiones es el *Anarchivo SIDA*[12], llevado adelante por el "Equipo re", con integrantes de Chile y de España. A partir de una enorme superposición de materiales que no parecen tener un orden preciso, el proyecto busca presentar un discurso alternativo al dominante en torno a la enfermedad y se presenta de la siguiente manera:

> Anarchivo Sida ha activado un proceso de identificación, recopilación y análisis de la producción cultural, visual y performativa en torno al VIH/SIDA, atendiendo, por vez primera, a las prácticas desarrolladas fuera del marco hegemónico de Estados Unidos y Europa Centro-Norte, con el foco puesto hasta la fecha en Chile y casos del Estado español mayormente.[13]

Estos proyectos[14] aun escasos, en conjunto con el Archivo Trans, en su carácter de contra-archivos buscan combatir los discursos deterministas que se han apropiado de las reglas

[10] *Transur*, Edición especial nro. 50, 2018
[11] Gasquet, S. (2020) "Sofía Saunier. Multiartista Uruguay", Orgullo, 5. *Vice*. Recuperado en marzo de 2020 de: https://www.vice.com/es/article/wxqj4z/orgullo-vice-sofia-saunier-y-la-narracion-audiovisual-de-un-uruguay-trans
[12] Anarchivo SIDA
[13] Recuperado en marzo de 2021 de http://www.anarchivosida.org/index_es.php
[14] Ver también http://memoriassexodisidentes.com.ar

del cuerpo y de la intimidad. En el caso de nuestro objeto de estudio esto sucede a través de poner de manifiesto cuerpos que escapan a la normativización binaria.

2.3 Investigaciones sobre el Archivo de la Memoria Trans Argentina

Dentro del contexto planteado en torno a las aproximaciones existentes sobre las propuestas del anarchivamiento, nuestra investigación se alimenta, por otra parte, de trabajos que hacen mención específica al Archivo Trans. A partir de la hipótesis de investigación aquí propuesta, consideramos que si bien existen diversos autores que han desarrollado el problema de los archivos y la memoria, sobre todo en su relación con las reflexiones en torno a la violencia estatal y la desaparición forzosa de personas durante el pasado reciente de la Historia Argentina, lo cierto es que son notoriamente escasos los trabajos que hacen alusión a la memoria trans y, en particular, a las diversas problemáticas que continuaron presentes en democracia para las disidencias de género. Se trata de un campo de exploración novedoso en el caso argentino, del que todavía quedan grandes preguntas por responder.

Entre los autores que mencionan estas problemáticas a partir de observaciones sobre el Archivo Trans, los trabajos de Saurí (2015), Estalles (2018) y Antoniucci (2020), por su parte, describen las formas de trabajo del archivo proponiendo que se trata de una plataforma de investigación estética y política. Saurí plantea que este proyecto tiene el carácter de una obra en proceso -comparable, quizás, a las propuestas del "arte de archivo"- cuya propuesta se diferencia activamente del arte despojado, de carácter minimalista para introducir, en cambio, un "barroco sudamericano y popular", que busca anular, a su vez, la solemnidad que suelen tener los archivos como dispositivos institucionales, alejándose de lo que supone la creación de un archivo académico. Según la propuesta de trabajo de la investigación planteada en estas páginas, consideramos que si bien es claro que el Archivo Trans puede colocarse bajo la categoría de los contra-archivos, al mismo tiempo debe tenerse en cuenta que el proyecto hace uso de ciertas estructuras institucionales convencionales y sus espacios, pero a partir de una lógica rupturista.

Tanto el trabajo de Saurí como el de Estalles y Antoniucci, hacen mención al surgimiento del archivo, su historia y a las distintas problemáticas sociales a las que estuvo -y todavía está- sujeto el colectivo trans y su misión de visibilizar dichos problemas como son la falta de garantías en los procesos penales, los abusos por parte de las fuerzas policiales, el encarcelamiento sistemático, el no poder circular por el espacio público con libertad, las altas tasas de mortalidad, la expulsión de sus familias de origen y de los sistemas educativos a edades muy tempranas, los problemas de acceso a la vivienda, la imposibilidad de insertarse

laboralmente, el exilio y las condiciones físicas de extrema desprotección frente a enfermedades de todo tipo, violaciones, torturas, crímenes de odio y asesinatos, entre muchos otros factores que contribuyen a la situación de extrema marginalidad de la población trans. Estos trabajos buscan además poner luz sobre la intención que tiene el archivo de, no sólo crear conciencia social, sino también alertar sobre la deuda estatal, tanto material como simbólica, que existe para con dicha comunidad. Estalles agrega un elemento que resulta interesante para esta investigación, y sobre el que se trabajará más adelante, ligado a los contenidos de las imágenes que guarda el archivo:

> Las imágenes reflejan el adentro, pocas veces hay un exterior: en esos tiempos había que cuidarse. Pero se ve un gran momento en el que todo estaba permitido: los desfiles en los carnavales de los ochenta y los noventa. Allí ellas eran ellas, estaban muy cerca de lo que soñaban y de lo que querían para sus vidas, y la sociedad era más amable, era una festividad colectiva, una exposición de color, de baile, de cierta armonía. (2018, p.2)

Los aportes de estas autoras son valiosos para adquirir un panorama general descriptivo en torno al archivo y para hacer notar su misión en torno a la lucha por derechos a partir de visibilizar aquello que antes no era visible. Sin embargo, esta investigación busca partir de dichas propuestas iniciales de contextualización para analizar una nueva perspectiva hasta el momento no explorada sobre el Archivo Trans: aquella referida a las operatorias particulares mediante las cuales estos reclamos suceden por medio de sus formas específicas de acción y la generación de nuevos sentidos como resultado del cruzamiento de lógicas inicialmente dispares, como son las de lo público y lo privado.

Una segunda perspectiva que suma aportes a los trabajos sobre el Archivo Trans es la planteada por Puppo et al (2018). Su trabajo se centra específicamente en las implicancias de los espacios digitales en relación con archivos de este tipo y en particular con el Archivo Trans. Los autores sugieren que las redes sociales y las notas periodísticas de diversos dominios constituyen un punto central para la difusión de este proyecto, de manera que se utiliza la imagen como modo de aportar a los procesos de re-significación y reivindicación a partir del uso de internet como medio de distribución:

> Las tecnologías digitales pueden ser entendidas como medios capaces de ayudar a que las comunidades subalternas forjen un espacio de autonomía dentro de sistemas académicos que continúan siendo difíciles, en términos materiales y políticos. (p.573)

Como ya hemos mencionado con los autores que trabajan las prácticas de anarchivamiento, si bien esto efectiviza la accesibilidad a los materiales, el mismo tiempo existen riesgos, a los que Puppo et al agregan el riesgo implicado en la apropiabilidad de las imágenes. Ahora bien, los autores no mencionan la manera particular en que las re-

significaciones suceden ni lo que conlleva que ese material compartido haya pertenecido originalmente a la intimidad.

A partir de los antecedentes planteados, consideramos relevante llevar a cabo una investigación que explore en profundidad los modos de operar el Archivo Trans, sobre todo si se tiene en consideración que existen diversos impulsos por recuperar la memoria en Argentina, pero la inclusión de grupos no cis-heterosexuales es notoriamente escasa. Asimismo, aquí interesa resaltar que, a diferencia de otros archivos que se presentan como supuestamente neutrales, el Archivo Trans, por el contrario, deja ver su voluntad por luchar contra los imaginarios construidos por parte de miradas ajenas, que tampoco fueron neutrales. Los trabajos hasta aquí planteados evidencian que existe un gran vacío que deja lugar a la exploración de aquello referido a los derechos de la comunidad trans en Argentina, el olvido al que ha estado sujeta dicha comunidad en materia de reparación y la contradictoria vigilancia a la que se ha visto sometida de manera simultánea.

2.4 Marco teórico-metodológico

2.4.i El género como principio performativo

En cuanto a las teorías que guían el análisis, consideramos relevante, en primera instancia, mencionar la perspectiva de género a la que adscribe este trabajo de acuerdo con la temática del caso de estudio. Según la teoría de la performatividad de género, Butler (1998) propone que el género no es un hecho inscripto en la esencia de los cuerpos, sino que se trata de una creencia que se cristaliza a partir de la sanción social y el tabú por medio de la repetición de determinados actos a través del tiempo en su relación con una audiencia que incluye al propio actor. Los cuerpos, en dicho sentido, no son una mera materialidad con una identidad definida, sino que llevan significados de modo “fundamentalmente dramático” (p.299), es decir, teatral. Con ello, Butler quiere decir que la identidad de género no es monolítica ni se encuentra determinada por la genitalidad, por lo que existen posibilidades de transformarla a partir de la ruptura de la repetición por medio de un gesto subversivo respecto de la norma binaria heterosexual históricamente naturalizada. Según Butler, pues, se debe distinguir entre:

> sexo, hecho biológico y género, interpretación cultural o significación de este hecho. De acuerdo con esa distinción, ser hembra es un hecho sin significado alguno, pero ser mujer es haberse vuelto una mujer, o sea obligar al cuerpo a conformarse con una idea histórica de “mujer”, a inducir al cuerpo a volverse un signo cultural, a materializarse obedeciendo una posibilidad históricamente delimitada, y esto, hacerlo como proyecto corporal sostenido y repetido. (1998, p.300)

En adición, la autora sugiere que quienes no adscriben a las reglas de la ficción de la división de género polarizada y heteronormada -construida en respuesta a intereses culturales y reproductivos- son "castigados regularmente" (p.301); tal es el caso de las personas transgénero. Para Butler, "que la realidad de género sea performativa significa, muy sencillamente, que es sólo real en medida que es actuada" (p.309) de modo que la identidad de género de una persona trans no tiene un grado mayor o menor de validez.

En lo que respecta al término "transgénero" en particular, esta investigación toma las propuestas de Rawson (2017), según quien se trata de una expresión con un sentido "paraguas", para referirse a aquellos individuos que se alejan del género que se les fue asignado al nacer. Citando a Stryker, Rawson propone que se trata de aquellas personas que "atraviesan (trans) los límites construidos por su cultura para definir y contener ese género." (p.85). Más adelante, Rawson agrega que algunas de las identidades que usualmente se colocan bajo el paraguas del transgénero que, desde ya, no se limitan a ellas, incluyen "transexual, travestido, trans-hombre/trans-mujer, *genderqueer* (género no binario), andrógino, mujer a hombre y hombre a mujer." (p.86)

En cuanto al uso del término en la práctica archivista Rawson plantea que "*transgénero* ya sea como palabra o como concepto, solo se remonta a hace pocas décadas. Esta aparición del término tiene implicaciones significativas para los sistemas de organización de los archivos, que tienden a ser lentos ante la necesidad de adaptarse al cambio lingüístico y de categorías." (2017, p.86) De modo que se trata de un espacio en donde aún hoy queda mucho por explorar en torno a las formas adecuadas de su inclusión al interior de prácticas sistematizadas como es la de archivar.

2.4.ii Hegemonía cultural: el archivo como herramienta de poder

Un segundo eje teórico que enmarca a estas páginas refiere a aquello que define a las esferas culturales en las que busca insertarse el Archivo Trans. A partir de la teoría de los campos sociales, Bourdieu (2002) plantea que la cultura construye y reproduce estructuras de dominación. Dicho proceso se vehiculiza mediante la legitimación o mistificación del poder que yace en la base de esas estructuras. Según el autor, dentro del campo cultural -así como también sucede con otros campos sociales- existen instituciones y agentes que establecen relaciones del orden de la lucha por la obtención de capital simbólico, es decir, por aquello que otorga legitimidad y autoridad. En torno a dicho capital existen dos posiciones: la de quienes lo detentan y la de quienes aspiran a poseerlo. En términos concretos, esto se evidencia a partir de que en la cultura se otorga un valor a determinados grupos por sobre otros y es por ello

mismo que, para ilustrarlo de manera sencilla, un artefacto cultural en particular puede adquirir un valor mucho más elevado que otro. En el caso del Archivo Trans estas cuestiones se hacen presentes en el sentido de que, como contra-archivo, se trata de una iniciativa que pertenece a la posición que no detenta el poder, sino que se mueve de manera marginal en su inserción a la esfera de la cultura, pero que pretende encontrar un lugar en ella mediante diversos mecanismos de lucha.

En adición estas propuestas teóricas desde las cuales es posible observar la posición que ocupa el Archivo Trans en la cultura, se puede vincular el concepto de hegemonía cultural desarrollado por Williams (2000), a partir del cual el autor plantea que existen una serie de valores dominantes jerarquizados por las clases que detentan el poder y que definen cuál es la cultura legítima. Dicho poder, tanto de producción material como simbólico, no es estático, sino que se encuentra en constante pugna. De ese modo, aquello que es validado culturalmente se disputa en la esfera pública, lo que resulta de gran relevancia para la hipótesis de esta investigación, que considera que el Archivo Trans utiliza las imágenes como herramienta de combate para su inserción en el campo cultural a partir de una operatoria que se da en el marco de lo público, pero en su intersección con lo íntimo; dos esferas, la de lo público y lo privado, tradicionalmente separadas por los pensadores de la modernidad. Williams, en esa línea, establece tres tendencias fundamentales para pensar la hegemonía cultural: lo dominante, lo residual y lo emergente. Lo dominante es aquello que, precisamente, funciona como elemento hegemónico en la sociedad. Lo residual es aquello que forma parte del pasado, pero se mantiene relativamente activo en el presente. Lo emergente es aquello que aparece como nuevo y que busca hacerse de un espacio para, en última instancia, ocupar un lugar hegemónico en la medida de sus posibilidades. Es en esta tercera categoría de lo emergente en la que puede colocarse al proyecto del Archivo Trans.

Este carácter emergerte del archivo que disputa un espacio de legitimidad en el campo de la cultura -y que, en rigor, no se limita a la cultura, sino que ella es un vehículo para adquirir validez en otros campos sociales, como el de la política, por ejemplo-, se encadena con otra perspectiva teórica de relevancia: según Foucault (2002) las diferentes ramas de la investigación y del saber crean discursos que fijan reglas de sentido forjadas en su relación con otros discursos a partir de lo que se construyen verdades. Desde esa perspectiva se pueden pensar también los archivos. Para Foucault, “el archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho”. (2002, p.219) En otras palabras, el autor considera que los archivos funcionan como elementos que establecen la validez de ciertos discursos, así como también determinan, de lo que se ha dicho, qué es aquello que vale la pena rescatar del olvido. Esto implica que

existen saberes y discursos que, por la desautorización de los archivos, han sido desplazados o excluidos y, por lo tanto, no son válidos como contribución sociocultural, de manera que "(...) no se puede hablar en cualquier época de cualquier cosa; no es fácil decir algo nuevo; no basta con adquirir conciencia, para que se iluminen al punto nuevos objetos, y que al ras del suelo lancen su primer resplandor." (Foucault, 2002, p.73) Esas ideas son de gran relevancia para esta investigación en el sentido de que iluminan algo que sobrevuela todo aquello contra lo que lucha el Archivo Trans y que tiene que ver con la exclusión, el ocultamiento y la censura de los archivos que construyen su memoria.

Sobre el documento, como parte esencial de la archivística, el autor añade que "La historia lo organiza, lo recorta, lo distribuye, lo ordena, lo reparte en niveles, establece series, distingue lo que es pertinente de lo que no lo es, fija elementos, define unidades, describe relaciones." (2002, p.10) Es decir que los objetos por sí mismos no tienen significaciones dadas, sino que se trata de relaciones e interpretaciones que se construyen a partir de ellos y que, por lo tanto, tienen el potencial de ser modificadas y es eso mismo lo que busca lograr el Archivo Trans.

Habiendo introducido la perspectiva de Foucault, cabe también esgrimir algunas otras reflexiones en torno a los archivos, centrales para estas páginas. En primer lugar, se debe recordar que estos, según una concepción decimonónica, son espacios de construcción de datos que a lo largo de la historia respondieron a necesidades y, sobre todo, estuvieron ligados a la construcción de una Historia en los procesos de forjamiento de los Estados nación, ya sea en términos administrativos como en los intentos por delimitar una homogeneidad nacional. Según Aravena Núñez (2019), los archivos tradicionales tienen dos posibles acepciones: por un lado, su acepción heurística, referida al archivo en términos generales, como modo de organizar y conservar elementos del pasado. Por otro lado, su acepción institucional, es decir, el Archivo -con mayúscula-. Esta segunda acepción refiere a algo específico y oficial, como son los Archivos Nacionales -archivo institucional en su máxima expresión-, espacios de consulta de los historiadores.

Ahora bien, lo que resulta importante destacar aquí es que, en cualquiera de sus formas, los archivos modernos -es decir, los archivos entendidos como modos de conservar y organizar documentos-, conforman el inicio desde el cual se da la elaboración del relato histórico y han sido naturalizados como espacios neutrales de acopiamiento de información, pero dicha neutralidad es tal sólo en apariencia: el archivo, es también un constructo. Más aun, el impulso archivístico moderno, elemento legitimador de la historiografía, ha priorizado los documentos escritos frente a lo cualitativo, es decir que las marcas subjetivas buscan ser borradas por la

archivística, sobre todo si se tiene en consideración que los documentos materiales habilitan una consulta recurrente y sistemática (Aravena Núñez, 2019). En lo que respecta a la memoria, entre otras cosas, esto ha excluido los relatos orales y todo aquello proveniente de formas de transmitir identidades culturales que no se ajustan a la razón iluminista. Del mismo modo, en cuanto a grupos no hegemónicos diversos, como son las disidencias sexuales, poco de los archivos en su sentido institucional ha procurado incluir aquello que no se ajustara a su empresa homogeneizante.

Los archivos históricos, es decir, aquellos ligados a lo institucional y de carácter público, tienen el fin de ordenar, preservar y servir a la comunidad que integran, siendo elementos posibilitadores y legitimadores de la construcción de conocimiento. Ahora bien, en ese orden, es de gran relevancia destacar que Ketelaar (2004) también sugiere que, como parte de su función de servir al estudio de un pasado colectivo, es parte esencial en la tarea archivística el definir aquello que no se desea conservar. Esto sucede a partir de modelos de valoración que buscan conservar indefinidamente ciertos documentos y, en cambio, destruir otros. Cabría preguntarse, por lo tanto, cuáles han sido los criterios para la destrucción de lo que no se considera valioso y cómo se han definido. Si los archivos funcionan para interpretar el pasado, lo que queda por fuera no es capaz de ser interpretado, del mismo modo que la existencia de los materiales, su conservación y su acceso, permite un potencial revisionismo de las interpretaciones pasadas mientras que su ausencia, de algún modo u otro, lo impide. He ahí que el Archivo Trans procure revitalizar la memoria escondida, conservarla y hacerla pública, como posibilidad de suplantar la ausencia y crear nuevas representaciones con aquello que sí se había interpretado pero desde visiones homogéneas, cis-heterosexuales e incluso racialmente excluyentes.

Fig. 2. Panel 39 del *Bilderatlas Mnemosyne* (1925-1929) por Aby Warburg. Se observan imágenes de Botticelli con reproducciones en blanco y negro del *Nacimiento de Venus*, *Primavera y Pallas y el Centauro*. The Warburg Institute.

Desde ya que los archivos de la memoria contienen una paradoja: precisan también del olvido, en tanto se integran de elementos aislados que reconstruyen, de forma análoga a un montaje expositivo, un conjunto conformado por pequeños recortes que no son capaces de ilustrar la totalidad de la experiencia humana del pasado. De manera análoga, se puede tomar como ejemplo el

Bilderatlas Mnemosyne que, iniciado por Warburg en 1924, "propone una red de relaciones, nunca definitivas"[15]. Se trata de un montaje de miles de imágenes que reflexionan en torno al modo en que ciertas ideas antiguas persistieron en la historia visual de occidente, alcanzando con su influencia al arte renacentista e incluso al presente[16]. Por su carácter fragmentario, Warburg no puede abarcar la biblioteca visual de occidente de manera completa y, probablemente, tampoco sería deseable que así fuese, pues se convertiría en una tarea infinita, confusa y quizás tautológica.

Ahora bien, sobre su vínculo con la memoria, según Murguia (2011) lo cierto es que los archivos pueden constituir escenarios de confrontación para la apropiación de los discursos del pasado. En su relación con la memoria, el archivo influye al delimitar espacios institucionales y apropiaciones simbólicas con el fin de construir identidades, ya sea por el recuerdo, ya sea por el olvido. Según el autor, la memoria:

> se torna susceptible de manipulación. No que le sea añadido cualquier sentido ético o moral, sino simplemente en tanto construcción social, direccionada hacia algún fin. De modo que la memoria no es inocente, ni espontánea, ni desinteresada como tradicionalmente se pensó. Por el hecho de ser selectiva, la memoria, en este caso social, se construye por la elección de algunos acontecimientos, personas, lugares o datos y por el relegamiento de muchos otros. (2011, p.22)

A estas ideas que señalan la falta de desinterés de la memoria en los archivos tradicionales, se puede agregar que ello sucede, no únicamente por su selectividad sino también por sus modos formales de funcionamiento, es decir, en el sentido de que tienen determinados protocolos operacionales en lo que refiere al registro, la catalogación y la conservación que no son neutrales. O sea que si bien, como se ha dicho, se han pensado a los archivos y su relación con la memoria como espacios de conservación de la objetividad, lo cierto es que existen un gran número de intervenciones sobre ella, como elemento central para la constitución de una identidad tanto individual como colectiva, y como forma de asegurar una permanencia en el tiempo -posibilidad que ha sido negada a unos grupos-. Según Murguia "existen varias memorias, subalternas, que se relacionan de forma diversa con la memoria oficial" (2011, p.22). Así pues, en su carácter dual por la búsqueda de objetividad en conjunción con su inevitable intervención subjetiva, los archivos buscan recuperar y conservar, a la vez que hacen evidente, por si mismos, la imposibilidad de regresar hacia el pasado.

---

[15] Rozen, S. (s/f). *Atlas Mnemosyne.* Proyecto IDIS. Recuperado en marzo de 2020 de https://proyectoidis.org/atlas-mnemosyne/

[16] Schwandener, M. (2020) "This Atlas of Art and Memory Is a Wonder of the Modern World", Critic's Notebook, *The New York Times.* Recuperado en marzo de 2020 de https://www.nytimes.com/2020/05/14/arts/design/aby-warburg-memory-atlas.html

Se debe tener en cuenta, entonces, que pasado y memoria no son la misma cosa. Los archivos contienen restos materiales del pasado que pueden ser activados en forma de memoria, de manera que esos materiales se encuentran latentes de modo potencial. Lo mismo sucede con la memoria y la Historia: si bien se relacionan en formas múltiples y dinámicas, la información que se obtiene del pasado para la Historia, según Murguia, es inferida, mientras que para la memoria es evocada (2011, p.22), pero pueden retroalimentase.

