

XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

Historia y fotografía. Desafíos de las fuentes fotográficas.

Tornay, Lizel.

Cita:

Tornay, Lizel (2009). *Historia y fotografía. Desafíos de las fuentes fotográficas. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-008/1009>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Historia y fotografía. Desafíos de las fuentes fotográficas.

Lizel Tornay

“..no hay conocimiento sin posibilidad de ver, aún si las imágenes no pueden proporcionar un conocimiento total.”¹

La incorporación de la fotografía como fuente para la investigación histórica brinda una serie de posibilidades que las fuentes escritas no pueden ofrecer. Factores histórico-culturales, políticos, sociales, construcciones de género, suelen explicar esas limitaciones de los textos escritos que la fotografías pueden trascender. Sin embargo la imagen fotográfica o filmica presenta particularidades que es necesario advertir.

Esta ponencia se propone analizar las problemáticas mencionadas tomando como referencia un trabajo de investigación en el que se incorporaron este tipo de fuentes visuales. Se trata de una indagación sobre temáticas de género en la fábrica textil de Alpargatas referida al período comprendido entre 1940 y 1990.²

Se utilizará un corpus integrado por fotografías provenientes del Archivo General de la Nación y de la Revista Panorama de Alpargatas y por fotogramas de las entrevistas filmadas que se realizaron a trabajadoras de la empresa.

Corresponde aclarar algunos presupuestos referidos al trabajo con este tipo de recursos visuales.

Consideramos las fuentes en calidad de huellas de representaciones del pasado. Esas fuentes, imágenes fotográficas o filmicas pueden mostrar aspectos que la palabra escrita no alcanzaba a transmitir³. Por consiguiente serán analizadas como fuentes con entidad propia, autónoma, más allá de las confrontaciones que sea necesario hacer con otra documentación.

En relación al tratamiento de la fotografía o del fotograma le otorgamos un carácter *indicial*. Al respecto Philippe Dubois la define como *una huella luminosa* y considera que este modo de ser constituye su propia ontología porque antes de ser una *imagen* es una *huella*, una *marca*, una *traza*. Se basa en el concepto de *index* de Charles S. Peirce, es decir

¹ Andreas Huyssen, “Prólogo.” en Feld, Claudia y Suites Mor, Jessica (comps.) en *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, 2009, pág. 15.

² Investigación realizada para el film documental “De Alpargatas. Historias de Trabajo” (Fernando Álvarez, 2008), Mirta Z. Lobato, Lizel Tornay y María Damilakou.

³ Véase Louis Marin, “Poderes y límites de la representación” en Rogier Chartier, *Escribir las prácticas. Foucault, de Certau, Marin*. Buenos Aires, Manantial, 1999, p.76.

“signos que mantienen o mantuvieron en un momento determinado del tiempo con su referente (o causa), una relación de conexión real, de contigüidad física, de co-presencia inmediata”. Importa esta *relación existencial* con el referente porque esto indica que el referente existe o existió, más allá de que el *index* –en nuestro caso la fotografía- se asemeje o no a su objeto. No se trata pues de una relación de semejanza sino de una relación en la que el *index* ha sido modificado por su referente.⁴ Tanto Dubois como también Barthes⁵, Benjamin⁶, Bazin⁷ se detienen en la *génesis* del dispositivo en detrimento del *resultado*, ya que para comprender la originalidad de la imagen fotográfica hay que ver el proceso más que el producto. Este punto de la reflexión sobre la entidad de la fotografía tiene consecuencias importantes para nuestro tratamiento como fuente de la investigación histórica. Es que en la consideración de esa *génesis*, de ese *acto fotográfico* deberemos saber que no hay una huella natural en toda su “pureza” sino entre un *antes* y un *después*, entre esas dos series de códigos y de modelos, durante la única fracción de segundo donde se produce la transferencia luminosa, hay una relación existencial entre la imagen fotográfica y su referente. Solo en ese momento infinitesimal, dice Barthes, la foto puede ser llamada “mensaje sin código”⁸. Pero fuera del acto mismo de exposición, la foto es inmediatamente (re)tomada, (re)inscrita en los códigos de todo tipo que ya no la abandonarán. Ese *instante de olvido de los códigos*⁹ es cercado, encerrado, presionado por las formas culturales de la representación cuya acción marcará de uno u otro modo el mensaje fotográfico. En este punto el historiador deberá tomar los recaudos pertinentes para deslindar la existencia del referente de la explicación de su sentido.

Consideremos, a modo de ejemplo de dichos recaudos metodológicos, algunas de las fotografías utilizadas en la investigación citada. Para lo cual es oportuno aclarar que nuestro interés investigativo se orientaba a indagar las problemáticas de género referidas al cotidiano laboral y a la participación gremial femenina, en las décadas de más intenso desarrollo industrial en Argentina, desde 1940 a 1990 aproximadamente¹⁰. La investigación

⁴ Véase Philippe Dubois, *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires, La Marca Editora, 2008, pp. 55 a 59.

⁵ Véase Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1982

⁶ Véase Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía” (1931) en W.B., *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1992.

⁷ Véase André Bazin, “Ontologie de l’image photographique” (1945) en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Riap, 1990.

⁸ Véase Barthes, R., op.cit.

⁹ Véase Dubois, P., op.cit.