A estas formas de visualizar los archivos -y a partir de una mirada posicionada desde las teorías de Bourdieu y Williams antes desarrolladas- se puede agregar que Schwartz y Cook plantean que los archivos "no son almacenes pasivos de material antiguo, sino lugares activos en los que el poder social se negocia, se cuestiona y se confirma. Por extensión, la memoria no es algo que se encuentre o se recopile en los archivos, sino algo que se hace y se rehace constantemente." (2017, p.21) Los autores, en esa línea, proponen un modo de observar los archivos a partir de la teoría de la performatividad de género desarrollada por Butler: según ellos, algo similar ocurre con quienes se dedican a la archivística, en tanto su modo de trabajo se basa en actuaciones repetidas que se transforman y se naturalizan como códigos de conducta y creencias (2017, p.22). Dicho de otro modo, a través de rituales cotidianos, las culturales naturalizan y perpetúan ciertas creencias, de manera que, en lo que refiere a los archivos, al igual que con los géneros, la repetición de la lógica archivística tradicional por parte de los archiveros, según Schwartz y Cook (2017), termina por conferirles legitimidad, autoridad y aprobación. Luego existe una tendencia a que la audiencia, o quien consulta el archivo, reciba los documentos en él como datos transparentes sin interferencia externa, es decir, como una verdad. Esto permite establecer un vínculo con Foucault y la idea, antes mencionada, del archivo como espacio de construcción de verdades. Según los autores, todavía existe una mayoría de archiveros que sigue la idea de que el archivo es un "guardián pasivo de la evidencia" (p.28) ya que "quienes dan forma a los archivos (los creadores de registros, los posteriores responsables de su gestión y generaciones de archiveros) añaden capas de significado, pero esas capas han acabado naturalizándose e internalizándose, por lo que siguen sin ser cuestionadas."(p.43) Aunque más recientemente, sin embargo, ha comenzado una tendencia que gradualmente adscribe a la idea de que el archivero es un "interprete y narrador" de los registros. (p.28)

Con todo, cabe hacer una breve aclaración: más allá de que parte de la propia constitución de los archivos sea, también, aquello que no contienen, lo cierto es que, tal como señala Didi-Huberman (2007), eso no significa que absolutamente todo en ellos sea relativo, o que deba descreerse de las verdades que los archivos "autorizan", en términos de Foucault, sino

que lo que buscamos es advertir sobre sus diferentes aspectos. Nuestra propuesta, en fin, no pretende maximizar las relativizaciones -eso, de hecho, iría en contra de lo que proponemos en esta investigación-, puesto que existen verdades por las que es necesario abogar, como es, pues, el caso de la recuperación de las memorias olvidadas. Lo que aquí concierne es hacer notar que los archivos contienen discursos y que la exclusión forma parte de la misma verdad que construyen. Tal como señala Didi-Huberman, "En definitiva, no se trata de decidir si es cierto o falso, sino de la necesidad de posicionarse acerca de lo real" (2007, p.21)

2.4.iii Imagen y dispositivo: aproximaciones y métodos de análisis

Dentro de un tercer y último núcleo teórico, es relevante considerar la importancia de la imagen fotográfica en lo que respecta al Archivo Trans, como elemento protagónico de su acervo. En ese aspecto y en relación con las reflexiones hasta el momento desarrolladas en torno a la construcción de verdades, Didi-Huberman (2012) considera que la imagen tiene un carácter central en la cultura del presente, tanto así que se le otorgan altos grados de verdad y funciona como un eje a partir del cual la sociedad busca orientarse. De ese modo, "la imagen como mentira" proveniente de la tradición platónica, se invirtió para, en cambio, convertirse en "la verdad como imagen" (2012, p.10). Según el autor:

> Nunca antes, según parece, la imagen -y el archivo que ella conforma, tan pronto se multiplica al menos un poco, y provoca el deseo de abarcar y comprender dicha multiplicidad- se había impuesto con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca antes mostró tantas verdades tan crudas, y, sin embargo, nunca antes nos mintió tanto, solicitando nuestra credulidad; nunca antes proliferó tanto y nunca había sufrido tantas censuras y destrucciones. (p.10)

En ese sentido, la imagen puede además ser entendida de diversas formas, ya sea como documento, como obra, como objeto científico, como pieza estética, etc.; pero, algo sustancial a ella, según Didi-Huberman, es su carácter "ardiente". Cuando el autor plantea que la imagen "arde", se refiere a que, como tal, carece de lo esencial. Es decir que, al observar una imagen fotográfica, es posible entender su contenido, en términos semióticos como una "huella" de la realidad -en tanto luz reflejada sobre un soporte sensible- pero, sin embargo, su aparente realidad en verdad carece de todo aquello que constituye lo real. Es por lo que, mientras que se puede "poseer" a la imagen, lo mismo no sucede con lo que ella captura. Esto es de gran relevancia, puesto que así también se debe pensar a la memoria y, en este caso, a la que busca construir el Archivo Trans. De ahí, pues, que el autor, en relación con la capacidad de las imágenes de construir memoria sugiera que "No es posible seguir hablando de imágenes sin hablar de cenizas." (2012, p.17)

Aquello que la imagen comunica, adicionalmente, no es inmediato, ni se comprende en todos los casos de forma sencilla. Las teorías de Didi-Huberman (2012), pues, sugieren que una imagen bien comprendida o, en términos del autor, "bien mirada" (p.28), es aquella genera algún tipo de renovación en las formas de pensar. En lo que refiere al Archivo Trans esto resulta central: las fotografías de su acervo deben observarse desde la perspectiva de que se trata de un repertorio visual poco visibilizado, que se inserta en espacios en los que nunca había tenido un lugar y altera los modos en que tradicionalmente se ha percibido a su comunidad. Didi-Huberman añade que "*Destruir y desmultiplicar* son las dos formas de volver invisible una imagen: mediante la *minucia* o la *demasía*." (p. 30) En el caso de la comunidad trans en Argentina, ambos han sido los destinos que tuvo su memoria: ya sea la destrucción producto de la violencia, ya sea el silenciamiento o, en otro extremo, la demasía, desde un punto de vista fetichista, ligado a relatos incriminatorios y cargados de censura y, como resultado, la transformación del colectivo en un *cliché*. Así, el autor sostiene que "cada vez que ponemos los ojos en una imagen, deberíamos pensar en las condiciones que impidieron su destrucción, su desaparición" (p. 18), pues las memorias están siempre bajo la potencial amenaza de ser olvidadas. En el mismo sentido, "El archivo es siempre grisáceo, no sólo por el tiempo transcurrido, sino por las cenizas de todo aquello que lo rodeaba y ardió en llamas." (Didi-Huberman, 2012, p.18)

Finalmente, el abordaje en torno a las imágenes y los modos de operar del Archivo Trans se presenta desde una perspectiva que se enmarca a partir de las nociones de dispositivo de Traversa, según quien existe una arquitectura vincular, instalada por lo que se define como el dispositivo, capaz de dar lugar a diferentes inflexiones de sentido. Este modo de observar al archivo permite entenderlo como un elemento que funciona dentro de determinado contexto y no de modo aislado o neutral. De acuerdo con dónde se inserte, el Archivo Trans puede crear y reconfigurar lecturas sobre sí y, en rigor, sobre su comunidad. Para ilustrarlo sencillamente, no funciona de igual forma una imagen del álbum familiar trans en un contexto íntimo que si es colocada en un archivo trans, desde ya que tampoco si además ese archivo busca presentarse como particularmente trans y, luego, menos aún si la misma imagen es exhibida en un espacio cultural abierto al público. Esto significa, entonces, que el sentido de las imágenes no puede reducirse simplemente a su sustancia, o sea, al mero contenido que enmarcan. Así, el autor sostiene que "Establecemos diferentes vínculos, los que se derivan de configuraciones de aplicación de la misma técnica, que potencialmente se abre sobre campos de producción de sentidos diversos." (2001, p.237) Así, de acuerdo con la hipótesis de este trabajo, las formas de circulación de las imágenes del Archivo Trans tienen el potencial de generar un "nuevo

procesamiento de distancias, de adjudicaciones de verdad, de alteraciones de esferas de visibilidad, de tensión entre mundos antes separados." (Traversa, 2001, p.240)

2.4.iv Justificación del corpus

En relación con el marco teórico desarrollado, hemos seleccionado como corpus de análisis, en primer lugar, una serie de materiales que componen el acervo del Archivo Trans, principalmente fotografías, como modo de aproximar al lector a sus contenidos y, en esa línea, para abordarlos de acuerdo con dos perspectivas. Por un lado, pretendemos analizar su soporte propiamente dicho y con ello las diferentes marcas que se encuentran en él, como pueden ser dobleces, manchas e inscripciones. Por esa razón, hemos seleccionado elementos que evidencian dichas marcas y que, según nuestra perspectiva, contribuyen a ilustrar la carga discursiva contenida en el acervo del Archivo Trans. Por otro lado, buscamos observar el contenido de las imágenes en sí mismas y aquello que comunican sobre el colectivo trans en Argentina. Para ello se eligieron imágenes que representan algunos de los temas centrales que se repiten a lo largo de los materiales del acervo: las imágenes de la intimidad en interiores domésticos, fotografías durante la época de carnaval y retratos en el exilio. En ambos casos, pues, ya sea desde el soporte o desde su contenido visual, la elección pretende centrarse, desde una perspectiva estética, en objetos que permitan demostrar la realidad de la comunidad, sobre todo durante las décadas de 1980 y 1990 que, ya sea por su condición o por su contenido, evidencian una serie variada de aspectos de la experiencia trans durante aquellas épocas, como la marginalidad, la necesidad de huir, las condiciones de vida vulnerables y el ocultamiento, pero también las celebraciones, los lazos familiares afectivos, el amor y la intimidad de sus protagonistas. Cabe mencionar que la elección se ha centrado particularmente en objetos en papel porque se trata del material más prevalente del acervo y porque ese es, pues, el material que más utiliza el archivo para su actividad cultural.

En cuanto a un segundo núcleo del corpus de análisis, se seleccionaron dos exposiciones: *Esta se fue, a esta la mataron, esta murió* (2017) y *El tiempo de las flores* (2020). Esta elección responde a una perspectiva cualitativa en base a los discursos que construye el archivo. Habiendo expuesto antes las imágenes de la intimidad que conserva el Archivo Trans, estas dos iniciativas culturales son representativas para evidenciar cómo se lleva a cabo la superposición de dos esferas -pública y privada- con el fin de crear nuevos imaginarios sociales a partir de abrir el acervo de tres formas significativas: a través de su exposición en espacios con una carga de simbólica específica, mediante las elecciones curatoriales y las formas de montaje y, finalmente, por medio de los testimonios de las protagonistas del archivo.

3. Descripción del objeto de estudio

3.1 Difusión del proyecto y capacitación del equipo de trabajo

Dentro del equipo del archivo sus representantes son, principalmente, Carolina Figueredo, Magalí Muñíz, Carmen/Carlos Ibarra, Ivana Bordei, Ornella Vega, Cecilia Estalles y Cecilia Saurí, con la dirección de María Belén Correa. Una de sus mayores representantes e integrante estable del equipo, Carla Pericles, falleció en junio de 2020. De manera progresiva, el equipo busca incorporar a otras integrantes en diferentes partes del país, con motivo de federalizar el proyecto y facilitar la recolección de materiales de otras provincias, así como para también poder cubrir las diferentes tareas y áreas que se suman al archivo, como la de conservación, catalogación, diseño y comunicación, a medida que incorporan mayor cantidad de materiales y se expande la difusión del proyecto.

En 2018, el Archivo Trans se presentó en una convocatoria del Programa *Ibermemoria*[17], un complejo de archivos latinoamericanos. Tras ganar el concurso, parte del equipo viajó a México, en donde recibió capacitación técnica en los métodos de archivo, ligados a las formas adecuadas de manipulación de materiales, limpieza, catalogación, escaneo y guardado a modo de desarrollar un sistema de descripción documental. Estos primeros pasos hacia la sistematización del trabajo y de las formas de dirigirse al acervo del archivo mantienen un valor doble en cuanto a que no sólo permitieron que se conserven los materiales que configuran la memoria del archivo de forma sostenible en el tiempo sino que, además, significaron que integrantes mayores, en la mayoría de los casos excluidas del sistema productivo laboral, pudiesen incorporarse al equipo estable con funciones específicas y, en rigor, con la posibilidad de construir un perfil profesionalizado dentro del área de la archivística. De manera que si inicialmente el archivo se formó como modo de recolectar fotos de familia, luego se convirtió también en un espacio para la generación de nuevas oportunidades, en el que sus participantes continúan incorporando conocimiento a través de distintos campos de capacitación en el presente, a los que se agregó la instrucción en fotografía, computación y curaduría. Según Correa:

> La diferencia está en que antes éramos coleccionistas, guardábamos material. Después pasamos a ser conservadoras para proteger ese material y poder terminar el proceso de descomposición que tiene normalmente una fotografía. Y pasar a ser archivistas.[18]

[17] El Programa *Ibermemoria Sonora y Audiovisual* reconoció al archivo en la categoría de preservación y acceso documental. A partir del premio recibieron recursos financieros y capacitaciones en gestión y normas documentales por parte del Fotobservatorio del Patrimonio Fotográfico Mexicano.

[18] *Memorias Clandestinas – Conversatorio con miembrxs del Archivo de la Memoria Trans.* (2020) Parque de la Memoria. Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado. Duración 1h 15’ 29’’. Recuperado en el minuto 3’20’’ de https://youtu.be/XDg-zvaN27g

Resulta importante señalar, por otra parte, que estas capacitaciones en torno a las prácticas archivísticas formales fueron el puntapié inicial por el cual comprender las bases de la conservación y la catalogación tradicional pero, a partir de allí, el equipo del archivo diseñó sus propias pautas, de acuerdo a las lógicas que impulsan el proyecto -de carácter "anarchivista"- y ligadas a los vínculos familiares y afectivos sin obedecer, necesariamente, a todos los lineamientos institucionales que podrían encontrarse en los archivos históricos. Con el carácter de un "contra-archivo" que no atrae a las instituciones, el Archivo Trans opera según sus propias experiencias y a partir de lo que sus integrantes, como portadoras, por sí mismas, de la memoria colectiva del archivo, consideran relevante y necesario. Según Nesmith (2002), pues, el funcionamiento de los archivos tiene un rol de gran carácter formativo en el entendimiento del conocimiento al cual es posible acceder. En ese mismo sentido, el autor agrega que los archivistas, en ocasiones, pueden no ser conscientes de ciertos contextos relevantes al momento de describir los registros.

Allí, pues, radica uno de los rasgos más distintivos del proyecto: dado que se trata de una creación en primera persona, por quienes aparecen fotografiadas y mencionadas en el acervo que se conserva, las distinciones técnicas cobran la particularidad de basarse en valores propios y en lógicas que un archivista ajeno a la experiencia trans, posiblemente, no usaría inicialmente como distinción, como es el caso de la categoría del carnaval, como espacio de relevancia en términos subjetivos, al configurar un momento único de distensión social. Por otra parte, al referir a un sector de la sociedad que ha sido despojado de una voz propia y cuya realidad ha sido construida públicamente a través de una mirada ajena cargada de violencia, es de gran relevancia que este archivo se lleve a cabo según el testimonio de sus protagonistas. Bajo otras categorías, el archivo tendría, posiblemente, otro carácter discursivo.

Dado que las clasificaciones por sí mismas abren la posibilidad a problemáticas de diversos tipos, se podría dar lugar a sesgos discursivos riesgosos, a la imposición de categorías erróneas o incluso al uso de un vocabulario no adecuado a la experiencia de las identidades trans en el caso de que la construcción técnica del Archivo Trans fuese llevada a cabo por profesionales ajenos a la experiencia LGBTIQ+. Según Rawson (2017), cuando los archivos deben incluir contenido ligado a identidades sexogenéricas disidentes, se corre el riesgo de que se le impongan determinados términos a sectores de la sociedad que, como consecuencia, se ven obligados a aceptar un tipo de vocabulario particular en lo que concierne a las formas de referirse a su identidad. Así, existe la posibilidad de que se reproduzcan sistemas de poder excluyentes que, precisamente, se pretenden erradicar a través de la inclusión de materiales sobre la historia LGBTIQ+ a los archivos.

Además de las exposiciones, el Archivo desarrolla ponencias y publicaciones, contribuye con la difusión de proyectos de asistencia a los sectores más vulnerables de la comunidad trans. Por otra parte, ya sea de forma individual o colaborativa, genera espacios creativos para sus compañeras, como *Los cuentos del archivo*, que es publicado en el canal de *Youtube* del Archivo Trans[19]. Allí, escriben a modo de taller creativo y comparten sus historias. Recientemente, el archivo ha realizado colaboraciones de distintos tipos; entre ellos, en el 2019 sus integrantes fueron invitadas a Madrid por el Museo Reina Sofía para participar del programa LGBTIQ+ del museo[20]. En 2020, crearon una serie de piezas audiovisuales bajo diferentes títulos como *PD.: No me olvides*[21], en el Centro Cultural Néstor Kirchner y un conversatorio titulado *Memorias Clandestinas* (2020), junto con el Parque de la Memoria, Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado y la Dirección General de Convivencia en la Diversidad del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires[22], en ambos casos, en el marco del Día Internacional de la Memoria Trans. En febrero de 2021 se desarrolló una colaboración con el Museo *Tate*, de Londres a través de *Instagram*[23].

3.2 Desafíos y dificultades materiales

Uno de los factores que supone mayor limitación para el Archivo Trans es la falta de un espacio físico estable de trabajo y la capacidad instrumental reducida con la que cuenta. Las cajas de materiales se almacenan en una habitación prestada, en donde por el momento puede conservar su acervo, pero que no garantiza estabilidad a largo plazo. Ese mismo es su espacio de trabajo (con el que el equipo cuenta un día a la semana) lo que, por otra parte, implica grandes limitaciones en los procesos de acondicionamiento necesarios para la conservación de materiales de archivo. A pesar de los esfuerzos realizados tras la capacitación recibida en 2018, el espacio está constituido por la porción de un espacio que se usa para otras actividades durante el resto de la semana. Esto impacta, en rigor, sobre las posibilidades de conservación, que se ven aún más dificultadas como consecuencia de que el archivo aumenta en cantidad de materiales a ser conservados a medida que los recibe por diferentes medios, a diferencia de aquellos acervos que son valorados por instituciones tradicionales con capacidad para alojar los contenidos de los archivos bajo condiciones de extremo cuidado material y protocolar.

---

[19] Canal de Youtube Archivo Trans
[20] *Historias tra(n)spapeleadas. Día Internacional de la Memoria Trans. Museo Reina Sofía*. (2019) Recuperado en febrero de 2020 de https://www.museoreinasofia.es/actividades/historias-transpapeladas-0
[21] P.D.: No me olvides (2020). Centro Cultural Néstor Kirchner
[22] Conversatorio *Memorias Clandestinas* (2020). Parque de la Memoria. Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado.
[23] *Queerate Tate* (2021). Tate Gallery

Según lo propuesto por Nesmith, las decisiones que realizan los archivistas dan forma, de manera significativa, a determinados contextos de producción de sentidos. Para ilustrar esto, el autor señala que el acto de separar un registro como elemento para ser archivado implica asignar un estatus especial a dicho registro. En términos del autor, se trata de un elemento que pasa a ser señalado, enmarcado o privilegiado por una forma particular de observación y, usualmente, se transforma en un símbolo de las aspiraciones de una comunidad o sus valores apreciados (2002, p.32). En el contexto de nuestro objeto de estudio esto toma relevancia en tanto los registros de grupos subalternos han recibido, de manera sistemática, una atención ya sea escasa, nula o sesgada por parte de los archivos institucionales y, en rigor, ello ha impactado sobre sus posibilidades de sobrevivencia material.

Asimismo, en lo que respecta al Archivo Trans, la falta de un lugar de trabajo propio implica que el equipo no tenga la posibilidad de mantener estaciones estables para sus diferentes tareas, ya que por cada día dedicado al archivo se deben armar los sitios de trabajo, incluidas computadoras y equipos de digitalización, para desarmarlos al final de la jornada. De tal forma, se corre el riesgo de que se vean afectadas las áreas del oficio que necesitan mantenerse estables en términos ambientales y se pierde mucho tiempo de armado y desarmado, disminuyendo notoriamente la velocidad con la que puede digitalizar y catalogar el material, por un lado, pero también limitando en gran medida su capacidad espacial para conservar la vasta cantidad de elementos que continúan recibiendo para agregar al acervo. Estos obstáculos se agudizaron con las normativas de Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio introducidas en el país a inicios del año 2020 como consecuencia de los contagios por COVID-19, cuando su trabajo presencial se vio paralizado.

Fig. 3: Magalí Muñiz, integrante estable del equipo del Archivo Trans, enseñando materiales del acervo en su lugar de trabajo. Crédito Agencia Presentes.

Además de las limitaciones espaciales, el archivo cuenta con una cantidad limitada de herramientas adecuadas: no recibe el apoyo material sostenido de ninguna entidad estatal o privada local. Las financiaciones recibidas hasta el momento en el país fueron hechas a partir de iniciativas de personas particulares (como donaciones a través de *Paypal*) y de algunos colectivos que trabajan por los derechos de la comunidad LGBTIQ+, así como, en una ocasión, recibieron apoyo por parte del programa de Mecenazgo de la Ciudad de Buenos Aires. Según describe Cecilia Estalles, conseguir subsidios en el país resulta altamente complejo para el

equipo del archivo. Sin embargo, han recibido becas en el exterior, y el apoyo de países como México, Estados Unidos y Alemania.[24] Parte de las computadoras y los escáneres utilizados fueron incorporados a partir de donaciones.

Esta falta de financiamiento generalizado implica, no únicamente enfrentarse a limitaciones de tipo técnicas: aquellas integrantes mayores del equipo a las que se les imposibilita, por su edad y su condición de género, acceder al mercado laboral, cuentan con el archivo como espacio para generar un oficio estable en el trabajo de archivo y destinan gran parte de su tiempo a él, de modo que otra de las mayores preocupaciones frente a la escasez de apoyo económico es la de poder generar iniciativas de financiamiento como retorno del tiempo invertido.

Figs. 4 a 6: Libro del Archivo de la Memoria Trans Argentina, publicado por *Editorial Chaco.*

De esa manera, el Archivo Trans ha llevado adelante distintas iniciativas para recaudar fondos. Entre ellas, se destacan la venta de pines y bolsas de tela con imágenes e ilustraciones del archivo, la invitación a conversatorios online con el equipo y, recientemente, la publicación y venta de un libro publicado a través de *Editorial Chaco* que, a modo de libro-álbum, reúne una amplia selección del material fotográfico y epistolar de sus fondos documentales.[25] Actualmente, el equipo se encuentra en proceso de crear un nuevo libro que recopile además anécdotas y relatos de sus compañeras.

En concordancia con lo mencionado hasta el momento, las limitaciones generales referentes a su infraestructura implican, por otra parte, que no se trate de un archivo al que pueda acceder la investigación en forma presencial. No sólo no existe un espacio adecuado para ello, sino que además no están dadas las circunstancias de acondicionamiento necesarias para manipular los

[24] Recuperado del conversatorio online *Nuestras Memorias* (14 de agosto de 2020)
[25] Libro del Archivo de la Memoria Trans Argentina publicado por *Editorial Chaco* en diciembre de 2020. Imágenes (figs. 4 a 6) recuperadas en febrero de 2020 de https://editorialchaco.com/producto/archivo-de-la-memoria-trans-argentina/

materiales de forma adecuada por parte de un usuario externo al equipo del archivo, que ya por sí mismo debe ser muy reducido en los momentos de trabajo. Si bien se recibieron en ocasiones visitas puntuales, lo cierto es que el Archivo Trans no puede consultarse de manera presencial como se visitaría la biblioteca de una institución tradicional.

Además de la urgencia de no contar con lo suficiente para conservar de forma adecuada el acervo, tanto en sentido de conocimiento técnico como desde una perspectiva material, estas limitaciones ponen en evidencia la importancia de alertar sobre la necesidad de que proyectos de este tipo reciban la atención necesaria en el país por parte de las esferas institucionales a modo de poder conservar y difundir la memoria y las experiencias del colectivo trans en Argentina, de forma generalizada, ya no únicamente a pequeños grupos interesados. A sabiendas de estas limitaciones, el Archivo Trans ha lanzado recientemente un sitio en internet[26], con el fin de poder generar procesos de consulta digitales del acervo catalogado según narrativas archivísticas propias y así ampliar el acceso a narrativas sociales más diversas.

En ese sentido, Nesmith (2002) sugiere que las visiones modernas del iluminismo se han basado, históricamente, en la idea de que la comunicación racional podría ser la base para un conocimiento ilimitado y ligado al progreso. Sin embargo, lo cierto es que en materia de archivos, ciertos elementos han quedado por fuera de los caminos comunicacionales. La comunicación, según el autor, se encuentra limitada en su habilidad de representar el mundo, por lo que en verdad las asunciones certeras sobre verdades sociales, religiosas y políticas y sus objetivos están siempre en cuestionamiento (2002, p.26) A partir de iniciativas autogestionadas como la del archivo que aquí estudiamos, es posible prefigurar nuevos modos dentro de las prácticas del archivamiento. En ese sentido, Nesmith agrega que, precisamente, las visiones posmodernas de la comunicación y el lenguaje son capaces de echar luz sobre el rol de los archivistas al mediar y, por lo tanto, dar forma al conocimiento disponible de los archivos. En nuestro caso, no se trata únicamente de señalar las prácticas de archivo desde su capacidad excluyente, sino también comprender que la mediación del archivista puede ser comprendida como una de las posibilidades estratégicas de inserción en las tramas de producción de saberes culturales.

Adicionalmente, la forma de difusión más eficiente en términos de alcance generalizado ha sido a través de su cuenta en *Instagram*[27], a partir de la cual el archivo comparte sus fondos documentales y las actividades que llevan a cabo, promociona su libro y desarrolla un gran abanico de acciones digitales como su colaboración en febrero de 2021 con la galería *Tate* de

[26] www.archivotrans.ar
[27] *Instagram* del Archivo Trans en Argentina

Londres, con la que participaron de la propuesta *Queerate Tate* en el marco del mes la Historia LGBT, en que la galería invitaba a proyectos como el Archivo Trans a generar respuestas artísticas a las obras de su colección a través de una mirada *queer*.[28]

Fig. 7: Izq. Gwen John, *Chloe Boughton-Leigh*, 1904-1908. Der. *Alejandra y Madonna*, 1996.

Fig. 8 Izq. Aubrey Beardsley, *Fronstispiece to Chopin's Third Ballade*, 1895. Der. *Laiza y Silvita en un caballo*, 1997.

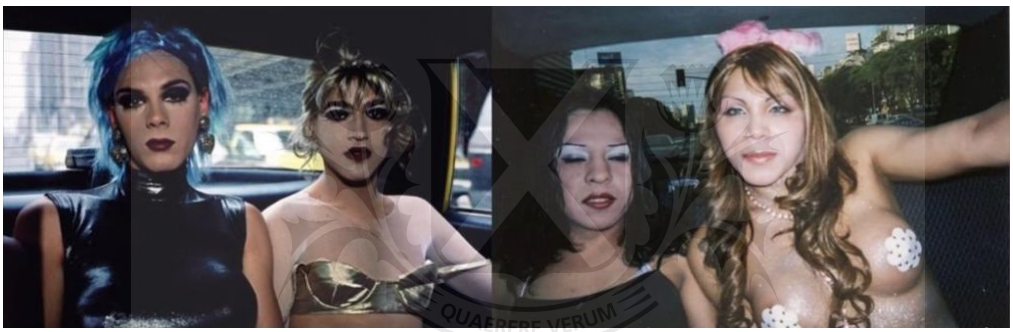


Fig. 9: Izq. Nan Goldin, *Misty and Jimmy Paulette in a Taxi*, 1991. Der. Hotel Gondolín, *Chicas en el taxi*, 2000.

Fig. 10: Izq. Simeon Solomon, *The Moon and Sleep*, 1894. Der. *La Trachyn in su esposo*, 1990.

Este tipo de propuestas advierten sobre la importancia de las herramientas de difusión digitales para proyectos de este estilo que, con poca infraestructura y con un acceso altamente limitado a los circuitos tradicionales de la cultura, pueden llegar a colaborar con instituciones internacionales de enorme alcance, generar redes de intercambio con públicos diversos tanto locales como internacionales e, incluso, darse a conocer en países centrales como, en este caso, Inglaterra. Estas herramientas permiten la inclusión de comunidades marginadas e incluso

[28] Figs. 7 a 10: propuesta visual del Archivo Trans en el marco de *Queerate Tate*, febrero de 2021. Imágenes recuperadas en febrero de 2020 de www.instagram.com/archivotrans

habilitan su expansión a nivel internacional, dando lugar a espacios más colaborativos. A partir de estas posibilidades digitales, adicionalmente, el Archivo Trans, tanto por su carácter horizontal y colectivo como por su apertura a la interacción con diversas entidades culturales como la galería *Tate* y junto con otras actividades llevadas a cabo, funde sus límites archivísticos con los del campo del arte y la curaduría. Tal como señala LaPierre:

> Digital methods and platforms such as post-custodial collection methods and crowdsourcing have also played a role in increasing inclusivity which, in turn, creates a richer and more complete historical record. As archiving methods become more participatory, the line between art and archives continues to blur. With openness to ever-expanding methods of collecting, curation and communication, archives of the future may be more relevant than ever to the multifaceted communities they serve and represent. [Los métodos y las plataformas digitales, como los métodos de recolección post-custodia y el *crowdsourcing*, también han jugado un papel en el aumento de la inclusión que, a su vez, crea un registro histórico más rico y completo. A medida que los métodos de archivo se vuelven mas participativos, la línea entre el arte y los archivos continúa difuminándose. Con la apertura a métodos de recopilación, conservación y comunicación en constante expansión, los archivos del futuro pueden ser más relevantes que nunca para las comunidades multifacéticas a las que sirven y representan.] (2019, p.9)

En ese sentido, según la autora, las prácticas digitales, no sin sus riesgos, han contribuido a un trabajo archivístico de carácter más inclusivo. En el caso del Archivo Trans esto se observa en tanto se trata de un proyecto con recursos limitados y que refiere a un grupo marginado pero que, a su vez, lleva adelante esfuerzos en gran parte posibilitados por las plataformas digitales, por insertarse en la escena cultural a partir de generar contacto con instituciones como la galería *Tate* que, desde ya, se encuentra en un lugar diametralmente opuesto del espectro cultural, en tanto es mundialmente conocida, pertenece a un país no periférico y cuenta con un gran caudal de recursos así como con una colección altamente valorada y hegemónica en lo que respecta a las esferas del arte.

Al generarse estos vínculos, LaPierre (2019) sugiere que se diversifican, a su vez, las narrativas históricas, lo que contribuye a corregir la ausencia o las representaciones sesgadas al interior de las instituciones culturales hegemónicas. No obstante, a partir de las grandes posibilidades de accesibilidad que permiten las herramientas digitales, la autora sugiere que su capacidad de crecimiento exponencial puede, por otra parte, llevar a potenciales lecturas erróneas de estos grupos, sobre todo si se tiene en consideración que en ocasiones, como sucede con el Archivo Trans, se trata de la generación de relaciones entre entidades poderosas y grupos que, en dicha relación, cuentan con una posición vulnerable en un gran número de temas, como su capacidad de generar nuevos discursos dentro de un contexto cultural hegemónico. Es por ello que estas cuestiones, a la vez que implican una herramienta de gran potencial, también traen consigo desafíos. Las prácticas históricas, archivísticas y de gestión del arte, por lo tanto,

deben buscar generar estrategias para la consolidación de una cultura participativa y, de ese modo, conseguir representaciones más precisas (LaPierre, 2019).

En otra línea relacionada a los desafíos con los que se enfrenta el proyecto, se debe agregar la obstaculización que implica la forma en que el material es recibido. A diferencia de lo que sucedería con otro tipo de acervos, se trata de registros en muchos casos incompletos, cuyos datos, como se ha mencionado, se consiguen a partir de la ayuda mutua y los vínculos afectivos, del mismo modo que se le consultaría sobre una fotografía a un familiar. Esta lógica en la forma de funcionamiento basada en una red afectiva implica grandes limitaciones ligadas a la realidad a la que están sujetas las personas de la comunidad.

El trabajo del Archivo Trans, en ese sentido, funciona a contra-reloj, puesto que una vez que deja de existir la persona a quien pertenecía el fondo documental, se pierde la posibilidad de obtener testimonios completos sobre sus experiencias y la memoria de lo vivido en relación con otras compañeras. Este problema se intensifica como consecuencia de que las familias de origen en muchas ocasiones no demuestran interés por preservar los objetos y recuerdos de la persona fallecida por su identidad de género, valorada negativamente, sobre todo en el caso de aquellas cuya edad se acerca o supera los cuarenta años, quienes desarrollaron su identidad en una época en que presentarse en sociedad de ese modo implicaba una complejidad aún mayor que en el presente. Además de la desidia familiar, las fotografías y documentos que conserva el Archivo Trans, hoy preservados, han sobrevivido a la dictadura, el odio social y la represión policial. Por todos estos motivos, el archivo busca impulsar a que nuevas generaciones de la comunidad LGBITQ+ se documenten asiduamente. Esta problemática, en otro sentido, es capitalizada discursivamente por el archivo que, precisamente, busca evidenciar sus ausencias. Este impulso por archivar los registros propios en las disputas dentro de los campos sociales (Bourdieu, 2002), permite generar nuevas perspectivas en torno a los archivos e, incluso, en términos de Nesmith (2002), alertar sobre una práctica que, usualmente, ha existido de forma silenciosa, pasando desapercibida a pesar de las fuerzas mediadoras que operan a través del trabajo del archivista, que influye activamente sobre la visión colectiva de las cosas.

3.3 Más allá de la memoria

Si bien el Archivo de la Memoria Trans es un proyecto que trabaja a partir de los componentes materiales del pasado en búsqueda de su ordenamiento y conservación con el fin de recuperar los rastros de una memoria silenciada y de rastrear vínculos perdidos, también pretende instalar una presencia discursiva sobre el presente y hacia el futuro.

Tras haber transitado sus etapas iniciales, las primeras capacitaciones, exhibiciones y luego de incorporar herramientas efectivas de difusión digital, el equipo del Archivo Trans ha construido una serie de objetivos claros, aunque variados, referidos a alertar sobre la necesidad de que existan iniciativas por reparación histórica y ayuda material a partir de subsidios para las personas trans, especialmente para quienes han tenido que transitar su identidad con anterioridad a la sanción de la Ley de Identidad de Género y que, sin embargo, habiendo luchado por la obtención del derecho, en la actualidad se encuentran aún en situaciones de extrema marginalidad.

Ya reconocidos legalmente los derechos por el matrimonio igualitario y la identidad de género, así como la del cupo laboral trans en el sector público nacional más recientemente, se suma al objetivo de reparación histórica y reconocimiento la lucha por la sanción de la Ley Integral Trans, que busca garantizar la inclusión social y los derechos en igualdad de condiciones para la población trans en el país. La iniciativa de esta ley, según indica su primer artículo, pretende lograr una integración social efectiva, tanto a nivel económico-laboral como en los ámbitos de la cultura, la salud, la educación y cualquier otro espacio de la vida ciudadana[29]. El archivo, por lo tanto, al buscar crear nuevas representaciones, incorpora dentro de sus metas la obtención de reconocimiento, no únicamente simbólico, sino también material.

En lo que respecta a su funcionamiento interno, el equipo pretende ampliar su campo de acción, incorporando a integrantes de otras provincias para federalizar su trabajo, así como también incluyendo un abanico más diverso de identidades transgénero y no binarias. Según describen las integrantes del archivo, el hecho de que el contenido hasta el momento cuente predominantemente con las historias de mujeres trans y en menor medida con otras identidades variadas se debe a cuestiones ya mencionadas: a diferencia de las nuevas generaciones, aquellas personas trans mayores que aún sobreviven, cuya juventud transcurrió entre las décadas de los ‘70, ‘80 y ‘90 y previo al reconocimiento legal de su identidad, debían vivir de forma hermética en comunidades limitadas a otras mujeres trans por el rechazo generalizado de cualquier otro sector de la sociedad, por lo que existen un gran número de vínculos internos a su comunidad, pero no en relación con el diverso espectro de identidades cuya existencia, por otra parte, es solo recientemente reconocida. Es por ello que el Archivo Trans ha recibido predominantemente material acorde a conexiones afectivas femeninas. A partir de su difusión, busca abrir el espacio a las historias de otras experiencias. En ese sentido, resulta relevante su intención de generar estrategias cada vez más efectivas de acceso a la información y de relación

[29] Ley Integral Trans. ATTTA

entre el usuario y los materiales, así como de continuar expandiendo la difusión a partir de nuevos canales, a modo de alcanzar diversos sectores sociales. Asimismo, dado que no se trata de un acervo cerrado sino de un archivo en constante crecimiento, esta iniciativa pretende incluir, progresivamente, nuevos tipos de componentes como entrevistas a partir de materiales audiovisuales con testimonios que documenten el presente.

Finalmente, en torno a las diversas posibilidades de afrontar el análisis sobre el Archivo Trans, se debe mencionar que aquí proponemos observar a la iniciativa desde la perspectiva de que, más allá de llevar el título de "archivo", los límites de este proyecto son difusos. Dicho de otro modo, el Archivo Trans incorpora a su trabajo formas de acción que lo podrían distinguir como un proyecto artístico colectivo o una obra en proceso que combina archivo, arte, política y vida de forma integral, junto con el desarrollo de prácticas curatoriales. De la misma manera, su carácter archivístico en sí mismo es ambivalente en esencia dado que, por una parte, se trata de un contra-archivo, en tanto opera en los márgenes de las esferas culturales y a partir de las experiencias de un grupo por sí mismo marginado, cuya vida transcurre en oposición a los discursos hegemónicos del cuerpo y el género, así como de las representaciones tradicionales de lo que implica el ser una persona trans. En contraposición, sin embargo, incorpora métodos tradicionales de trabajo, como son las capacitaciones sobre archivística.

Así, el proyecto busca insertarse en las esferas culturales hegemónicas con la generación de actividades y colaboraciones con museos y espacios centrales de la cultura, tanto local como internacional, para luchar por prácticas más inclusivas y modificar las formulaciones tradicionales en torno a la comunidad LGBTIQ+. En ese conjunto de variados sentidos que confluyen en ella, la iniciativa puede vincularse al impulso archivístico al que refiere Foster (2004). Asimismo, en relación con las propuestas de Nesmith (2002) antes mencionadas, nuestro objeto de estudio ilustra aquello que señala el autor en torno a que los archivistas, en todos los casos, imprimen algo de sí en los archivos, lo que el equipo del Archivo Trans pone en evidencia de manera activa e intencional y lo que es, pues, uno de los componentes que lo distinguen como un contra-archivo. Según el autor, contrariamente a la idea convencional de que los archivistas simplemente reciben y albergan grandes cantidades de registros que meramente reflejan la sociedad, lo cierto es que los propios archivistas forman parte de la creación y la caracterización del conocimiento de dichos registros y, por lo tanto, contribuyen a crear la memoria de una sociedad, permitiendo ciertas interpretaciones particulares por sobre otras.

4. Análisis del acervo: el sentido en los métodos, el soporte y su contenido

4.1 Materiales y metodologías de catalogación

El acervo del Archivo Trans, si bien en constante crecimiento, cuenta hasta el momento con aproximadamente quince mil documentos de diferentes tipos, en su mayoría fotografías en papel, dentro de los que se han llegado a digitalizar alrededor de nueve mil. Sobre ello cabe mencionar que su digitalización, un proceso gradual, no busca hacerse en su totalidad, sino que existe una porción de los materiales que se guardan y deciden no mostrarse de forma intencional, por decisión del equipo o de las dueñas originales del fondo documental. Asimismo, muchas de las fotografías tomadas son utilizadas únicamente como material de información interna y contextual dado que, en una multiplicidad de casos como, por ejemplo, en las fotografías del exilio, se encuentran muchas imágenes de paisajes, edificios o mascotas. Ese tipo de fotografías de carácter misceláneo sirven para completar relatos, pero no necesariamente para las catalogaciones que interesan al Archivo Trans ni para sus intenciones curatoriales en términos de producción de exhibiciones.[30] Resulta relevante señalar este carácter selectivo en el sentido en que enfatiza lo antes mencionado, en relación a que no se trata de un archivo que pretende presentarse como un mero vehículo neutral de conservación y transmisión de datos: una parte de lo que guarda el Archivo Trans se deja ver únicamente por el equipo o las personas a las que esos materiales pertenecen. De tal forma, se generan dos movimientos, uno hacia el interior y otro hacia el exterior. Mientras que el proyecto digitaliza, conserva y difunde activamente su contenido para la generación de nuevas pautas discursivas en la arena pública, al mismo tiempo resguarda otra parte para sí, sus integrantes y otras personas que han compartido su caja de recuerdos con el archivo. Esta decisión, además, no está oculta al espectador. Si los archivos históricos o institucionales buscan transmitir una imagen imparcial, el equipo del Archivo Trans señala el tamiz activo de lo que publica o resguarda de la mirada ajena.

Si bien el eje principal de sus materiales son fotografías, el acervo cuenta también con material epistolar de diferentes tipos, documentos, revistas y recortes periodísticos, así como también objetos personales y otros elementos que puedan documentar el pasado. Estos materiales son divididos en tres categorías: analógico, transición entre analógico y digital y elementos nativamente digitales. Los recortes periodísticos son relevantes porque a través de ellos se observan dos cuestiones: por un lado, funcionan como modo de encontrar información

[30] Mello, L. (2019). "El Archivo de la Memoria Trans llegó al Reina Sofía", *Página 12*. Recuperado en marzo de 2020 de https://www.pagina12.com.ar/232291-el-archivo-de-la-memoria-trans-llego-al-reina-sofia

sobre compañeras cuyo rastro se ha perdido; por otro lado, funcionan como evidencia de los modos de dirigirse y el lenguaje utilizado con respecto a las mujeres trans en décadas anteriores, sobre todo en los años '80. Aquellos elementos que no pueden ser escaneados son llevados a la Biblioteca y Museo "Claudia Pía Baudracco"[31], en Quilmes.

Dentro las tres categorías mencionadas, los materiales se dividen a su vez en siete tipos: el primero y más predominante son las fotografías en papel, dentro de las que se conservan imágenes desde la década de 1930 hasta el 2012, cuando se aprobó la Ley de Identidad de Género en Argentina. Las fotografías, en su mayoría, son de los años comprendidos entre 1980 y 1990. El segundo tipo de material corresponde a aquello denominado como documentos, donde se incluye el material epistolar, así como documentos de tipo personal, como pasaportes. El tercer tipo es el de los álbumes, que el equipo del archivo decidió no modificar para conservar la disposición que sus creadoras originales habían decidido para ellos. El cuarto tipo de material corresponde las fotografías sobre soporte fílmico, es decir, negativos. El quinto corresponde al material audiovisual, en casi todos los casos fílmico, como videos grabados en formato *Super 8*. El sexto tipo de material corresponde a los audios. Esta sección incluye, por ejemplo, audios de *WhatsApp* en los que personas hoy fallecidas cuentan parte de su historia personal, que el equipo del archivo busca transcribir, a modo de no perder sus relatos. Los formatos digitales, sobre todo los de ese tipo, corren el riesgo de tornarse obsoletos rápidamente.

La lógica de funcionamiento, tanto del equipo del archivo como de la incorporación de material, funciona a partir de lazos familiares. Dado en que la comunidad trans, sobre todo las personas mayores de 40 años, ha sido excluida de sus familias de origen, se han creado nuevos vínculos familiares al interior del colectivo, de modo que los núcleos configurados, dependiendo de su relación y sus diferencias etarias, incluyen el papel de madres, hermanas, tías y primas, además de amigas. Es por ello que gran parte de la información visual que incorpora el archivo es reconocible por las compañeras gracias a la existencia de enlaces íntimos y recuerdos o relatos orales compartidos. Dicho material ingresa al archivo en forma de préstamo, donación o herencia, en la mayoría de los casos. En el primer caso existen dos posibilidades: se escanea el material prestado y se devuelve a quien pertenece o se lo guarda en el archivo, no como donación, sino a modo de asegurar su conservación. En algunas ocasiones, el equipo ha incorporado material de revistas que ha comprado, como es el caso de algunas publicaciones de la década de 1980 en la revista *¡ESTO!*

[31] Biblioteca & Museo "Claudia Pia Baudracco"

Los distintos tipos de registros que se incorporan al archivo se dividen, por otra parte, según a quien pertenecían originalmente. Es decir que se crean colecciones o fondos documentales que llevan el nombre de quien aportó dichos materiales. Actualmente, el archivo cuenta con alrededor de veinticinco colecciones. A partir de ello y de la capacitación que recibió el equipo por parte de *Ibermemoria*, los materiales primero son limpiados y luego colocados en sobres de papel libre de ácido. Posteriormente se enumera el sobre, se escanea el material y se lleva adelante la catalogación, como último paso. Los materiales se catalogan en series que responden a su contenido temático o contextual. Como guía interna, cada una de las series cuenta con una breve descripción de referencia para uso del equipo, a modo de poder catalogarlas de manera sistematizada. Se trata de ocho series, cada una de ellas con un código alfanumérico, detalladas a continuación:

- VC – Vida Cotidiana (01): ámbito que involucra escenas de lo habitual. Una actividad diaria, algo que se repite y donde no predomina otra de las categorías. Pertenece a lo que ocurre o se hace de forma usual.
- CU – Cumpleaños (02): Evento festivo, aniversario. Elementos recurrentes: tortas, velas, comida.
- CA – Carnaval (03): Celebración. Elementos recurrentes: plumas, trajes, maquillaje, lentejuelas, desfiles, disfraces, fiesta callejera.
- EX – Exilio (04): Trenes, aviones, colectivos, valijas. Europa.
- IN – Infancia (05): Primer periodo de vida, niñas, adolescentes, pubertad.
- AC – Activismo (06): Línea de acción política, movimiento social, militancia.
- CO – Correspondencia (07): Cartas y postales. Documentación escrita o grafica que da cuenta de un diálogo o conversación entre compañeras.
- RE – Retrato hecho por fotógrafo (08).

La elección de las series corresponde a distinciones predominantes, por un lado, pero también significativas en términos simbólicos. A medida que resulta necesario tras la incorporación de materiales nuevos, se agregan series para catalogar el contenido del acervo, de modo tal que la sistematización interna se encuentra en constante actualización. A partir de la división según el nombre del fondo documental y en series, se crea el código alfanumérico que, en el caso de los materiales predominantes, es decir, en las fotografías en papel, se coloca en el reverso con una etiqueta libre de ácido. El código se arma según otra lista referencial, formulada de la siguiente manera:

QUAERERE VERUM
Universidad de
SanAndrés

- 1. Nombre del Fondo: F por “Fondo” + iniciales del nombre o seudónimo de la persona protagonista del fondo (hasta cuatro siglas).
- 2. Sección: en números del 01 al 09 (Al completar esta sección es fundamental tener en cuenta si el fondo es entregado en términos de donación, préstamo, canje, herencia, compra/venta, intercambio, etc.)
- 3. Serie: en dos letras. Esta sección corresponde a los ocho series detalladas anteriormente.
- 4. Número de imagen de cuatro dígitos correlativos por serie (separados con guiones bajos)

Fig. 11: Ejemplo del armado del código alfanumérico a partir del fondo documental “Rosario la uruguaya”. Crédito Archivo de la Memoria Trans.