¹⁰ Véase Juan Carlos Torre (dir.) *Nueva Historia Argentina*, T. VIII, *Los años peronistas (1943-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002 y Ricardo Aroskind, “El país del desarrollo posible” en Daniel James

nos condujo a la Fábrica Argentina de Alpargatas S.A. Fundada en 1884, se trata de una de las más antiguas industrias textiles de este país. Iniciada con capitales locales pero con una fuerte presencia de accionistas británicos, produjo industrialmente el primer calzado popular de la Argentina, las *alpargatas*, que luego darán el nombre a la empresa. Como muchas industrias textiles, la empresa empleó mujeres en la mayoría de las funciones tanto de producción como en los niveles más bajos de la administración. Los salarios que percibían eran de los más altos, dentro de la rama textil. Sin embargo, los obreros de las industrias líderes en ese momento como las siderúrgicas, con mayor poder de negociación, percibían mayores salarios. Su primera planta fabril se construyó en Barracas, un barrio periférico de la ciudad de Buenos Aires, zona en la que se instalaron las plantas de la más temprana industrialización. En esta planta focalizamos la investigación. Contábamos con escaso material historiográfico tanto sobre la empresa¹¹ como sobre las problemáticas propias del trabajo fabril femenino. Parte de nuestras fuentes lo constituyó un nutrido corpus de fotografías producidas por la empresa, algunas de ellas conservadas en el Archivo General de la Nación y otras reproducidas en las revistas *Panorama de Alpargatas* de 1941, 1942 y 1943. Por otra parte entrevistamos a más de una docena de obreras y empleadas de esa planta fabril, cuyos relatos y fotografías de sus álbumes personales también integraron nuestros recursos de información.

Tomaremos una de las características comunes de las fotografías que se analizarán a modo de muestra de las problemáticas propias del uso de la fotografía en la investigación histórica. Se trata de imágenes fotográficas de *uso público* y de tipo *institucional*. En este caso la Fábrica Alpargatas S. A. produjo una serie de fotografías a través de las cuales construía su propia representación. Por eso muchas de ellas fueron enviadas a las oficinas de prensa del Estado y de allí al Archivo General de la Nación. Otras, con el mismo interés fueron publicadas en la revista de la empresa. Si atendemos al carácter indicial de las mismas, el *referente* –según Dubois¹²– aparece (las instalaciones fabriles, las obreras trabajando) pero el *sentido* debemos inferirlo de una serie de informaciones a las que

(dir.), *Nueva Historia Argentina*, T. IX, *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)* Buenos Aires, Sudamericana, 2003.

¹¹ Véase Leandro Gutiérrez y Juan Carlos Korol, “Historia de empresas y crecimiento industrial en la Argentina. El caso de la fábrica Argentina de Alpargatas” en revista *Desarrollo Económico*, vol. 28, n° 111, oct.-dic. 1988.

¹² Dubois, Philippe, op.cit.

accedemos como *espectadores privilegiados*.¹³ En este caso y como parte de nuestra tarea detectivesca deberemos tener en cuenta la diferencia existente entre los usos *público* o *privado* de la fotografía. John Berger sostiene que: “En el uso privado, el contexto de la instantánea registrada se conserva, de modo que la fotografía vive en una continuidad. (Si se tiene colgada en la pared una foto de Pedro, no es muy probable que olvide lo que éste significa para usted.) En el uso de la fotografía pública por el contrario, ha sido separada de su contexto y se convierte en un objeto muerto que, precisamente porque está muerto, se presta a cualquier uso arbitrario.”¹⁴

En el caso de las fotografías del corpus referido aquellas que fueron encontradas en el Archivo General de la Nación contenían muy escasa información. Otras, publicadas en la revista de la empresa, fueron parte de una construcción narrativa que articulaba imágenes y texto escrito. En ambos casos es necesario analizarlas como parte del relato que la empresa construía de sí misma en ese momento histórico cultural.

El sentido de la propia representación empresarial estaba orientado a mostrar su desarrollo como industria destacada y pujante, con maquinarias de excelente calidad y ámbitos laborales pulcros, lo cual posibilitaba la generación de un ambiente de trabajo propio de una empresa paternalista.

Con esta información podemos analizar algunas de las fotografías encontradas en el Archivo General de la Nación que constituyeron nuestras fuentes.

¹³ Esta figura que podríamos equiparar a la del detective de Carlo Guinzburg se refiere a nuestras posibilidades de acceder a otros conocimientos que nos permiten compensar la falta de contexto, evidenciar tensiones, reconocer sentidos.

¹⁴ John Berger, “Usos de la fotografía en *Mirar*, Buenos Aires, Edic. de La Flor, 2005, p. 77.



Foto 1: “Fábrica Argentina de Alpargatas, tejeduría para telas de neumáticos, 10-02-1942.” (A.G.N.)



Foto 2: “Fábrica Argentina de Alpargatas, tejeduría, 1943.” (A.G.N.)

Se trata de dos secciones de la planta fabril del barrio de Barracas (ciudad de Buenos Aires). A modo de muestra de los desafíos que presentan estas fuentes fotográficas diremos que se ven maquinarias en excelente estado, en un ambiente pulcro, luminoso, con solo tres operarias en cada sección. Ellas están prolijamente vestidas, peinadas con el cabello suelto y arregladas casi como una modelo publicitaria de esos años. No evidencian ningún signo de cansancio o apuro por cumplir con cierto ritmo laboral impuesto. En la foto 1, las trabajadoras están paradas en forma erguida al lado de la máquina que opera cada una. En la foto 2 están sentadas al lado de la máquina, sonrientes, atentas al trabajo que están realizando, con las piernas cruzadas, se observa claramente su calzado elegante, de tacos altos.