Es interesante notar el modelo elegido para designar a los fondos documentales, en muchos casos, no según nombres y apellidos sino a partir de los seudónimos utilizados dentro de la comunidad, lo que responde, del mismo modo que la división de las series, a lógicas propias (en este caso de acuerdo con lazos afectivos). A partir de la sumatoria de datos, el código alfanumérico quedaría formulado como en el siguiente ejemplo (fig. 11): “FRLU_01_VC_0001”, en donde “FRLU” corresponde a “Fondo Rosario La Uruguaya”, “01_VC” corresponde a vida cotidiana y “0001” refiere a que se trata de la primera fotografía de ese fondo en particular. En caso de que se trate de una fotografía en papel u otro material con una inscripción detrás, se agrega el mismo código pero con el adicional de la letra “R” en referencia a que se trata del reverso de la imagen. En ese caso, el código antes utilizado como ejemplo se vería de la siguiente forma: “FRLU_01_VC_0001_R”. Una vez formulado el código completo, se lo transcribe de forma manual en un libro destinado a mantener los registros ordenados.

En adición, cada elemento es estudiado a modo de asignarle una serie de ítems, de manera que se agregan dos tipos de metadatos. Por un lado, los metadatos de creación, que corresponden a definir una serie de elementos según corresponda, a saber: autor, título, fecha, lugar, proceso fotográfico, formato, medidas, soporte secundario, inscripciones y observaciones de creación. Por otro lado, se encuentran los metadatos de forma, que incluyen: fondo o colección, condiciones de acceso, reproducción y uso -por ejemplo, si se trata de uso interno-, estado de conservación -que puede variar entre regular y delicado-, captura -es decir, cuándo fue capturada la imagen-, digitalización -en qué momento se llevó a cabo- y finalmente, se determina si se trata de un original o un duplicado y se incluyen agregados observacionales.

Vale añadir que uno de los componentes esenciales en la construcción de este archivo es la oralidad. Al funcionar como un álbum familiar colectivo auto-gestionado, gran parte de la información sobre los registros como, por ejemplo, identificar a las personas de las fotos o recordar la historia detrás del momento fotografiado, proviene de consultar a otras compañeras. Esto particularmente se debe a que, entre aquellas que actualmente superan los cuarenta años, su estilo de vida estuvo limitado a contextos particulares, ya sea laborales o habitacionales, sumado a que, expulsadas de sus familias, se crearon nuevos vínculos afectivos dentro de la comunidad. Es por ese motivo que se han nucleado en una sociabilidad cerrada, no sólo por los lazos construidos de tipo familiar, sino también por habitar los sitios de residencia que solían ser comunes al grupo, como el *Hotel Gondolín* en Buenos Aires, así como por el hecho de que la mayoría de ellas se ha dedicado al trabajo sexual, ya sea por elección o por falta de otras alternativas, de manera que han transitado lugares comunes. En la década de 1980, por ejemplo, una gran parte del trabajo sexual se ejercía a los costados de la ruta Panamericana. De esa manera, se generaron espacios específicos de circulación para las mujeres trans. La información de las imágenes en gran parte de los casos es transmitida por la dueña original del fondo documental. En ocasiones, cuando el equipo no cuenta con determinada información o cuando la persona a quien pertenecía el acervo ha fallecido, el material es publicado en el grupo original de *Facebook* como consulta abierta y, frecuentemente, se logra recopilar información.

Otra parte de los datos es obtenida a través de las inscripciones en el reverso de las imágenes. Finalmente, además de la oralidad y lo que los materiales comunican por sí mismos, las hemerotecas funcionan como el tercer elemento de búsqueda de información, a partir de artículos en diferentes revistas y sus secciones policiales, como los casos de la revista *¡ESTO!*, antes mencionada, en donde usualmente se publicaban noticias sobre problemáticas en torno a personas trans. Allí, se pueden recuperar datos de personas de la comunidad como los nombres de nacimiento -en muchos casos, a pesar de los vínculos cercanos, no se conocía el nombre que figuraba en los documentos de identidad previos a la Ley de Identidad de Género, sino aquellos elegidos para identificarse acorde a su preferencia o seudónimos afectivos-.

4.2 El soporte en papel como vehículo comunicacional

Las fotografías analógicas impresas en papel, como principal material del acervo, tienen un potencial comunicacional y estético que no se limita a los motivos contenidos en las imágenes por sí mismas, a las que nos referiremos luego con mayor detalle. El soporte que las contiene alberga una serie de datos que, por un lado, contribuyen en lo que respecta a la búsqueda de información sobre ellas. Por otro lado, contienen elementos comunicacionales simbólicos que

proporcionan herramientas discursivas para el modelo de acción del archivo. Aquí pretendemos observar al soporte fotográfico según tres líneas principales: en primer lugar en cuanto a las marcas físicas -no intencionales- sobre el papel; en segundo lugar, en relación a las marcas intencionadas sobre el soporte, como pueden ser elementos pegados por encima, recortes, dobleces e inscripciones o dedicatorias de diversos tipos; finalmente, a partir de los errores y aberraciones ópticas propias del soporte fotográfico vernáculo y sus implicancias particulares en el acervo del Archivo Trans -este último punto ya abarcado en mayor detalle por Triquell (2020)-. Si el proyecto del archivo es crear nuevas representaciones de su comunidad, ello es acompañado por el carácter de su acervo, tanto por su contenido como por su estado material, característica que permite visibilizar las condiciones de existencia de las personas trans en el país y la realidad a la que han sido sujetos sus cuerpos, así como las tramas familiares construidas que conforman el álbum familiar colectivo, lo que Blasco (2017) define como una "comunidad de registros".

En esa línea, se considera que el soporte mismo de las fotografías en papel del archivo, los dobleces, las manchas de humedad, las inscripciones, los bordes disparejos, los recortes y los agregados de cintas adhesivas y pegatinas, entre otras cosas, son evidencia de las condiciones de una época y de una forma de vida migrante y en estado de urgencia, así como de unos lazos afectivos particulares a su comunidad. Por ello, pues, las fotos del archivo se distinguen de las de otros álbumes familiares que se conservan dentro de las generaciones de la familia extendida tradicional. El álbum familiar convencional es usualmente conservado en domicilios particulares, sujetos, desde ya, a cambios ambientales y a potenciales riesgos materiales y accidentes de conservación, pero relativamente estables en términos de que su guardado suele darse en un mismo sitio por largos periodos de tiempo, sobre todo aquellos que pertenecen décadas relativamente recientes como los años '80 y '90. Al mismo tiempo que se distinguen de él, las imágenes del Archivo Trans se acercan al álbum familiar tradicional, en lo que refiere a sus soportes, en particular en cuanto a que repite las características técnicas de las instantáneas analógicas vernáculas tomadas con cámaras plásticas, *point and shoot*.

Figs. 12 a 19: Crédito Archivo de la Memoria Trans

Esta primera selección de imágenes del archivo (figs. 12 a 19), todas ellas fotografías analógicas impresas sobre papel, corresponden a un periodo comprendido entre las décadas de 1980 y 1990. Si bien no se trata de imágenes antiguas, en ellas se observan una serie de accidentes materiales en los que es posible notar que el papel ha estado expuesto a situaciones de inestabilidad ambiental y, como consecuencia, a una notoria falta de conservación. En la mayor parte de ellas, resaltan por sobre todo las manchas de humedad y bordes con imperfecciones, dobleces o recortes. Estas condiciones de las fotografías del archivo se repiten en una gran parte del acervo y contienen un primer nivel discursivo de relevancia que es acompañado por relatos de las integrantes del archivo y las dueñas de los fondos documentales que conserva. Como ya se ha mencionado, una de las características particulares de este archivo es la construcción de un relato en primera persona, que pretende reapropiarse de los discursos ajenos sobre la población trans a partir de la construcción una voz propia. Estos nuevos discursos, desde ya, configuran una enunciación conjunta o colectiva, que funciona en su sincronismo con los contenidos del archivo, a partir de un gesto de tipo artístico, que funciona,

a su vez, a través de la activación de la práctica curatorial sobre los materiales. Como sugiere LaPierre (2019), el arte ha sido un medio para que miembros de comunidades marginadas se pronuncien sobre su representación en los archivos históricos, así como un modo de conectar con nuevas audiencias.

Por ello se debe considerar que, además de lo que se observa en las imágenes por sí mismas, sus condiciones materiales también actúan de manera efectiva sobre los relatos de la experiencia trans pues, a partir de dichas condiciones, se evidencia concretamente una experiencia de vida en transición, expuesta a los allanamientos, el calabozo, los desalojos y, en rigor, a una inestabilidad generalizada, pero también a la experiencia del exilio a países limítrofes, particularmente a Uruguay, Brasil y Europa -en algunos casos los Estados Unidos-, como consecuencia de la persecución sistematizada, incluso con el retorno de la democracia en Argentina. Del mismo modo, los trazos materiales sobre el soporte denotan, también, una historia afectiva impresa en cada objeto.

En las fotos del archivo, pues, estas marcas que se repiten, de variados tipos, se relacionan con una de las características de la experiencia trans más señalada por su comunidad en las últimas décadas: la de estar en constante situación de alarma. Esta forma de vida en desplazamiento ha significado que los recuerdos, en este caso fotografías, en muchos casos se han perdido, se han arruinado, o se han tenido que guardar con apuro, siendo sujetas a sucesivos daños -por ejemplo, como consecuencia de un allanamiento repentino-. A pesar de todo ello, es interesante observar que las extremas condiciones de marginación y su consecuente despojo material, no han impedido la construcción del cúmulo de recuerdos familiares que alberga el archivo. Esta pulsión, en términos de Derrida, por conservar los documentos, está ligada a un esfuerzo colectivo de sobrevivencia a partir del recuerdo. Tal como señala Ketelaar:

> El acto de recordar se distribuye entre textos y otros agentes: ninguno de ellos opera de forma autónoma, sino que colaboran en red. Este recordar en red o de forma distribuida se produce entre un agente y uno o más textos, así como entre varios agentes y varios textos. (2017, p.55)

A partir de ello es posible pensar que, merced de su estado de conservación, la memoria trans construida de forma colectiva, ha buscado combatir los discursos de los agentes externos que operaron activamente en la creación de un imaginario social particular para con la disidencia sexual, a partir de unas narrativas impuestas por parte de la cultura hegemónica, en términos de Williams.

En adición a estas condiciones de existencia migrante, se debe mencionar la más alarmante de las problemáticas de la comunidad, que también el soporte material del acervo acompaña: la de las altas tasas de mortalidad. Dado que parte de la realidad de vida de las

compañeras del archivo -ya sea integrantes del equipo o personas cuyo acervo hoy pertenece a él-, ha sido la muerte a temprana edad, las cajas de recuerdos han quedado a merced de sus compañeras, ellas mismas, a su vez, en situación de urgencia. De esa manera, si los materiales se conservan hoy en día, a pesar de sus condiciones, es gracias al esfuerzo de los vínculos afectivos construidos dentro de la comunidad, que recibe los recuerdos como herencia. Las familias de origen, en cambio, en la mayoría de los casos no han querido conservar dichos recuerdos; por el contrario, tras el fallecimiento de sus dueñas se han ignorado y descartado muchos de los vestigios de su existencia. Como constante, el significado socialmente negativo de la identidad de género de un familiar trans ha llevado su ocultamiento. De ese modo, generalmente expulsadas de su núcleo familiar sanguíneo, las integrantes de la comunidad han sido las conservadoras de lo que hoy conforma el acervo documental.

En adición a estos problemas que enfrenta la conservación material, ello ha sido acompañado por un desinterés por parte de las esferas de la oficialidad institucional, pues se ha tratado de sujetos prohibidos, sin el reconocimiento concreto de una memoria. En ese sentido, la creación del archivo y, en particular, la divulgación de sus imágenes, independientemente de sus dificultades materiales, desafían las prácticas comunes y los lugares de los archivos oficiales, desde la perspectiva de que, según Taylor (1997) existe un control social ligado a la práctica de archivar, que se da a partir de la labor del archivista propiamente dicho, como agente perpetuador del *estatus quo* en nombre de la neutralidad. Al dar lugar a nuevas imágenes, nuevas categorías visuales y nuevos modos de operar archivísticamente, incluso a partir de materiales, en ocasiones, en decadencia, sucede que se cuestionan las distribuciones de poder existentes. Así, el estado del soporte destaca el carácter de estas fotografías como una "memoria sobreviviente" (Larralde Armas, 2016) y las imágenes originalmente privadas, muchas de ellas también domésticas en su contenido, se reactualizan a partir de su intersección con la esfera pública, que las carga de nuevos sentidos como "testimonios visuales de la ausencia." (Larralde Armas, 2016, p.3)

Todo esto significa que el archivo encuentra en su labor un proceso de rescate de objetos cuyo estado de conservación puede ser altamente delicado. En el caso de las fotografías, material que aquí interesa en particular, existe una serie diversa de riesgos a considerar, como son la humedad, la fricción, los hongos y los microorganismos no perceptibles, entre otras contingencias, que ponen en peligro los esfuerzos por preservarlas. En esa línea, sin embargo, las marcas materiales sobre el soporte fotográfico, como son las decoloraciones, los dobleces y los cortes, entre otras cosas, también otorgan a las fotografías del Archivo Trans un sentido

“aurático” en términos benjaminianos; sentido que, según Sontag, la fotografía tiene como potencial de existencia por sí mismo. Para la autora:

> parte del interés intrínseco de las fotografías, y fuente importante de su valor estético, proviene precisamente de las transformaciones que les impone el tiempo, el modo en que escapan a las intenciones de sus creadores. Con el tiempo suficiente muchas fotografías sí adquieren un aura. (Sontag, 2006, p.199)

Aquí consideramos que esta condición se ve potenciada por el estado de existencia particular que atraviesan las fotografías en papel del Archivo Trans, notoriamente dañadas o transformadas por el tiempo, la migración y la urgencia. Mientras que, como se hemos mencionado, los álbumes familiares son usualmente conservados en un sitio estable dentro del domicilio particular, el álbum trans atraviesa espacios transitorios y situaciones diversas que se imprimen sobre el papel, de manera que la noción de “aura” fotográfica, en su caso, se ve amplificada.

El soporte de estas imágenes, por lo tanto, denota un tiempo histórico de existencia material signado por una violencia generalizada, tanto social como institucional y agrega capas de sentido a las formas de operar del archivo. Ello, a su vez, se potencia en lo que respecta al dispositivo vincular de las fotos (Traversa, 2009) que, al ser rescatadas en el presente, independientemente de sus condiciones materiales, adquieren una carga discursiva potente, que evidencia la violencia y advierte sobre la necesidad de reconocimiento histórico para con su comunidad. Es decir que, en términos concretos, si se observa una de estas fotografías y se advierte que además de su contenido en sí mismo, que tiene un valor estético, emocional y político, la imagen está también manchada, rota, doblada o casi completamente corroída, es posible comprender que hasta muy recientemente estos recuerdos no recibieron más cuidado que el que sus compañeras han podido darles lo que, consecuentemente, permite realizar una lectura crítica de las condiciones de existencia de esas fotografías y, por lo tanto, de las condiciones de vida de sus creadoras.

Con todo ello, al colocarlas ahora en la arena pública y, particularmente, en forma de montajes expositivos, su corrosión material contiene un potencial discursivo, pues invita a observar su estado actual como un señalamiento político. Esto sucede por la tensión que se genera tras el cruce de lenguajes contradictorios, entre un material que ha sido completamente ignorado socialmente y es colocado ahora en un espacio por excelencia de valorización de las imágenes: la esfera cultural, el montaje curatorial, las exposiciones y los conversatorios abiertos al público, así como la publicación en libros, entre otras iniciativas. Adquieren, pues, un potencial documental de valor al dar testimonio de la experiencia migrante de los cuerpos guardianes de los registros. Incluso más, se constituyen como un tipo de objeto diametralmente

opuesto al que habían sido en su origen; antes olvidadas e incluso activamente eliminadas, estas fotografías son ahora rescatadas por su valor testimonial. Esta sumatoria de mantos discursivos se potencia, precisamente, gracias al concepto mismo de su recuperación en el archivo, como elemento de conservación hacia el futuro. Al poner en evidencia el entramado de relaciones entre el tiempo anterior de los objetos -el tiempo de su momento de producción- y el presente -como parte de un archivo que los conserva-, es posible comenzar a reconocer las relaciones de poder que han operado sobre la identidad de sus productoras y, así "El poder reconocido se convierte en un poder que puede ser cuestionado, al que se le pueden exigir responsabilidades, abierto a un diálogo transparente y un enriquecimiento de la comprensión." (Schwartz y Cook, 2017, p. 42)

En adición, existe otra lectura posible a ser mencionada con respecto a las marcas materiales que carga el soporte. Estas huellas sobre el papel, desde una perspectiva simbólica, tienen un impacto en el contenido mismo de las imágenes y de sus retratados. Las marcas de humedad, por mencionar uno de los daños recurrentes, se extienden sobre los cuerpos de sujetos que, en el presente, se quiere rescatar del olvido, pero que en muchos casos han fallecido -en repetidos casos como consecuencia de travesticidios o transfemicidios, en otros por falta de acceso a tratamientos médicos adecuados frente a condiciones médicas como el virus del Sida, entre otras posibilidades-. Así, como se ha desarrollado, el severo deterioro del soporte se instala sobre el cuerpo trans de la imagen y funciona como evidencia de las problemáticas de la comunidad pero, cabe agregar, funciona también como un elemento de lectura simbólica en términos de que los daños físicos están indefectiblemente ligados a daños sobre los sujetos retratados. De ese modo, las fotografías del archivo, contenidas por un material tan perecedero como es el papel cuando no recibe cuidado, "arden" en términos de Didi-Huberman (2012), no únicamente por el contenido que guardan, sino también porque la falta de atención recibida ha borrado parcial o completamente, como cenizas que se pierden, el registro de las personas de forma permanente. Las fotografías, pues, han sido borradas paralelamente a la subordinación de los cuerpos.

Este cúmulo de condiciones que se entrelazan, entre las marcas materiales del soporte y los contenidos de la imagen, adquieren nuevas significaciones al convertirse en el acervo de un archivo. Precisamente, una de las problemáticas de estas fotografías, así como del resto de los materiales del Archivo Trans, es que, si bien su comunidad gradualmente ha conseguido conquistar nuevos espacios en materia de derechos, todavía se encuentra en condiciones de severa vulnerabilidad. Esto significa que hay un gran número de objetos que siguen en peligro de perecer. Dado que gran parte del significado de estos materiales radica en la posibilidad de

las dueñas de los fondos documentales de dar testimonio sobre ellos, cada vez que una persona trans dueña de un fondo documental muere se pierde un valioso potencial informacional basado en la oralidad que acompaña a las fotografías -y también a los otros materiales del acervo-. Esto tiene un impacto sobre la construcción de la memoria de la comunidad pues "Los propios recuerdos están entrelazados con los recuerdos de otras personas, con los recuerdos de un grupo." (Ketelaar, 2017, p.58) Precisamente, el Archivo Trans es una construcción plural y, dentro de ella, los recuerdos individuales, como la memoria colectiva, se dan en una trama que une lo íntimo con lo "familiar, lo cultural, lo económico, lo social y lo histórico" (Ketelaar, 2017, p.58).

El peligro latente de desaparición de los recuerdo funciona como una "bomba de tiempo" pues al perder a una compañera, sus pertenencias, incluidas sus cajas de recuerdos, corren el riesgo de caer, una vez más, en el desinterés, el olvido y su consecuente destrucción. Incluso tras los esfuerzos del equipo del Archivo Trans por recibir y conservar las pertenencias de la comunidad para integrarlas a su acervo, la vulnerabilidad y las tasas de muerte, particularmente en el caso de sus integrantes "mayores"[32], tienen un ritmo distinto al que suele darse usualmente entre las generaciones de familias tradicionales, por lo que, en adición a la falta de infraestructura suficiente, continúa siendo un gran desafío cuidar todos los artefactos de la memoria trans para mantenerlos vivos bajo condiciones ideales.

En línea con estas lecturas, y como contrapartida, desde ya que el archivo busca detener el olvido, pero, además, sus esfuerzos pueden observarse como una forma de acoger el carácter migrante de los cuerpos para darles un espacio de valor estable, al rescatar a los objetos de su deterioro dando fin al estado de urgencia material y simbólica al que habían estado relegados. Se trata, en rigor, de desacelerar la corrosión del soporte para evitar el olvido. Al integrarse al acervo y luego ser difundidas, las fotografías esperan del espectador un tiempo distinto y pausado para ser observadas. En esa nueva mirada, urgente en necesidades, pero desacelerada en su nueva realidad material, radica su potencial político, potenciado a su vez por la tensión entre lo que es posible ver y en lo que no. Es decir que el deterioro del material, que oculta lo que antes se había impreso en el soporte de papel sensible, activa una trama de sentidos inmateriales.

[32] Como consecuencia del alcance del promedio de vida del colectivo trans en Argentina, quienes se consideran compañeras "mayores" en el Archivo Trans, en muchos casos, apenas superan los cuarenta o cincuenta años de edad.

Fig. 20: Crédito Archivo de la Memoria Trans

En otra línea de análisis, las marcas del soporte fotográfico también permiten añadir significado al contenido de las imágenes desde un punto de vista afectivo. A partir de las pegatinas sobre el papel, las cintas adhesivas, los dobleces y los recortes con tijera que pueden verse en muchas de las fotografías, es posible añadir velos de sentido en torno las tramas vinculares de la comunidad trans. Cuando las marcas provienen de gestos intencionales -como se observa en la imagen superior (fig. 20) con el agregado de "¡Esta sí que es familia!"- y no simplemente de una corrosión ambiental como podría ser una mancha de humedad, el soporte se carga de nuevos planos subjetivos. Esto torna a la fotografía sobre papel en un objeto que, al ser observado, aproxima al espectador con los sujetos de las imágenes. Es decir que el soporte actúa de manera sensible en distintos niveles, en este caso contribuyendo a la resignificación del colectivo, tradicionalmente deshumanizado por su condición desajustada o aparentemente anómala pues "las percepciones sociales de los individuos son narrativas específicas y valorativas que asigna una sociedad binaria." (Contreras Ruvalcaba, 2018, p. 348)

Así como las pegatinas pueden agregar frases concretas, las imágenes anteriores (figs. 15 y 18), en las que se observan cintas adhesivas y recortes, permiten inferir, independientemente de cómo hayan sido los sucesos -en sintonía con Ketelaar (2017) la memoria, pues, no es un reflejo de la realidad sino una suma de recortes vinculados subjetivamente-, que allí han existido amistades, vínculos íntimos y familiares o desamores, a partir de los que la dueña de la fotografía, por ejemplo, decidió cortar del cuadro a una o más personas de la imagen. También es posible inferir que muchas de estas fotografías han sido pegadas sobre una pared, o llevadas en alguna billetera o bolsillo, como amuleto. En ellas, se observa la carga emocional, a partir de huellas sobre el papel.

En tal sentido, pues, las fotografías del álbum trans están repletas de una "presencia auténtica" (Sontag, 2006), incluso si las fotografías analógicas sobre papel no constituyen un "original". Las marcas intencionales sobre ellas agregan sentidos nostálgicos a la imagen, acentuando la carga "aurática", en sentido benjaminiano, antes mencionada: sabemos que se trata de vestigios de intervenciones subjetivas colocadas por personas particulares. Este carácter del soporte evidencia su importancia en los sentidos vinculares y discursivos que toma

el dispositivo en términos de Traversa (2009) de estas fotografías. Según Ketelaar (2004), la tecnología influye sobre lo que es posible archivar, de modo que, a modo ilustrativo, la discursividad de un correo electrónico es significativamente diferente a la de una carta escrita a mano. Lo mismo, en este caso, podría decirse acerca de la relación de la fotografía analógica en papel con las imágenes digitales conservadas sobre soportes electrónicos, en especial en cuanto a las consideraciones respecto del "aura" del objeto. De allí también que sea de tal relevancia para el Archivo Trans realizar exposiciones con montajes a partir de modalidades que pretenden activar la conexión subjetiva del espectador con los objetos del archivo. Si dicha relación se limitara sólo a medios virtuales, como las redes sociales o la consulta *online*, se perdería gran parte de la potencia enunciativa de las imágenes y, en particular, la sensibilidad que transmite el soporte, cuyas marcas físicas, si bien se pueden observar a partir de la digitalización, no conservan todo su potencial al ser visualizadas de forma electrónica.

Con todo, es evidente que en el caso del Archivo Trans -aquí presentado como espacio de construcción discursiva y no sólo como medio de conservación de objetos y documentos-, el soporte fotográfico analógico es de gran relevancia. Ahora bien, a su carácter aurático se agrega el hecho de que una gran parte de los negativos fílmicos de las fotografías han desaparecido, con lo cual han perdido su carácter reproducible original y en el presente constituyen, en cambio, objetos únicos, pues ya no puede repetirse la proyección de la toma, como huella de luz, sobre un nuevo papel para multiplicar las copias. Si se pierde el soporte que contiene a dichas imágenes, se perderá también su recuerdo como componente de la memoria.

Las fotografías comúnmente guardadas en la cajas de recuerdos familiares de décadas recientes como los '80 y '90 a las que pertenecen las imágenes aquí seleccionadas -periodo que más abarca el acervo del Archivo Trans hasta el momento-, por lo general no suelen tener una lectura simbólica de gran potencial social en los álbumes de la familiar tradicional -desde luego con excepción de los casos de importancia histórica y cultural, como podrían ser aquellas que retratan a las personas desaparecidas durante las dictaduras militares-. Esto sucede así sobre todo si se conservan los sobres de negativos. En nuestro objeto de estudio, en cambio, las fotografías pueden ser vistas, en términos valorativos y dentro del género de los álbumes de familia, del mismo modo que las fotografías que pueden catalogarse como "antiguas", aquellas de las que es más esperable encontrar accidentes materiales o negativos extraviados. Esta relación, pues, se da como consecuencia de la experiencia de vida trans ya descripta, tan particularmente distinta de la experiencia familiar cis-heteronormativa. Las condiciones de producción y existencia de las fotografías del Archivo Trans no se ajustan a la realidad material

de sus congéneres encuadrados dentro de la regla binaria de género. Por ello, si bien todo álbum familiar peligra de forma simbólica y material, lo cierto es que, en este caso, el riesgo es exponencialmente mayor.

El álbum trans, entonces, parece compartir más características con el álbum familiar "antiguo" por un lado, pues en ambos casos es alta la probabilidad de que existan restos reducidos de su soporte de producción original -y por ende una mayor distancia con este-, como el negativo que permite reproducir la imagen. En adición, del mismo modo que suele suceder en el álbum tradicional con generaciones pasadas, en el álbum trans se conservan muchas menos imágenes de las personas retratadas. En el caso de las fotografías antiguas esto es así, posiblemente, por dos motivos principales; el primero, referido a una divulgación parcialmente menor de la cámara fotográfica como dispositivo de creación visual vernácula y familiar; el segundo, porque el paso del tiempo, las mudanzas, las migraciones, el potencial desinterés de las nuevas generaciones que ya no comparten vínculos afectivos con los sujetos retratados y la muerte, tanto de dichos sujetos como de quienes conservaban las fotografías, llevan a que gran parte de las imágenes caigan en el olvido, la pérdida o se deterioren por el propio carácter perecedero del papel -vale tener en cuenta, pues, que en muchos casos la fotografía antigua es desechada porque la familia a la que pertenecía no tiene descendencia-.

Curiosamente, lo mismo parece suceder con las fotografías del álbum familiar trans, pero con imágenes que en su mayoría no entran en la categoría de "antiguas", sino que fueron tomadas en un rango de entre cuarenta y treinta años atrás -en algunos casos incluso menos-. Así como las fotografías del álbum familiar "antiguo" que en muchos casos quedan sin guardián, aquellas tomadas por el colectivo trans tienen destinos similares pero de forma relativamente contemporánea sus tiempos de producción y, del mismo modo, sus productores han contado con un acceso relativamente más limitado al dispositivo, por lo que también la imagen de los sujetos se pierde, se degrada, se descarta o simplemente existe en menor cantidad, llevando a que cada una de las fotografías adquiera, para quien defiende su memoria, un carácter testimonial valioso e irremplazable en la lucha por la recuperación de los relatos.

Las fotografías antiguas comparten con las del Archivo Trans, pues, el carácter urgente: si no son rescatadas, caerán fácilmente en un olvido irreversible. Como elemento ilustrativo, en *Bibliotheca,* instalación artística realizada por Rosângela Rennó en 2002, la artista construyó un archivo a partir de fotografías de álbumes familiares, gran parte de ellos encontrados en marcados de pulgas. La operación consistió, entre otras cosas, en señalar el olvido y rescatarlas del anonimato al que habían caído, como consecuencia de las diásporas mundiales tras las catástrofes bélicas del siglo XX y las consecuentes rupturas de los lazos familiares que

otorgaban un valor, ahora perdido, a dichas fotografías. Así, pues, en términos de su actual potencial aurático, algo similar ha ocurrido, en la contemporaneidad, con la comunidad trans.

Consideramos, por todo ello, que las fotografías del Archivo Trans no pueden ser equiparables a las de un álbum familiar tradicional de su mismo tiempo: sus condiciones de existencia implican un tiempo *otro*, una degradación acelerada. Lo que un lapso temporal en particular representa para el álbum de una familia tradicional, no lo representa de igual forma para el álbum de familia trans. Para este, en cambio, parece constituir un tiempo simbólico mayor, ya que se encuentra sujeto a obstáculos significativamente más desafiantes en términos de su posibilidad de existir y permanecer. Que este álbum cobre un sentido de importancia testimonial para su comunidad, pero que la misma valoración en términos socialmente amplios no suceda, es algo que debe señalarse críticamente. Al ignorar sus condiciones de existencia, se niega su memoria y por lo tanto también su identidad, como si se tratase de un conjunto anónimo y homogéneo de personas clandestinas. Esta insistencia en la importancia de la conservación material se encuentra en relación con la propuesta de Didi-Huberman en torno al sentido "ardiente" de las imágenes, para quien una sola imagen es capaz de reunir diversas lecturas y ser a la vez entendida en variados sentidos, "a veces como documento y otras tantas como un objeto onírico, como obra y objeto de tránsito, monumento y objeto de montaje (…)." (2012, p.11) Es decir, pues, que existe un valor reconocible en el hecho de que la imagen, según el autor, puede dar lugar a diferentes clases de conocimiento. En el caso particular del Archivo Trans se trata de un conocimiento sobre su comunidad, como una propuesta en torno a nuevas formas de percibirla, a partir de elementos estéticos, simbólicos, políticos, emocionales y finalmente, pues, materiales.

Así como los elementos pegados y las marcas sobre el papel, las inscripciones sobre las imágenes fotográficas, en general sobre el reverso, también adhieren una carga simbólica a los materiales puesto que allí se encuentran mensajes personales y afectivos, en algunos casos a modo de intercambio epistolar. Al observar estas digitalizaciones del material original, es evidente que la carga subjetiva de las imágenes no sería la misma si el texto fuese leído únicamente por medio de una transcripción. Estos mensajes escritos detrás de las fotografías, que en muchos casos contienen dedicatorias, junto con la caligrafía y el tipo de escritura en términos ortográficos, hablan de un sujeto, unas posibilidades de existencia y de producción particulares, así como contribuyen al valor estético del acervo documental.

Universidad de San Andrés

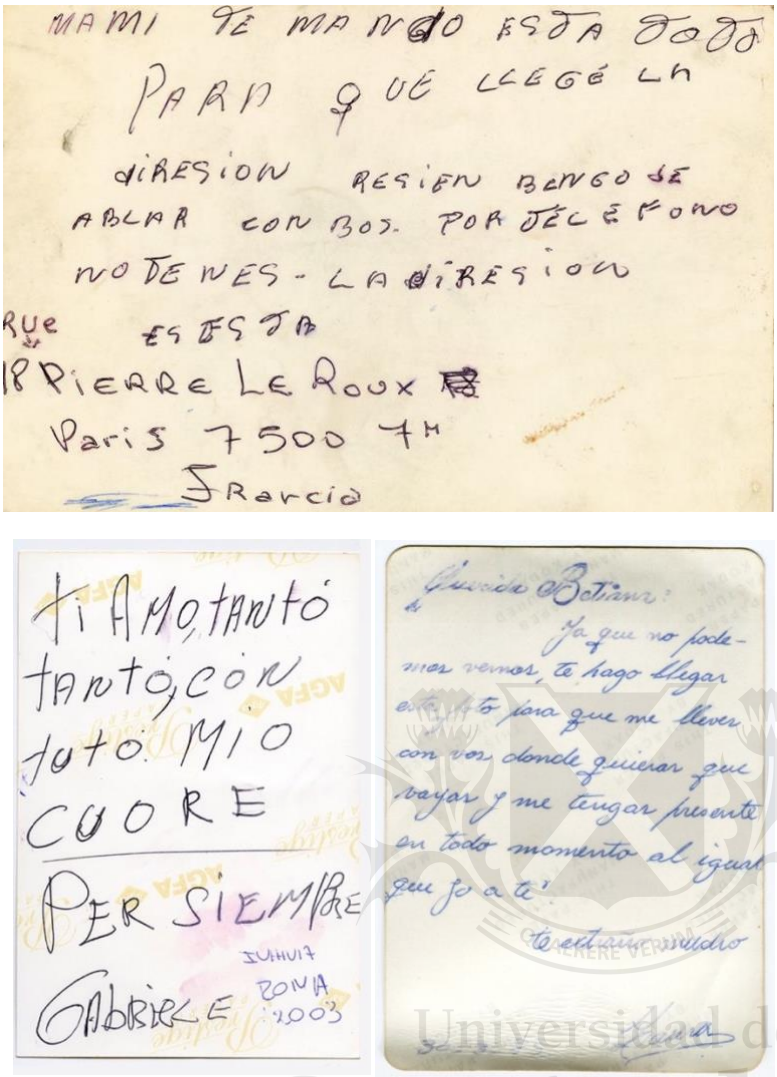


Fig. 21 a 23: Crédito Archivo de la Memoria Trans

Por otra parte, estas inscripciones son de gran valor en términos prácticos, pues proveen al archivo de datos concretos sobre las personas en las fotografías, sus lazos afectivos, los años, los lugares en que fueron tomadas y los apodos utilizados al interior de la comunidad. Las figs. 21 a 23 ilustran este potencial informativo de forma clara: allí se observan una serie de cuestiones de gran relevancia, no sólo en lo que refiere a una relación afectiva íntima en particular -cómo un lazo de tipo materno al interior de la comunidad (fig. 21)- sino que también se observa, sin necesariamente recurrir al contenido de las imágenes propiamente dichas, información sobre la experiencia del exilio -en dos de los casos es posible saber que la partida fue hacia Roma y a París, en el otro, el destino es incierto-, una condición recurrente de la experiencia de vida trans-migrante. Por otra parte, se observa el año en que dos de ellas fueron tomadas: 2003 y 1985, en conjunto con información sobre las personas involucradas. Estos datos, además de proporcionar registros concisos para el armado del archivo, permiten crear redes de rastreo, como manera de obtener claves que permitan conectar y encontrar a muchas de las compañeras trans con las que se había perdido la comunicación, ya sea como consecuencia del exilio repentino, el encarcelamiento u otra de las diversas experiencias de la urgencia física.

Universidad de SanAndrés

Finalmente, en cuanto al soporte del dispositivo fotográfico del archivo, queda una última línea de análisis a mencionar relacionada, ya no a las marcas físicas sobre las copias en papel, sino a las características de producción técnica de la imagen doméstica, recurrentes en el soporte fotográfico de los álbumes familiares: los errores de paralaje (figs. 24 a 27) que producen encuadres desalineados respecto del motivo que se busca fotografiar, las filtraciones de luz (fig. 24), la sobre o sub-exposición de los motivos y las aberraciones ópticas de diversos tipos, como el desenfoque de la imagen (figs. 24 y 28) o el viñetaje hacia los extremos del cuadro producidas, ya sea por lentes plásticos o de poco refinamiento técnico o por la falta de control de las diferentes aristas que juegan un rol en la toma. La fotografía vernácula de los años ‘80 y ‘90 tiene una característica que se repite: el uso del *flash* incorporado en las cámaras, como modo de asegurar una exposición relativamente clara, para compensar por la falta de controles técnicos que suelen tener los dispositivos de tipo *point and shoot,* diseñados para tomar instantáneas sin la necesidad de contar con conocimientos específicos en torno a las variables de sensibilidad del soporte, velocidad de obturación y apertura de diafragma. Estas cámaras, por lo general, tampoco cuentan con un *zoom* integrado por lo que únicamente tienen una distancia focal estandarizada y universal -en general se debe mantener un mínimo de un metro de distancia del motivo fotografiado- a la que debe ajustarse quien obtura el dispositivo,

Figs. 24 a 28: Crédito Archivo de la Memoria Trans

y es por ello también que el fuera de foco en partes de la imagen, en especial los primeros planos, suele ser una característica recurrente de este tipo de fotografías.

Según Triquell (2020), al observar las fotografías del Archivo Trans sucede que, ya sea como consecuencia de los errores de paralaje, ya sea como consecuencia de que las cámaras plásticas generalmente utilizadas para dichas tomas cuentan con ópticas gran angulares -precisamente para tratar de evitar el recorte de partes del cuadro buscado como producto del error de paralaje-, sucede que las imágenes con las que cuenta el archivo terminan por incluir, por error, una serie de elementos en la imagen que quien tomó la fotografía originalmente no buscó incluir. Estos elementos también proveen un contenido comunicacional. Según la autora, ello cobra relevancia en cuanto que:

> No se trata aquí de un mero determinismo tecnológico sino que es justamente esta condición del dispositivo con el que se produjeron la mayoría de las imágenes de este archivo la que permite que este repertorio de gestos se amplíe y diversifique, operando en la zona del inconsciente óptico (…). (Triquell, 2020, s/p.)

Este tipo de características, sumadas a los errores técnicos lumínicos, los problemas en el arrastre de la película o en el *flash*, son para la autora de interés por "la condición material de estas imágenes en tanto superposición, descalce y error, como un modo particular también de este tiempo *queer*." (Triquell, 2020, s/p.)

4.3 Análisis visual: el contenido de la imagen

Habiendo recorrido los modos en que el soporte fotográfico -como material protagónico del acervo documental del archivo- introduce diversas aristas relevantes para su carácter discursivo así como para las inflexiones de sentido que toma el dispositivo en términos de Traversa (2001), se debe también analizar su contenido. Desde ya, las formas de acción cultural del Archivo Trans no son ajenas al carácter visual, incluso en términos estéticos, que adquieren sus imágenes, sino que ellas forman una parte central en la construcción de un mensaje político, que se ve apoyado por una suerte de "evidencia" afectiva. Como ya se ha mencionado en sucesivas ocasiones, lo cierto es que uno de los puntos más centrales de los documentos del archivo es la formación de un discurso colectivo propio acerca del universo de vida trans. Esta trama de imágenes, acompañada por otros elementos, como cartas, actúan al dar acceso a un escenario que era hasta hace muy recientemente desconocido para el resto de la sociedad como consecuencia de la segregación. Al generar esta apertura de un mundo subjetivo que es en apariencia nuevo pero que en verdad siempre estuvo allí y que es diametralmente opuesto a las representaciones tradicionales y ajenas de la experiencia de vida trans, se abren campos

discursivos novedosos. Esto es, precisamente, lo que evidencia que la divulgación de los objetos de la intimidad puestas al servicio de lo público contribuye a combatir los imaginarios anteriores, a partir de una pequeña apertura, primordialmente visual, a escenarios que habían tenido que permanecer ocultos. Esta visualidad es acompañada por un soporte testimonial escrito y oral.

A partir de estas ideas, centrales para el enfoque aquí propuesto, se considera relevante analizar tres situaciones que conjugan el universo visual más recurrente entre las fotografías del archivo y que, precisamente, ilustran algunas de las claves de la experiencia de vida de la comunidad en el país, a saber: las tomas en espacios domésticos interiores, por un lado, y aquellas en el espacio urbano, por otro, estas últimas durante épocas de carnaval en Argentina o en tomas del exilio. Estas categorías, por su relevancia, coinciden con las formas de catalogación de los materiales del archivo antes desarrolladas. Adicionalmente, se debe hacer una mención al carácter íntimo que aportan, no únicamente las fotografías, sino también algunos elementos de tipo epistolar que se conservan.

4.3.i Espacio interior: intimidad y re-afirmación de la identidad

Las imágenes en espacios interiores domésticos (figs. 29 a 40) representan el conjunto visual que más se repite dentro del acervo del Archivo Trans. Ello está ligado al carácter clandestino con el que han sido observado los cuerpos, percibidos como subversivos respecto de la "audiencia social mundana" (Butler, 1998, p. 297) en términos performativos. Estas imágenes transcurren durante un tiempo histórico que, si bien reciente, ha sancionado y construido tabús respecto de las identidades de género disidentes, relegándolas a una vida encubierta y alejada de la posibilidad de acceder al espacio público (Borja, 2011) de forma libre. Es por ello, pues, que la mayor parte de las experiencias de vida del álbum familiar trans son retratadas puertas adentro. Allí se observan los festejos de cumpleaños, las reuniones sociales y el desarrollo de los vínculos íntimos de todo tipo, tanto románticos, de amistad y familiares.

Figs. 29 y 30: Crédito Archivo de la Memoria Trans

Fig. 31: Crédito Archivo de la Memoria Trans

El espacio interior constituye, en el álbum trans, el lugar por excelencia del desarrollo de las actividades comunes a la sociedad, por representar el único lugar en que este tipo de lazos han podido desplegarse sin someterse a la exposición y el consecuente castigo. Sobre todas las cosas, el adentro, como se observa en las figs. 36 a 39 -de retratos frente al espejo-, representa el lugar donde se ha visto posibilitada la necesidad de expresar los gestos performativos de la identidad. Hoy, abiertas al público, el acercamiento al retrato de momentos íntimos y psicológicos a través de estas fotografías actúa de manera política. En sintonía con lo señalado por Petra: "Archivar la propia vida es ponerse frente a un espejo, es contraponer a la imagen social una imagen íntima, y en este sentido la formación de un archivo es una práctica de producción de sí mismo o de resistencia." (2007, p.206)

Las tomas especulares permiten al espectador de las imágenes aproximarse a los momentos de comunicación intrapersonal de los sujetos; son los espacios de la performatividad visual del género por excelencia, donde se pone en funcionamiento un cruce de miradas múltiple, entre la persona de la fotografía y el espejo, así como entre el espejo y el espectador. Sobre estos reflejos en las fotografías del Archivo Trans Triquell, propone que:

> La mirada a través del reflejo habilita también la apertura de un *espacio otro* donde, el espejo como postal, habilita también la entrada a una dimensión especulativa, de lo que *podría ser*. En algunas de las imágenes, las miradas desde el espejo se corresponden con la cámara, pero siempre desde un *a través*, donde un plano responde al otro invirtiendo sus elementos (…). (2019, s/p)

Allí, se afirma la identidad de la fotografiada de manera precisa, a partir gestos, poses y objetos, como maquillaje. Esta aproximación a los lugares íntimos del álbum trans, en términos generales, tanto por la posibilidad de observar a las personas en sus relaciones con sí mismas como por la de adentrarse en las imágenes de sus vínculos afectivos, abre el potencial de sensibilizar al espectador respecto de lo que usualmente se ha vinculado con un modo de vida "degenerado" y que, en lugar de aceptación, recibió el castigo.

Universidad de San Andrés

Figs. 32 a 34: Crédito Archivo de la Memoria Trans

En esa misma línea, estas fotografías replican el imaginario visual de los álbumes familiares tradicionales, pero a partir de cuerpos que no lo son y cuya integración a la imagen visual colectiva de lo que debe ser un álbum familiar no se ha difundido hasta el momento. Según Pérez (2016), el álbum familiar:

> es igual de estereotipado en sus convenciones (los encuadres, las poses, los acontecimientos fotografiados, los sujetos fotografiables, sus gestos) como en sus formas (postales, cuadros, encuadernaciones que no se alejan de lo kitsch). (2016, p.2)

En las fotografías del Archivo Trans se observan todas aquellas convenciones, así como el imperativo familiar de construir una crónica fotográfica propia (Pérez, 2016, p.2) con la particularidad de que dichas representaciones sociales se encarnan en sujetos cuyas imágenes han permanecido ocultas. Así pues, el álbum familiar se construye a partir de una plétora de estereotipos que en el caso del Archivo Trans se reproducen en lo que respecta a su contenido visual como técnico, pero al mismo tiempo se aleja de los lugares comunes estéticos a los que responde por la morfología corporal de sus sujetos y porque los núcleos familiares construidos distan de reproducir las relaciones de la familia tradicional. En cambio, los lazos familiares transgénero fueron configurados al interior de su comunidad y como consecuencia, en muchas ocasiones, del alejamiento de sus familias y lugares de origen. Esta relación compleja con la construcción del álbum de familia introduce un quiebre respecto de la imagen esperada de dicho dispositivo del entramado visual colectivo.

Fig. 35: Crédito Archivo de la Memoria Trans

Fig. 36 a 38: Crédito Archivo de la Memoria Trans

Además de estos elementos visuales, las imágenes de los interiores dan testimonio de tramas culturales particulares, dadas a partir de la disposición espacial, los pósteres, los objetos personales que se observan y algunos de los lugares que han habilitado la construcción de espacios domésticos para la comunidad, como el *Hotel Gondolín*, donde han vivido muchas de las compañeras que contribuyeron con sus fondos documentales al archivo. Estos espacios interiores, precisamente, son -en casi todos los casos, con algunas excepciones específicas ligadas a lugares de trabajo nocturnos-, los espacios habitacionales. Es decir, no se trata de interiores públicos sino que las fotografías del acervo que transcurren puertas adentro se sitúan casi exclusivamente en el domicilio privado.