Si no tenemos en cuenta el carácter indicial de las fotografías y las consideráramos una *mimesis* de la esa sección de la planta fabril podríamos sacar conclusiones bastante rápidamente respecto de la pujanza de la empresa y el trato que daba a sus operarias brindándoles tales condiciones de trabajo. Advertidos de los atributos de la fotografía en tanto *index* y dispuestos a analizarlas como *espectadores privilegiados* corresponde tomar los recaudos necesarios que este carácter de la fotografía nos plantea. Podemos tomar cierta información que probablemente esté en el *referente*: una sección con esas máquinas, operadas por mano de obra femenina uniformada y algunos detalles de la arquitectura del edificio. Pero advertidos de la importancia de diferenciar el *referente* del *sentido* buscaremos otras fuentes de información para analizar este último. Diremos entonces que los relatos de las operarias entrevistadas¹⁵ no coinciden ni con la pulcritud del ámbito –tanto por la pelusa que se desprendía del trabajo con fibra de algodón como por los trozos de algodón que se caían de las máquinas y quedaban en el piso-, ni con el número y distribución de las operarias en cada máquina, ni con el arreglo personal –ya que trabajaban con pañuelos atados a la cabeza-, ni con la ausencia de supervisoras circulando por la sección. Sabemos que se trata de fotografías *institucionales*, la empresa las produjo y las envió a las oficinas de prensa del estado nacional. No desarrollaremos en esta oportunidad otros alcances de este tipo de fotografías *institucionales*, como los cambios y continuidades que se pueden evidenciar respecto de la representación que construyen de sí mismos a través del tiempo, o en la relación que establecen con los organismos oficiales o con ciertas revistas, de acuerdo al momento histórico político o cultural. Solo diremos, en este caso, que

¹⁵ Entrevistas realizadas por Lizel Tornay y María Damilakou y filmadas por Fernando Álvarez a obreras y empleadas de la planta fabril del Barrio de Barracas, ciudad de Buenos Aires, en julio-agosto y septiembre de 2006.

desde los inicios de la década de los treinta la industria textil gozaba de una protección aduanera de aproximadamente 67% lo que permitió la expansión de las empresas nacionales.¹⁶ Es en este contexto que Alpargatas envía las fotografías de sus instalaciones y maquinarias a las oficinas de prensa del estado nacional. Además, esta empresa, en función de maximizar sus beneficios a largo plazo, se daba una política de monopolizar en el mercado local la tecnología utilizada, produciendo u obteniendo la exclusividad de otros proveedores, de la maquinaria empleada -desde las que realizaban los procesos más simples a los más complejos o modernos-. Y por otra parte, en el caso de la foto 1, en esos años Alpargatas aspiraba a cubrir las necesidades de telas para correas que consumía Goodyear y dado que éste era un mercado promisorio había destinado inversiones en tal sentido.¹⁷ Se empiezan entonces a advertir los sentidos de la representación que la empresa construye a través de este tipo de imágenes, mostrando y demostrando su capacidad productiva, propia de una industria pujante, con maquinarias de excelente calidad que le posibilitan ocupar un lugar destacado en el mercado local.

Si estos son algunos de los sentidos en los que se inscribe la producción de fotografías como ésta después de su génesis, el momento previo a la toma debe haber sido preparado para tal fin: escenografía, actores, agentes, ángulo, iluminación, una serie de códigos operando *antes* del acto fotográfico. No hay *mimesis*. Entendemos las diferencias y contraposiciones entre estas fotografías y los relatos de las entrevistadas.

Si tomamos las fotografías que aparecen en la Revista *Panorama de Alpargatas* deberemos tomar recaudos similares para su análisis pero en este caso será necesario considerar las representaciones¹⁸ que construía la empresa a través de una revista cuya trama articulaba imágenes y textos con una clara función pedagógica. Se trata de una publicación anual destinada a sus empleados entre quienes se distribuía gratuitamente.

No es la intención de este trabajo realizar un análisis de la revista en tanto artefacto cultural, solo tomaremos algunas de sus imágenes para continuar con una reflexión metodológica respecto de la tarea del historiador interesado en el uso de fuentes visuales.

¹⁶ Véase Torcuato Di Tella, “La Unión Obrera Textil, 1930-1945”, en revista *Desarrollo Económico*, vol. 33, nº 129, abril-junio 1993, pág. 4.

¹⁷ Véase L. Gutiérrez y J.C. Korol, op. Cit., p.410 y 422.

¹⁸ Acerca del concepto de representación, véase Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 1996.



Foto3: Revista
Panorama de Alpargatas
1942, pág. 2.

En la foto 3 vemos la imagen de una empleada, nuevamente muy bien vestida con un uniforme, prolija, elegante, con sandalias de taco alto, cabello suelto, bien peinado, sonriente y dispuesta a iniciar la narración de su experiencia, según lo enuncia el texto que se articula con la imagen. Ella está señalando la tapa de la revista *Panorama de Alpargatas* de 1942, en ella se ven otras cuatro trabajadoras, sentadas sobre una pared baja de la planta fabril, saludando sonrientes. Todas visten uniformes con distintos colores, según la sección y distintos cuellos según las jerarquías de cada una –obreroa o empleada-. Sin lugar a dudas, esa empleada *estuvo allí*, Barthes diría “*eso fue*”¹⁹, pero como *espectadores privilegiados* podemos advertir la función que su imagen fotográfica cumple. Ella se *presenta* como trabajadora de la empresa, contenta y agradecida por todo lo que Alpargatas le brinda y *representa* de este modo al conjunto de las trabajadoras. Se evidencia el doble poder de la imagen, según Louis Marin, por un lado en su dimensión *reflexiva*, la empleada *se muestra* a sí misma, tal como es su situación, bien vestida, contenta, agradecida; y por el otro, ella

¹⁹ Véase Barthes, R., op.cit.

misma en la dimensión *transitiva* de la imagen representa a los que no están allí, a todas las otras trabajadoras que podrán identificarse con ella.²⁰ Esa identificación vehiculiza la función pedagógica de la revista. Si éste fue uno de los sentidos principales de la trama de la publicación y por lo tanto de sus fotografías, el *antes* y el *después* del acto fotográfico estarán inscritos con los códigos, reglas, técnicas, tiempos, actores y agentes que posibiliten la construcción de los sentidos en cuestión.

Tomemos la foto 4 correspondiente a la página 3 de la misma revista. Acá vemos nuevamente a una trabajadora, pero en este caso frente a la puerta de entrada de la planta de Alpargatas situada en el barrio de Barracas de la ciudad de Buenos Aires. En este caso ella se ve empuñecida frente a la enorme fachada de la fábrica, mirando hacia arriba de la puerta, donde está el nombre de la empresa con letras de una altura apenas menor a la de la ingresante. Por si la imagen no fuera clara una inscripción muestra lo que ella pensaba en el momento de ingresar “¡Qué pequeña me siento!”. Efectivamente esa puerta *era así*, aún actualmente se conserva aunque está deteriorada, también *estuvo allí* la empleada en el momento en que el efecto lumínico impresionó la placa, pero nuestra mirada de *espectadores privilegiados* nos permite advertir los sentidos de esta construcción.



Foto 4: Revista *Panorama de Alpargatas* 1942, pág. 3.

²⁰ Véase Louis Marin, op.cit.

En Alpargatas los vínculos paternalistas marcaron fuertemente las relaciones dentro de la fábrica a tal punto que perduraban aún en la década del '70 cuando esa estructura se había modificado por factores internos a la organización de la empresa y por factores externos relativos a los cambios políticos impuestos a partir del golpe militar de 1976. El modelo paternalista se basa en el desarrollo de relaciones directas entre la empresa y los trabajadores a fin de lograr la cooperación entre trabajadores y patrones. Por este motivo necesitaba contar con personal honrado, sumiso, fiel, y el mejor modo de reclutarlos fue sobre la base de una cuidadosa selección. De este modo buscaban asegurarse un personal confiable, poco proclive a la protesta.²¹ La mayoría de las trabajadoras entrevistadas pertenecían a sectores de escasos recursos no solo económicos sino también sociales, culturales y laborales –sin ninguna calificación previa-. La empresa Alpargatas era una prestigiosa industria textil que a través de su reconocimiento en el medio y de sus vínculos paternalistas les ofrecía a este tipo de trabajadoras un capital social del que carecían.²² Una red de recursos, relaciones estables y reconocimientos más o menos institucionalizados que les permitían vivir en una ciudad metropolitana –muchas de ellas eran migrantes internas-. La gratitud y la fidelidad a la empresa fue seguramente un modo de preservar esos vínculos. En los recuerdos de las trabajadoras entrevistadas aparece reiteradamente el agradecimiento referido a esas redes de recursos y relaciones, atravesados también por los recuerdos de los esfuerzos realizados, la cantidad y calidad de las tareas, las marcas que quedaron en sus cuerpos.²³ La publicación había cumplido con su función pedagógica, había logrado el agradecimiento de las trabajadoras por esa red de relaciones que había ampliado sus posibilidades de vida. Sin embargo este sentir dialogaba o negociaba dentro del recuerdo de cada una con el esfuerzo y las afecciones sufridas. Seguramente el poder de la imagen operó como influencia, pero también como presión y en algunos casos o momentos como tiranía porque las confrontaba con un ideal físico, vestimentario, anímico, diseñado mayoritariamente por varones –ellos ocupaban las más altas jerarquías de la administración empresarial- y a ese modelo debían someterse.²⁴

²¹ Véase Mirta Zaida Lobato, *Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960)*, Buenos Aires, Edhasa, 200, pp.84 a 87; Camarena Ocampo, Mario, *Historia social de los trabajadores textiles de San Angel*, México D.F., 2001, pp.72-73.

²² Bourdieu, Pierre, y Wacquant, J, *Respuestas por una antropología reflexiva*, México D.F., Grijalbo, 1995, pp. 81-82.

²³ Entrevistas a obreras y empleadas, ver nota 14.

²⁴ Véase Michelle Perrot, *Mi historia de las mujeres*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008, pág. 31.

Si con esta información retomamos la fotografía 4, advertimos rápidamente los sentidos de su construcción. Los relatos de las trabajadoras entrevistadas son parte de la recepción de los códigos y representaciones inscritos en esas fotografías *después* de la marca lumínica producida por el referente. Otros códigos marcaron también el proceso *anterior* a la exposición de luz, en este caso claramente, por ejemplo y entre otras muchas decisiones, se eligió un ángulo desde donde la trabajadora parada en la puerta se viera del tamaño apropiado –“¡qué pequeña..!”- a la representación que se estaba construyendo.