A la par de ello, las imágenes dan cuenta, entre otras cosas, de una forma en particular de vivir la desnudez, un elemento recurrente en las fotografías del archivo, que no es tal en los álbumes de familia tradicionales. En un gran volumen de las imágenes aparece el componente erótico, tanto ligado a la sexualidad de la vida íntima como al trabajo sexual, un elemento visual recurrente que también se aleja del carácter de los archivos familiares hegemónicos. La desnudez, además de dar testimonio sobre unas formas particulares de vivir el género, otorga a los cuerpos un potencial comunicacional concreto. Allí se pueden observar transformaciones corporales, que dan información sobre una época específica, del mismo modo que evidencian unas condiciones altamente vulnerables en lo que refiere a la construcción física de la identidad de género -en muchos casos, se observan cicatrices, lesiones y deformaciones, producto de los procedimientos y las sustancias con que se han realizado dichas intervenciones-. Según el testimonio de María Belén Correa, hacia fines de los años ‘70:

Universidad de SanAndrés

Fig. 39: Crédito Archivo de la Memoria Trans

> Nacía la oportunidad y la posibilidad de tener mágicamente el cuerpo más deseado -a semejanza de una mujer-, con infartantes curvas que hasta ese tiempo sólo las daban las hormonas y a muy largo plazo.
>
> La *bombadeira* fue lo que trajeron luego, junto a otras palabras que se unieron al carrilche[33].
>
> (…) Hablar de silicón sin conocer el contexto, no está bueno. Sí, el silicón te podía matar en la aplicación. De morir, morirías con un cuerpo soñado; y si sobrevivías a la aplicación luego de pasar las primeras 24 horas, te quedaba esperar cumplir 48 horas para saber realmente que no te habían pinchado ni venas ni órganos. Luego era que no se corra, y para eso nos poníamos rieles de elásticos. Que no se manche, Que no se encarne. Que no. Que no. Que no.
>
> Hoy muchas llevamos en el cuerpo una bomba de tiempo que, luego de veinte años, no sabemos cuándo finalmente despertará, ni cómo lo hará. (2020, s/p.)[34]

Este potencial comunicacional de los cuerpos es acompañado por otras aristas a mencionar que, variadas en forma, incluyen las de dar testimonio sobre las torturas, los asesinatos y las desapariciones. Además de los transfemicidios, según los testimonios de la comunidad existen al menos cuatrocientos nombres de personas trans en Argentina que fueron secuestradas y desaparecidas durante dictadura y que hoy no forman parte de los reclamos de lucha por la memoria. Sobre su experiencia en el centro clandestino de detención conocido como "El pozo de Banfield", Carola Figueredo ha dicho:

> (…) cuando subíamos escuchábamos que nos preguntaban: "¿Dónde estamos? ¿Dónde estamos?". Era un pasillo largo, los calabozos de este lado, y había como rejas. Nosotras mirábamos primero para todos lados y decíamos: "En el área metropolitana de Banfield." Se escuchaba una radio fuerte arriba, a la noche. Y se escuchó a una chica gritar y después llorar un bebé. Entre todo el tumulto ese, de la radio y todo eso. (2020, s/p)

Otra de las aristas a mencionar como potencial comunicador corporal es la contradicción entre el significado prohibido de su forma, acompañado por su consumo y utilizado como mercancía de apropiación ajena. Se trata, en ese sentido, de cuerpos subordinados, no ideales o anómalos, diferentes a lo deseado por la norma binaria. Esta apropiación no se limita, necesariamente, a aquello ligado al trabajo sexual o al abuso policial -existen diversos testimonios sobre la violación de mujeres trans por parte de agentes policiales durante el encarcelamiento- y al carácter híper-sexualizado que se les fue atribuido, sino

[33] El "carrilche" es una forma de comunicación al interior de la comunidad travesti en Argentina, originada alrededor de la década de los '80. Su fin era el de comunicarse en código, ya sea para no ser entendidas en lo cotidiano como para protegerse mutuamente ante situaciones de riesgo, en la calle, frente a clientes del trabajo sexual, frente a la policía, o en la cárcel.

[34] Recuperado de *Archivo de la Memoria Trans Argentina* (2020). Buenos Aires, Argentina: Editorial Chaco

también a una apropiación simbólica y social, sobre cómo es que dichos cuerpos deben ser o, mejor dicho, como es que deben dejar de ser. Tal como señala Antunes:

> Es en los cuerpos donde podemos ver las relaciones de poder y control que rigen nuestras sociedades, es allí donde el lenguaje simbólico deja su huella dejando en evidencia las estructuras sociales y simbólicas que regulan a los sujetos, los condicionan y oprimen. De esta manera podemos entender al cuerpo no solo como una sumatoria de componentes biológicos sino como una construcción social y a su vez como un medio de comunicación que tiene la capacidad tanto de transmitir los valores e ideas establecidos, por medio de la reproducción, como de transformarlos por medio de la ruptura" (2019, p. 143)

Fig. 40: Retrato de Claudia Pía Baudracco. La aplicación de silicona líquida en diferentes partes del cuerpo se convirtió en una práctica común durante la década de los años '80. Crédito Archivo de la Memoria Trans.

El carácter morfológico de los cuerpos que se observan en estas fotografías, pues, se subleva respecto de la uniformidad deseada. Adicionalmente, su carácter contradictorio proviene de que el cuerpo femenino instituido por la norma binaria lleva consigo roles fuertemente enraizados en la percepción común, entre ellos, la función de maternar por excelencia. Se trata de un modelo que se ha impuesto como noción de apropiación sobre el cuerpo gestante, tradicionalmente ligado a lo femenino y que el cuerpo de una mujer trans no puede cumplir, por lo que la apropiación física sobre él toma otro carácter.

Ahora bien, para que el Archivo Trans pueda actuar sobre el campo cultural, esta aproximación a las experiencias íntimas, que desde la perspectiva social heteronormada resultan novedosas, se debe, sin embargo, aprehender desde un posicionamiento crítico, pues existe el riesgo de generar una imagen romantizada de la vivencia ajena, independientemente de su forma. De lo contrario, así como se repite y se naturaliza la norma heterosexual y, por lo tanto, el castigo hacia lo que se desajusta del binarismo de género, se naturalizan también los fetichismos, la segregación y la consecuente violencia simbólica sobre los cuerpos disidentes, por medio de discursos que reducen la experiencia de los sujetos a sus cualidades identitarias, otorgando a estas un supuesto significado intrínseco. De estas reflexiones es posible además comprender el carácter con que funciona este archivo, pues quien ha tomado las fotografías es alguien implicado en la escena y no un mero observador posicionado para encuadrar y capturar el momento como agente exterior al suceso.

Universidad de San Andrés

4.3.ii Espacio exterior: carnaval y exilio

Aquellas imágenes que, en cambio, transcurren en espacios exteriores, son en casi todos los casos, hasta la década de 1990 incluida, en las épocas de carnaval o en el extranjero. El carnaval representó para la comunidad trans un espacio de libertad excepcional: el momento en que se tornaba posible ocupar el espacio urbano sin la obligación de ocultarse o escapar de la policía. Según describen los testimonios de las integrantes del archivo, durante los corsos, la sociedad en su conjunto, incluidas las fuerzas policiales, permitía a las mujeres trans formar parte de los festejos vestidas con atuendos festivos, incluso desfilando con el cuerpo semidesnudo: sólo en ese momento era posible salir a la calle con menor preocupación, pues allí era posible formar parte del espectáculo:

> Realmente nosotras vivíamos el carnaval más que nadie, porque eran seis noches en total libertad donde te hacían sentir aceptada, deseada, amada, adorada y respetada. Esa noche entregábamos nuestras almas. Por cada fecha, hacíamos tres o cuatro pasadas en distintas localidades de zona sur. Nos podían ver sambando por la avenida Mitre en Avellaneda, en el centro de Quilmes y el de Florencio Varela. El público en todas partes era igual de amoroso. (Carmen Ibarra, 2020, s/p)[35]

Figs. 41 a 44: Carnaval. Crédito Archivo de la Memoria Trans

[35] Recuperado de *Archivo de la Memoria Trans Argentina* (2020). Buenos Aires, Argentina: Editorial Chaco

Desde ya que esta libertad no necesariamente significaba un reconocimiento ni una validación de la identidad, sino una tolerancia temporal, de la misma manera que es percibido quien se coloca un disfraz. Como fuere, el carnaval representaba, por lo tanto, un momento de libertad, alegría y distensión, por constituir la única posibilidad de circular en la vía pública sin la detención y el encarcelamiento. Bajo figuras como "exhibirse en la vía pública vestidos o disfrazados con ropa del sexo contrario" (Lascano, 2018) según dictaban ciertos edictos policiales, se criminalizaba el travestismo. Este tipo de reglamentaciones tuvieron vigencia en el Código Contravencional de la Ciudad de Buenos Aires hasta 1994, aunque continuaron vigentes en otras partes del país por más tiempo. Adicionalmente, incluso en las ocasiones de carnaval en que se veían amenazadas por la policía, las compañeras podían contar con la protección de sus amistades del corso. Como se observa en la fig. 42, las mujeres se ven rodeadas de personas -incluso niños- y aún así expresan abiertamente su identidad.

Fig. 45: Crédito Archivo de la Memoria Trans

Dentro de la categoría de los lugares exteriores, fuera de los muros domésticos y, en particular, al aire libre, existe un tercer elemento de importancia espacial que se comunica en las fotos: el componente del exilio. La experiencia de partir del país ha ocupado un lugar central para la comunidad, diferente a la de quienes partieron como consecuencia de la persecución durante épocas de dictadura militar. Si bien en ambos casos el exilio ha representado una oportunidad de libertad, lo cierto es que en el caso del colectivo trans esta experiencia se mantuvo a lo largo del tiempo, como una constante sin cambios, incluso con el retorno de la democracia. Los años ochenta significaron, del mismo modo que antes, una continuidad en materia de persecución y violencia policial y una necesidad ininterrumpida de vivir en el ocultamiento, como sujetos clandestinos: "Toda nuestra vida era

Fig. 46: Crédito Archivo de la Memoria Trans

Universidad de San Andrés

clandestina; no teníamos derechos civiles, sociales y a veces mucho menos acceso a la salud por temor a ir presas. Así vivíamos." (Carola Figueredo, 2020, s/p)[36].

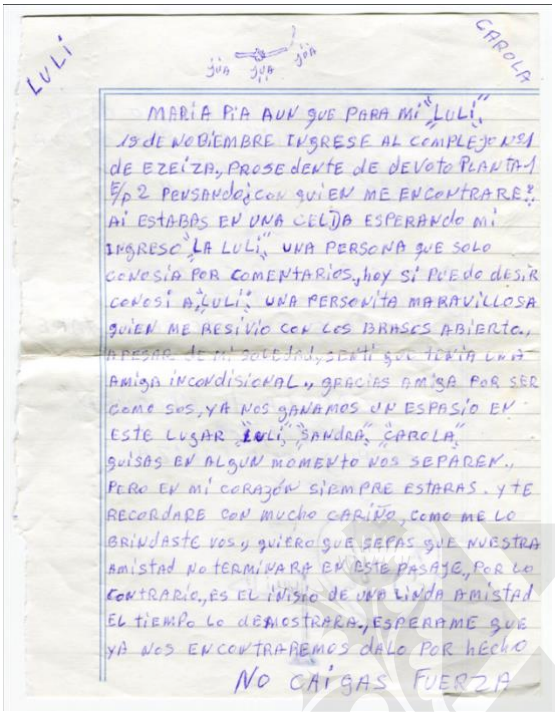
Figs. 47 y 48: Crédito Archivo de la Memoria Trans

Es de relevancia notar que, según Sontag (2006), el álbum familiar reafirma la institución misma de la familia. Pero, además, durante el siglo XX y con la apertura de un acceso democratizado al medio fotográfico, la familia, en su relación con el álbum, desarrolló por sobre todas las cosas una estrecha relación con el turismo como elemento constituyente de la reafirmación de su composición en la esfera social. (Sontag, 2006, p.23) Sin embargo, en el caso del álbum de familia trans la ecuación es significativamente distinta. Estos espacios fotográficos frente a sitios icónicos del turismo (en el caso de las figs. 47 y 48, se reconocen lugares emblemáticos de París: la Torre Eiffel y el Arco del Triunfo), no responden a viajes de visita turística, sino a la experiencia de vivir en el exterior. Mientras que en el núcleo de las familias tradicionales se trata de una experiencia breve de partida del entorno habitual, en este caso, en cambio, estas imágenes representan el desplazamiento por medio de largos periodos de permanencia en otros lugares, como consecuencia de una existencia migrante. Esta experiencia queda también representada en diversas ocasiones en los mensajes del reverso de las imágenes, luego enviadas por correo a pares en Argentina. La partida, usualmente, se realizaba a países limítrofes como Uruguay y Brasil, antes mencionados, o a Europa, en otros casos.

Dentro del registro del exilio, adicionalmente, se encuentra un gran núcleo de fotografías tomadas en medios de transporte -como trenes, micros, aviones o espacios de transición como terminales y aeropuertos-, que contribuyen a la formación de un corpus visual que, acompañado por otros elementos en juego antes mencionados, como la corrosión de los materiales, reafirma el carácter migrante de su comunidad. A ello se agregan también elementos de tipo epistolar y dedicatorias sobre los reversos de las fotografías. Ya se ha mencionado que estas inscripciones sobre el soporte de la imagen agregan velos de sentido por el trazo de una impronta subjetiva sobre el material. Ahora bien, desde ya también que el contenido textual propiamente dicho de estos mensajes es de importancia informacional y

[36] Recuperado de *Archivo de la Memoria Trans Argentina* (2020). Buenos Aires, Argentina: Editorial Chaco

vincular. Como se observó en algunas imágenes antes presentadas (figs. 21 a 23), como también se observa en la fig. 51, detrás de las fotos existen mensajes con contenido afectivo. Así como en el reverso de las fotografías, los materiales del acervo ligados al exilio incluyen



Figs. 49 y 50: Crédito Archivo de la Memoria Trans

cartas en papel. Estas cartas se insertan sobre dos espacios: el ya mencionado de la vida en el exilio, pero también el del encarcelamiento. Muchas de ellas, incluso, son registro de la correspondencia entre compañeras escribiendo desde el exilio a otras en cárceles locales. Allí se observan mensajes afectivos, de amor y de aliento.

Retomando lo propuesto en relación, pues, al carácter prohibido de su identidad y la ocupación del espacio público como sitio primordialmente ligado a momentos específicos, como el carnaval y el exilio, Triquell (2020) agrega otro elemento de importancia. Cuando de fotografías al exterior se trata, la autora sugiere que existe lo que podríamos definir aquí como una tercera forma de vivir el afuera, pero que sucede alejada del espacio urbano, en sitios agrestes, por lo que sugiere que:

> Los escenarios de estas fotografías son los de las vistas turísticas europeas o los espacios abiertos y rurales del campo argentino. En este contrapunto, los cuerpos se presentan en interiores, Buenos Aires, la ciudad está ausente, o más bien, contiene tácitamente las fotografías de todas esas habitaciones, esos livings de fiestas improvisadas, esos espacios comunes del hotel Gondolín. (Triquell, 2019, s/p)

Es decir que si bien la ciudad argentina, sea cual fuere, se encuentra presente, esta aparece representada por su fisonomía doméstica y no, en cambio, por su apariencia urbana

exterior en el espacio público. El cuerpo trans, ausente de la vida cotidiana urbana, aparece asociado a lo nocturno: es borrado del espacio temporal que abarca el día y los ritmos productivos laborales de la actividad social al sujeto común. No cabe, en el cúmulo de actividades de la norma binaria, espacio para los cuerpos transgénero y la disidencia asociada a ellos. Esta ausencia se ve claramente representada en las fotografías del archivo.

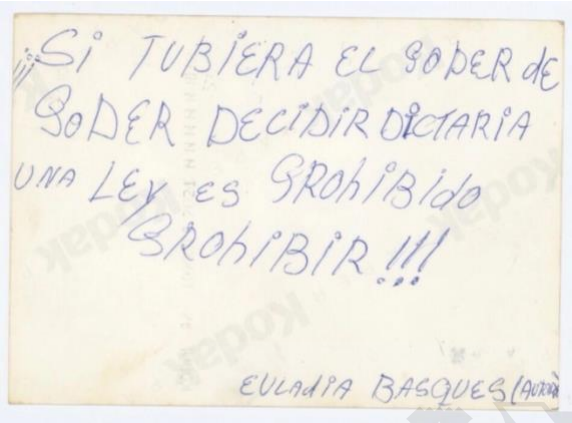


Fig. 51: Crédito Archivo de la Memoria Trans

Cabe destacar, pues, la contradicción que se presenta en este carácter particular que adquiere la ciudad, ya desde el siglo XIX definida como el sitio por excelencia del anonimato social y que, sin embargo, desde entonces, ha operado de manera restrictiva, siendo relegado su derecho, por excelencia, al transeúnte varón heterosexual burgués, el *flâneur* o, en su defecto, a las figuras de los comerciantes urbanos y las trabajadoras sexuales, en el caso de la mujer. Ya sea evidenciado en la Historia del Arte o en la literatura, las construcciones visuales y la realidad material de ocupar el espacio de la ciudad han sido reservadas a grupos específicos, cambiantes con el pasar del tiempo. Con esto nos referimos a que, en rigor, la prohibición de limitar la vivencia del espacio urbano no es un fenómeno novedoso; y si bien ha sido revisado de diversas formas, por ejemplo, en relación a los límites que le ha impuesto a las mujeres cisgénero, cabe resaltar que cuando se observa el universo visual del Archivo Trans se advierte que dicho espacio continúa operando de manera restrictiva, por un lado, en su capacidad de ser habitado y, por otro, de manera prohibitiva, en tanto castiga a aquellos núcleos de la sociedad que han sido arrojados al ámbito de lo clandestino. La aparente relación de la ciudad como el espacio reservado a los dictámenes de la norma heteronormativa masculina continúa vigente para diferentes sectores del entramado social -no únicamente a las personas transgénero-, a pesar de constituir una realidad que en apariencia concierne a un pasado decimonónico.

Existe un último espacio de ocupación del espacio exterior a mencionar, sobre el que debe hacerse una breve aclaración. Este es aquel ligado a la protesta -la primera protesta organizada de mujeres trans fue en 1986- y a las marchas por el orgullo LGBTIQ+. Lo cierto es que, precisamente por el riesgo implicado en ello, la mayor parte de ese tipo de acciones organizadas por la comunidad han ocurrido de manera popularizada muy recientemente, motivo por el cual no forman parte central del acervo del archivo en términos cuantitativos, sobre todo en cuanto a su soporte fotográfico de tipo analógico.

Según todas estas consideraciones, la estética acumulativa de las imágenes de la intimidad es capaz de adquirir una potencia discursiva de alto significado para la generación de nuevas representaciones sociales de la comunidad. Estas imágenes íntimas de la disidencia sexual reflejan un carácter "sublevado" (Didi-Huberman, 2014) respecto de las normas de la hegemonía y las prácticas sociales esperadas, así como una inevitable sujeción a relaciones de poder imperantes que la publicación de dichas imágenes busca desentramar. Por su carácter anómalo, las fotografías operan en la visualidad social tal que "una imagen bien mirada sería entonces una imagen que pudo desconcertar y después renovar nuestro lenguaje y, por ende, nuestro pensamiento" (Didi-Huberman, 2012, p.28)

Así, pues, las fotografías de la disidencia dan cuenta de un cuerpo social y sus experiencias. El valor de estos vehículos comunicacionales que son los materiales del archivo, ya sea por el carácter del soporte material, como por lo que ellos contienen -en lo visual, textual, etc.- puede ilustrarse brevemente con un ejemplo concreto (aunque podrían ser variados los casos que sirvan para comprenderlo): durante la dictadura que tuvo lugar a partir de la segunda mitad de la década de los años '70 y que trajo como una de sus consecuencias la desaparición forzosa de personas, las compañeras del archivo explican no haber tenido familiares de ningún tipo buscando su paradero. Desaparecer, en ese sentido, significaba desaparecer únicamente del núcleo afectivo trans, pues en verdad ya se trataba de sujetos percibidos como anónimos. Desaparecida una compañera, los vínculos afectivos de dentro de comunidad sólo podrían realizar el esfuerzo de iniciar su búsqueda a través del nombre elegido y no por aquel asignado al nacer -es decir, el que figurara en los documentos de identidad-, por lo que los intentos de rastrear su paradero significaban emprender una tarea prácticamente inviable. Esto significa que, de aquellas que desaparecieron durante aquella época, no se supo si fueron secuestradas por la policía, si fueron asesinadas o si murieron por cualquier otra causa posible, ligada a las condiciones de vida marginales asociadas a la realidad trans. La gravedad de la supresión absoluta del entramado social incrementa al tener en cuenta que el derecho a la identidad fue recién reconocido legalmente en el año 2012.

Desaparecer y no poder ser encontradas por la falta de información fue un hecho recurrente para la comunidad, antes, durante y después de los periodos signados por los gobiernos dictatoriales. Además de la desaparición institucional y de los exilios al exterior, en muchos casos, las migraciones repentinas se daban hacia otras provincias: para quienes vivían en Buenos Aires, por ejemplo, en ocasiones resultaba más conveniente partir al interior, pues, como ya se ha desarrollado, la ciudad podía ser un sitio mucho más peligroso, incluso a pesar de que la migración sucediera hacia un sitio más tradicionalmente conservador. Esta sumatoria

de aristas de la experiencia trans-migrante implica que se han perdido a lo largo del tiempo muchísimos de los rastros de las integrantes de la comunidad cuyo paradero -con vida o muerte- hoy es desconocido. Por ello, las direcciones, los números telefónicos, las cartas, las imágenes y las anotaciones en sus reversos aportan un testimonio de alto valor en la recuperación de su memoria y en el rastreo de aquellas que siguen con vida.

QUAERERE VERUM
Universidad de
SanAndrés

5. Estrategias de inserción cultural

5.1 El acervo del Archivo Trans en la arena institucional

En función de las consideraciones realizadas tras la observación del material que conserva el objeto de estudio, resta poner atención sobre las formas en que los objetos del archivo son utilizados en formas que permiten generar nuevas inflexiones de sentido para un corpus visual como tal, poco difundido hasta el momento. Como hemos mencionado en anteriores oportunidades, consideramos que una parte central del accionar que da forma al Archivo Trans es el modo en que se extiende significativamente más allá de los límites del archivismo propiamente dicho. En cambio, se completa a partir de una prolífica actividad que busca generar una presencia en diferentes espacios de la cultura por medio de la introducción de un corpus visual novedoso -el del entorno íntimo de una comunidad censurada- en la esfera de lo público. Esta intersección produce un quiebre en torno a la imagen común de la comunidad trans y sucede a partir de diferentes actividades que se presentan como un modo de combatir los discursos de la cultura hegemónica en términos de Williams (2000), desde una posición cultural emergente. Tal como señala Ketelaar, pues, "El trabajo de memoria permite explorar los vínculos entre acontecimientos históricos 'públicos', estructuras de emociones, dramas familiares, relaciones de clase, identidad nacional y memoria de género y 'personal.'" (2017, p.59) De esa forma, es posible observar dicho cruce entre lo público y lo privado -producido a partir de la divulgación de los materiales del archivo en espacios institucionales o virtuales-, desde la perspectiva de que la memoria colectiva no debe ser entendida como una estructura monolítica. Por el contrario, a partir de iniciativas como las del Archivo Trans, es posible considerarla como un elemento compuesto por una pluralidad de aristas, observables por medio de la experiencia de grupos diversos. Incluso en su aislamiento, la memoria de las disidencias no concierne a un sólo grupo, sino que se teje en conjunto con la mirada externa que ejerce una influencia directa o indirecta sobre ella.

Estos aspectos, en consecuencia, operan sobre el sujeto y la memoria individual. Es por ello que se debe colocar la atención sobre la forma en que se presenta el Archivo Trans en la arena pública, como modo de comprender la manera en que dialoga con el entramado social que ha condicionado su existencia. Para observar cómo se conjugan los materiales archivados con las estrategias de acción que renuevan sus sentidos se analizarán las exhibiciones *Esta se fue, a esta la mataron, esta murió* (2017) y *El tiempo de las flores* (2020), a partir de las que es posible generar una aproximación a dichas tácticas.

Sobre la primera exposición mencionada, *Esta se fue, a esta la mataron, esta murió* (2017), realizada en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (ex ESMA), se advierte ya en su título una urdimbre de sentidos que señala algo común a la comunidad trans y que se observa también en sus fotografías. El título refiere a la experiencia de revisitar el álbum familiar para señalar en el recorrido de las fotografías a aquellas personas que partieron al exilio (*Esta se fue*), a las que fueron asesinadas (*a esta la mataron*) y a quienes murieron como consecuencia de condiciones de vida precarias en términos más generales (*esta murió*). En ese sentido, resulta de relevancia, pues, observar que el nombre que se la ha designado a la exhibición incorpora un elemento de denuncia.

Un segundo componente de relevancia a mencionar es el sitio en el que fue llevada a cabo dicha exposición. El Centro Cultural Haroldo Conti es, precisamente, un espacio de recuperación de la memoria, situado en donde solía funcionar la Escuela Superior de Mecánica de la Armada (ESMA), lugar reconocido por ser un centro de detención y de violación de los Derechos Humanos durante el régimen militar. Esta distinción es relevante puesto que cuando el Archivo de la Memoria Trans presenta las fotografías de su comunidad en una exposición situada al interior de un espacio con una carga social de tal carácter, se expresa allí un señalamiento político. El hecho es, en rigor, que independientemente de la situación social y política del país, la comunidad trans ha sido también víctima de vejaciones que han llevado en gran medida a su huida o su muerte. El título y el lugar, entonces, introducen sentidos discursivos de denuncia.