Para considerar otro tipo de recaudos relativos al trabajo con fotografías tomemos otras provenientes del Archivo General de la Nación. Se trata de reuniones de la Unión Obrera Textil, la foto 5 corresponde a 1942, las fotos 6 y 7 no tienen fecha pero están guardadas en el Archivo General de Nación dentro un mismo sobre junto con otras fechadas entre 1940 y 1943, todas referidas a actividades gremiales textiles. Las fotos 6 y 7 tienen carteles identificatorios del evento que los reúne y, por lo menos una persona que podemos reconocer como integrante de dicho gremio. En este caso llegamos a estas fuentes intentando contrastar la información que contenía el relato de una de las entrevistadas que ingresó a la empresa en 1941²⁵, ella afirmaba que en ese año “no estaba el sindicato” ni había ninguna participación gremial. Teniendo en cuenta que las historias del movimiento sindical no han atendido a la participación de las mujeres en las actividades gremiales y que ésta era una rama de la producción con mano de obra mayoritariamente femenina buscamos fuentes fotográficas que tal vez podían brindarnos información que las fuentes escritas no nos daban. ¿Cuestionan estas fotografías la afirmación de nuestra entrevistada? Desde nuestra situación de *espectadores privilegiados* sabemos que esas reuniones existieron pero que debemos indagar acerca de los sentidos inscritos *antes* y *después* de realizadas las impresiones luminosas que dieron lugar a estas fotografías.

²⁵ Entrevista a Paulina Muros realizada por Lizel Tornay y María Damilakou y filmada por Fernando Alvarez, 28-08-06.



Foto 5: "Unión Obrera Textil, 14-02-1942" (A.G.N.)



Foto 6: Sin epígrafe (A.G.N.)



Foto 7: Sin epígrafe (A.G.N.)

El sindicato textil se había organizado en 1921 bajo la denominación de Federación Obrera Textil, con predominio de los socialistas y participación de anarquistas y comunistas. Desde el inicio de la década del treinta el movimiento sindical se había ido reestructurando como consecuencia del desplazamiento gradual del liderazgo anarquista y su reemplazo por líderes socialistas y comunistas. Más allá de las diferencias entre estas dos tendencias, coincidían en la necesidad de un movimiento obrero unificado. En 1930 se agruparon los principales sindicatos en la Confederación General del Trabajo. En 1934 el gremio textil cambió su denominación -pasó a llamarse Unión Obrera Textil- y también cambió su organización interna -ahora muy similar al que regía en el Partido Socialista-. En 1939 fue elegido Secretario General Jorge Michelón, dirigente comunista que ocupará el cargo hasta 1946. A partir de 1940 socialistas y comunistas se habían distanciado y separado como consecuencia de los avatares de la política internacional -firma del pacto germano-soviético- y de las alternativas de las relaciones con el gobierno nacional. Quedaron organizadas dos tendencias cada una con su propia sede de funcionamiento. En los años transcurridos entre 1939 y 1943 la actividad gremial y el grado de conflictividad

en la industria textil fue importante. La UOT había desarrollado una organización barrial siendo uno de sus bastiones el barrio de Barracas. Sin embargo, según *El Obrero Textil* (julio de 1941)²⁶ el sindicato tenía enorme dificultad para “hacer pie” en monstruos como Alpargatas. Nora Genkin -activa militante ligada al Partido Comunista y por varios años Secretaria de la Comisión Femenina del sindicato- recuerda que en esas grandes fábricas las listas negras y la organización patronal de entidades “amarillas” dificultaban la acción de la UOT.²⁷ Con la llegada de Perón a la Secretaría de Trabajo y Previsión, esa corriente de organización sindical se viabiliza en parte, resultando electa la primera comisión interna (1944), pero la empresa impide su funcionamiento. Recién en 1945, la participación sindical será respaldada decididamente por el gobierno, la empresa aceptará entonces el funcionamiento de la comisión interna.²⁸ Pero la organización sindical no será la misma, en 1946 la Unión Obrera Textil fue disuelta quedando en su reemplazo la Asociación Obrera Textil, creada en octubre de 1945 a instancias de la Secretaría de Trabajo y Previsión de la Nación.²⁹

Con esta información podemos volver a las fotos 5, 6 y 7. Allí podemos ver una importante presencia femenina en una reunión de la UOT en 1942 (foto 5), luego otra vez una destacada presencia de mujeres pero en este caso en la mesa organizadora del evento cuyos carteles indican que se trata del “Primer Congreso Obrero Textil”, los hombres están mayoritariamente mirando el desempeño de ellas en la mesa que preside la reunión (foto 6). En la foto 7 la cámara hizo foco en esa mesa y podemos observar los rostros de las trabajadoras, sus gestos de decidida y, en algún caso, de desafiante participación. El hombre que ocupa el primer plano en las dos últimas fotografías es Jorge Michelón, Secretario General de la UOT desde 1939 y esposo de Dora Genkin.³⁰

Estas situaciones ocurrieron, constituyeron el referente de esas fotografías. Pero solo con otra información específica podemos aproximarnos a los sentidos inscritos en esas imágenes. Nos preguntábamos si estas fotos cuestionaban el recuerdo de nuestra entrevistada, más bien diremos que lo complementan. Efectivamente la empresa Alpargatas, caracterizada por establecer vínculos de tipo paternalista con sus empleados y

²⁶ Véase Torcuato Di Tella, op. Cit.

²⁷ Entrevista con Dora Genkin (1988) Archivo de Historia Oral de la Fundación Simón Rodríguez Torcuato en Di Tella, op. Cit., pág. 3.

²⁸ Véase Archivo dirigido por Santiago Senén González, Instituto Torcuato di Tella y catálogo digital http://www.utdt.edu/ver_contenido.php?id_contenido=2280&id_item_menu=4559.

²⁹ Véase Louise M. Doyon, “La organización del Movimiento Sindical Peronista 1946 – 1955” en *Revista Desarrollo Económico*, vol. 24, n° 94, julio-septiembre 1984, pág. 205 y Torcuato Di Tella, op. Cit. Pp. 11 a 21.

³⁰ Véase Torcuato Di Tella, op. Cit. Pág. 3.

obreros, había resistido sistemáticamente la participación gremial y la sindicalización de sus trabajadores. Sin embargo, en la década de 1940, los obreros textiles contaban en sus tareas de organización con la presencia de numerosas mujeres. La historiografía sindical no da cuenta de ello, y en algunos casos aún lo reduce a seres excepcionales³¹, estas fotografías discuten estas posturas pero también evidencian otros sentidos y tensiones. Probablemente las disputas entre las tendencias internas de la Unión Obrera Textil, los niveles de conflictividad, las negociaciones con los gobiernos llevaron al fotógrafo a registrar estas imágenes. La cámara del fotógrafo probablemente apunta a registrar la realización del evento y/o su importante concurrencia, en el juego de tensiones de aquellos años tal vez esa es su intención para luego reproducir las imágenes en los medios a su alcance. Sin embargo, y más allá del propósito de fotógrafo, la toma -en ese *instante de olvido de los códigos*³²- incluyó el gesto, la mirada de esas mujeres que se atreven a desafiar la lente del fotógrafo. Ese gesto difiere de aquellos otros que caracterizan a las representaciones de las mujeres trabajadoras. Esa diferencia cuestiona, limita la generalización de los atributos concebidos como ideales para ellas. Cuestiona la representación de la “pobre obrerita”, débil, mal vestida, enfermiza, sufriente, construida sobre el rechazo y la degradación del trabajo extra doméstico.

Walter Benjamin advierte sobre la naturaleza que habla a la cámara y dice que es distinta de la que habla a los ojos porque en el primer caso se interpone un espacio inconsciente en lugar del espacio que el hombre elabora conscientemente. La cámara hace patente con sus medios auxiliares, como el retardador o los aumentos, lo que el ojo no capta.³³ En este punto nuestras fuentes fotográficas y filmicas nos brindaban indicios de tensiones propias de los procesos de construcción de representaciones. Nuevos significados en pugna con viejas convenciones cuyos sentidos limitan lo que es posible pensar y enunciar.³⁴

Tomemos finalmente un fotograma de una de las entrevistas filmadas con las trabajadoras de la empresa.

³¹ “Teniendo en cuenta la poca predisposición sindical de la mayoría femenina ...quienes emergían al activismo sindical eran individuos muy especiales..” en Torcuato Di Tella, op. Cit.

³² Véase Dubois, P., op.cit.

³³ Véase Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Madrid, Taurus, 1973, p. 67.

³⁴ Véase Roger Chartier, op. cit., p. IX, X.



Fotograma 1:

Hortensia Martí, Angelita Venturini y Ana Bulesi, entrevista realizada en la actual oficina de Hortensia, 30 de agosto de 2006. Hortensia fue delegada de la planta fabril de Alpargatas situada en el Barrio de Barracas desde 1974 hasta 1992, cuando ésta cerró. Actualmente está jubilada de la Empresa Alpargatas y desarrolla tareas administrativas en la sede central de la Asociación Obrera Textil.

Se trata de un fotograma de la filmación de la entrevista referida. El *fotograma* desde el punto de vista técnico es una fotografía sin cámara fotográfica³⁵, de ningún modo una imagen mimética. En este sentido László Molí-Nagy sostiene que “el fotograma es la esencia misma de la fotografía.”³⁶ En este caso conocemos el sentido de la toma: registrar en forma visual a las entrevistadas durante los relatos que provocaban nuestras preguntas. La situación existió, tal como se puntualiza en el párrafo anterior. Nuestra situación como *espectadores privilegiados* nos permite analizar la imagen con cierta información que va más allá de los que Barthes denomina el *studium*³⁷. El modo, los gestos, la ubicación en el espacio de quien fue la delegada (está parada, detrás de las dos ex-obreras), su tono de voz, evidencia jerarquías, modalidad de los vínculos, aspectos que no se formulan a través de las palabras. Cuando ella habla se referirá al significado de su experiencia y esa información

³⁵ Véase Dubois, P., op.cit.

³⁶ Véase László Molí-Nagy, *Pintura, Fotografía, Cine*, Barcelona, Gustavo Pili, 2005.

³⁷ Barthes, R., op. Cit.

nos interesa pero las imágenes nos brindan otra dimensión informativa. En este caso en particular se trata de una delegada que tiene recursos discursivos pero no es el caso de las obreras que comparten la entrevista. A ellas les resulta difícil encontrar entre sus herramientas culturales las palabras apropiadas para expresar las situaciones vividas³⁸, las imágenes muestran aquello que no puede formularse. Lenguaje verbal, imágenes e información escrita se completan, se contestan, se interpelan complejizando y a la vez enriqueciendo la densidad de la imagen.