Figs. 52 y 53: Crédito Archivo de la Memoria Trans

En la exhibición se montaron las imágenes de los álbumes de la comunidad, digitalizadas y ampliadas, por un lado, y se exhibieron álbumes propiamente dichos, por otro, que podían ser manipulados por los espectadores. La exhibición estaba también compuesta por otros elementos como objetos, recortes de diario y material epistolar acopiados a modo de caja de recuerdos y presentados detrás de una vitrina. Los visitantes podían usar auriculares para

escuchar relatos grabados por las integrantes del archivo sobre a la exposición y sus experiencias. Más allá del componente expositivo en sí mismo, se realizaron visitas guiadas por parte de las integrantes del archivo y protagonistas de los registros del acervo expuesto (fig. 52). De tal forma, el archivamiento, la curaduría y el recorrido de la exposición fueron llevados a cabo en su totalidad por el equipo, del mismo modo que las distintas ponencias, que no fueron compuestas por curadores externos al contenido del archivo en sí. Estas formas de funcionar se pueden contrastar con el carácter arquetípico del dispositivo expositivo sobre el que Ortega sugiere que "al exhibir los objetos coleccionados, previamente ordenados y bajo estándares internos del coleccionista/curador, se desdibujan las relaciones de poder detrás de los procesos de adquisición y apropiación de los mismos objetos." (2017, p.51) Del mismo modo, las exhibiciones del Archivo Trans actúan de una forma significativamente distinta respecto las formas de producción de los objetos en exposición. Se trata, como se ha visto, de elementos de producción colectiva de la vida mundana, desde una perspectiva no sólo documental, sino también artística que se desliga de los modelos de producción de herencia romántica que suponen una inspiración y una creatividad excepcionales. Conforme a esto y como señala Escobar en torno a lo que tradicionalmente se exhibe en los espacios culturales:

> Condicionado por las razones particulares de su historia, el arte occidental moderno requiere el cumplimiento de determinados requisitos por parte de las obras que lo integran: no solo la autonomía formal, sino también la genialidad individual, la renovación constante, la innovación transgresora y el carácter único y original de cada una de aquellas obras. El problema es que estos requerimientos, específicos de un modelo histórico (el moderno), pasan a funcionar como canon universal de toda producción artística y como argumento para descalificar aquella que no se adecuare a sus cláusulas. Y lo hacen impulsados por las razones fatales de la hegemonía, que convierten la perspectiva de un sector en manera única de mirar el mundo y enunciarlo. (2013, p.5)

A este respecto, la inclusión de objetos manipulables y fotografías de la vida cotidiana se colocan en contraposición con las miradas de exaltación del objeto expuesto, como ventana de admiración de lo alto desde lo bajo -el lugar del espectador-. En un tono semejante, se distancian de lo que Ortega (2017) considera el problema de "nombrar las artes", es decir, clasificar a los objetos entre los que son y los que no son arte y que, por lo tanto, no son dignos del ocupar los espacios culturales que conforman núcleos de sustancial legitimación. Se debe agregar a todo ello, además, que estas concepciones jerarquizan saberes, puesto que construyen al espectador, de manera tácita, como un experto portador de un conocimiento erudito que lo hace capaz de decodificar los discursos de lo que se expone. Una vez más, se trata de perspectivas que distan de las propuestas de las exhibiciones del Archivo Trans: en cambio, este se define como una propuesta "popular" (Saurí, 2015, p.9). En contraste, lo que suele

regular el acceso a los espacios culturales -a pesar de ser abiertos al público- es la portación de determinado capital cultural y un *habitus* de clase (Bourdieu, 2002).

Figs. 54 y 55: Crédito Archivo de la Memoria Trans

Adicionalmente, en la exhibición se realizó la entrega del reconocimiento *Memoria Trans* (fig. 55) a las mujeres trans mayores de cincuenta años, consideradas valiosas portadoras de testimonios sobre la memoria -el número de personas de la comunidad que superan dicha edad es muy pequeño-. El evento, realizado durante el mes de febrero, época de carnavales, tuvo como cierre una celebración en la explanada exterior del espacio cultural con el grupo de murga *La redoblona*, como modo de revivir, pues, la experiencia del carnaval. Estas formas de utilización del espacio rompen con las normativas corporales tradicionales de los espacios expositivos como dispositivos legitimadores de los artefactos culturales en que, usualmente, se espera un recorrido del espacio de manera contemplativa y distante de los objetos, que viene dado en cierta medida por una necesidad de conservación, pero ella a su vez anclada en nociones subyacentes del pasado, relacionadas al consumo suntuario de clase.

Así, el dispositivo expositivo del archivo se presenta como una combinación entre elementos de lo vernáculo, en parte manipulables, como son los álbumes familiares, y los festejos populares como el carnaval, con ingredientes propios de lo museológico, a partir del espacio institucional como dispositivo de sacralización de los objetos expuestos, presentándose como un separador entre las piezas del acervo y sus espectadores. Queda claramente ilustrada la intersección entre lo íntimo y lo público: al manipular los álbumes con las manos, al observar las fotos en su tamaño real y al advertir que se trata de retratos de la cotidianeidad doméstica, el espectador debe acercase, tanto físicamente -pues acerca su rostro para comprender imágenes pequeñas-, como simbólicamente, en tanto genera una aproximación a un mundo privado, relatado por sus intérpretes principales. Se producen, en esa línea, nuevos efectos de sentido en cuanto al dispositivo vincular (Traversa, 2001) de las imágenes, antes destinadas exclusivamente a los ojos de sus productoras. Como si se tratase de una biblioteca borgiana, se construye un gran álbum familiar o, mejor dicho, *el* álbum familiar trans, como un conjunto

universal formado por “infinitas” fotografías, en una -quizás no intencional pero no obstante presente- alusión a la memoria social de una comunidad entera. Se trata, además, de un juego de presencias y ausencias. Mientras que se establece la noción de señalar “siempre estuvimos allí”, el enfrentarse al álbum familiar también visibiliza el olvido y la muerte. Estos efectos vinculares generados por el dispositivo expositivo colocan el énfasis en una renovación en torno a las formas en que es observado el género, como elemento de control en términos de su performatividad (Butler, 1998) y cómo, concretamente, todo aquello ha operado sobre los cuerpos, de acuerdo a miradas impulsadas por la norma heterosexual. Según Berger:

> Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos. Nuestra visión está en continua actividad, en continuo movimiento, aprendiendo continuamente las cosas que se encuentran en un círculo cuyo centro es ella misma, construyendo lo que esta presente para nosotros tal cual somos. (2005, p.14)

Es decir que el mirar, no sucede sin más; por el contrario, el acto de mirar es acompañado por intenciones y estructuras incorporadas. La mirada opera de forma activa sobre aquello que ve. A partir de allí se desprende que este tipo de iniciativas que buscan modificar las formas en que observamos, en rigor, se traducen en una afectación concreta sobre la existencia de unas u otras personas, así como cuestionan las “síntesis fabricadas” de la tradición (Foucault, 2002, p.34). Puesto que la mirada es construida de diversas formas, también puede ser desentramada a partir de acciones cuya intención sea desenlazar los caminos comunes a partir de los que se han conformado diversos imaginarios visuales en una sociedad. El Archivo Trans, a partir de las estrategias planteadas, contribuye a revisar y desarmar dichos imaginarios cristalizados, para introducir nuevos sentidos de verdad.

La exhibición, que presentó imágenes de acuerdo a las distintas categorías relevantes seguidas por el archivo -el carnaval, el exilio, el activismo, etc.- también incluyó la ilustración de un árbol sin hojas realizado sobre una de las paredes del espacio expositivo. A medida que se desarrolló la exhibición, el árbol fue intervenido con los nombres de las mujeres trans que ya no se encuentran entre la comunidad como Diana Sacayán, July Romero, Rosa Salvaje, Karina Urbina, Briggite Gorosito, Débora Singer, Lohanna Berkins, Luisina Muñóz y Claudia Pía Baudracco, entre muchas otras. Esto enfatiza la observación según la cual este archivo se presenta desde el lugar del anarchivamiento, pues construye códigos propios y sujeta los documentos a una práctica que va más allá de la sistematización y el guardado de los registros. Es cierto que, como se ha discutido, todo archivo está compuesto por un componente discursivo, pero también se ha mencionado que en apariencia se presentan como dispositivos neutros. A diferencia de ello, aquí se observa un posicionamiento abiertamente discursivo que

no oculta sus componentes decididamente narrativos, poéticos, estéticos y políticos, lejano a las clasificaciones tradicionales de pretendida imparcialidad. A partir de lo señalado por Didi-Huberman (2012), se reafirma la noción de que estas exhibiciones se componen a partir de imágenes "sublevadas" en cuanto a que colocan sobre la arena pública un conjunto visual "prohibido" en términos sociales, no únicamente por la ruptura de las actuaciones del género socialmente esperadas que presentan los cuerpos trans, sino también porque se incluyen en este caso relaciones corporales en torno a la sexualidad, la prostitución, la muerte y la violencia.

Asimismo, estas imágenes se sublevan desde la perspectiva de que hasta el momento los "modos de ver" -en términos de Berger-, para con este colectivo, funcionaban a modo de patologizaciones, para desautorizar a las personas como capaces a experimentar las mismas posibilidades afectivas que el resto del conjunto social. Es decir, lo íntimo, las relaciones de amor y la alegría conformaron en el imaginario colectivo una imagen ausente del grupo que se representa en este acervo documental. En concordancia con Didi-Huberman (2017), pues, "finalmente existen deseos indestructibles, cuando la potencia de las sublevaciones consigue sobrevivir mas allá de su represión o su desaparición."[37] Ahora, las imágenes y las voces exigen ser atendidas. La homofobia, el sexismo, el racismo, conforman estructuras que, en parte, fueron favorecidas e institucionalizadas por los museos y a partir del canon artístico a través de los siglos. De allí pues, la sublevación de las fotografías del Archivo Trans en los espacios públicos de la cultura.

El tiempo de las flores, por su parte, fue la primera exposición física del archivo fuera de Argentina (tuvo lugar en el Centro de Fotografía de Montevideo, Uruguay). El texto curatorial reflexionaba sobre su título desde la perspectiva de que el trabajo colectivo del archivo conformó con el tiempo un espacio de florecimiento de nuevas relaciones en torno a la percepción -tanto propia como exterior- de la memoria trans en un "esfuerzo por superar el historicismo oficial tomando conciencia de la fotografía como hecho cultural" a partir de una "clara voluntad de desafiar los estrechos confines de los relatos del poder"[38]. Por otra parte, pues, el título puede interpretarse como una referencia nostálgica, abierta a la interpretación del visitante.

Al igual que en la exhibición del Centro Cultural Haroldo Conti, en *El tiempo de las flores* se utilizó el recurso de la intimidad. Una parte de las fotografías fueron dispuestas en

[37] *Sublevaciones* (2017). Didi-Huberman, G., curador. Museos de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Recuperado en marzo de 2020 de https://untref.edu.ar/muntref/sublevaciones/

[38] Recuperado del texto curatorial de *El tiempo de las flores* (2020). La exhibición, finalizada en diciembre de 2020 puede recorrerse de manera virtual en https://cdf.montevideo.gub.uy/recorrido3d/el-tiempo-de-las-flores/index.html

pequeños marcos de diferentes tipos (de metal, de madera, con colores), que exhibían fotografías del archivo en los tamaños estándar en los que usualmente se reproducían para los álbumes familiares -10 x 15 cm, por ejemplo-, colocadas sobre estantes (fig. 56). Para dicho formato, no tradicionalmente percibido como parte de la lógica expositiva, el espectador, una vez más, debía aproximarse al objeto. En medio de la sala de exposición se colocó una mesa con un mantel bordado y un jarrón con flores en el centro (fig. 57). Asimismo, como elemento central desde el cual consideramos al Archivo Trans como una iniciativa no únicamente archivística sino también artística y performática, la exhibición contó con una instalación que recreaba la habitación de una chica trans de alrededor de las décadas de 1980 y 1990 (fig. 58). Allí, además de mueblería, se instalaron pósteres, por ejemplo, de Luis Miguel y Locomía, objetos decorativos y personales variados y ropa, a modo de crear una ambientación que podía ser recorrida por los visitantes. Esta escenificación, por un lado, forma parte del diálogo del archivo con otras disciplinas, pero también es un elemento ilustrativo de la estrategia central que aquí pretendemos señalar, ligada a abrir los espacios íntimos, en este caso de una forma inmersiva, para visibilizar características propias de los sujetos -sus preferencias, sus ídolos, su religión, etc.- es decir, precisamente, para dar lugar a un acercamiento a personas sobre las que no sabía más que por los relatos ajenos. Por otra parte, la muestra reproducía canciones de Raffaella Carrà como música de fondo, referente de la época que se buscaba ilustrar. La construcción de esta instalación reafirma el componente aurático mencionado en la observación de los materiales: la reconstrucción del ambiente doméstico permite generar una conexión afectiva que forma parte de las estrategias de resignificación en la arena pública.

Figs. 56 y 57: Exhibición *El tiempo de las flores.* Centro de Fotografía de Montevideo, Uruguay

A partir de la recreación de la habitación, los álbumes, las fotografías de la intimidad y los objetos, ambas exhibiciones se dirigen hacia la creación de una liturgia secular de la memoria, como rendiciones de homenaje y al mismo tiempo como formas de ruptura de los grandes mitos cristalizados de los archivos modernos y los espacios culturales de exposición.

Con todo, es de gran relevancia mencionar que si bien como se ha desarrollado, las formas de acción del archivo ponen en tensión las relaciones tradicionales entre los objetos de exposición y los espacios expositivos, también se debe señalar que aquí no nos referimos a que la misión del Archivo Trans es, particularmente, romper con todo aquello que conforma a los modelos de archivar, curar y exponer. En cambio, pretendemos demostrar que la búsqueda se encuentra impulsada por la intención de insertarse en las esferas ya establecidas a partir de estrategias particulares y en gran medida disruptivas, como parte de la tensión a la que Bourdieu (2002) se refiere cuando propone una teoría de los campos sociales, dentro de los cuales se disputa un espacio de inclusión. El Archivo Trans, pues, toma caminos propios, que hacen uso y desuso de los modelos arquetípicos a partir de una agenda propia.

Del mismo modo que los archivos según Taylor (1997) tienen un rol que es, en verdad, arbitrario -a pesar de ser neutros en apariencia- y ello es afectado por la cultura, aquí sucede algo similar en cuanto se trata de una reconstrucción de la memoria a partir de lógicas de enunciación propias. Taylor agrega que recordamos para sobrevivir porque todas las acciones presentes se encuentran atravesadas por el proceso de dar sentido a la experiencia pasada, que es la única guía para las acciones futuras, para controlar eventos y para hacer que las cosas en nuestro entorno sean predecibles. De tal modo, por su incidencia en la realidad del presente, la memoria no es ajena a la generación de estrategias para su reconstrucción, a lo que Ketelaar (2001) agrega que, en dichas reconstrucciones, también se construyen los hechos. En otra oportunidad, el autor también señala:

> Las memorias sociales o colectivas no son entidades fijas: su contenido se modificará a lo largo del tiempo porque están supeditadas a las normas y al poder social. Según el argumento defendido por David Gross, la sociedad desempeña un papel muy importante en la determinación de cuáles son los valores, los hechos o los acontecimientos históricos que vale la pena recordar o no. En segundo lugar, la sociedad influye en cómo se rememora la información del pasado y, en tercer lugar, la sociedad tiene algo que decir sobre la determinación del grado de intensidad emocional que se asocia a los recuerdos. Como sucede en la mayoría de los casos, quien decide en nombre de la sociedad es el Estado, imponiendo así las políticas estatales sobre la memoria. (Ketelaar, 2017, p. 62)

De allí, pues, surge la necesidad de crear estrategias de inserción en la recuperación de las memorias de comunidades históricamente marginadas. Los montajes del archivo son construidos, en ese sentido, como una memoria. Es decir, como un conjunto de imágenes del pasado que componen una trama a partir de hechos aislados que se configuran en un corpus visual común. Estas estrategias son acompañadas por un fuerte componente testimonial de modo que lo expuesto, en lugar de ser únicamente mirado, incorpora un factor oral a través de las visitas guiadas por parte de las integrantes del archivo, conversatorios, videos y ponencias

de distinto tipo. La oralidad, por otra parte, es significativa como herramienta central en la transmisión de la memoria para diversos grupos culturales marginados. A partir de estos recursos que combinan la narrativa visual con los relatos orales, se abren los registros íntimos para problematizar una realidad y visibilizar las experiencias particulares de los sujetos como camino de ampliación de los derechos. Al incluir la oralidad se reafirma, en adición, lo emocional, puesto que los relatos en primera persona se cargan de registros comunicacionales que sensibilizan al oyente, permitiendo así generar vínculos empáticos con la experiencia ajena.

Fig. 58: Exhibición *El tiempo de las flores.* Centro de Fotografía de Montevideo, Uruguay

Universidad de San Andrés

En conformidad con ello, la década de los años ochenta es de relevancia como parte de los relatos orales. Esto es concretamente por dos motivos principales: por un lado, por una cuestión sencillamente práctica: gran parte del acervo fotográfico es de aquella época. Por otro lado, se trata de una década relevante como parte del ingrediente discursivo del archivo puesto que refiere a un momento histórico que se asume como triunfal para el común de la sociedad en materia de derechos, mientras que la realidad, concretamente, no fue igualmente triunfal para los grupos marginados que siguieron subsumidos a la violencia. En adición, si se realiza una rápida búsqueda sobre las representaciones comunes de la comunidad trans en Argentina -anterior a la existencia del Archivo Trans-, lo que se encuentran son, en su mayoría, imágenes del activismo, la prostitución o sucesos policiales y, de forma repetida, un conjunto de artículos y fotografías que en ocasiones difunden ligeramente las imágenes de cuerpos violentados y expuestos, escenas de crimen e, incluso, de víctimas de transfemicidios o travesticidios. Es decir, hay ciertos cuerpos sobre los cuales no existe protección y sobre los que, por lo tanto,

parece poder decirse y mostrarse prácticamente cualquier representación. En contraposición, sobre el archivo Correa (2020)[39] ha dicho:

> Son fotos que no se vieron antes: antes nosotras éramos mostradas bajo el lente de un profesional, bajo el morbo de la prensa *cis*, y estas fotos son sacadas por nosotras mismas, por nuestro propio ojo. Esa es la diferencia que marcan estas fotos sobre personas trans. Normalmente cuando vos ves una foto de las personas trans, son fotos en las marchas del orgullo y estas son fotos dentro de nuestra intimidad total. Y pensando que afuera estaba la represión. Esa es la mirada de nuestras fotos. 60's, 70's, 80's y 90's: el momento en que Latinoamérica ejercía la mayor represión sobre nosotras.

Abrir la intimidad por parte del Archivo Trans, en ese sentido, no implica habilitar a que los límites continúen siendo transgredidos, sino, por el contrario, supone echar luz sobre la necesidad de generar nuevos límites, demostrando que hay sujetos concretos detrás del imaginario visual colectivo. Tal como señala LaPierre (2019) los archivos reflejan la experiencia y la perspectiva de sus creadores, por lo que solo permitiendo una multiplicidad diversa de participantes pueden modificarse los registros para que se vuelvan verdaderamente representativos del mundo multifacético del presente. Por ello, es necesario crear estrategias para consolidar una cultura participativa para con las comunidades marginadas, a modo de conseguir representaciones más precisas sobre ellas y, en ese contexto, los archivos, la curaduría y el diseño de exhibiciones son actos narrativos poderosos (LaPierre, 2019).

Ahora bien, según Albarrán (2018) relacionar la práctica curatorial con el activismo político -como sucede con este archivo- es en cierto sentido oximorónico, en cuanto a que la curaduría es una actividad

> altamente institucionalizada que tendría como objetivo pautar la experiencia de sus audiencias y, llegado el caso, producir un tipo de conocimiento validado en los circuitos culturales. Sin embargo, ya nada es lo que era. Desde, al menos, finales de los años noventa, en muchos contextos, los activistas tratan de establecer un diálogo crítico con las instituciones (…). (2018, p. 1)

Algo similar sucede en nuestro caso de estudio, en el que puede verse un tipo de curaduría que, al insertarse en espacios que tradicionalmente han sido excluyentes, permite integrar nuevas expresiones. No obstante, estos mecanismos renovadores deben tener la cautela de no reproducir, como contrapartida, otras articulaciones de sujeción a partir de recursos comunes como romantizar el sufrimiento. Ello evidencia la relevancia de que el archivo funcione de manera autónoma. Precisamente, según deMotigny (2018) parte de la Historia de las instituciones culturales se encuentra fuertemente enraizada en el acto de que "expertos",

[39] *Memorias Clandestinas – Conversatorio con miembrxs del Archivo de la Memoria Trans.* (2020) Parque de la Memoria. Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado. Duración 1h 15' 29''. Recuperado en el minuto 41'10'' de https://youtu.be/XDg-zvaN27g

desde perspectivas eurocéntricas, tomen elementos de grupos ajenos a sí mismos para interpretarlos y condensarlos para el público general. La autora agrega que, si bien se han observado cambios en torno a estos modelos curatoriales, lo cierto es que en los estándares la mayor parte de los casos continúan imitando los caminos de la tradición. Del mismo modo, deMotigny argumenta que, al dar a las distintas comunidades en las instituciones culturales mayor control sobre cómo son representadas, comienza un proceso que gradualmente contribuye a descomponer las estructuras de poder instaladas. Es decir que se da lugar a un camino en que dicha comunidad adquiere autoridad sobre los mecanismos de selección y de enunciación sobre sí.

5.2 Reconfigurar los sentidos: nuevas inflexiones a partir del dispositivo expositivo

Sobre la base de lo expuesto, es posible observar las estrategias de acción del Archivo Trans desde la noción del dispositivo como artefacto relacional o, en palabras de Traversa, como "lugar de soporte de los desplazamientos enunciativos" (2001, p.242). Es decir que, a partir de los diferentes componentes que hacen al dispositivo expositivo, las fotografías adquieren modos vinculares nuevos -en este caso se trataría del objeto de la intimidad que adquiere una carga de relevancia pública-. Por ello, la fotografía destinada a funcionar como un amuleto o un recuerdo personal, al ser abierta al espacio cultural, opera de una manera diferente a la de su producción de origen, pues ya no refiere únicamente al vínculo particular que refleja o a la persona que retrata sino que coloca en el centro de cuestión la experiencia compartida por un grupo social.

De esa manera es que se posibilita la construcción del mensaje político disruptivo. Se trata de "potencialidades de producción de sentidos distintas" (Traversa, 2001, p.238) que se reactivan de acuerdo a dónde dichas imágenes sean colocadas, en este caso posibilitando la reconstrucción de una memoria conjunta. Por eso, tal como señala el autor, "La imagen recuerdo estará en la memoria del destinatario, el testimonio o la descripción vienen del exterior." (2001, p.240). Según Traversa, esto sucede a partir de una articulación entre dos instancias, a saber: por un lado, aquella que corresponde a la puesta en obra de técnicas de producción -en nuestro caso, las fotografías de la vida íntima- y, por otro lado, de la inserción en determinados canales de esas técnicas, es decir, de procesos que hacen posible la circulación discursiva -en nuestro caso, el espacio público-. Para Traversa, "la suma de ambos recursos no resulta indiferente en lo que concierne a la producción de sentido." (2009, p.6) Así, las propuestas del autor permiten comprender cómo las formas de operar del Archivo Trans constituyen estrategias particulares de renovación en torno a la percepción común de la

comunidad. No será lo mismo, según estas propuestas, que las mismas fotos sean observadas en un sitio que en otro, en un espacio familiar, en un museo, etc. Por el contrario, cada dispositivo dará lugar a potenciales inflexiones a partir de las asociaciones de los objetos en diversos contextos, que cargan consigo un conjunto variado de lecturas sociales y que, a su vez, influyen sobre los objetos en cuestión puesto que "El horizonte de expectativas y los límites de la interpretación en cada caso se ven definidos por un circuito relacional." (Traversa, 2009, p.8) En resumidas cuentas, pues, el dispositivo habilita y articula sentidos que no pueden ser reducidos a la sustancia: al observar una foto del archivo en un espacio cultural público en particular se activa una lectura que antes, la misma fotografía, no había tenido.