Vemos también un portarretratos con la foto de Pedro Goyeneche quien, surgido de la fábrica Alpargatas (planta del barrio de Patricios), fue Secretario General de la Asociación Obrera Textil durante más de 20 años cuando la ex delegada se desempeñaba como tal. Ese portarretratos, relativamente pequeño, está ubicado frente al escritorio de Hortensia, sobre un televisor situado al lado de la puerta de entrada. Además de dos grandes cuadros con las fotos de Perón y Eva Perón colgados de la pared que está detrás del lugar donde ella se sienta, y de unos pequeños portarretratos de sus nietos colocados sobre su escritorio, la imagen de Goyeneche es la única de los compañeros o compañeras de la actividad gremial que se ven en esta oficina. Sabemos que a partir de los gobiernos peronistas (1946/52-52/55) las organizaciones obreras sufrieron un proceso de fuerte centralización, con mayor o menor respaldo de los diferentes gobiernos según las diversas políticas de estado y según las posturas de cada sindicato³⁹. En relación a las mujeres esa centralización se tradujo en discriminación ya que ellas solo podían aspirar a los niveles más bajos de las jerarquías y las decisiones. Estas tensiones raramente se manifestaron puesto que se basaban en nociones de inferioridad compartidas por muchas mujeres. Otras, en particular las más jóvenes comenzaban a discutir sus lugares de participación, pero las condiciones impuestas, entre 1976 y 1983, por la dictadura militar asociada al empresariado obstaculizaron todo tipo de participación. En la planta de Barracas las mujeres entrevistadas mantuvieron su cuidadoso nivel de participación respaldadas por la dirección de un sindicato (entre ellos Goyeneche) cuya estrategia política era evitar todo tipo de confrontación. De este modo la imagen cobra densidad y nuestra información se enriquece con los indicios que logramos advertir.

³⁸ Véase Mirta Lobato, “Voces subalternas de la memoria” en revista *Mora* n° 7, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, octubre de 2001.

³⁹ Véase Daniel James, *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina, 1946-1976*. Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2006.

A modo de cierre

Se ha intentado describir y analizar el modo en que realizamos nuestra tarea investigativa *con y a través de* imágenes, en este caso fotografías y fotogramas. Para el trabajo del historiador estas fuentes amplían las posibilidades de indagar en torno a las representaciones del pasado en la medida que la cámara con su operación mecánica -como plantea Benjamin⁴⁰- va más allá que el ojo del fotógrafo y, en la milésima de segundo en que la luz produce su efecto sobre el material sensible, registra involuntariamente gestos, situaciones, actores, objetos, tensiones que las representaciones del momento no permiten enunciar.

Reconociendo las posibilidades de este tipo de fuentes es necesario tomar los recaudos pertinentes. Raphael Samuel comenta al respecto: “es curioso que los historiadores, que normalmente son tan puntillosos acerca del estatus de evidencia de sus documentos, se contentan con confiar en las fotografías y con tratarlas como transparentes reflejos de los hechos.” Y luego agrega que “no se han logrado ni siquiera los rudimentos de un procedimiento académico consensuado que permita tratar a las fotografías con la misma seriedad que se le acuerda a fuentes menos problemáticas.”⁴¹

¿Por qué esta falta de seriedad o descuido? Tal vez la fuerza del carácter de mimesis con que la fotografía fue concebida en su origen resiste el embate de nuevas consideraciones respecto de su entidad.

La fotografía nace como *espejo de lo real*. Este discurso adecuado a las ideas circulantes a principios del siglo XIX se difunde masivamente para ser considerada *una imitación, la más perfecta, de la realidad*. Según las nociones de la época obtiene esta capacidad mimética de su propia naturaleza técnica, de su procedimiento mecánico, que permite hacer aparecer una imagen de manera “objetiva”, casi “natural”. En este sentido esa imagen se opone a la obra de arte, producto del trabajo manual del artista. En esta concepción la fotografía constituye un *ícono*.

Luego, ya iniciado el siglo XX se manifestó una suerte de reacción frente al ilusionismo del espejo fotográfico. Se buscó demostrar que la imagen fotográfica es una herramienta de transposición, de interpretación y hasta de transformación de lo real, del mismo modo que la lengua, y al igual que ella, culturalmente codificada. Se desplaza la noción de realismo de su anclaje empírico hacia lo que podría llamarse el principio de una

⁴⁰ W. Benjamin, op.cit.

⁴¹ Raphael Samuel, “El ojo de la Historia” en Revista *Entrepasados*, nº 18/19, 2000, pp. 145-170.

verdad interior, subjetiva (individual o colectiva). En esta concepción la foto es un conjunto de códigos, un *símbolo*.

Finalmente, en los últimos años del siglo XX se desarrolla una nueva concepción respecto del realismo en fotografía. Esta postura –que hemos adoptado para realizar nuestro análisis- implica un cierto retorno al referente, pero liberado de la obsesión del ilusionismo mimético. “La imagen fotográfica se vuelve inseparable de su experiencia referencial, del acto que la funda. Su realidad primera no dice nada más que una afirmación de existencia. La foto es *ante todo index*. Solamente luego puede volverse semejanza (ícono) y adquirir sentido (símbolo).”⁴²

Pero además de esta relación de proximidad con su referente la fotografía es la huella física de un referente *único*, remite a la existencia de aquel, la fotografía necesariamente *testimonia, certifica* antológicamente la existencia de lo que muestra. En este punto reside una dificultad pues es sumamente necesario distinguir entre *existencia* y *sentido*. Berger⁴³ dice al respecto “las fotografías son tal vez la más misteriosas de todas las cosas que conforman y densifican el entorno que reconocemos como moderno. Las fotografías son, en verdad, experiencia capturada...Es una visión del mundo ...que confiere a cada momento un carácter de misterio.”

Si la fotografía es un indicio, una huella el sentido es tarea del *espectador privilegiado* que desde el conocimiento propio del campo disciplinar en el que trabaja deberá indagar respecto de los significados de esas representaciones que las imágenes en cuestión evidencian.

Bibliografía:

Archivo Instituto Torcuato di Tella, dir. Santiago Senén González, y catálogo digital:
http://www.utdt.edu/ver_contenido.php?id_contenido=2280&id_item_menu=4559

Aroskind, Ricardo, “El país del desarrollo posible” en Daniel James (dir.) *Nueva Historia Argentina, T. IX, Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.