QUAERERE VERUM
Universidad de
SanAndrés

6. Conclusión

6.1. Reflexiones finales en torno al objeto de estudio

A partir de nuestro análisis ha sido posible comprender, de manera exhaustiva, cuáles son las formas particulares que ha adquirido el Archivo Trans en el contexto cultural argentino, en especial a partir del desarrollo del carácter de su acervo y, a continuación de ello, por medio de la observación y la comprensión concreta de las formas en que dicho acervo es utilizado. Conforme a ello, se ha podido establecer su estrategia particular de acción que, articulada por el dispositivo expositivo y sus inflexiones de sentido, permite abrir nuevos potenciales rumbos en torno a las representaciones de la comunidad trans en Argentina. En ese sentido, el Archivo Trans ha gestado una presencia tal, en especial en lo que refiere a su divulgación virtual que, efectivamente, las imágenes de la violencia son gradualmente reemplazadas por las de un universo visual nuevo. Las fotografías de la comunidad, en la arena pública, han inundado este panorama a través de su tenor vernáculo y afectivo.

Ahora bien, para poder concluir el análisis realizado a lo largo de estas páginas se debe hacer mención a que, independientemente de los esfuerzos de su comunidad, este tipo de acciones por sí mismas no pueden ser entendidas como herramientas suficientes para la urgencia que ella atraviesa. Se considera que debe existir un acompañamiento desde otros sectores del entramado social: como es sabido, la realidad actual de las personas transgénero es amenazada por la violencia y el olvido institucional, la discriminación laboral y, en consecuencia, por condiciones de vida altamente precarias. En consecuencia, se debe llamar la atención de otros campos de estudio a la acción, en especial en el ámbito de la legislación.

En cuanto al alcance del análisis que aquí nos compete, los esfuerzos dentro del campo de la cultura permiten crear alternativas para la visibilización de otros cuerpos y la posibilidad de inclusión de nuevos discursos a partir de una re-escritura de la memoria desde la perspectiva de quienes quedaron por fuera de los relatos establecidos. En concordancia con ello, este análisis ha demostrado que las fuentes primarias, como las que utiliza nuestro objeto de estudio, constituyen herramientas de gran potencia como modo de romper con los formatos visuales estereotipados y excluyentes. Tal como señala Foucault (2002), los archivos funcionan como vehículos de determinación de verdad y son altamente efectivos en la construcción del poder. De ese modo, la visibilización de los archivos de las disidencias es valiosa para desestructurar la hegemonía normativa hétero-patriarcal que aún domina en materia cultural. En adición, el carácter de "anarchivo" de la iniciativa trans, como elemento característico de su conformación, permite reflexionar en mayor profundidad en torno al análisis sobre los modelos de producción

de conocimiento para dejar abierto el interrogante referente a si las estructuras tradicionales del saber continúan siendo las adecuadas o si, en cambio, deben permitirse explorar nuevos caminos que se ajusten a las necesidades culturales de comunidades diversas. En nuestro caso, que el Archivo Trans funcione como un contra-archivo no implica que no exista la necesidad de que sea atendido por sectores de la cultura hegemónica. Ya sea con un fin inclusivo, ya sea por la concreta necesidad de expertos en materia de conservación archivística o por posibilidades materiales, debe atenderse a la expansión de los archivos hegemónicos desde una perspectiva holística, que incluya consideraciones en torno a lo simbólico, lo metodológico, lo lingüístico y lo material. Dentro del componente de lo material y, tal como plantea Rawson (2017) cabe preguntarse por los modos de acceso a los espacios de consulta propiamente dichos y su condicionamiento en torno a la concurrencia de la investigación por parte de sujetos disidentes, a modo tal de evitar la rigidez de discursos unilaterales. El componente transgénero no debe ser, únicamente, un tópico para ser investigado, sino que deben abrirse también los sitios a investigadores de la comunidad propiamente dicha.

6.2 Caminos abiertos a la investigación: implicancias del espacio virtual

En torno a nuestro objeto de análisis, aún emergente en el campo argentino, quedan otros núcleos de investigación a mencionar. En particular, se considera que sería valioso considerar cuáles son las implicancias, los alcances y los riesgos del espacio virtual y las plataformas digitales, de los que este tipo de iniciativas, altamente desplazadas de las esferas hegemónicas, hacen gran uso, como modo de darse a conocer y actuar discursivamente. Si bien se trata de una herramienta de gran poder por su carácter de libre acceso, lo cierto es que, una vez difundidas las imágenes y los discursos, estos quedan a merced de un infinito número de receptores a partir de lo que, sus productoras originales, dejan de tener un control real sobre cómo son percibidos y utilizados los contenidos tras su publicación. Tal como sugiere Didi-Huberman (2014), “los pueblos expuestos a la reiteración estereotipada de las imágenes son también pueblos expuestos a desaparecer” (p.14).

Cabría preguntarse si parte de los riesgos de la apertura indiscriminada en el contexto de los espacios virtuales no incluyen también la espectacularización de la experiencia ajena y la potencial mercantilización estética del universo visual del archivo. Con esto son referimos a que la digitalización y la difusión *online*, si bien altamente útiles y efectivas, no se encuentran exentas de banalizaciones a partir de una percepción superficial de la imagen visual del *otro.* Es por ello, en parte, por lo que a lo largo de estas páginas se ha hecho hincapié en la importancia testimonial de la estructura del Archivo Trans y sus estrategias de acción, como

aspectos nodales en relación con el contenido en sí mismo del acervo que, si bien altamente relevante, no puede actuar por sí mismo de manera efectiva sino a través de las inflexiones de sentido del dispositivo por medio del cual opera. El espacio virtual, a tal efecto, podría conformar otro de los ámbitos de exploración relevantes para la búsqueda de renovación de sentidos.

6.3 A modo de coda

Para concluir, es claro que aún resta un gran camino por recorrer respecto del análisis planteado. Si el cruce de las esferas de lo íntimo y lo privado resulta lo suficientemente llamativo en términos visuales para crear una pulsión atractiva estética y disruptiva en el plano simbólico, de allí es posible deducir que aún no se han incorporado al repertorio visual social las experiencias de los cuerpos ajenos a las normas de la performatividad heterosexual. Para que ello suceda, el problema de la inclusión cultural debe superar los espacios arcónticos del archivo para abarcar los ámbitos de su representación a partir de preguntas que incluyan el lugar de las galerías, los coleccionistas, los medios y el mercado de circulación, así como los comités curatoriales y sus procesos de selección. Los criterios de valuación de los objetos que componen nuestra cultura se encuentran erigidos por discursos cargados de sentidos construidos y sus productos se despliegan en contextos que inciden activamente sobre la recepción colectiva. Con estas consideraciones, la naturaleza de esta investigación ha pretendido contribuir a la gradual conformación de un panorama polifacético en los ámbitos de reconstrucción de la memoria cultural de nuestro país.

Universidad de San Andrés

7. Referencias bibliográficas

- Albarrán Diego, J. (2018) Comisariar el activismo: Arte, política y exposiciones (dentro, alrededor y más allá de las instituciones), *Critique d'art* (en línea), *51,* (Otoño-invierno). Recuperado en mayo de 2021 de https://doi.org/10.4000/critiquedart.36591

- Antoniucci, M. (2020). Ésta se fue, ésta murió, ésta ya no está más. El Archivo de la Memoria Trans en Argentina. *Cuaderno, 92,* pp. 21-39. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Buenos, Argentina

- Antunes, C. (2019) "Cuerpos que cuentan, performance y feminismo en América Latina" en *Resistencias, memorias, cuerpos disidentes y culturas en nuestra América: arte, creación e identidad cultural en América Latina* (Coordinadora Florio, S.) Rosario, Argentina: AGLeR

- *Archivo de la Memoria Trans Argentina* (2020). Buenos Aires, Argentina: Editorial Chaco

- Aravena Núñez, Pablo. (2019). Andrés Maximiliano Tello. Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo. *Cuadernos de historia (Santiago), 51,* 255-260. Recuperado en febrero de 2021 de https://dx.doi.org/10.4067/S0719-12432019000200255

- Arístegui, I. & Zalazar, V. (2014). *Ley de identidad de género y acceso al cuidado de la salud de las personas trans en Argentina*. Fundación Huésped & ATTTA. Buenos Aires, Argentina

- Avellaneda A. (Octubre de 2019) Archivar. Otro escenario de luchas se distingue. Reseña a Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo, Andres Tello, La Cebra Ediciones, 318 pp. *De prácticas y discursos. Universidad Nacional del Nordeste. Centro de Estudios Sociales, 8* (12). Chaco, Argentina

- Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, S.A.

Borja, J. (2011). Espacio público y derecho a la ciudad. *Viento Sur, 116,* pp. 39-49. Madrid, España

- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual.* Buenos Aires, Argentina: Montressor

- Butler, J., & Lourties, M. (1998, octubre 1). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista, 18*. Recuperado en enero de 2021 de https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1998.18.526

- Contreras Ruvalcaba, G. (2018) Representaciones, espacio y temporalidad del cuerpo transgénero. *La ventana, Revista de estudios de género, 47,* pp. 348-353. México: Centro de Investigación y Docencia Económicas

- deMotigny, B. (2018). *Curatorial activism: turning activism into practice*. (Tesis de maestría). University of Oregon

- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen.* Oaxaca, México: Ediciones Ve S.A. de C.V.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos fulgurantes*. 1ª ed. Buenos Aires, Argentina: Manantial
- Didi-Huberman, G. (2017) *Sublevaciones* (texto curatorial), Didi-Huberman, G. curador. Buenos Aires, Argentina: MUNTREF. Recuperado en enero de 2021 de https://untref.edu.ar/muntref/sublevaciones/
- Escobar, T. (2013). Arte indígena: el desafío de lo universal. *Casa de las Américas, 271,* pp. 3-18
- Estalles, C. (2018). Fotos de familia. Archivo de la Memoria Trans. *Nimio, 5,* pp. 2-5. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Buenos Aires, Argentina. Recuperado en septiembre de 2020 de http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/639
- Foster, H. (2004). An archival impulse. *The MIT Press, 110*, pp. 3-22. Cambridge, Estados Unidos: MIT Press
- Foucault, M. (2002). *La Arqueología del saber*. 1a ed. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores
- Giunta, A. (2010). Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina. *Errata, 1,* pp. 20-37. Bogotá, Colombia. Recuperado en junio de 2020 de https://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_artes_visuales_errata_1_issuu
- Guasch, A. M. (2009) "El momento archival. Los modos del archivo" en *El arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-2007.* (2nda ed.). Barcelona, España: Ediciones del Serbal
- Guasch, A. M. (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Memoria, 5,* pp. 157-183. Barcelona, España
- Ketelaar, E. (2001). Tacit Narratives: The Meanings of Archives. *Archival Science, 1,* pp. 131-141. Países Bajos: Kluwer Academic Publishers
- LaPierre, S. S. (2019). Contemporary Art and Historical Archives: Collaborations and Convergences in a Digital Multicultural Age. *School of Information Student Research, 9* (1). Recuperado en enero de 2021 de http://scholarworks.sjsu.edu/slissrj/vol9/iss1/4
- Larralde Armas, F. (2016) Memorias sobrevivientes: el álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición (Marcelo Brodsky, Gerardo Dell'Oro, Lucila Quieto), *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* (En línea), *30.* Recuperado en mayo de 2021 de http://alhim.revues.org/5374
- Lascano, A. (2018). De los edictos a la ley de Drogas: la persecución penal a travestis, transexuales y transgénero en la zona roja de La Plata. *V Jornadas CINIG de Estudios de*

Género y Feminismos, 10 y 12 de julio. Campagnoli, M., coordinación. Ensenada, Argentina: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Recuperado en mayo de 2021 de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.10827/ev.10827.pdf

- Murguia, E. I. (2011) Archivo, memoria e historia: cruzamientos y abordajes. *Íconos, revista de ciencias sociales, 41* (Septiembre), pp. 17-37. Quito, Ecuador

- Nazar, M. (2010). Archivos, memoria y derechos: reflexiones en torno al caso argentino. *Comma, 2*, pp. 145-158. Liverpool, Inglaterra: Liverpool University Press

- Nesmith, T. (2002). Seeing Archives: Postmodernism and the Changing Intellectual Place of Archives. *The American Archivist, 65, No. 1* (Primavera-verano), pp 24-41. Society of American Archivists. Recuperado en mayo de 2021 de https://www.jstor.org/stable/40294187

- Ortega, Pascual D. (2017). *Arte indígena contemporáneo y artesanía contemporánea: propuestas conceptuales insertadas en el ámbito museográfico para re-significar las expresiones artístico culturales de los pueblos mexicanos.* (Tesis de maestría inédita). Universidad de Guadalajara, México

- Pérez, J. M. (2016). Imagen, memoria y álbum familiar. *Revista Colodion*

- Petra, A. (2007). Los documentos particulares como fuentes históricas: la experiencia del CeDInCI con los fondos de archivo de las izquierdas argentinas. *Políticas de la Memoria, 6/7*, pp. 210-211 (Verano) *Dossier Archivos del Sur*. Buenos Aires, Argentina: CeDInCI

- Puppo, X., Salevsky, S., Ledinic, M., Campos Ríos, J., Spinelli, S. y Sorda, G. (2018). *Imágenes y memoria. Una aproximación al estudio sobre la memoria trans en el espacio digital*. II Jornadas de Investigación. XIV Encuentro regional, pp. 570-587. Secretaría de Investigaciones, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires: Argentina

- Rawson, K. J.; Schwartz, J. M. & Cook, T.; Ketelaar, E. (2017). *Archivar.* La Virreina, Centre de la Imatge. Barcelona, España: Ajuntament de Barcelona

- Romero, Pedro G. (2007) Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman, *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes, 5*, pp. 17-22

- Saurí, C. (2015) *Archivo de la Memoria Trans: cruces entre estética, memoria y género*. Buenos Aires, Argentina. Centro Cultural Haroldo Conti. Recuperado en agosto de 2020 de http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2018/03/seminario/mesa_28/sauri_mesa_28.pdf

- Seligmann-Silva, M. (2015). Sobre el Anarchivamiento. Un encadenamiento a partir de Walter Benjamin. *Constelaciones, revista de teoría crítica, 7*, pp. 40-59. Madrid, España.

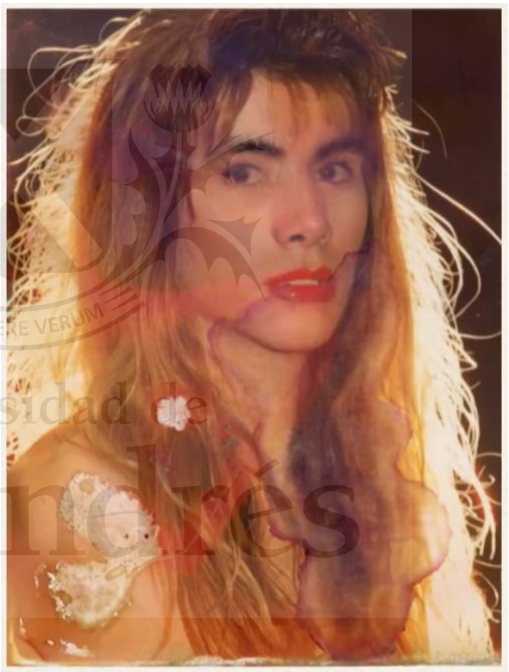
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía.* 1a ed. Buenos Aires, Argentina: Alfaguara

- Taylor, H. A. (1991). Chip Monks at the Gate: The Impact of Technology on Archives, Libraries and the User. *Archivaria*, *33*, (enero)
- Taylor, H. A. (1997). The Archivist, the Letter, and the Spirit. *Archivaria*, *43*, (febrero)
- Tello, A. M. (2015). El arte y la subversión del archivo. *Aisthesis, 58*, pp. 125-143. Viña del Mar, Chile
- Traversa, O. (2001). Aproximaciones a la noción de dispositivo. Signo y seña, 12, pp. 233-247. Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires
- Traversa, O. (2009). Dispositivo-enunciación: en torno a sus modos de articularse. *Figuraciones, teoría y crítica de artes, 6*. Buenos Aires, Argentina: Instituto Universitario Nacional de Arte
- Triquell, A. (2019) Montar el tiempo. Temporalidades, gestos y motivos en montaje desde Archivo de la Memoria Trans Argentina. *Roots & Routes, +Fluid Heritage, 34*, año X, septiembre-diciembre (en línea). Recuperado en mayo de 2021 de https://www.roots-routes.org/montar-el-tiempo-temporalidades-gestos-y-motivos-en-montaje-desde-archivo-de-la-memoria-trans-argentina-de-agustina-triquell/
- Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura.* Barcelona, España: Ediciones Península

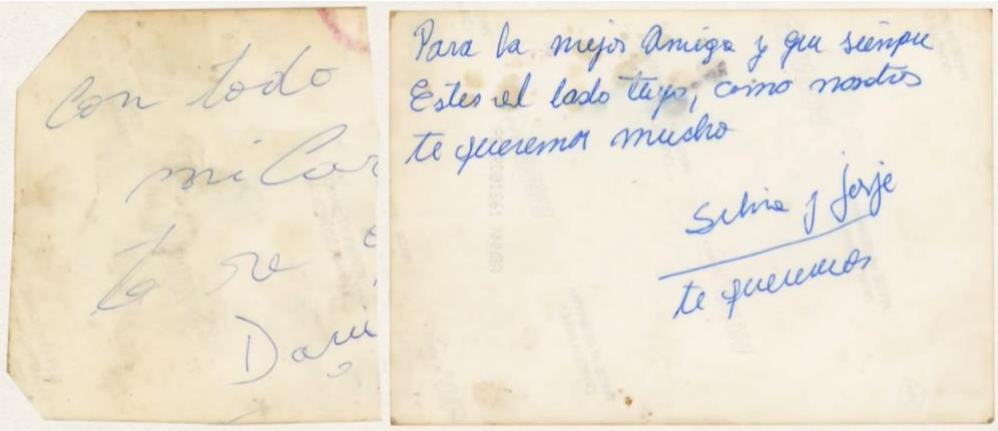
QUAERERE VERUM
Universidad de
SanAndrés

8. Anexo de imágenes adicionales

Errores técnicos y accidentes de conservación:



Intimidad y espacios interiores:

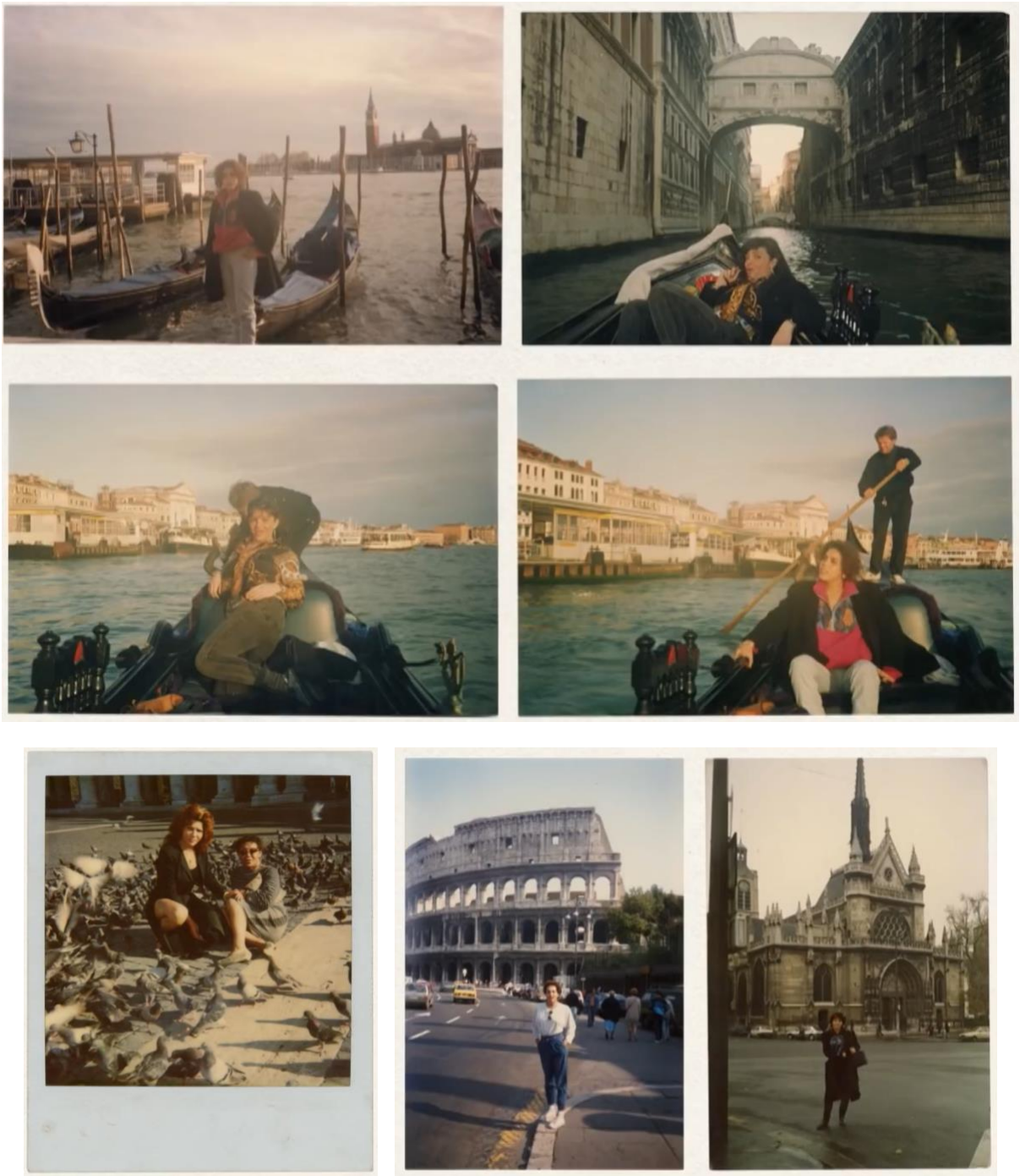


Universidad de San Andrés

Espacios exteriores despojados, desplazamientos y exilio:

QUAERERE VERUM
Universidad de San Andrés

Universidad de
SanAndrés



1. Imágenes recuperadas del documental sobre el Archivo Trans realizado en colaboración con Canal Encuentro en 2021. En ellas se observan varios de los componentes materiales analizados, como los errores técnicos y los accidentes de conservación de los registros, así como el carácter de los elementos visuales de relevancia mencionados en torno a las escenas íntimas, la sexualidad, los mensajes escritos, los espacios exteriores despojados, los desplazamientos, los viajes y el exilio.

2. Imágenes de la exhibición *Esta se fue, a esta la mataron, esta murió* (2017). Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.

3. Ivana Bordei, integrante del Archivo Trans y primera mujer transgénero en recibir una beca como investigadora en la Biblioteca Nacional. Fuente: Paula Bistagnino para Infobae.