Barrancos, Dora, “Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el período de entreguerras” en F. Devoto y M. Madero (dirs.), *Historia de la vida privada en Argentina. La Argentina entre multitudes y soledades, t.3 De los años 30 a la actualidad*, Buenos Aires, Taurus, 1999.

⁴² Phillippe Dubois, op. Cit., pág. 52.

⁴³ John Berger, op. Cit., pp.68,69.

- Ballent, Anahí, “Las Huellas de la política. Arquitectura, vivienda y ciudad en las propuestas del peronismo. Buenos aires (1946-1955), tesis de doctorado, facultad de Filosofía y Letras, Universidad e Buenos aires, 1997.
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989.
- Bazin, André, “Ontologie de l’image photographique” (1945) en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Riap, 1990.
- Benjamin, Walter, *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.
- Berger, John, *Mirar*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2005.
- Bourdieu, Pierre: - *El sentido práctico*, Madrid, Taurus, 1991.
- Bourdieu, Pierre, y Wacquant, J, *Respuestas por una antropología reflexiva*, México D.F., Grijalbo, 1995.
- Camarena Ocampo, Mario, *Historia social de los trabajadores textiles de San Angel*, México D.F., 2001.
- Carnovale, Vera, Lorenz, Federico y Pittaluga, Roberto (comps.), *Historia, memoria Fuentes orales*, Buenos aires, Memoria Abierta-Cedince edit., 2006.
- Chartier, Roger, *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa, 2002.
- Di Tella, Torcuato, “La Unión Obrera Textil, 1930-1945” en revista *Desarrollo Económico*, vol. 33, nº 129, abril-junio 1993.
- Dubois, Philippe, *El acto fotográfico y otros ensayos*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2008.
- Doyon, Louise M., “La organización del movimiento sindical peronista 1946 – 1955” en revista *Desarrollo Económico*, vol. 24, nº 94, julio-septiembre 1984.
- Dussel, Inés, Gutiérrez, Daniela (comps.) *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*, Buenos Aires, Manantial, FLACSO, Osde, 2006.
- Feld, Claudia y Suites Mor, Jessica (comps.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, 2009.
- Farnsworth Alvear, Ann: “Virginidad ortodoxa / recuerdos heterodoxos: hacia una historia oral de la disciplina industrial y de la sexualidad en Medellín, Colombia” en revista *Entrepasados* nº 9, 1995.
- Gutiérrez, Leandro y Korol, Juan Carlos, “Historia de empresas y crecimiento industrial en la Argentina. El caso de la fábrica Argentina de Alpargatas” en revista *Desarrollo Económico*, vol. 28, nº 111, oct.-dic. 1988.

- James, Daniel, - *Dona María. Historia de vida, memoria e identidad política*, Buenos Aires, Manantial, 2004.
- *Resistencia e Integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina, 1946-1976*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006
- Koselleck, Reinhart, *Los estratos del tiempo: estudios sobre historia*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- Lobato, Mirta Z., Mirta - “Lenguaje laboral y de género en el trabajo industrial” en Fernanda Gil Lozano, Valeria S. Pita y Ma. G. Ini, *Historia de las mujeres en Argentina. Siglo XX. Tomo 2*, Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A., 2000.
- “Voces subalternas de la memoria” en *Mora n° 7*, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía, Universidad de Buenos Aires, octubre 2001.
- Lobato, Mirta Z., Damilakou, María y Lizel Tornay, “Las reinas del Trabajo bajo el peronismo” en Mirta Z. Lobato (edit.) *Cuando las mujeres reinaban. Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Ed. Biblos, 2005.
- Lobato, Mirta y Tornay, Lizel “La política como espectáculo. Imágenes del 17 de octubre de 1945” en Senén González (comp.), *El 17 de octubre de 1945. Antes, durante y después*, Buenos Aires, Ed. Lumiere, 2005.
- *Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960)*, Buenos Aires, Edhasa, 2007.
- “Memoria, historia e imagen fotográfica: los desafíos del relato visual para los historiadores” en Mirta Z. Lobato (dir.) *Historia con mujeres. Mujeres con historia*, Buenos Aires, Ed. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2008 /CD
- Malosetti Costa, Laura y Gené, Marcela (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009.
- Marín, Louis, “Poderes y límites de la representación” en Rogier Chartier, *Escribir las prácticas. Foucault, de Certau, Marin*. Buenos Aires, Manantial, 1999.
- Molí-Nagy, Làszlò, *Pintura, Fotografía, Cine*, Barcelona, Gustavo Pili, 2005.
- Perrot, Michelle, *Mi historia de las mujeres*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Rowbotham, Sheila and Beynon Huw, *Looking at Class*, London, River Oram Press, 2001.

Samuel, Raphael, “El ojo de la historia” en Revista *Entrepasados*, nº 18/19, 2000.

Sánchez-Biosca, Vicente, *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Madrid, Ed. Cátedra, 2006.

Torre, J. C. (dir.), Nueva Historia Argentina T VIII. *Los años peronistas (1943-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002.

Entrevistas a:

Hortensia Frutos (11.09.06), Angelita Venturini y Ana Bulesi, (30.08.06), Paulina Muros (28.08.06), Elisa Muros (05.09.05), Amelia Panoso (09.09.06), Beba Martínez (28.08.06), María Luisa Brócoli (21.08.06) realizadas por María Damilakou y Lizel Tornay y filmadas por Fernando Álvarez, en las Asociación Obrera Textil, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.